

- Ito, Go (2007): »Manga History Viewed through Proto-Characteristics«. In: Brophy, Philip (Hg.) *Tezuka. The Marvel of Manga*, Melbourne: National Gallery of Victoria, S. 107-113.
- Jones, William B. (2002): *Classics Illustrated. A Cultural History, with Illustrations*, Jefferson NC: McFarland.
- Kinsella, Sharon (2000): *Adult Manga. Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, Richmond: Curzon.
- Knigge, Andreas C. (2004): *50 Klassiker Comics. Vom Lyonel Feininger bis Art Spiegelman dargestellt von Andreas C. Knigge*, Hildesheim: Gerstenberg.
- Knigge, Andreas C. (1996): *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*, Hamburg: Rowohlt.
- Le Galli, Michael (2007): *Paroles sans Papiers*. Mit einem Vorwort von Alfred und David Chauvel, Paris: Delcourt.
- Magnussen, Anne/Christiansen, Hans-Christian (Hg.) (2000): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- McRobbie, Angela (1991): »Jackie and Just Seventeen: Girls' Comics and Magazines in the 1980s«. In: Dies. (Hg.), *Feminism and Youth Culture. From »Jackie« to »Just Seventeen«*, Boston: Unwin Hyman, S. 135-188.
- McAllister, Matthew/Sewell, Edward H./Gordon, Jan (Hg.) (2006): *Comics & Ideology*, New York: Peter Lang.
- McCloud, Scott (1994a): *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper Perennial.
- McCloud, Scott (1994b): *Comics richtig lesen*, Hamburg: Carlsen.
- Moore, Alan/Gibbons, Dave (2000): *Watchmen*, Hamburg: Carlsen.
- Moore, Alan/Williams III, J.H./Gray, Mick/Klein, Todd (1999-2005): *Promethea I-V*, New York: America's Best Comics.
- Noomin, Diane (Hg.) (1992): *Comic Sisters. Bad Girl Art aus USA*, Berlin: Elefantentpress.
- Oubapo (Hg.) (2000): *Oupus 3. Les Vacances de l'Oubapo*, Paris: Association.
- Palmer-Mehta, Valerie/Hay, Kellie (2005): »A Superhero for Gays? Gay Masculinity and Green Lantern«. In: Browne, Ray B. (Hg.), *The Journal of American Culture* 28/4, S. 390-404.
- Peeters, Benoît (1998): *Case, Planche, Récit. Lire la bande dessinée*, Paris: Casterman.
- Sewell, Edward H. (2006): »Queer Characters in Comic Strips«. In: McAllister, Matthew/Sewell, Edward H./Gordon, Jan (Hg.), *Comics & Ideology*, New York: Peter Lang, S. 251-274.
- Shodt, Frederik L. (1983): *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Tokyo/New York: Kodansha International.
- (1996): *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*, Upland/PA: Diane Publishing Co.



Wenn der Blick ins Bild kommt

Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic¹

CHRISTINE HERMANN

»Es ist gesehen worden« (Reve 1988: 382)

Die Literaturwissenschaft hat sich den spezifischen narrativen Techniken des Comics nur zögerlich zugewandt, während pädagogische, linguistische oder kulturwissenschaftliche Fragestellungen durchaus schon länger untersucht wurden. In den letzten 20 Jahren sind Comics jedoch zunehmend zu einem Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft geworden. Nicht zuletzt die Comicadaptationen von literarischen Werken trugen dazu bei, dass Literaturwissenschaftler_innen dem Comic größere Aufmerksamkeit schenkten. So etwa die Reihe *Classics Illustrated*, die Comicversion von *A la recherche du temps perdu* von Stéphane Heuet, oder *Gemma Boveri*, eine (freie) Bearbeitung von Flauberts *Emma Bovary* durch Posy Simmonds. Im niederländischen Sprachraum ist hier an erster Stelle Dick Matena zu nennen, der Comicversionen von *De Avonden* [Die Abende] von Gerard Reve, *A Christmas Carol* von Charles Dickens, *Kort Amerikaans* von Jan Wolkers, *Kaas* [Käse] und *Het Dwaallicht* [Das Irrlicht] von Willem Elsschot anfertigte – und dies jeweils unter Einbeziehung des vollständigen Romantextes. Sein erster Literaturcomic, *De Avonden*, soll in diesem Beitrag im Mittelpunkt stehen.

Als Dick Matena 2003 mit *De avonden. Een beeldverhaal* den ersten Teil seiner Comicversion von Gerard Reve's Roman *De avonden. Een winterverhaal* publizierte, war seine Entscheidung, den Romantext ungekürzt in die Comicfassung zu übernehmen, ein Novum. Matena sagt: »Soviel ich weiß, wurde noch niemals zuvor ein kompletter Roman zu einem Comic umgearbeitet« (Dick Matena zit.n. Wijndelts 2002).² Inzwischen hat sich dies geändert: So hat zum Beispiel Arnel in seiner Comicadaptation von Racines *Phèdre* von 2006 den gesamten Text aufgenommen,³ und auch die *Shakespeare Comic Books*, die seit 2003 erscheinen, geben Shakespeares Dramen unter Beibehaltung des vollständigen Originaltextes in Comicform wieder.

»Stripversion *De Avonden* bietet neuen Zugang zu literarischem Werk«, titelte die *Stichting Beeldverhaal Nederland* (vgl. *Stichting Beeldverhaal Nederland* 2004/07). Das *Stripmagazine* hingegen stellte die Frage: »Ehrenbezeugung oder Bedrohung« (Cumps 2008). In diesem Beispiel einer intermedialen Transformation sind die zwei zu vergleichenden Medien nicht Bild und Text, sondern »Roman« und »Comicfassung«, denn es geht um einen Vergleich des Romans mit einer Comicadaptation, in der der Romantext integral aufgenommen ist. Welchen Mehrwert hat eine Comicfassung in einem solchen Fall? Erzählt der Comic dasselbe wie der Roman? Oder erzählt der Comic »mehr« – da eine Adaption immer zugleich eine Interpretation der literarischen Vorlage ist? Und wenn ja, ist das eine Bereicherung oder ein Verlust? Von diesen Fragen geht meine Untersuchung aus. Es soll hier die visuelle im Vergleich zur textuellen Narrativität analysiert und illustriert werden. Im Besonderen sollen die visuellen Techniken der Fokalisierung im Comic untersucht werden, gilt doch der Roman *Die Abende* als ein Musterbeispiel einer personalen Erzählsituation.

1. DER ROMAN

Ende 1947 publizierte Reve seinen ersten Roman, *De Avonden*, in dem er die letzten zehn Tage des Jahres 1946 aus der Perspektive des jungen Büroangestellten Frits van Egters beschreibt. Wie im Titel angedeutet, werden nur die Abende (und die Sonntage) erzählt. Und diese Abende sind geprägt von Monotonie, Langeweile und mangelnder Nähe. Der Inhalt ist schnell erzählt: Frits isst mit den Eltern zu Abend, besucht dann Freund_innen, mit denen er skurrile Geschichten über Todesfälle, Krankheiten und Kahlköpfigkeit austauscht, kehrt nach Hause zurück und geht zu Bett. Fast jeder Tag endet mit einem Albtraum. Die Zeit zu Hause verbringt er mit Selbstgesprächen und Betrachtungen seiner selbst im Spiegel. Ein Abend verläuft trostloser als der andere, auch der Silvesterabend, mit dem das Buch endet.

Die erste Generation der Rezensent_innen sah darin vor allem ein Zeitdokument, »die Stimme einer Generation« (Romein-Verschoor [1947] 1989: 34), in dem das Lebensgefühl der desillusionierten, aller Ideale beraubten Nachkriegsjugend in Worte gefasst und die bedrückende Atmosphäre der Nachkriegszeit eindringlich geschildert wurde. Andere Kritiker_innen reagierten abweisend und beurteilten das Werk als »trübselig« (Bomans [1947] 1989: 73), »sterbenslangweilig« (vgl. Schuur [1947] 1989: 66), oder nannten es »grau, zynisch und vollkommen negativ« (Bomans [1947] 1989: 73). In den 1960er Jahren verschob sich der Fokus in der Rezeption dann von den soziologischen Aspekten auf die Psychologie der Hauptperson (vgl. Raat 1989). Der Roman gilt als einer der großen »Klassiker« der niederländischen Literatur und Reve gehört heute zu den »Großen Drei« im Kanon der niederländischen Literatur nach dem Zweiten

Weltkrieg. Auch heute noch wird der Roman vielfach als ein Referenzwerk in Rezensionen und literaturwissenschaftlichen Erörterungen angeführt.

2. DER COMIC

2003 wurde der Roman von Dick Matena, einem der bedeutendsten niederländischen Comiczeichner_innen, als Comic adaptiert. Dabei wurde der Roman weder bearbeitet noch gekürzt, sondern vollständig und unverändert aus dem Roman in den Comic übernommen.⁴ Warum hat Matena sich diese »Einschränkung« auferlegt? In einem Interview mit dem *Stripmagazine* meint er, er habe so großen Respekt gegenüber dem Originaltext eines Romans und halte ihn sogar für »heilig«, dass er nichts davon weglassen und nichts hinzufügen wolle. Schon die kleinste Änderung sei für ihn »Blasphemie«. Demgemäß hat er auch bei den Comicversionen von *A Christmas Carol*, *Kort Amerikaans* und *Kaas* den kompletten Romantext aufgenommen (sein Wunschtraum wäre es, *Ulysses* von James Joyce als Comic zu bearbeiten). Dabei ist es, nach eigener Aussage, sein Ziel, dem Originalautor und -text zu dienen, den er so getreu wie möglich in Bilder übersetzen möchte (vgl. *Stripmagazine*/Matena 2008).

Matenas Projekt hat viel Staub aufgewirbelt. Die Meinungen über den Erfolg dieses Projektes gehen auseinander: »Ein gelungenes Projekt«, meint Wilfried Poelmans in seiner Rezension (Poelmans 2003: 619). Louis van Dievel beurteilt die Comicadaptation als »Meisterwerk« und als einen »Meilenstein in der niederländischsprachigen Comicgeschichte« (Van Dievel 2005: 546; 548). Matena erhielt für *De Avonden* den »Bronzen Adhemar 2003« (den offiziellen flämischen Staatspreis für Comics) zuerkannt. Der – bereits von Krankheit gezeichnete – Autor des Romans, Gerard Reve, dem Matena die ersten beiden Probeseiten noch zeigen konnte, fand sie »prächtig«, wie Matena in einem Interview in *Vrij Nederland* erzählt (Dick Matena zit.n. Wijndelts 2002).

Aber nicht alle stimmen in diesen Lobeschor ein. Laut Danny Koningstein »fügen die Bilder beinahe nichts zum Originaltext hinzu« (Koningstein 2003). Auch Gert Meesters stößt in seinem Aufsatz in dasselbe Horn: Die Comicversion sei lediglich »eine reich illustrierte Ausgabe des Romans« (Meesters 2003: 527), die Bilder dienen nur als Ergänzung, lautet sein Urteil. Dieselbe Meinung vertritt Hans van Soest in seiner Rezension in *StripSter* (vgl. Van Soest 2003). Paradoxerweise scheint selbst der Verlag *De Bezige Bij* auf seiner Website in der Ankündigung des Comics diese Meinung zu vertreten und die Bildgeschichte auf eine Kulisse reduzieren zu wollen: »Matena versieht die Geschichte mit einer atemberaubenden Kulisse« (De Bezige Bij 2010). Durch die Aufnahme des integralen Textes habe Matena verabsäumt, von den »unleugbaren Trümpfen, die dieses Medium bietet«, Gebrauch zu machen, meint Meesters (Mees-

ters 2003: 527); und Wilfred Takken betrachtet die Verwendung des integralen Textes als einen »großen Irrtum« (Takken 2003).

3. FOKALISIERUNG

Handelt es sich aber wirklich nur um eine reich illustrierte Version des Romans? Oder fügen die Bilder eine weitere Dimension, eine bedeutungserweiternde Komponente hinzu? Erzählt der Comic dasselbe oder mehr (oder gar weniger)? Mit welchen narrativen Mitteln erzählt der Comic die Geschichte, die im Roman erzählt wird? Um diese Fragen zu beantworten, sollen die visuellen narrativen Techniken des Comics im Vergleich zum Roman analysiert und ihre Funktionen untersucht werden.

Der Roman *Die Abende* gilt als ein Musterbeispiel für eine personale Erzählsituation, eine Erzählstruktur, die das Geschehen aus der Perspektive einer selbst beteiligten Figur (und damit subjektiv und fragmentarisch) schildert. Der die Erzähler_in tritt hinter die Figur zurück und erzählt, was diese sieht und erlebt. Die Geschichte wird vorwiegend aus der Innenperspektive dieser Reflektorfigur erzählt, Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt anderer Figuren bleiben dem_r Leser_in verschlossen. Er_sie kann nur aufgrund der beschriebenen Verhaltensweisen auf die zugrunde liegenden Emotionen schließen. Im vorliegenden Roman fungiert Frits als Fokalisator: Alles wird aus seiner Sicht erzählt. Der die Leser_in erfährt nichts, was Frits nicht weiß oder sehen kann. Dafür wird er_sie mit allen seinen Gedanken vertraut gemacht. Wir erfahren als Leser_in, wie er seine Umwelt, seine Eltern und Freund_innen, und sich selbst wahrnimmt, erlebt und beurteilt. Die Bewusstseinswiedergabe im Comic erfolgt nun aber nicht allein durch sprachliche Mittel, sondern auch mittels visueller Techniken. Im Folgenden werde ich mich auf die visuellen Techniken der Fokalisierung konzentrieren. Im Comic wird sowohl abgebildet, was die Fokalisatorfigur sieht (perzeptuelle Fokalisation), als auch wie sie dies erlebt und was sie denkt (psychologische Fokalisation). Innere und äußere Bilder sind in der Darstellung jedoch nicht zu unterscheiden – Träume, Erinnerungen und Erzählungen wirken genauso »real« wie die homodiegetischen Ereignisse.

Man könnte nun denken, dass es die wichtigste Funktion visueller narrativer Techniken im Comic sei, etwas abzubilden. Doch – paradoxerweise – haben die visuellen Erzähltechniken in der Comicversion von *De Avonden* nicht nur die Funktion, etwas abzubilden, sondern auch, die großen Themen des Romans (Monotonie, Langeweile, Einsamkeit) gerade dadurch zu evozieren, dass sie nicht abgebildet werden. Eben weil sie nicht im Bild gezeigt werden, wird spürbar, worum es geht. Emotionen werden dem_r Betrachter_in nicht gezeigt, sondern »in« dem_r Betrachter_in geweckt. Und dies entspricht den Erzähltechniken im Roman. Auch im Romantext werden Langeweile und Ein-

samkeit nämlich nicht benannt, aber gerade dadurch fühlbar. Lassen wir nun kurz Reve selbst zu Wort kommen. Er sagt über die Darstellbarkeit der Einsamkeit: »Die elementarsten menschlichen Leiden, wie zum Beispiel Einsamkeit, Hunger, Durst, Geilheit, Heimweh, können nicht direkt so beschrieben werden, dass sie den Leser wirklich berühren. Man kann sie nur durch eine Aufeinanderstapelung der richtigen Attribute wachrufen.« Genau das tut Matena in den Comiczeichnungen. Reve weiter:

»Es ist dann manchmal viel besser, das Wort ›Einsamkeit‹ oder ›einsam‹ überhaupt nicht zu nennen, sondern einfach das Zimmer, den Lichteinfall, den Geruch, die Aussicht, die hinterlassenen Toffeepapierchen oder Obstschalen, die Möbel, die Lampen, auf die richtige Weise zu beschreiben. Die Attribute gemeinsam beschwören dann die Einsamkeit wie von selbst herauf, ohne dass der Leser auch nur einen Augenblick an das Wort denkt, und mit einer viel dauerhafteren und eindringlicheren Wirkung.« (Reve 1998: 643f.)

Kris Pint betont dann auch in seiner Rezension, dass die Kraft des Romans gerade im Implizitlassen des eigentlichen Kerns der Erzählung liege. Der Roman drehe sich um etwas, das »im ganzen Werk ungesagt bleibt« (Pint 2003). Da der die Leser_in keine Erklärung bekomme und die Komplexe der Hauptperson nicht benannt werden, könne er_sie seine ihre eigenen hineinprojizieren. Bei einer Transformation (Verfilmung, Comicadaptation) sei es dann auch wichtig, dass man nicht zu viel sagen will – wie es in der Verfilmung von Rudolf van den Berg (1989) geschehen sei, in der vor allem »der verdrängte sexuelle Aspekt deutlicher zum Ausdruck« komme und der die Zuschauer_in seine ihre eigenen Assoziationen nicht mehr einbringen müsse. Die Comicadaptation von Matena hingegen beurteilt Pint eher positiv und weist lobend auf dessen »ingeniöse Verwendung der comictechnischen Möglichkeiten« (Pint 2003) hin.

Wie Matena diese »comictechnischen« Möglichkeiten anwendet, um das »Nicht-Gesagte« des Romans auch im Comic »nicht abzubilden« und gerade dadurch zu suggerieren, werde ich anhand einiger Beispiele zeigen. Es soll deutlich werden, wie Matena in dieser Bilderzählung mit visuellen Techniken etwas »abwesend« sein lässt und dadurch bestimmte Gemütszustände suggeriert. Was sind die visuellen Techniken, um etwas ins Bild zu bringen, ohne es abzubilden? Wie können Gemütszustände ausgedrückt werden, ohne sie direkt abzubilden? Für die Analyse sollen hier die visuellen Techniken des Nichtabbildens und die Rolle des Blicks für die Fokalisation untersucht werden. Die Techniken zur Fokalisierung im Comic ähneln zum Teil jenen des Films. Auch im Comic bestimmen die Wahl von Einstellungsgrößen, Festlegung von Kamerapositionen und Bildausschnitt, Montage etc. die perspektivische Präsentation der Geschichte.

4. VISUELLE TECHNIKEN DER FOKALISATION

Bewusstseinsinhalte werden im Comic nicht nur in sprachlicher Form, sondern auch nonverbal wiedergegeben. Auch das nicht-versprachlichte Innenleben (Gefühle, Stimmungen) tritt in Form von Bildern und Darstellungstechniken in Erscheinung (muss aber von dem_r Betrachter_in entsprechend interpretiert werden). Die Fokalisation wird also nicht nur durch die Motivwahl, sondern mehr noch durch die Art der Darstellung deutlich.

4.1 Fokalsation durch formale Gestaltungselemente

Die Empfindungen der Hauptperson kommen im Comic im Layout und in der Farbgebung zum Ausdruck. Vor allem die Eintönigkeit des Lebens und die daraus resultierende Langeweile werden aus der Bild- und Seitengestaltung sowie der Farbwahl deutlich: Schriftart und -größe sind im ganzen Comic einheitlich. Während Schriftgröße und -stärke in Comics normalerweise Lautstärke und Tonfall bzw. emotionale Färbung symbolisieren, findet man in *De Avonden* keine fett gedruckten oder größeren Buchstaben, die eine unterschiedliche Intonation oder Lautstärke andeuten würden, keine Rufzeichen, keinerlei Abweichung der Buchstaben von der Standardform und -größe, alles ist gleichförmig und einheitlich, es gibt keine emotionalen Höhepunkte (und dies passt durchaus zur Grundstimmung des Romans). Auch die Sprechblasen sind alle gleich gestaltet und verwenden die gleiche Schriftart und -größe wie die Textblöcke. Dieses auffallende Regemaß verleiht den Seiten einen monotonen Eindruck. Die geschriebene Sprache wird damit auch zum visuellen Bedeutungsträger, der Text erhält hier also auch eine Bildfunktion.

Matena hat den Comic bewusst schwarzweiß gestaltet, oder genauer gesagt in Grautönen. Er übersetzt die farblose Welt von Frits van Egters in monochrome Bilder. Alles erscheint wie ein düsterer Tag, diffus und grau in grau. In Rezensionen wurde die Atmosphäre des Romans immer wieder als »grau« bezeichnet. So lesen wir auf der Rückenklappe: »Über allem liegt ein grauer Schleier der Melancholie« (Reve 2003); Kees Fens spricht von den verschiedenen Grau-Schattierungen der Abende: »Die Tage und vor allem die Abende ähneln einander sehr: sie sind alle grau, aber in verschiedenen Nuancen« (Fens [1972] 1989: 273); Stuiveling spricht vom »grauen, farblosen Stoff, aus dem dieses Werk modelliert ist« (Stuiveling [1948] 1989: 102); Bordewijk vergleicht das Buch mit einer »endlosen Reihe grauer Fresken« (Bordewijk [1947] 1989: 62). In der Comicfassung wird das wörtlich genommen und der Roman in grauen Bildern wiedergegeben. Dies wurde in der Kritik wiederholt hervorgehoben: »Reve in vier Grautönen«, betitelt Rondeltap seine Rezension über die Comic-adaptation (Rondeltap 2004), und van Dievel gibt seiner Besprechung den Titel »Unzählige Schattierungen von grau« (Van Dievel 2005).⁵ Die Farbwahl ist hier

also ein Mittel, um die Eintönigkeit und Farblosigkeit des Daseins fühlbar zu machen.

Die Fokalisierung kann auch durch die Panelform unterstrichen werden. Durch Variation der Größe und Form kann ein Panel narrative Qualität gewinnen. So verstärkt ein schmales und hohes Panel den Eindruck der schmalen Gasse, die die Hauptperson durchwandert, gleichzeitig weist diese Panelform aber auch auf die Beklemmung der Person hin: Sie ist eingesperrt in den engen, schmalen Rahmen. Die Panelform bezieht sich hier also auf das Erleben und die Wahrnehmung des_r Fokalisator_in. Auch die visuelle Abbildung von Träumen, Wunschträumen, Erinnerungen oder erzählten Begebenheiten bringen ins Bild, was sich im Bewusstsein des_r Fokalisator_in abspielt. Hier könnte die Umrandung den Inhalt des Panels semantisch verändern und zum Beispiel verschiedene Realitätsebenen deutlich machen, etwa durch eine wolkige Panelumrandung erkennen lassen, dass es sich um einen Traum oder um eine Erinnerung handelt.⁶

In *De Avonden* ist jedoch aus der Panelform nicht ersichtlich, ob es sich um »reale« Ereignisse der Handlung oder um Erinnerungen, Träume oder Wunschvorstellungen handelt – innere Bilder werden nicht als solche gekennzeichnet, Realität und Möglichkeit treffen in der Bildwelt aufeinander und sind formal nicht zu unterscheiden. Es geht um die (subjektive) Wirklichkeit der Reflektorfigur, deren Realitätsebene (Träume, Erinnerungen, Fantasievorstellungen, erzählte Geschichten oder Comicwirklichkeit) der_die Leser_in aus dem Kontext, anhand der vorhergehenden und nachfolgenden Panels sowie anhand des Textes interpretieren muss. Im Textblock wird nämlich sehr wohl die Grenze zwischen Traum und Wachsein markiert: Wendungen wie »er schlief ein« zeigen den Beginn des Traumes an, das Ende wird durch Wendungen wie »schwitzend wurde er wach« (Reve/Matena 2007: 41) kenntlich gemacht. Die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion wird also nur im Text, nicht im Bild gemacht.⁷

Auffallend ist auch, dass alle Panels klare und durchgängige Konturlinien aufweisen. Während in vielen Comics die Rahmen zeitweise aufgebrochen oder miteinander verbunden werden, ist dies hier nie der Fall. Die Figuren bleiben immer in ihrem Frame, sie bleiben »im Rahmen«, bleiben gefangen in ihren Rollen. Der Frame wird hier gleichsam zum Symbol für die Mauern, die die Figuren um sich herum aufgerichtet haben. Das innere Erleben einer bedrückenden und beengenden Atmosphäre wird dadurch ins Bild übertragen.

4.2 Fokalisation auf Panelebene

Das Bewusstsein der Personen äußert sich nicht nur im inneren Monolog (in Form von Gedankenblasen), sondern auch durch die Festlegung des Bildausschnitts durch Kameraperspektive und Einstellungsgröße. Auf diese Weise wird eine subjektiv gefärbte Wahrnehmung wiedergegeben.

Im Comic ist es ähnlich wie im Film die »Kameraperspektive«, die den Blickwinkel des_r Betrachter_in und damit die Fokalisierung bestimmt. Relativ häufig sind Abweichungen von der Normalsicht festzustellen: Panels sind in Untersicht oder Aufsicht gegeben, die in dem_r Betrachter_in bestimmte Gemütszustände hervorrufen. Die Froschperspektive (extreme Untersicht) hat besonders bei Alpträumen die Funktion, in dem_r Betrachter_in ein Gefühl der Unterlegenheit und Machtlosigkeit zu erwecken. Die dargestellte Szene wirkt überwältigend und Furcht erweckend, die Bedrohlichkeit des_r Gegner_in wird betont und dadurch Angst fühlbar gemacht (denn Angst hat keine Worte). Der_die Betrachter_in blickt und fühlt mit Frits, er_sie folgt der Wahrnehmung der Hauptperson und deren WahrnehmungsfILTER. Eisner spricht in diesem Zusammenhang von einem »involvement of the reader« (Eisner 1985: 89). Die Aufsicht hingegen (im extremen Fall die Vogelperspektive) stellt den_die Betrachter_in außerhalb des Geschehens und macht die Unterlegenheit und Hilflosigkeit der Hauptperson spürbar (der_die Betrachter_in blickt »auf« Frits herab). Entsprechend der personalen Erzählsituation im Roman nehmen wir nur wahr, was Frits sieht, und dies gefiltert durch seine Wahrnehmung. Und doch sehen wir mehr als er: nämlich auch ihn selbst. Oft sehen wir ihn dabei von hinten. Die Rückenansicht trägt wiederum dazu bei, dass wir die Perspektive von Frits übernehmen. Wir schauen ihm über die Schulter, und blicken mit ihm mit.

Die Einstellungsgröße bestimmt den Bildausschnitt und ist ein wichtiges Mittel bildlichen Erzählens. Im vorliegenden Comic ist der_die Betrachter_in zumeist nahe bis sehr nahe am Geschehen, es gibt fast keine Totalen (die der Perspektive eines_r auktorialen Erzähler_in entsprechen würden), kaum Halbtotalen, aber viele – teils extreme – Nahaufnahmen und Close-ups, die einerseits die wichtige Rolle des Blicks und des genauen Beobachtens für die Hauptperson deutlich machen, denn auch Frits konzentriert sich in seiner Beobachtung auf Details, die er ausführlich kommentiert. Andererseits geht es dabei vor allem um Detailaufnahmen von Teilen des Gesichts, die einzeln und damit fragmentiert ins Bild kommen. Der Zusammenhang mit dem Körper, der Blick aufs Ganze geht verloren. Nasen, Ohren und Augen scheinen ebenso isoliert zu sein wie die Hauptperson; jeder Körperteil ist »vereinzelt« und auf sich allein gestellt. Frits' Aufmerksamkeit konzentriert sich dabei vor allem auf eher »unappetitliche« Körperteile: Warzen, Pickel, der Naseninhalte und der im Spiegel betrachtete Anus werden ausführlich beschrieben und im Comic panelfüllend zur Darstellung gebracht. Besonders prominent ins Bild treten aber auch die Augen, wodurch einmal mehr die Bedeutung des Blicks deutlich wird. Die Konzentration auf Details führt zu einer Fragmentierung der Wahrnehmung, die eine Fragmentierung des Sinns und der früher vielleicht vorhandenen (oder nicht hinterfragten) Gemeinschaften impliziert.

Frits führt immer wieder Selbstgespräche – »um die Stille zu durchbrechen«, wie Fens meint (Fens 1965: 79). Im Comic wird diese Isoliertheit und

Abbildung 1: Detailaufnahme der Augen (Reve/Matena 2007: 329)



Vereinzlung in der Panelgestaltung ausgedrückt. Pro Panel kommt fast immer nur eine einzige Sprechblase vor (oder seltener zwei, die dann aber von derselben Person stammen). Jede_r spricht für sich, es kommt nicht zu einem echten Gespräch, sondern nur zu einer Aufeinanderfolge von Monologen. Jede_r bleibt

Abbildung 2: Die Mutter von Frits (Reve/Matena 2007: 11)



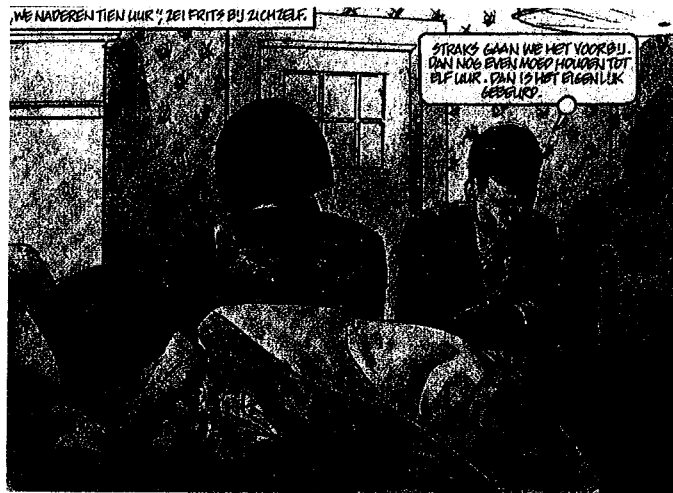
in seinem_ihrem Schutzwall, seinem_ihrem Panelframe – der Panelrahmen symbolisiert damit die Mauern, die jede Figur um sich gezogen hat.

Was an den Personen im Comic vor allem auffällt, sind die fehlenden Emotionen. Ihre Mimik ist starr. Auf den Gesichtern steht nichts zu lesen außer Ver-

schlossenheit und Abweisung, sie wirken seltsam unbewegt und maskenhaft. Der Gesichtsausdruck bleibt immer gleich, Emotionen sind nur in den Traumszenen gestattet. Die Monotonie spiegelt sich also auch in der Mimik der Personen. So erscheint etwa das Gesicht der Mutter immer auf dieselbe Art: schablonenhaft, ausdruckslos, verschlossen, mit zusammengepressten Lippen, nie schleicht sich ein Lächeln auf ihre Lippen. Sie scheint in ihrer erstarrten Mimik wie gefangen, ein Zugang zu ihrem Inneren ist (aus der Perspektive von Frits) nicht möglich. Tränen werden fast nie gezeigt. Sie werden wohl im Text erwähnt, aber erscheinen, ungeachtet Matenas Vorliebe für Close-ups, nicht im Bild. Im Textblock unter der Abbildung lesen wir: »er fühlte die Tränen aufsteigen« – doch der_die Leser_in bekommt nur seinen Rücken zu sehen. Die Tränen werden der Vorstellungskraft des_r Leser_in überlassen. In einer anderen Szene drückt die Mutter (aus dem Textblock erfahren wir: schluchzend) ihr Gesicht ins Kissen und versteckt so ihre Tränen. Bei Frits müssen wir bis Seite 311 warten, bevor seine Tränen ins Bild kommen (dann allerdings in Großaufnahme).

Matena verzichtet also darauf, durch Mimik Gemütszustände zu zeigen, doch auch die fehlende Mimik hat eine Wirkung, denn: »Man kann nicht nicht

Abbildung 3: Interaktion zwischen den Figuren (Reve/Matena 2007: 320)



kommunizieren«, wie Paul Watzlawick es formulierte (Watzlawick/Beavin/Jackson [1969] 2007: 90). Durch die fehlende Mimik kommt die Isolierung der Personen und ihre Distanz zueinander »sprechend« zum Ausdruck. Dieser Mangel an Kommunikation und an Nähe wurde schon bei den isolierten Sprechblasen angesprochen. Aber auch in der nonverbalen Kommunikation mangelt es an Kontakt zwischen den Personen: Es gibt kaum Körperkontakt, kaum Blickkon-

takt. Die Personen berühren einander fast nie, sieht man vom formellen Händedruck zur Begrüßung ab – und sie sehen einander auch nicht an. In dieser Hinsicht ist die große Zahl der Rückenansichten ebenso auffallend: Die Personen kehren einander selbst im Gespräch den Rücken zu; nur äußerst selten kann es vorkommen, dass sie einander direkt ansehen. Meist fehlt jeder Blickkontakt. Und kommt es einmal zu einem Blickkontakt, dann sehen die Personen einander nicht auf selber Höhe an. Stattdessen schaut eine auf die andere hinunter oder zu ihr auf. Oft liegt dies in der Handlung begründet (jemand steht am oberen Ende einer Treppe oder sitzt auf einem Stuhl), doch scheint es trotzdem eine unverhältnismäßig oft vorkommende Perspektive zu sein.

4.3 Fokalisation auf Ebene der Panelsequenz

Die Montage (Kombination und Aufeinanderfolge der Panels) lädt die Bilderfolge mit Bedeutung auf und kreiert Leerstellen, die der_die Leser_in/Betrachter_in auffüllen muss.⁸ Die zwischen den Panels (im *gutter*)⁹ ablaufenden Ereignisse werden von dem_r Leser_in ergänzt. In Studien zu Reves Roman wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass Sexualität darin kein Thema ist (vgl. Blaman [1947] 1989: 42). Sexuelle Wünsche bleiben unbewusst, kommen aber in

Abbildung 4: Traumsymbolik (Reve/Matena 2007: 39)



den Träumen symbolisch zum Ausdruck – man vergleiche dazu die Analysen von J. Van Zweden (vgl. Van Zweden [1976] 1989: 312-330) und Chris De Zoeten (vgl. De Zoeten 2003), in denen die Träume sexuell gedeutet werden. In der Comicfassung werden die Träume in ähnlicher Weise interpretiert – die sexuellen Assoziationen der Traumszenen treten im Comic viel stärker (im wahrsten Sinn des Wortes) in den Vordergrund. So folgt auf eine Szene, in der sich Frits nackt im Spiegel betrachtet, auf der nächsten Seite ein Traum, in dem die Wurzeln eines Baumes eine eigenartige Form haben, die wohl nicht zufällig eine gewisse Ähnlichkeit mit dem männlichen Geschlechtsorgan aufweist. Durch die mit Hilfe der Montage erzeugte räumliche Nachbarschaft der Panels wird die Assoziation nahegelegt, dass sie sich auch in der Bildsprache aufeinander beziehen. Die Comicfassung suggeriert also eine bestimmte Interpretation des Traumes. Während im Roman die sexuellen Wünsche und Gedanken von Frits nicht vor-

kommen, werden im Bild durch die visuelle Ähnlichkeit Zusammenhänge suggeriert. Doch ist es noch immer der_die Leser_in, der_die den Zusammenhang legt und die Panels in Verbindung bringt.

5. WO DER COMIC ÜBER DEN ROMAN HINAUSGEHT

Die bisher genannten Techniken beziehen sich auf die Ebene der graphischen Gestaltung und auf Frits als Fokalisator. Aspekte der Monotonie, Langeweile, Einsamkeit und mangelnden Nähe kommen auch im Roman mit anderen medienspezifischen Mitteln zum Ausdruck. Doch Fokalisation im Comic geht hier über die Romanfigur hinaus und beschränkt sich nicht darauf, das Geschehen lediglich aus der Sicht der Hauptperson zu zeigen, also die Fokalisierung des Romantextes zu übernehmen und mit visuellen Mitteln den Text zu wiederho-

Abbildung 5: Autor und Comicfigur (Reve/Matena 2007: 15; Reve 1988)



len und zu verstärken. Der Comic bezieht durch visuelle Strategien auch den Autor und den_die Leser_in mit ein. Im Folgenden möchte ich mich nun mit jenen Elementen befassen, in denen nicht nur die subjektive Sicht der Hauptperson dargestellt wird, sondern der Autor und der_die Leser_in durch visuelle Strategien mit ins Spiel kommen.

Zuerst möchte ich mich dem Autor zuwenden, und dafür auf das äußere Erscheinungsbild der Personen im Comic eingehen: Während der Roman das Aussehen der Personen offenlässt, ist dies in einem visuellen Medium (Comic oder Film) nicht möglich. Dort werden die Personen durch ihr Äußeres cha-

rakterisiert, durch Kleidung und Frisur, Gesichtsausdruck, Körperhaltung. Es wurde wiederholt in Rezensionen darauf hingewiesen, dass der Protagonist im Comic dem Autor des Romans zum Verwecheln ähnlich sieht: Die Comicfigur wurde auch tatsächlich nach einem Porträtfoto des jungen Reve modelliert. Hier ist also der Romanautor selbst ins Bild gekommen. Matena gibt in einem Interview an, dass er damit den autobiographischen Charakter des Romans ins Bild bringen wollte (vgl. Rondeltap 2004). Der_die Betrachter_in des Comics soll also zusammen mit Frits zugleich Reve sehen. Vater, Mutter und Bruder sind übrigens ebenfalls der Familie Reve nachempfunden. Aber nicht nur der Autor wird zum Mitspieler, sondern auch der_die Leser_in – und zwar im Zusammenhang mit der Darstellung des Blicks.

6. DIE VERDOPPELUNG DES BLICKS

Während der Blick im Roman ›beschrieben‹ wird, wird im Comic auch ›gesehen‹. Wir blicken als Leser_innen nicht nur auf Frits, wir blicken durch seine Augen mit ihm mit. Dieser Perspektivenwechsel vollzieht sich im *gutter* zwischen den Frames. Der_die Leser_in und damit gleichzeitig auch Betrachter_in des Comics wechselt ständig die Position, ohne sich dessen bewusst zu sein. Dem Roman hingegen wirft Sierksma Eindimensionalität vor: dadurch werde es dem_r Leser_in unmöglich gemacht, »sich zugleich in die Personen hineinzuversetzen und sie vor sich zu sehen« (Sierksma [1948] 1989: 155).

Frits betont: »Ich muss genau zusehen.« (Reve 1988: 10) Präzise beobachten und in Worte fassen, das heißt für ihn, die Wirklichkeit in den Griff zu bekommen, die Welt um sich herum kontrollieren zu können, beherrschbar zu machen. Dabei beobachtet Frits nicht nur seine Mitmenschen, sondern auch sich selbst. Sei es, dass er sich im Spiegel betrachtet und nach ersten Anzeichen des Alters sucht, sei es in seinen gedanklichen Reflexionen über sein Leben und seinen Tagesablauf. Das Motiv des Spiegels macht diese ständige Verdoppelung des Blicks sichtbar.

Im Spiegel ist Frits Subjekt und Objekt zugleich: Er beobachtet sich selbst beim Beobachten. In einem Panel steht Frits zwischen zwei Spiegeln und betrachtet die Reflexion der Reflexion. Das Wort ›Reflexion‹ hat hier eine doppelte Bedeutung (widerspiegeln und nachdenken): Einerseits wird sein Bild im Spiegel reflektiert, andererseits reflektiert er über sich selbst. Er bewertet sich stets selbst, ebenso wie die anderen. Reflexionen im Spiegel und gedankliche Reflexionen über sich selbst gehen dabei Hand in Hand. Der_die Betrachter_in des Comics sieht Frits dreifach: Er_sie sieht ihn vor dem Spiegel stehen, sieht sein Spiegelbild und im Spiegel zusätzlich die Spiegelung des zweiten Spiegels. Dieser gleichzeitige Blick ›mit‹ und ›auf‹ Frits ist nur im Bild möglich. Diese Verdoppelung der Perspektive funktioniert auch in vertikaler Richtung, wenn

Frits sich auf den Spiegel stellt, um sich von unten zu besehen. Also eine Art Vogel- und Froschperspektive zugleich, wobei der Blick des_r Betrachters_in von unten nach oben und von oben nach unten wandert.

Im Comic beobachtet Frits nicht nur andere und sich selbst, er wird auch von dem_r Leser_in betrachtet. Der Blick der Hauptperson wird damit im Blick des_r Leser_in gespiegelt. Und auch der Blick des_r Leser_in ist ein doppelter: er_sie blickt auf Frits und mit ihm mit. Diese doppelte Perspektive des_r Leser_in hat hier noch eine weitere Funktion, denn Frits ist auf der Suche nach seiner Identität. Um sich seiner Existenz zu vergewissern, braucht er den Blick eines_r anderen – er existiert nur, wenn er gesehen wird. Van Zweden weist darauf hin, dass der Spiegel den Zweck habe, »die Unsichtbarkeit und Einsamkeit aufzuheben« (vgl. Van Zweden [1976] 1989: 329). Der Spiegel gibt Frits jedoch keine Antwort, er kann sich selbst nicht erkennen, denn es kommt nur sein eigener Blick zurück. Sein Begehren, »gesehen« zu werden (oder wie Lacan sagen würde: sein Begehren nach dem Anderen), findet erst im Comic Erfüllung: hier wird er von dem_r Leser_in angeblickt. So wird der oft zitierte vorletzte Satz des Romans Wirklichkeit: »Es ist gesehen worden [...], es ist nicht unbemerkt geblieben« (Reve 1988: 382) und findet Bestätigung, fast möchte man sagen »Erfüllung«, im Comic. Mit diesem Satz findet Frits Ruhe, es ist nicht umsonst, jemand nimmt von ihm Notiz, nimmt ihn wahr, sieht ihn an und bestätigt damit seine Existenz. »Ich lebe«, sagt Frits am Ende des Romans.

7. ZUSAMMENFASSUNG

Was ist der Mehrwert einer Comicaadaptation, in die der komplette Romantext übernommen wird? Der personalen Erzählsituation des Romans entsprechen visuelle Fokalisationstechniken im Comic. Das Ungesagte des Romans (Monotonie, Langeweile, Einsamkeit), das (nach Reve) nur durch die richtigen Attribute suggeriert werden kann, wird auch im Comic nicht abgebildet, sondern durch Techniken der Bildkomposition, Kameraposition, Einstellungsgröße, Montage, Farbwahl, im Layout, durch fehlende Mimik und fehlenden Körperkontakt, evociert. Doch das Bild bestätigt, wiederholt und ergänzt nicht nur die Botschaft des Textes, sondern fügt auch ein Mehr an Bedeutung hinzu. Denn im Roman wird das Sehen beschrieben, die Wahrnehmung in Worte gefasst und kommentiert, während im Comic das Sehen gezeigt wird. Der_die Leser_in des Comics blickt mit Frits zusammen auf die Welt und hat auch Frits selbst im Blick, während im Roman die Perspektive der betrachtenden und kommentierenden Hauptperson den Blickwinkel des_r Leser_in bestimmt.

Es konnte jedoch auch gezeigt werden, dass die Fokalisation im Comic über die Romanfigur hinausgeht. Sowohl der Romanautor als auch der_die Leser_in werden miteinbezogen: der Autor, da die Hauptperson die Gesichtszüge des

jungen Reve trägt, und der_die Leser_in, da er_sie durch den verdoppelten Blick zu einem_r Mitspieler_in wird und durch seine_ihre Rezeption Antwort gibt auf den Text. Während der Roman den Blick beschreibt, kann der Comic das Sehen zeigen, mehr noch, er verlangt es von dem_r Rezipient_in. So wird der_die Leser_in zum_r Betrachter_in. Der Blick wird nicht nur beschrieben, nicht nur gezeigt, sondern verkörpert durch den_die Leser_in, der_die den Comic betrachtet und damit eine Rolle in der Geschichte übernimmt. Der_die Leser_in wird als Betrachter_in auch Teilnehmer_in am Geschehen, und erfüllt damit das Begehren der Hauptperson, gesehen zu werden.

ANMERKUNGEN

- 1 | Dieser Beitrag basiert auf einem Vortrag beim »17e Colloquium Neerlandicum«, 23.-29. 08. 2009, Universität Utrecht.
- 2 | Niederländische Zitate jeweils in eigener Übersetzung.
- 3 | Wobei Monika Schmitz-Emans jedoch in den Zeichnungen eine »ironische Distanz« zum klassischen Text erkennt. Monika Schmitz-Emans (2009): »Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation«. In: Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript, S. 284.
- 4 | Man kann diese Vorgabe, die er sich setzte, als eine Einschränkung im Sinne des oulipotischen Gedankens verstehen, wie er von *OuBaPo – Ouvroir de la Bande dessinée potentielle* – vertreten wird. Vgl. O.A.: *Oubapo-America*. Online unter: www.tomhart.net/oubapo (Letzter Zugriff: 14.09.2010).
- 5 | Daneben verleiht diese Farbwahl dem Werk zugleich auch eine Art Dokumentcharakter: Wie Jos Joosten in seiner Rezension des Romans feststellte, ist »[u]nser Bild von den 50er Jahren [...] düster und schwarzweiß«. Jos Joosten (2008): »Dat is nu een intellektueel«. *Mythevorming rond Reves De avonden*. In: Jos Joosten, *Misbaar. Hoe literatuur literatuur wordt*, Nijmegen: Vantilt, S. 128. Der Comic erinnert vielleicht auch an die Schwarzweißfotographie (und das Schwarzweißfernsehen) aus jener Zeit.
- 6 | Zu den Funktionen des Rahmens vgl. Thierry Groensteen (1999): *Système de la bande dessinée*, Paris: Presses Universitaires de France, S. 49-68.
- 7 | Auf die Art, wie Traumhalte im Roman erzählt werden, geht auch Fokke Sierksma in seiner Rezension ein, wertet diese aber als Nachteil; er sieht Reves Wiedergabe von Traumgehalten als einen »Konstruktionsfehler«: Da der Autor Alltagswirklichkeit und Traumwirklichkeit im selben berichtenden Tonfall nebeneinander stelle, fehle jeglicher sinnvoller innerlicher Zusammenhang. Vgl. Sierksma, Fokke ([1948] 1989): »Absolutie van een konijn«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 154.
- 8 | Das nennt McCloud »closure«. Vgl. McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper Perennial, S. 67.

9 | Als *gutter* (Rinnstein) bezeichnet McCloud die comicspecifieke Leerstelling, die den Übergang tussen den Panels markeert. Vgl. ebd., S. 60.

LITERATUR

- Blaman, Anna ([1947] 1989): »Het platvloerse leven«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 39-42.
- Bomans, Godfried ([1947] 1989): »Een schrikbarend boek«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 72-75.
- Bordewijk, F. ([1947] 1989): »Gewone dingen in een ongewone sfeer«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 60-63.
- Cumps, Jan (2008): »Van Elsschot tot Matena. Van Kaas tot kunst«. In: *Stripmagazine* 04.06.2008. Online unter: <http://www.stripmagazine.be/pivot/entry.php?id=2313> (Letzter Zugriff: 14.06.2008).
- De Bezige Bij (Hg.) (2010): *De Bezige Bij*. Online unter: www.debezigebij.nl (Letzter Zugriff: 14.09.2010).
- Van Dievel, Louis (2005): »Ontelbare schakeringen van grijs. Over de strips van Dick Matena«. In: *Ons Erfdeel* 4, S. 538-548.
- Eisner, Will (1985): *Comics & Sequential Art*, Tamarac: Poorhouse.
- Fens, Kees ([1972] 1989): »Vijfentwintig jaar »De avonden««. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 272-275.
- (1965): »Uren, dagen, jaar«. In: *Merlyn* maart 1965, S. 77-87.
- Groensteen, Thierry (1999): *Système de la bande dessinée*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Joosten, Jos (2008): »»Dat is nu een intellektueel. Mythevorming rond Reves De avonden«. In: Jos Joosten, *Misbaar. Hoe literatuur literatuur wordt*, Nijmegen: Vantilt, S. 123-137.
- Koningstein, Danny (2003): »Gerard Reve – Dick Matena: De Avonden«. In: *StripSter* 01.04.2003. Online unter: <http://www.stripster.be/etalage/Matena/Avondenrecensie.htm> (Letzter Zugriff: 14.09.2010).
- Meesters, Gert (2003): »De lat-relatie tussen strip en literatuur. Over de »verstripping« van literaire werken«. In: *Ons Erfdeel* 4, S. 523-530.
- McCloud, Scott (1994): *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper Perennial.
- O.A. (2010): *Oubapo-America*. Online unter: www.tomhart.net/oubapo (Letzter Zugriff: 14.09.2010).

- Pint, Kris (2003): »Hoe ongezien te blijven«. In: *rekto:verso* 2. Online unter: <http://www.rektoverso.be/nummers/32-nr-2-november-december-2003/367-hoe-ongezien-te-blijven> (Letzter Zugriff: 14.09.2010).
- Poelmans, Wilfried (2003): »Gerard Reve, Dick Matena (tek.) De avonden deel 1 & 2«. In: *Leesidee* 8, S. 619.
- Raat, G.F.H. (Hg.) (1989): *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve.
- Reve, Gerard (2003): *De avonden. Een winterverhaal*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- (1998): »Tien vrolijke verhalen«. In: Gerard Reve, *Verzameld werk. Deel I*, Amsterdam/Antwerpen: Veen, S. 633-760.
- (1988): *Die Abende. Eine Wintergeschichte*, übersetzt von Jürgen Hillner, Gifkendorf: Merlin.
- Reve, Gerard/Matena, Dick (2007): *De avonden. Een beeldverhaal*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Romein-Verschoor, Annie ([1947] 1989): »Protest tegen de kleine redelijkheid«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 34.
- Rondelap, Dik (2004): »Rede in vier tinten grijs«. In: *NRC Handelsblad*, 02.04.2004. Online unter: http://www.nrc.nl/dossiers/gerard_reve/reviana/artikel1621337.ece/Reve_in_vier_tinten_grijs (Letzter Zugriff: 01.09.2009).
- Schmitz-Emans, Monika (2009): »Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation«. In: Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (Hg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript, S. 281-308.
- Schuur, Koos ([1947] 1989): »De roman waarop men wachtte«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 64-67.
- Sierksma, Fokke ([1948] 1989): »Absolutie van een konijn«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 143-159.
- Van Soest, Hans (2003): »De Avonden: deel 1 (recensie)«. In: *StripSter* 10.04.2003. Online unter: <http://www.stripster.nl/Bladen/ZozoLala/zl-129a.htm> (Letzter Zugriff: 14.06.2008).
- Stichting Beeldverhaal Nederland (Hg.) (2004/07): *Stripversie De Avonden biedt nieuwe ingang naar literair werk*. Online unter: <http://www.stichtingbeeldverhaal.nl/30/stripversie-avonden-biedt-nieuwe-ingang.htm> (Letzter Zugriff: 26.07.2008).
- Stripmagazine/Matena, Dick (2008): »Interview met Dick Matena over zijn verstripping van »Kaas« (Willem Elsschot)«. In: *Stripmagazine* 89. Online unter: <http://www.stripmagazine.be/pivot/entry.php?id=2069> (Letzter Zugriff: 14.09.2010).

- Stuiveling, G. ([1948] 1989): »Van boek tot boek«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 102-106.
- Takken, Wilfred (2003): »Eerbied voor De Avonden«. In: *NRC Handelsblad*, 14.03.2003. Online unter: http://www.nrc.nl/dossiers/gerard_reve/recensies/article1617682.ece/Eerbied_voor_De_Avonden (Letzter Zugriff: 01.09.2009).
- Watzlawick, Paul/Beavin, Janet/Jackson, Don D. ([1969] 2007): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern: Huber.
- Wijndelts, Ward (2002): »Dick Matena tekent een stripversie van »De avonden««. In: *NRC Handelsblad*, 02.09.2002. Online unter: http://www.nrc.nl/dossiers/gerard_reve/nieuws/article1572040.ece/Dick_Matena_tekent_een_stripversie_van_%60De_avonden (Letzter Zugriff: 01.09.2009).
- De Zoeten, Chris (2003): *Ander water. Een herlezing van Gerard Reves De avonden*, Leiden: Stichting Neerlandistiek Leiden.
- Van Zweden, J. ([1976] 1989): »De dromen van Frits van Egters«. In: G.F.H. Raat (Hg.), *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve. Kritieken, artikelen en interviews*, Schoorl: Conserve, S. 312-330.

Literaturadaptionen in Walt Disneys Lustigen Taschenbüchern

LUCIA MARJANOVIC

Seit das Genre der Literaturadaptionen mit Disney-Figuren im Jahre 1949 vom italienischen Autor Guido Martina mit der Geschichte *L'inferno di Topolino* begründet wurde, sind Literaturadaptionen ein nicht zu vernachlässigender Bestandteil der hauptsächlich aus Italien stammenden Comic-Geschichten, die auf Deutsch im *Lustigen Taschenbuch* erscheinen. Der vorliegende Artikel beschränkt sich auf die ersten 215 *Lustigen Taschenbücher*. In diesen kann man sehr häufig Literaturadaptionen finden, durchschnittlich in fast jedem zweiten Band eine, insgesamt 95. Bezüge zur Literatur finden auf vielfältige Weise Eingang in Disney-Comics: Von Schatzsuchen, die auf Abenteuerromanen basieren, über Zeitreisen, bei denen geklärt wird, wie sich eine aus einem Roman bekannte Geschichte in Wahrheit zugetragen hat, beziehungsweise was den die Autor_in zu seinem ihrem Werk inspiriert hat, bis hin zu mehr oder weniger werktreuen Adaptionen, in denen eine Romanhandlung oder ein Theaterstück mit Disney-Figuren erzählt wird. Manchmal wird das Originalwerk dabei parodiert, in anderen Fällen dient es als Vorlage für Abenteuer, die die Disney-Figuren in ihrer gewohnten Umgebung und Gegenwart erleben, ohne sich der literarischen Vorlage bewusst zu sein.

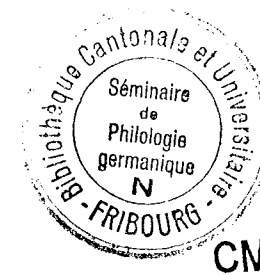
Das Disney-Universum eignet sich schon allein durch seine Vielfältigkeit für eine Reihe von verschiedenen Geschichten. Einerseits sind bereits viele unterschiedliche Rollen vorhanden: Detektiv (Micky), etwas beschränkter aber lebenswerter Freund (Goofy), reicher und geiziger Erbonkel (Dagobert Duck), Oma mit Bauernhof (Oma Duck), Erfinder (Daniel Düsentrrieb), Universalgelehrter (Primus von Quack), Glückspilz (Gustav Gans), eifersüchtige Freundin (Daisy), Kriminelle (Panzerknacker, Kater Karlo, Schwarzes Phantom etc.), schlaue Kinder (Tick, Trick und Track), skrupelloser Geschäftsmann und Konkurrent (Klaas Klover). Andererseits sind manche Figuren sehr vielfältig einsetzbar. Man nehme nur Donald – in seiner langjährigen Karriere und seinen unzähligen Geschichten hat er schon so unterschiedliche Rollen wie Pechvogel, Onkel, Abenteurer,

BARBARA EDER, ELISABETH KLAR, RAMÓN REICHERT (HG.)

Theorien des Comics

Ein Reader

SIGN
NF
P3



CM

S 0 9 DEC. 99

[transcript]

Gefördert mit finanziellen Mitteln
der Österreichischen HochschülerInnenschaft

www.oeh.ac.at



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Barbara Eder

Umschlagabbildung: Hernandez, Jaime: *Locas. The Maggie and Hopey stories*,

Seattle/Washington: Fantagraphics Books 2004

Lektorat: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert

Korrektorat: Katrin Herbon, Kathrin Hensellek, Frederik Rettberg

Satz: Jörg Burkhard, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1147-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einführung | 9

I. INTERMEDIALITÄT

Wenn der Blick ins Bild kommt –

Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic

Christine Hermann | 25

Literaturadaptionen in Walt Disneys *Lustigen Taschenbüchern*

Lucia Marjanovic | 43

Tank Girl, Anodder Odyssey: Joyce lebt (und stirbt) in der Populärkultur

Thomas Vogler | 61

Comic und Architektur – Faszination und Alptraum der vertikalen Stadt

Johann N. Schmidt | 89

Comics auf Albumcovern:

Überlegungen zu einem intermedialen Phänomen

Martina Rosenthal | 109

Die Medienästhetik der Webcomics

Ramón Reichert | 121

II. TECHNIKEN DES ERZÄHLENS

Weird Signs

Ole Frahm | 143

**Stream of Comicness – Chris Wares Erzählen in einem Medium
zwischen Massentauglichkeit und Exklusivität**

Felix Strouhal | 161

**Die Semiotik von C.S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk
für das Verstehen von Comics**

Anne Magnussen | 171

**Dies ist keine Bildergeschichte – Über Michel Foucault, René Magritte
und George Herrimans *Krazy Kat*-Comics**

Jens Balzer | 187

**Von Experten und Expertinnen übersehen:
Das künstlerische Potential des Manga aufgezeigt anhand eines
close reading von Kiriko Nananan's *Kuchizuke***

Pascal Lefèvre | 203

**Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic –
und über die Lust an ihm**

Elisabeth Klar | 219

III. VISUELLE POLITIK UND GEDÄCHTNISKULTUR

**Comic Effects: Postkoloniale politische Mythen
in *The World of Lily Wong***

Randy Kluver | 237

**Bilder für die Massen. Die prekäre Beziehung von Comic und Film
und die dunkle Romantik des Neoliberalismus im neueren Comic-Kino**

Georg Seeßlen | 255

**Die Tyrannei der Schmelztiegel-Metapher:
Wonder Woman als amerikanisierte Immigrantin**

Matthew J. Smith | 263

**Zeit der Revolution – Revolution der Zeit.
Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis *Persepolis***

Barbara Eder | 283

**»Der Jude mit der roten Badehose«. Jüdische Helden, Stereotypen
und Antisemitismus im Trickfilm bis 1945**

Florian Schmidlechner | 303

Das Politische trotz allem. Holocaust-Diskurse im Comic

Susanne Lummerding | 321

IV. QUEERE SICHTBARKEITEN UND DISSIDENTE PRAKTIKEN

Zurück in die Zukunft mit Dykes *To Watch Out For* und *Hothead Paisan*

Kathleen Martindale | 341

**Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext
der Do-It-Yourself-Kultur**

Rosa Reitsamer und Elke Zobl | 365

Happy Homos. Über Tom of Finlands schwule Superhelden

Peter Rehberg | 383

**Traumboys, Schlächter und Werwölfe. Zur Visualisierung erotischer
Identitäten in pornografischen Comic-Strips für homosexuelle Männer**

Gilad Padva | 401

**Homophile Heterosexualität oder: Warum lieben heterosexuelle Frauen
japanische Mangas mit scheinbar homosexuellen Inhalten?**

Mark McLelland | 419

**Zwischen Fantasie und Alltagsleben –
Sexualitäten zwischen Frauen/Mädchen im Manga**

Verena Maser | 435

Quellennachweise | 453

Autor_innen | 455