

Erik Eggers / Jürgen Müller

## „Der künstlerische Gehalt, den die wilde Poesie unseres Spiels in sich birgt“

Anmerkungen zur frühen Hermeneutik, Ästhetik und Ikonographie des Fußballsports

Ein Grund für die Attraktivität und Popularität des modernen Fußballs liegt in seiner bemerkenswerten Schlichtheit. Verfügt er doch gegenüber vielen anderen Sportarten über den wichtigen Vorteil einer ungemein einfachen Bildsprache. Dem Zuschauer sind daher nahezu alle Szenen des Fußballs unmittelbar im Moment der Betrachtung deutlich und verständlich. Es handelt sich ja auch nur um wenige Grundelemente, die der Beobachter zunächst nachvollziehen können muß; denn die Zahl der immer wiederkehrenden bildlichen Grundmuster des Spiels selbst ist gering. Dazu zählen Torschuß, Eckball, Kopfball, Dribbling, Zweikampf, Grätsche, Foul, Flanke, der kurze Paß, das Stellen einer Freistoßmauer und die Abwehraktion des Torwarts. Das einzig kompliziert aufzulösende Bild<sup>1</sup>, das bis heute immer wieder Diskussionen auslöst, ist die Abseitssituation. Im Grundsatz aber sind dem heutigen Zuschauer, selbst wenn es sich nur um einen kleinen Ausschnitt auf einer Fotografie handelt, die Bewegungsfiguren des Fußballs äußerst klar; jede Spielsituation erschließt sich sofort. Sogar die nicht direkt zum Spiel gehörenden Bilder der vielen Nebenereignisse einer Fußballveranstaltung lassen sich für die meisten Zuschauer ohne weiteres decodieren: der Gang der Spieler aufs Feld, der Wink ins Publikum, das Hinknien fürs Mannschaftsfoto, die Proteste der Spieler gegen Schiedsrichterentscheidungen, der Torjubel, die Reaktionen der beteiligten Manager, Trainer und sonstigen Betreuer, schließlich das Stadion und die Zuschauer selbst.

### 1. Frühe Wahrnehmungsschwierigkeiten in Deutschland

Natürlich erscheint eine Betrachtung über den Grad der Etablierung der Bilder des Fußballs heute als mehr oder weniger banal. Doch so banal ist es nun auch wieder nicht; denn so selbstverständlich, wie wir heute diesen Bildern begegnen, so verwundert reagierte die deutsche Öffentlichkeit noch vor etwa 80 bis 100 Jahren auf die Szenen dieses Sports. Den meisten Zuschauern, die

---

<sup>1</sup> Mit ‚Bild‘ sei im folgenden zunächst dasjenige *innere Bild* gemeint, das sich der Betrachter eines Sachverhalts von diesem qua Wahrnehmung *macht*.

im Kaiserreich eine Fußballpartie besuchten, war das Wesen des Spiels mehr als fremd, wie Christiane Eisenberg aufzeigt:

„auch zahlende Zuschauer, von denen es vor dem Ersten Weltkrieg indes selten mehr als einige hundert gab, verhielten sich merkwürdig distanziert. Dies fiel dem Verfasser einer 1908 publizierten Studie über Wirtschaft und Gesellschaft in England, Deutschland und den USA auf. Während die englischen Fußballzuschauer ‚einen fast unaufhörlichen Lärm‘ zu machen und ‚verschiedentlich in ein wahres Geheul‘ auszubrechen pflegten, gaben die deutschen, davon habe er sich selbst überzeugt, ‚nur schwache Zurufe von sich[,] wenn der Ball ins Ziel flog[,] und waren sonst still. ... Die Zuschauer verstanden meiner Meinung nach das Spiel nicht und waren nur aus Neugierde gekommen.“<sup>2</sup>

Offensichtlich wird jedenfalls, daß die Wahrnehmungsfähigkeit darüber entscheidet, ob man ein spannendes Spiel sieht oder bloß ein verstörendes Durcheinander, womit zugleich die Möglichkeiten des englischen und des deutschen Publikums beschrieben sind, das Spiel zu verstehen, ihm zu folgen. Auch 1914, als bereits knapp 200.000 Mitglieder im DFB organisiert Fußball spielen, hat das Spiel – offensichtlich auch aus Gründen der Wahrnehmung – mit großen Vorurteilen zu kämpfen, wie drei unbekannte Autoren schildern:

„Viele Leute sehen beim ersten Mal überhaupt nichts; und zwar aus dem einfachen Grund, weil sie aus jahrzehntelanger alter Gewohnheit ihre Augen in mittlerer Manneshöhe halten, anstatt sie am Boden dahinschweifen zu lassen, wo die flinken Füße der Spieler am Werk sind. Viele gehen dann wieder enttäuscht davon, anstatt die Gelegenheit zur Beobachtung der reizvollsten Variationen im Spiel zu benützen. Denn was dem Zuschauer oft als heller Unsinn erscheint, ist hier von einem tiefen Sinn erfüllt. Diese dramatische Wucht, dieser packende, an die Massenszenen großer Theater erinnernde und immer wechselnde Verlauf des Spiels mit seinen hitzigen Endkämpfen vor dem Tor und seinen wie aus heiterem Himmel hereinplatzenden Überraschungen wirkt so aufrüttelnd auf die Zuschauer, daß sie von den Bänken aus oder hinter den Zäunen stehend den Segen dieser ungestümen, in den Banden strenger Spielregeln gefesselter Kraftentwicklung mitgenießen.“<sup>3</sup>

Auch wenn hier im Verhältnis zum erstgenannten Zitat offensichtlich ein Fortschritt zu verzeichnen ist, der sich der höheren Akzeptanz des Spiels verdankt, ist es immer noch nicht die Einzelbeobachtung einer konkreten Aktion, die im Vordergrund steht, sondern eine allgemeine literarische Beschreibung, die den Fußballkampf mit Massenszenen im Theater vergleicht. Die ästheti-

<sup>2</sup> CHRISTIANE EISENBERG, Deutschland, in: DIES. (Hrsg.), Fußball, soccer, calcio. Ein englischer Sport auf seinem Weg um die Welt, München 1997, 97. Eisenberg zitiert A. SHADWELL, England, Deutschland und Amerika. Eine vergleichende Studie ihrer industriellen Leistungsfähigkeit (Industrial efficiency), Berlin 1908, 457f.

<sup>3</sup> Fußball (1914), zit. nach ROR WOLF, Das nächste Spiel ist immer das schwerste, Königstein im Taunus 1982, 26.

sche Qualität des Fußballereignisses ergibt sich dann automatisch aus seiner Affinität zum wogenden Lebenskampf.

## 2. Deutsche Kontroversen über die Ästhetik von Fußballspiel und Turnen

Es existieren viele Streitschriften gegen den Fußball in jener Zeit. Kein Text indes vermag die Ablehnung, die dem Spiel ursprünglich einmal entgegen geschlagen ist, besser zum Ausdruck zu bringen als die immer wieder zitierte Polemik *Fusslümmelei* von Karl Planck aus dem Jahre 1898. Kein anderer Autor hat so drastisch sein Mißfallen und sein Unverständnis gegenüber dem neuen Fußballsport zum Ausdruck gebracht wie dieser Stuttgarter Turnlehrer, der das Bild eines Fußballspielers mit folgenden Worten beschrieb:

„Zunächst ist jene Bewegung [gemeint ist der Tritt gegen einen Fußball] ja schon, auf die bloße Form hin gesehen, häßlich. Das Einsinken des Standbeins ins Knie, die Wölbung des Schnitzbuckels, das tierische Vorstrecken des Kinns erniedrigt den Menschen zum Affen, selbst wenn die Haltung nicht den Grad abstoßender Häßlichkeit erreicht, den uns unser Titelbild versinnlicht. Noch ein Tupf mit dem kleinen Finger der Linken, und das prächtige Gebilde stürzt rücklings zu Boden oder kollert in kläglichen Sprüngen dahin, um sich auf den Beinen zu erhalten. Welcher Bildhauer würde sich von einer solchen Erscheinung zu künstlerischer Darstellung begeistern lassen? Und selbst der Zeichner und Maler, der um des scharf Kennzeichnenden willen auch das Häßliche nicht scheut, wird sich doch sehr besinnen, ehe er eine so häßliche Gebärde wiedergibt, sei's daß er die Person entsprechend kennzeichnen, sei's daß er eine komisch-satirische Wirkung erzielen will oder dergleichen.“<sup>4</sup>

Fußballspieler erniedrigen sich zu Affen! Mehr noch: Folgt man Planck, so dürfte ein Künstler einen Fußballspieler nur dann zum Modell nehmen, wenn er absichtlich das Häßliche darstellen wolle oder aber eine satirische Absicht verfolge. Kein Bildhauer jedenfalls, dem es um eine aufrichtig künstlerische Absicht gehe, könne sich von einer solch häßlichen Erscheinung wie einem Fußballspieler begeistern lassen. Aufschlußreich ist die Inbrunst, mit der das Fußballspiel hier abgelehnt wird. Immer wieder hat man darauf hingewiesen, daß Planck, der zeitlebens der deutschen Turnbewegung verpflichtet war, dem Fußball vor allem aus politischen Gründen mißtrauisch gegenüber stand. So lassen sich mehrere Stellen aus der *Fusslümmelei* anführen, in denen sich der deutsche Gelehrte über die englische Herkunft des Fußballs mokiert.

Doch über den politischen Chauvinismus hinaus, dessen man Planck überführen könnte, macht das Zitat vor allem deutlich, welche vollkommen unterschiedliche Formen der Sportästhetik der Fußball und das Turnen darstellen.

<sup>4</sup> KARL PLANCK, *Fusslümmelei*. Über Stauchballspiel und englische Krankheit, Stuttgart 1898 (repr. Münster 1982), 6f.

Planck hatte also nicht nur politisch betrachtet die falschen Voraussetzungen, um dem Fußballspiel gerecht zu werden, sondern ihm fehlte schon auf der elementaren Ebene der Wahrnehmung jedes ästhetische Sensorium. Während die Grundvoraussetzung für die Schönheit des Turnens im symmetrischen Aufbau des menschlichen Körpers und seiner Fähigkeit zur regelmäßigen und gleichförmigen Bewegung besteht, ergibt sich die Schönheit des Fußballspiels eben nicht aus besonders harmonischen Einzelaktionen der Spieler, sondern vor allem aus dem gelingenden Zusammenspiel der Akteure. Gerade in dieser Hinsicht muß man feststellen, daß Planck nie wirklich eine Fußballmannschaft vor Augen hatte, sondern allenfalls eine Summe von Einzelspielern. Mit anderen Worten: Planck überträgt die ihm bekannten Maßstäbe des Turnens in kurzschlüssiger Weise auf das Fußballspiel. Dementsprechend stört er sich immer wieder an der Unregelmäßigkeit der Bewegungsabläufe, die der Fußball angeblich hervorbringt.

Es war kein Geringerer als der Pädagoge und Fußballpionier Konrad Koch, der in zwei Repliken auf jene Schmähschrift reagierte. Anno 1900 versuchte er, die These Plancks, wonach der Fußball im Widerspruch zu den Erfordernissen einer ästhetischen Erziehung der Jugend stehe, mit dem Hinweis zu widerlegen, daß „höchste Schönheit erst da erblühen“ könne, wo sich „die höchste Kraftleistung entfaltet.“<sup>5</sup> Zwei Jahre später – offenbar spielte genau jene ästhetische Komponente in der Öffentlichkeit noch immer eine wichtige Rolle – nahm er die Vorwürfe Plancks also erneut auf, um die Vorzüge des Fußballspiels zu veranschaulichen:

„In Haufen stürmten sie [die Spieler] dem springenden Balle nach und schleuderten ihn zurück. Hier beugten sich Oberkörper und Schultern rückwärts, dort streckten sich Hälsen und Köpfe vor, preßten sich die Glieder an den Leib, ballten sich Hände zur Faust. [...] Der Ball flog, dicht über der Erde rollend. Die stürmenden Gestalten der Jünglinge, zum Knäuel verwirrt, dann sich trennend, wieder auseinanderflutend, rasten vorüber. Das Ganze war ein Bild des Aufruhrs. [...] Der künstlerische Gehalt, den die wilde Poesie unseres Spiels in sich birgt, kann kaum besser zum Ausdrucke gebracht werden. Der zahmen Alltagskunst mit ihrer Limonaden-Begeisterung fehlt freilich das Verständnis für so verwegene Formen. Und doch prägt sich auch in ihnen nur der edle Sinn aus, der den echten Fußballspieler im Kampf erfüllt.“<sup>6</sup>

Koch entwirft hier ein Schlachtengemälde, in dem die Kühnheit und Verwegenheit der stürmenden Jünglinge der „zahmen Alltagskunst“ gegenübersteht. Für ihn ist die Ästhetik des Fußballs untrennbar mit dessen Affinität zum Kampf verbunden. Deutlich wird vor allem, daß es nicht um die Schönheit

<sup>5</sup> KONRAD KOCH, Die Erziehung zum Mute durch Turnen, Spiel und Sport. Die geistige Seite der Leibesübungen, Berlin 1900, 165.

<sup>6</sup> KONRAD KOCH, Fußball im Jahre 1901, in: Jahrbuch für Volks- und Jugendspiele 11 (1902) 288f.

des Fußballs geht, wie sie sich von innen heraus darstellt, sondern wie sie nach Außen hin vertreten und interpretiert werden muß. Er beschreibt keinen Paß oder Torschuß, sondern das Hin- und Herwogen der Mannschaften. Wobei der Fußballtheoretiker unausgesprochen voraussetzt, daß seine Leser mit dem von ihm vertretenen „edlen Sinn, den jeder Fußballspieler im Kampf erfüllen“ würde, übereinstimmen. Koch fährt große Geschütze auf, um die ästhetischen – in letzter Instanz jedoch ethischen – Kritikpunkte Plancks zu widerlegen. Denn implizit werden hier die Feinde des Fußballs als Feiglinge denunziert. Nichts weniger als sprichwörtliche germanische Kampfeslust wird hier bemüht, um die Kritiker verstummen und den wahren Charakter des Fußballs aufscheinen zu lassen.

Wir vergessen heute zumeist, wie lange es dauert und wie schwierig es ist, bei einem Fußballspiel die Ordnung in der Unordnung zu erkennen. So setzt sich die Schönheit des Fußballs aus zwei Faktoren zusammen, die im Spiel natürlich nicht voneinander zu trennen sind. Zum einen besteht ein schönes Spiel aus individuellen Aktionen wie einem Dribbling oder einem gelungenen Paß, zum anderen aus dem Zusammenspiel, dem so genannten blinden Verständnis der Akteure einer Mannschaft untereinander. Planck hatte noch nicht die Möglichkeit, diese beiden Faktoren zu unterscheiden. Er sah lediglich eine Horde wild gewordener Affen, die obendrein so vermessen waren zu glauben, daß sie ein besonders schönes Spiel ausüben.<sup>7</sup>

### 3. Die erste ‚visuelle Grammatik‘ des Fußballs in der englischen Genremalerei

Die sinnvolle innere Struktur des Fußballspiels, die Aufgabe eines jeden Spielers und das komplexe Zusammenspiel, das von vielen einzelnen Faktoren abhängt, wurde in Deutschland damals nicht in der heute selbstverständlichen Art und Weise wahrgenommen und verstanden. Ganz im Gegenteil: Die frühen Formen des Fußballs wurden als häßlich, chaotisch, unsortiert und wüst empfunden. Es bedurfte erst einer im Wilhelminismus akzeptierten Ideologie des Kampfes, um die ‚innere Schönheit‘ des Spiels zu erweisen.<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang sind die erst allmählich sich entwickelnde Wahrnehmung des Spiels als eines in sich geordneten und geregelten Ganzen seitens der Zuschauer einerseits<sup>9</sup> sowie dessen Darstellungen durch die bildende Kunst andererseits als parallel verlaufende Prozesse zu unterscheiden. Wie aber hat sich jener bis in die 1920er Jahre hinziehende Prozeß im Detail gestaltet,

<sup>7</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen im Beitrag RIHA, S. 128, über Joachim Ringelnatz' poetische Anverwandlungen des Spiels der „Fußballturner“ (!) als karikierende Groteske.

<sup>8</sup> Vgl. dazu die Ausführungen im Beitrag EGGERS in diesem Band, S. 75–77.

<sup>9</sup> Siehe dazu weiter unten Abschnitt 4.

in dem sich die Augen eines Millionenpublikums für die innere Struktur und die regelgeleitete Ordnung des Fußballspiels öffnen konnten? In welchen Stufen hat sich das Verständnis für die klare ‚visuelle Grammatik des Fußballs‘ ausgebildet?

Die ersten bildlichen Darstellungen dessen, was wir heute als modernen Fußball bezeichnen, stammen naturgemäß aus England. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, jener Ära also, in der sich die Spielregeln des Fußballs im Umfeld der *public schools* – wenn auch vorerst lokal und nur allmählich – konstituierten, entstanden parallel dazu in der bildenden Kunst eine Reihe von Fußballdarstellungen, die das Spiel als wüste Rauferei charakterisieren. Ein bekanntes Beispiel für diese Überzeichnung liefert der kolorierte Kupferstich *Foot Ball* (1820) von George Hunt (Abb. 1), auf dem die Mannschaften nicht durch erkennbare Trikots, sondern allenfalls an ihren Kopfbedeckungen zu unterscheiden sind. Offensichtlich zeigt die Karikatur Soldaten, die sich womöglich zu einem spontanen und weitgehend regellosen Kick getroffen haben. Während einige Spieler in dem Durcheinander bereits gestürzt sind, jagen die anderen mit unverminderter Heftigkeit dem Ball hinterher. Links und rechts eilen weitere Soldaten hinzu, um an der ‚Keilerei‘ teilzunehmen, obwohl gar nicht klar ist, wer hier mit wem oder gegen wen rauft. Aber so viel wird deutlich, daß das Getümmel kein Ende finden wird, solange der



Abb. 1: Kolorierter Kupferstich von George Hunt nach Robert Cruishank (1820).

Ball über den Beteiligten schwebt. Womöglich hat er sogar eine allegorische Bedeutung, gemahnt er doch an das Rad der Fortuna, das uns im Leben wahllos nach oben hebt oder nach unten zieht. Diese Hypothese paßt jedenfalls zu dem unangemessen eiteln Streben der Spieler, die um alles in der Welt in den Besitz des Balles gelangen wollen, den sie doch im nächsten Moment schon wieder verlieren werden. In kompositorischer Hinsicht bedient sich Hunt eines intelligenten Stilmittels. Die reliefartige Anordnung der Bildfiguren, die entweder von links nach rechts laufen oder auch umgekehrt, ermöglicht es dem Betrachter, diese ‚Verrückten‘ mit innerer Distanz und aus gemessenem Abstand beobachten zu können. In jedem Fall stellt Hunt kein Spiel, sondern ein Handgemenge dar, in dem die einzelnen ‚Spieler‘ zu Elementen einer ununterscheidbaren Masse werden. Insofern scheint es kein Zufall zu sein, daß es sich bei den Spielern um Soldaten handelt. Hunts Darstellung sollte exemplarischen Charakter gewinnen; denn bis in die 1860er Jahre sind viele Künstler diesem Typ des ‚Kampfbildes‘ gefolgt. Kunsthistorisch gesehen steht das Bild in der Tradition der Genremalerei, nicht in der der Historienmalerei; denn diese macht den Betrachter mit außergewöhnlichen Ereignissen und wohlbekannten Personen der Geschichte bekannt, liefert in einem damit positive Vorbilder, wohingegen die Genremalerei menschliche Schwächen und Laster thematisiert.

Aufschlußreich für unser Thema ist jedoch vor allem die Frage der hier entworfenen Struktur der Darstellung von Wirklichkeit. Unseres Erachtens macht es nämlich die Begrenztheit und Problematik eines Modus bildkünstlerischer Darstellung überhaupt deutlich. Hunt stellt ja nicht nur dar, was er glaubt gesehen zu haben, sondern er definiert für seine Betrachter auch, was es im Fußball vermeintlich zu sehen gibt, steuert mit ikonographischen Mustern deren Erwartungshaltung. Lösen wir uns also für einen Moment von der Genremalerei und dem Thema der Rauferei, um nach dem zugrunde liegenden Darstellungsmodus zu fragen. Hunt zeigt eine unüberschaubar große Menge von Spielern, die gleichzeitig miteinander raufen. In diesem Sinne hat das gezeigte Spiel keine Entwicklung oder Dramaturgie, sondern stellt einen Zustand dar. Zwar kommen weitere Soldaten hinzu, um mitzuraufen bzw. mitzuspielen, aber wie sich das Spiel entwickelt, bleibt unklar. Hunt unterscheidet nicht zwischen dem aktuellen Darstellungsmoment und der potenziellen Zukunft. Dies ist jedoch der entscheidende Punkt. Eine gelungene Darstellung des Fußballspiels würde genau dies vor Augen führen.

Das Ölgemälde *Football* (1839) von Thomas Webster gehört, auf den ersten Blick betrachtet, in die gleiche Kategorie (Abb. 2). Auf dieser wohl berühmtesten Fußballdarstellung des 19. Jahrhunderts, die sich ebenfalls der Genremalerei zuordnen läßt, streiten ausgelassene Schüler um mehrere Bälle. Der Künstler ist bemüht, den überbordenden Eifer der jungen Menschen auf humoristische Weise zu zeigen. In dieser Hinsicht stellt das Bild zugleich eine Studie menschlicher Affekte dar. Man kann die verschiedenen Stufen



Abb. 2: Ölgemälde (Ausschnitt) von Thomas Webster (1839).

von Eifer, Schmerz, Wut und Enttäuschung sehr genau unterscheiden. In formaler Hinsicht bedient sich der Künstler eines Kunstgriffes, der gegenüber den Stilmitteln Hunts eine Verbesserung bewirkt. Dieser hatte mit der reliefartigen Darstellung ein Modell favorisiert, bei dem beide Gruppen als gleich stark erscheinen, und damit allerdings eine gewisse Statik in Kauf genommen. Webster dagegen erzielt einen dynamischeren Eindruck, indem er den Raum in der linken Hälfte des Bildes freilässt: Die dargestellten Figuren können sich von rechts nach links auf diesen freien Ort zubewegen. Auf diese Weise wird der Bildraum dynamisiert und zugleich suggeriert, daß der momentan noch leere Raum im nächsten Augenblick von den Jungen erfüllt sein wird. Die Darstellung erlaubt also Erkenntnisse über den unmittelbaren Fortgang des Spiels. Außerdem zeigt sie schon eine der Möglichkeiten zur Erzielung und Steigerung von Spannungsmomenten, wie sie erst viel später im Rahmen der filmischen Sportdarstellung entwickelt werden, und zwar durch die abwechselnde Darstellung von Spielszenen und Nahaufnahmen. Um die

Spannung zu steigern, wechselt man permanent zwischen direkter und indirekter Darstellung des Spielgeschehens. Genau dies vermittelt Websters Gemälde dem Betrachter, indem es ihn abwechselnd die Spielszene und dann wieder die unterschiedlichen Reaktionen der Jungen wahrnehmen läßt. Schon in dieser Frühzeit des modernen Fußballs und seiner bildkünstlerischen Wiedergabe hat man sich also mehr oder weniger komplexer Darstellungsmodi bedient.

#### 4. Spielregeln als Grundlage einer einheitlichen Bildsprache

Über die frühen Zeugnisse der Malerei hinaus gilt es, sich eines weiteren Darstellungsmediums zu erinnern, und zwar der des Holzschnitts. In der Xylographie *Foot Ball, Kingston-upon-Thames* aus dem Jahre 1846 (Abb. 3) über ein offenbar sehr brutales Spiel, das tatsächlich stattgefunden hat (der Wettbewerb um den goldbemalten Ball wurde aber kurz darauf verboten), bedient sich der Künstler eines Darstellungsmodus, den wir schon bei Hunt kennengelernt haben. In diesem Schema wird die reliefartige Anordnung der Figuren favorisiert, um die von links und rechts gegeneinander anrennenden Mann-



Abb. 3: Kolorierter Holzschnitt von Phillipson of Kingston (1846).

schaften deutlich werden zu lassen. Mit anderen Worten: Das Links-Rechts-Schema macht Opposition bei gleichzeitigem Durcheinander kenntlich. Festzuhalten ist, daß wir es mit einem Schema zu tun haben, das den Fußball als unkoordiniertes Durcheinander charakterisiert. Gleichzeitig wird folgende Problematik deutlich:

Eine differenzierte Bildsprache des Fußballs, die eine Erfassung einzelner Momente des Spiels ermöglicht, konnte sich erst ab dem Zeitpunkt entwickeln, in dem ein festes und allgemein anerkanntes Regelwerk die stabile Grundlage für eine kulturelle Ausprägung und Rezeption des Fußballs legte. Vor der Einführung und Etablierung eines verbindlichen Regelwerks für das Spiel selbst konnten Fußballdarstellungen als Darstellungen dieser Sportart, so wie wir sie heute kennen, nicht von Künstlerhand geschaffen werden.

#### 4.1. Miniaturen als Alternative

Aber selbst in dem Zeitraum, in dem sich in Großbritannien die ersten Verbandstrukturen formierten, versagten die meisten Bilder zunächst bei der Darstellung des komplexen Spiels. Die damaligen Illustratoren waren der generellen Herausforderung der Sportdarstellung, die Dynamik eines Bewegungsablaufes sichtbar zu machen, nur selten gewachsen. Die Zeichnungen etwa der frühen Länderspiele zwischen England und Schottland ähneln noch stark den mittelalterlichen Fußballdarstellungen. Indes waren sich die damaligen Zeichner ihrer eigenen Unfähigkeit, das Spiel in seiner Ganzheit adäquat zu vermitteln, offensichtlich durchaus bewußt. Denn oftmals wurden parallel zu den Darstellungen im Format der Totalen zusätzliche Fußballminiaturen geschaffen, die dem Beobachter ein Gefühl für die einzelnen Szenen des Spiels geben sollten. Exemplarisch dafür sind Holzschnitte nach Zeichnungen von W. Ralston (Abb. 4), der das erste Länderspiel der Fußballgeschichte zwischen England und Schottland, das am 30. November 1872 in Glasgow stattfand, dem Zuschauer auf diese Weise nahezubringen suchte: In Nahaufnahme schildern die Zeichnungen detailliert die Standardsituationen und die beteiligten Figuren der Spieler des modernen Fußballs: Dribbling, Kopfball, Abwehraktion, Zweikampf, Schiedsrichter, sowie – die Anhänger Klaus Fischers werden es mit Erstaunen vernehmen – gar eine Art Fallrückzieher beziehungsweise einen Seitfallschuß.

#### 4.2. Die ersten geglückten Bildreportagen in England

Im Gleichklang mit der rasant verlaufenden Entwicklung des britischen Fußballs in den 1880er Jahren änderten sich bald auch die Formen der künstlerischen Darstellung. Ebenso wuchs mit der steigenden Popularität des Spiels die Zahl der bildlichen Spielberichte ganz erheblich an. Eine erstaunlich anschauliche Bildreportage glückte Thomas M. Hemy mit seinem Gemälde aus dem Jahre 1893, das eine Begegnung zwischen Aston Villa und Sunderland,

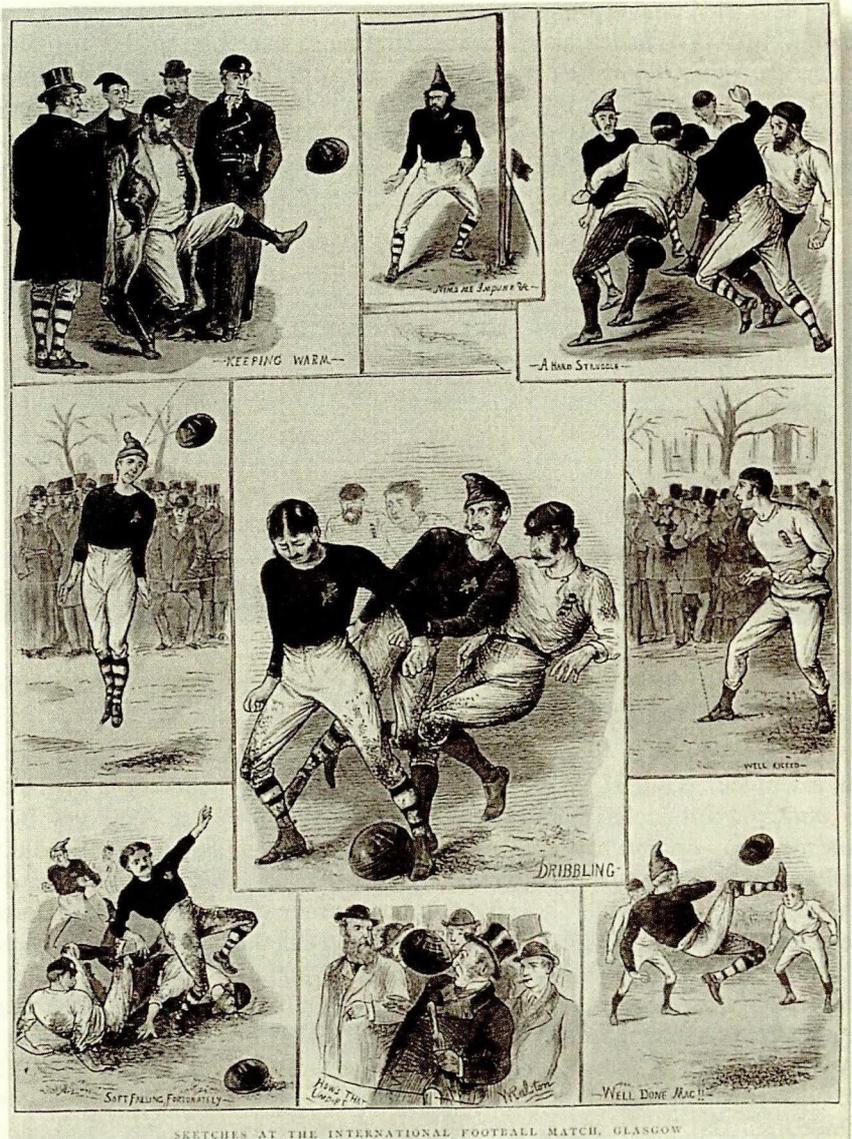


Abb. 4: Erstes Länderspiel der Fußballgeschichte: England – Schottland, kolorierte Holzschnitt-Miniaturen nach Zeichnungen von W. Ralston (1872).

zwei der ersten großen professionell geführten Fußballklubs, zum Gegenstand hat (Abb. 5). Es handelt sich um eine Strafraumszene: Ein Spieler aus Birmingham köpft offenbar einen kurz zuvor aus dem Bildvordergrund geflankten Ball in Richtung Tor. Alle Spieler schauen gespannt dem Kopfball hinterher. Auch andere damals typische Umstände schildert das Bild: etwa den massenhaften Zulauf der Zuschauer oder die Härte des Spiels, die der im Vordergrund des Bildes liegende Schützer symbolisiert.



Abb. 5: Handkolorierter Stich nach einem Gemälde von Thomas M. Hemy, *Begegnung Aston Villa – Sunderland* (1893).

In jedem Fall existiert spätestens zu diesem Zeitpunkt – zumindest in England – eine konventionelle Bildersprache des Fußballs, die dem Auge des Betrachters das Erkennen der jeweiligen Spielsituationen auf einem Gemälde erleichtert. Auch der 1891 entstandene Holzschnitt aus *Illustrated Sporting & News*, der eine packende Torwartaktion im Spiel zwischen Teams aus Oxford und Sussex schildert, läßt schon bestehende Bilderkonventionen erkennen (Abb. 6). Bereits zehn Jahre später ist die neue Sportart insoweit im kulturellen Gedächtnis der Briten verankert, daß Karikaturisten die Situationen des Fußballs nutzen, um politische Sachverhalte darzustellen. Der Stich nach einem Aquarell von „George Pipeshank“ (John Wallace) aus dem Jahre 1902 benutzt jedenfalls in der Debatte um Handelsschranken eine Abwehrszene des Fußballs (Abb. 7). Dennoch verfügen die Zeichner, Illustratoren und Maler des Fußballs in jener Zeit noch nicht wirklich über die darstellerischen Möglichkeiten, um die einzelnen Aktionen dieses Sports in angemessener Form wiederzugeben; zwar entstehen unzählige Porträts, um die individuellen Fähigkeiten herausragender Spieler und großer Mannschaften zu würdigen, aber die ‚Bildwerdung‘ komplexer Spielzüge konnte damals noch nicht gelingen.



Abb. 6: Das Spiel London – Sussex, Holzschnitt (1891).

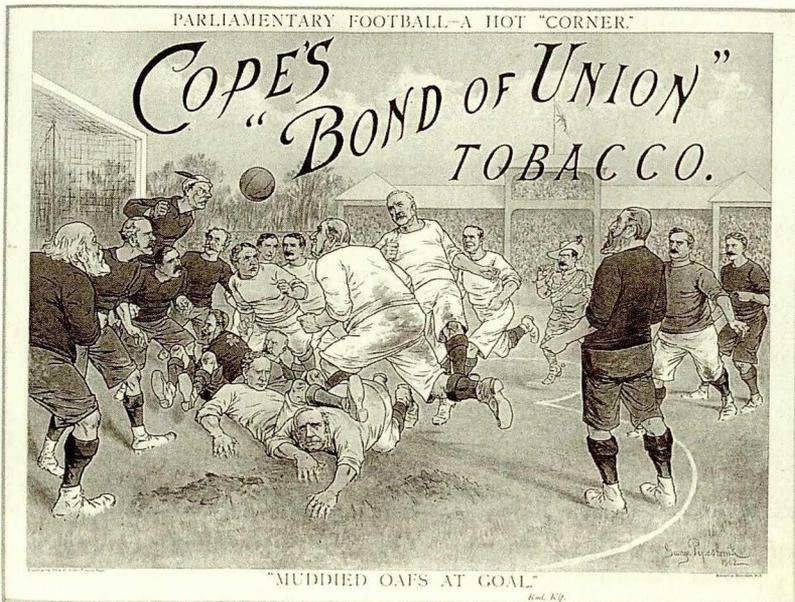


Abb. 7: ‚Schmutzige Lümmel‘, kolorierter Stich (1902) nach Aquarell von John Wallace alias George Pipeshank.

### 4.3. Die Entwicklung in Deutschland

Ebenso sind in Deutschland die ersten Darstellungen noch nicht in der Lage, die Dynamik des Fußballs auch nur einigermaßen adäquat zu erfassen. Zwar gibt um 1890 der Holzschnitt *Fußballspiel auf dem Exerzierplatz ‚Einsame Pappel‘ bei Berlin* von Emil Limmer (Abb. 8) bereits eine konkrete Situation eines Fußballspiels wieder: Zwei Stürmer in weißen Trikots mit vermutlich aufgesticktem Clubemblem jagen einem Ball hinterher, während insgesamt vier Verteidiger in roten Trikots und weißen Hosen alles versuchen, den Sturmrunn zu unterbinden; auch die Rustikalität des damaligen Fußballs wird in der dynamischen Aktion deutlich, wenn der Stürmer mit angewinkelten Armen den bereits gestürzten Verteidiger im Eifer des Gefechts rücksichtslos überrennt. Aber dennoch bewegt sich auch diese Darstellung formal in der Tradition von barocken Bildern, die Spiele thematisieren, und von Holzschnitten des 19. Jahrhunderts; wie diese zeigt es nämlich das ganze Spielfeld in der Totalen, behandelt das Geschehen im Überblick und bezieht auch Zuschauer und Umgebung des Platzes mit ein. „Der Spielfeldüberblick mit oder ohne sportlichem Geschehen ist“ eben, wie Heinz Höfchen treffend formuliert, „ein auf die Ganzheit des Fußballspiels gelegter Ansatz.“<sup>10</sup> Die Anspan-

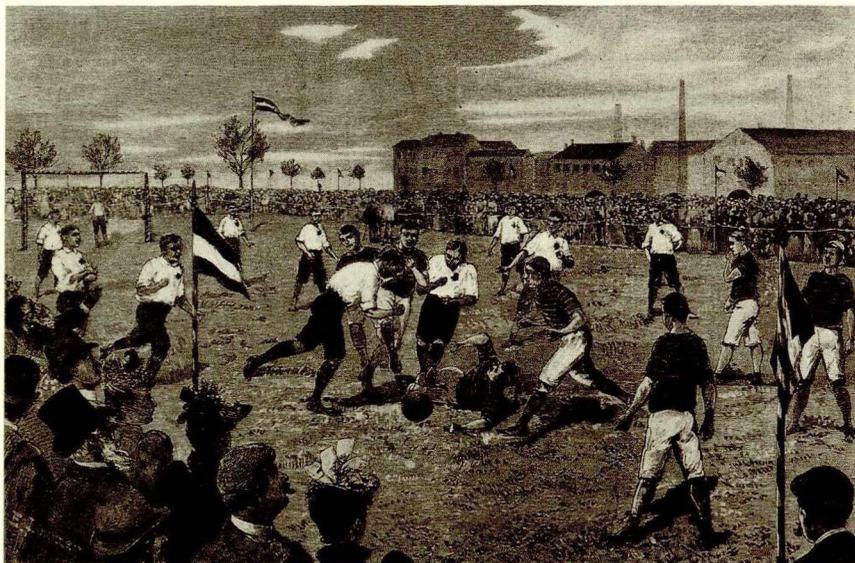


Abb. 8: *Fußballspiel auf dem Exerzierplatz ‚Einsame Pappel‘ bei Berlin* (ca. 1890), kolorierter Holzschnitt von Emil Limmer.

<sup>10</sup> HEINZ HÖFCHEN, *Der Ball ist rund – Zur Ikonographie des Fußballs*, in: *Fußball in der Kunst* (Katalog zur Ausstellung 1989), hrsg. von der Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern 1989, 8.

nung des einzelnen Akteurs jedenfalls vermag eine solche Totale nicht zu erfassen. So reduzieren sich auch in Deutschland die ersten Sport- beziehungsweise Sportlerfotografien zunächst auf Porträts.

„Die ersten Portraits von Sportlern waren Arbeiten von Atelierfotografen. Sie verewigten Ringer oder Turner als ‚starke Männer‘, Schützen-, Turner- oder Schwerathletenvereine in familienähnlichen Portraits oder Automobilisten und Flieger als Pioniere der frühen ‚sports‘. Die Sportler des 19. Jahrhunderts blickten mit stolzgeschwellter Brust erst in die Kamera. Lange Belichtungszeiten gli- chen unzureichende technische Ausstattungen aus und erforderten unbewegte Motive. Der ernste Blick entsprach dem Ideal des würdevollen Mannes. Erst um 1900 begann sich diese Vorstellung zu wandeln. In der industrialisierten Gesell- schaft wurden Energie und Durchsetzungskraft geschätzt.“<sup>11</sup>

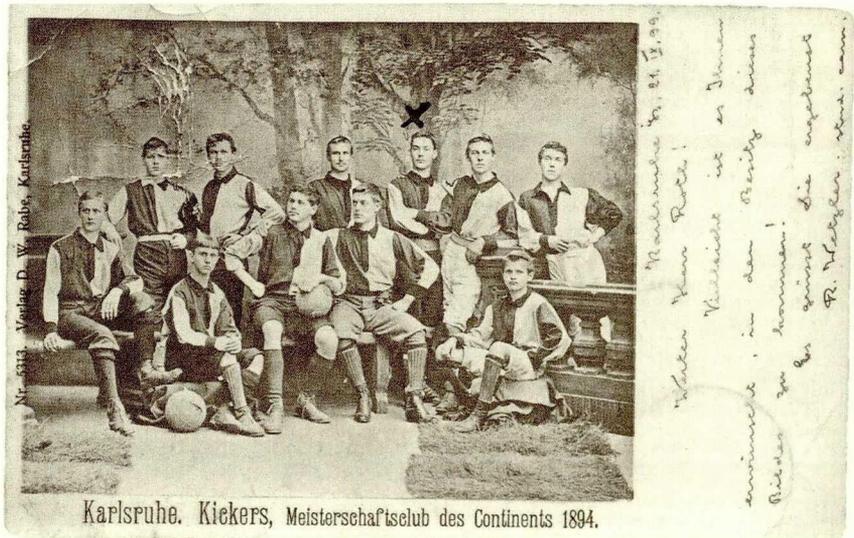


Abb. 9: Karlsruher Kickers, Fotopostkarte (1894).

Aber auch die frühe Sportfotografie konnte die Dynamik des Fußballspiels nur schwerlich erfassen. So müssen wir uns auch in Deutschland für das Ende des 19. Jahrhunderts mit bewegungslosen Bildern wie etwa Mannschaftsaufstellungen begnügen (Abb. 9). Die Gruppenaufnahmen dieser Epoche zeugen jedoch in Einzelheiten von den Unterschieden zwischen Turnern und Fuß-

<sup>11</sup> HEIKE EGGER, „Dem Moment sein Geheimnis entreißen.“ Zur Geschichte der Sportfotografie, in: CHRISTINA BITZKE / HANS-PETER JAKOBSEN (Hrsg.), *Aktion, Emotion, Reflexion. Sportfotografie in Deutschland*, Jena / Quedlinburg 2000, 7.

ballern. Während auf allen Turnfotografien – etwa mit der gemeinsamen Vorführung von Übungsfolgen im perfekten Gleichtakt – der Eindruck einer stark disziplinierten Bewegung vermittelt werden soll, so präsentieren sich die modernen Kicker häufig sehr viel individualistischer. Sie verzichten häufig auf den militärischen Anstrich der Turner, die sich wie selbstverständlich in Reih' und Glied positionieren, meist der Größe nach angeordnet, den Blick geradeaus gerichtet. Betrachtet man dagegen beispielsweise das Foto mit der Aufstellung des 1885 gegründeten BFC Frankfurt, des ersten deutschen Fußballklubs, so fallen die leicht unterschiedlichen Posen der Spieler auf; einige der jungen Männer provozieren geradezu mit einer für damalige Verhältnisse aufreizenden Lässigkeit (Abb. 10). Ihre Haltung suggeriert Lockerheit, die Mannschaftsmitglieder präsentieren sich als Individuen.



Abb. 10: Mannschaftsaufstellung des BFC Frankfurt, retouchierte Fotografie (Berlin, ca. 1888).

### 5. Der maßgebende Einfluß der Fotografie

Erst um die Jahrhundertwende eröffneten die erheblichen technischen Fortschritte in der Fotografie, wie sie etwa der Rollfilm oder tragbare und leichter zu handhabende Kameras darstellten, auch der Sportfotografie erstmals die Möglichkeit, Spielszenen des Fußballs adäquater wiederzugeben. Dieser Fortschritt leistet einen wichtigen Beitrag zur weiteren Verfestigung der Bildsprache in der Fußballdarstellung. Ein früher, zugegebenermaßen noch nicht



Abb. 11: Spielszene aus der Begegnung einer deutschen Mannschaft gegen eine Auswahl der Football Association am 24. 11. 1899 in Berlin, Fotografie.

sehr geglückter Versuch zeigt sich in dem halbtotale aufgenommenen Foto von der Begegnung zwischen einer deutschen Mannschaft und einem englischen Team im Jahre 1899, von einem der so genannten Ur-Länderspiele in Berlin (Abb. 11). Die Aufnahme zeigt eine ganz konkrete für die Verteidigung brenzlige Spielsituation: Drei Abwehrspieler und zwei Stürmer blicken im Strafraum zu einem hochstehenden Ball, der im nächsten Moment für die Verteidigung eine gefährliche Situation heraufbeschwören wird. Entweder handelt es sich um eine Flanke oder ein Verteidiger hat den Ball unglücklich getroffen und eine ‚Kerze‘ produziert. Hier ist der Fotograf bereits in der Lage, mit dem Bild ein besonderes Spannungsmoment aufzubauen. Gleiches gilt für die Aufnahme des Berliner Derbys zwischen Preußen und Britannia im Jahre 1900 (Abb. 12).

Wie rasant sich die Sportfotografie in jener Zeit auch in Deutschland entwickelte, zeigt eine Kölner Postkarte aus dem Jahre 1905 (Abb. 13). Hier wird bereits eine konkrete Zweikampfsituation dargestellt, wie sie für den modernen Fußball typisch ist. Was aber noch wichtiger ist: Die Bewegung wird in ihrer Ganzheit erfaßt, was nicht nur auf die Hauptaktion im Bildvor-



Abb. 12: Das Berliner Derby zwischen ‚Preußen‘ und ‚Britannia‘, Fotografie (ca. 1902).



Abb. 13: Spielszene auf einer Ansichtskarte: Begegnung Kölner FC 99 – Duisburger SpV am 16.4.1905.

dergrund zutrifft, sondern auch auf die Peripherie des Fotos; auf der linken Seite bildet sich ebenfalls ein Zweikampfpaar und auch die drei Figuren rechts laufen erkennbar in Richtung des Balls. Spätestens seit diesem Zeitpunkt beherrscht das neue Medium der Fotografie mit ihren sich stets verbessernden technischen Mitteln den Arbeitsbereich der Berichterstattung, kann Reportagen unvergleichlich besser begleiten und vermitteln als die Holzschnitte oder Gemälde am Ende des 19. Jahrhunderts. Die Fotografie verweist von nun an die Malerei und mit ihr „viele Kleinkünstler auf andere Posten und verlangte gleichsam von der Kunst, mehr zu sein als nur Darstellung.“<sup>12</sup> Sie allein ist in den folgenden beiden Jahrzehnten maßgeblich verantwortlich für die weiteren Schritte, die zur Konstituierung einer Ikonographie des Fußballs führen; versprach doch nur das Foto die detailgetreue Abbildung von Sportwirklichkeit.

Der Sportbildjournalismus, der in den 1920er Jahren die unzähligen Sportblätter<sup>13</sup> mit atemberaubenden Fotos versorgte, verfeinerte und bereicherte die Bilderwelt des Fußballs noch einmal ungemein. Wiederum waren es technische Erfindungen wie die Kamera *Leica*, die eine neue Qualität für Momentaufnahmen im Sport zuließen. Obwohl sich der Sport als Massenkulturphänomen etabliert hatte, dem in Deutschland für lange Zeit jeder höhere Wert abgesprochen wurde, so brauchen viele Sportfotografen – genannt sei hier vor allem der Wiener Lothar Rübelt – einen künstlerischen Vergleich wahrlich nicht zu

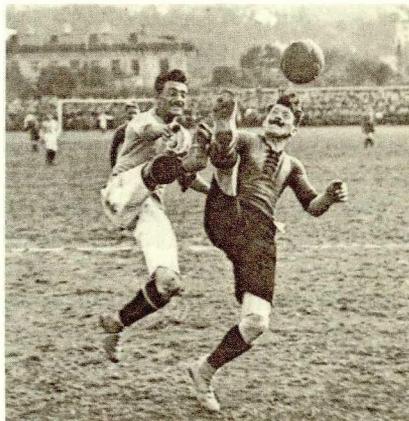


Abb. 14:  
*Pas de Deux (harter Zweikampf)*, Fotografie von Lothar Rübelt (1919).

scheuen: Rübelt's fantastische Nahaufnahme vom *Pas de Deux* der Fußballer, dem Duell Stürmer – Verteidiger, aus dem Jahre 1919, gibt alle möglichen Elemente wieder, die ein Zweikampf im Fußball dem Zuschauer seinerzeit zu bieten vermochte (Abb. 14). Sie zeigt die große Verbissenheit, Grobheit und Rustikalität, mit der die Fußballer seinerzeit um das Leder stritten, in ihrer

<sup>12</sup> HENRIETTE HEINY, Die Sportdarstellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts, aufgezeigt am Beispiel des Fußballsports, in: Kölner Beiträge zur Sportwissenschaft 2 (1974) 138–145, hier 139.

<sup>13</sup> Zur „Gründungsepidemie im Sportzeitschriftenwesen“ in den 1920er Jahren vgl. in diesem Band den Beitrag EGGERS, S. 85f.

ganzen Dynamik und Dramatik. Höchstwahrscheinlich handelt es sich bei dieser Fotografie um das erste Bild überhaupt, das dem Charakter eines harten Zweikampfes im Fußball wirklich gerecht wird.

Trotz dieser fruchtbaren Ansätze ist der Fußball – zumindest aus heutiger Sicht – im Medium des unbewegten Bildes nicht darzustellen. Erst im Wechselspiel von Nahaufnahmen und Totalen läßt sich ein angemessenes Bild von einer konkreten Begegnung zweier Mannschaften erstellen. Immerhin hat man diesem Umstand schon in den 1920er Jahren Rechnung zu tragen versucht, indem man in den Fußballzeitschriften die entscheidenden Momente der Spiele – wie etwa erfolgreich abgeschlossene Angriffe – vermittels großzügiger Bilderfolgen zu sezieren suchte; aber erst dem Medium Film ist es gelungen, die Voraussetzungen für eine dem Fußball angemessene Dramaturgie zu entwickeln.

## 6. Fazit und Ausblick

Der hier vorgelegte Parforceritt durch die frühen Fußballdarstellungen führt uns zu folgenden Arbeitshypothesen für die weitere Forschung; sie lassen sich in sieben Punkten zusammenfassen.

*Erstens:* Die ersten Darstellungen, die an Fußballspiele erinnern, orientieren sich an kunsthistorischen Mustern, die in der Genremalerei entwickelt wurden. Zumeist wird der Eifer oder Übereifer der am Spiel beteiligten Personen in Szene gesetzt und entsprechend deutlich karikiert. Die gelungenen Arbeiten dieser Kategorie sind differenziert ausgeführt und überzeugen vor allem darin, daß sie die Möglichkeiten der Charakterdarstellung nutzen, wie wir es im Falle von Thomas Webster gesehen haben.

*Zweitens:* Ab den 1860er Jahren finden sich Bilder, auf denen nachvollziehbare Spielszenen zu erkennen sind. Offensichtlich geht damit die Herausbildung eines Publikums einher, das diese ‚wahrhaftigen‘ Fußballmomente zu schätzen weiß und über ein entsprechendes Verständnis des Spiels verfügt. So gesehen kann von einer wirklichen Fußballikonographie im Sinne einer nachvollziehbaren Bildsprache erst dann die Rede sein, wenn ein ‚visueller Grundwortschatz‘ der elementaren Fußballaktionen entwickelt worden ist. Erst wenn der Betrachter erkennt, daß in einem Bild ein Paß, ein Dribbling, ein Freistoß oder eine Ecke, um nur wenige Aktionen zu nennen, gezeigt wird, können sich komplexere ästhetische Ordnungen der Fußballikonographie ausbilden.

*Drittens:* Wir haben darauf hingewiesen, daß für die Wahrnehmung des Fußballspiels als eines in sich geordneten Ganzen einerseits und für die Entwicklung einer eigenen Bildersprache des Fußballsports andererseits die Standardisierung des Regelwerks notwendig war. Wenn soeben von komplexeren ästhetischen Ordnungen die Rede war, so bedeutet dies, daß auf einem Bild mehr zu sehen ist als das faktisch Dargestellte, und zwar vor allem dann,

wenn ein Bild erahnen läßt, welche Fortsetzung eine bestimmte, momentan eingefangene Spielszene finden wird.

*Viertens:* Ein weiteres großes Feld ist, wie oben ausgeführt, die Porträtdarstellung eines Spielers. Gerade englische Porträts der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts inszenieren den Einzelspieler nicht selten als Gentleman. Posen und Attribute werden dazu genutzt, die Individualität des Dargestellten herauszuheben, der nicht militärisch-pedantisch, sondern betont ‚lässig‘ erscheint. Aber nicht nur beim Porträt stellt sich die Frage, welche Bildungsideale mit solchen Stilmitteln zum Ausdruck gebracht werden, sondern auch bei Mannschaftsdarstellungen, die den Spielern ebenfalls mehr oder weniger Individualität zubilligen. Weiters wäre zu hinterfragen, welches Gruppen- oder Gemeinschaftsideal sich auf Mannschaftsbildern äußert.

*Fünftens:* Die Beantwortung dieser und anderer Fragen stellt in jedem Fall ein Desiderat der sport-, kunst- und sozialgeschichtlichen Forschung dar. Da die Anzahl der bisher publizierten Bildquellen zur Fußballgeschichte des 19. Jahrhunderts so gering ausfällt, daß schon auf der Ebene der Empirie derzeit keine aussagekräftigen Ergebnisse möglich sind, mußte sich unser Beitrag damit begnügen, Schlaglichter zu setzen, um für die weitere Erforschung dieser Zusammenhänge einige Anstöße zu geben.

*Sechstens:* Mit der Entwicklung der Sportreportage und den neuen Errungenschaften im Bereich der Fotografie kommt den Bildern eine neue Qualität zu. Sie entstehen nicht mehr unter der Maßgabe, das Spiel darzustellen, als es vielmehr sinnbildhaft abzubilden. Fotos in Sportzeitschriften oder Tageszeitungen zeigen weniger Spielszenen als vielmehr einzelne Spieler. Seit den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ist die Sportfotografie eine eigene Gattung, der es zumeist um eine symbolhafte Darstellung der Spieldynamik geht.

*Siebtens:* Fragt man noch einmal grundsätzlich nach den technischen Bedingungen der Fußballdarstellung, so liegt es auf der Hand, daß dem Film ganz neue Möglichkeiten zu verdanken sind. Wie wir gesehen haben, ist es auch dem unbewegten Bild möglich, Bewegung und Dynamik zu suggerieren. Die Künstler, seien es Zeichner oder Fotografen, können einen Bildraum konstruieren, der durch Diagonalen bestimmt wird und entsprechend dynamisch erscheint. Was aber mit den Möglichkeiten des Films beginnt, läßt sich als Entwicklung von der Dramatik des Fußballbildes zu einer Dramaturgie des Fußballgeschehens beschreiben.<sup>14</sup> Für den Zuschauer galt es, ein neues Sehverhalten zu lernen, und die Regisseure und Kameraleute mußten eine eigene Syntax erstellen. Gerade für die zuletzt genannten Entwicklungen gibt es ebenso zahlreiche wie vorbildliche Untersuchungen. Im Hinblick auf die Frühphase jedoch hat die Forschung noch einiges zu leisten.

<sup>14</sup> Über die genrespezifischen Schwierigkeiten, diese Dramatik und Dramaturgie im Medium des Kinofilms zur Geltung zu bringen vgl. den Beitrag VON BERG im vorliegenden Band, insbes. S. 200f.