

Comic und Literatur: Konstellationen

linguae & litterae 16

linguae & litterae

Publications of the School of Language & Literature
Freiburg Institute for Advanced Studies

Edited by

Peter Auer · Gesa von Essen · Werner Frick

Editorial Board

Michel Espagne (Paris) · Marino Freschi (Rom)

Ekkehard König (Berlin)

Michael Lackner (Erlangen-Nürnberg)

Per Linell (Linköping) · Angelika Linke (Zürich)

Christine Maillard (Strasbourg) · Lorenza Mondada (Basel)

Pieter Muysken (Nijmegen) · Wolfgang Raible (Freiburg)

Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Editorial Assistant

Aniela Knoblich

16

De Gruyter

Comic und Literatur: Konstellationen

Herausgegeben von Monika Schmitz-Emans

De Gruyter

ISBN 978-3-11-028285-6
e-ISBN 978-3-11-028299-3
ISSN 1869-7054

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2012 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany
www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

<i>Monika Schmitz-Emans</i>	
Comic und Literatur – Literatur und Comic. Zur Einführung	1
 <i>Teil I: Transferprozesse: Literatur-Adaptationen</i>	
<i>Achim Hölter und Eva Hölter</i>	
Dante im Comic	17
<i>Dietrich Grünewald</i>	
Alberto Breccia: <i>Das verräterische Herz</i>	
Eine Comic-Adaption nach Edgar Allan Poe	50
<i>Andreas Plattbaus</i>	
Über Proust hinaus erzählen	
Stéphane Heuets Adaption von <i>Un Amour de Swann</i>	67
<i>Rolf Lohse</i>	
Sfars <i>Le petit prince</i> als kreative Literaturadaption	84
 <i>Teil II: In den Spuren literarischer Schreibweisen: Biographie, Historiographie, Reiseerzählung</i>	
<i>Lars Banhold</i>	
Authentifizierung und Narration in Reinhard Kleists <i>Cash – I See a Darkness</i>	119
<i>Stefan Höppner</i>	
Ohne Worte: Erzählweisen des Fremden in Shaun Tans <i>The Arrival</i>	136
<i>Dorothy Figueira</i>	
Guts and Glory	
Representations of History in Indian Comic Books	167
 <i>Teil III: Artistiken des Zitierens</i>	
<i>Hans-Joachim Backe</i>	
Transformation und Aneignung	
Literarische Prätexte in Moores und Gibbons' <i>Watchmen</i>	187

Fabian Lampart

»se io dico il nome Nemo ...«

Zitatästhetik in italienischen Gegenwarts-Comics 203

Monika Schmitz-Emans

Orpheus und der Comic

Dino Buzzatis *Poema a fumetti* und der Auftritt des Orpheus beiMartin tom Dieck und Jens Balzer in *New Adventures of Incredible**Orpheus (The Return of Deleuze)* 230

Autorinnen und Autoren 247

Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Comic und Literatur – Literatur und Comic

Zur Einführung

»Comic und Literatur« – die Verknüpfung dieser beiden Stichworte lässt mehrere Lesarten zu. Dabei kommt es unter anderem darauf an, ob das »und« im Sinn einer Nebeneinanderstellung von Differentem oder in dem eines wie auch immer genauer zu fassenden Subsumptionsverhältnisses verstanden wird. Geht es um »die Literatur« und »den Comic« als zwei verschiedene Darstellungs- oder Kunstformen? Oder geht es um die »Literarizität« des Comics, um seinen Status als relativ neue Erscheinungsform von »Literarischem«? Worauf könnte eine Formel wie »Comic und Literatur« verweisen?

(1) *Transferprozesse*: Erstens liegt es nahe, das doppelte Stichwort (»Comic und Literatur«) zum Anlass zu nehmen, Prozesse des Transfers zu analysieren und zu kommentieren: des Transfers von literarischen Texten in die Form des Comics sowie – seltener – des Comics in die Literatur. Weitläufig und breit ausdifferenziert ist das Feld der Comic-Paraphrasen literarischer Texte samt ihren Rand- und Sonderphänomenen. Es reicht von der Konzeption der alten *Classics Illustrated*, mit denen es vorwiegend um eine leicht nachvollziehbare Inhaltsdarstellung der weltliterarischen »Klassiker« (und um eine Ermutigung zu deren anschließender Lektüre!) ging, bis hin zu parodistischen Anspielungen auf bekannte Klassiker, die in stark verfremdeter Form anzitiert oder zu Pastiche vermengt werden – von der opulenten Reinszenierung literarischer Fabeln im Medium des Comic-Buchs bis zur eigenwilligen Fortsetzung oder Modifikation dieser Geschichten – von der Präsentation bestimmter Texte in neuer medialer Gestalt bis zum Autorenporträt – vom Einzelband bis zum mehrbändigen Projekt oder zur Publikationsreihe. Auch literaturgeschichtliche Kompendien in Comic-Form gibt es inzwischen.¹ Neben der »Übersetzung« bestimmter Texte oder Œuvres in die

¹ Vgl. Catherine Meurisse, *Mes hommes de lettres. Petit précis de littérature française*. Préface de Cavanna. Paris 2008. – Ferner: [David Vandermeulen], *Littérature pour tous. Synthèse, Vulgarisation et Adaptation en Bande Dessinée des Grands Romans Français à l'Usage de l'Adolescent Contemporain sous la direction de Monsieur Vandermeulen*, seconde édition. Frontignan 2004.

Form der Bildgeschichte wäre an andere Prägungen des Comics durch Literarisches zu erinnern, etwa durch die literarischen Gattungen: So steht Art Spiegelmans »Mouse« in der Tradition der Tierfabeln, und die Beziehung zwischen Helden-Comics und mythischen Fabeln ließe sich unter verschiedenen Aspekten erörtern.

Der inzwischen großen und ständig wachsenden Zahl von Comics, die auf literarische Texte, Plots und Figuren Bezug nehmen, steht eine deutlich geringere Zahl von literarischen Texten gegenüber, die sich auf Comics beziehen, Comic-Figuren und -Plots sowie Elemente des Comics einer medialen Transformation unterziehen. Immerhin gibt es sie – etwa in Gestalt von Helmut Heißenbüttels poetischen Variationen über »Krazy Kat« und »Ignatz Mouse« von George Herriman,² oder auch in Form der *Cosmicomiche* Italo Calvinos, deren wandelbare Erzählerfigur Qfwfq einen Namen trägt, der an Sprechblasen erinnert.

(2) *Kombinationen*: Zweitens verweist die Formel »Comic und Literatur« auf die Möglichkeit einer Kopplung von literarischem Text und Comic – respektive auf die Integration des einen in das andere: eines Comics in einen literarischen Text oder auch eines Textes in einen Comic. Letztere Möglichkeit macht schon deutlich, dass die Abgrenzung gegen den ›Literatur-Comic‹ im unter Punkt 1 gemeinten Sinn so ohne weiteres nicht möglich ist. Man kann die Unterlegung des kompletten Textes von Racines Drama *Phèdre* oder eines kompletten Gedichts von Victor Hugo mit einer Comic-Erzählung als einen ›Transfer‹ vom Literarischen in den Comic betrachten,³ man kann aber auch von einer Kombination des Ausgangswerks mit einer Bildgeschichte sprechen. Immerhin gibt es Comics, die eigens gezeichnet werden, um als Bausteine in literarische Erzählungen integriert zu werden, wie etwa Thomas von Steinaeckers Roman *Geister* illustriert.⁴ Umberto Eco integriert in seinen Roman *La misteriosa fiamma della Regina Loana* die Reproduktionen von Comic-Seiten (und anderen Bildmaterialien), wobei diese einerseits – wie bei von Steinaecker – illustrierende Funktion besitzen, andererseits aber

² Helmut Heißenbüttel, »KrazykatzBremenwodu/Lehrgedicht über Kommunikation«, in: Ders., *Das Durchhauen des Koblhaupts. Dreizehn Lehrgedichte*. Projekt Nr. 2. Darmstadt, Neuwied 1974; Ders., *Textbücher 1–6*. Stuttgart 1980.

³ Jean Racine, *Phèdre*. Texte intégral. Adaptation intégrale en bandes dessinées par Armel, scénariste et dessinateur, Darnétal o.J. – *Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées*. Textes: Christophe Renault, Direction artistique: Olivier Petit, Cédric Illand. Darnétal 2002/03. Hier werden von verschiedenen Zeichnern und Szenaristen insgesamt 13 Hugo-Gedichte in Comics transferiert.

⁴ Thomas von Steinaecker, *Geister*. Frankfurt am Main 2008.

auch ein paralleles Handlungsniveau begründen, die Geschichte selbst also unter differenten medialen Bedingungen vorantreiben.⁵ Von einer Integration literarischer Elemente in Comic-Erzählungen mag man überall dort sprechen, wo sich der Textanteil verdichtet und eine relativ abgeschlossene Einheit bildet; die Abgrenzung gegenüber »normalen« Comics erscheint schon deshalb unmöglich, weil man dann (unsinnigerweise) erst einmal bestimmen müsste, was ein »normaler Comic« ist. Mit Möglichkeiten der Kombination von Comic- und Textelementen haben experimentelle Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann schon vor Jahrzehnten gespielt.⁶ Schulbildend hat dies nicht gerade gewirkt, aber die Experimente wurden und werden fortgesetzt.⁷

(3) *Der Comic – ein neues Genre der Literatur?* Eine dritte Akzentuierung des doppelten Stichworts »Comic und Literatur« ergibt sich aus der These, der Comic selbst sei Literatur. Viele Indizien sprechen dafür, dass der Comic, vor allem das Comic-Buch, sich als literarische Untergattung etabliert hat oder doch dabei ist, dies zu tun.⁸ Kriterien dafür sind zum einen das Selbstverständnis der Comic-Künstler selbst, zum anderen die Lesegewohnheiten und Rezeptionsverfahren des Publikums. Zwei thematische Felder scheinen sich zur Erschließung durch den Comic »als Literatur« besonders anzubieten, wenn man aus der Zahl und Qualität einschlägiger Publikationen etwas folgern darf: erstens biographische und autobiographische Erzählungen und zweitens Erzählungen über Zeitgeschichtliches, insbesondere über Kriege, Gewalt und Katastrophen. Vielfach verbinden sich beide Grundthemen, so etwa bei Art Spiegelman, dessen *Maus*-Erzählungen ja Comic-Geschichte gemacht haben und dessen autobiographische Bildgeschichte (*Breakdowns*) zugleich neuerlich die Zeitgeschichte zur Kulisse eines ausgeprägt subjektiven Erlebens werden lässt. Das Medium der Comic-Erzählung scheint besonders dazu disponiert zu sein, auf eine das Lehrhafte wie das Sentimen-

⁵ Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della Regina Loana*. Mailand 2004 (*Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana*, dt. von Burkhart Kroeber. München, Wien 2004).

⁶ Vgl. Rolf Dieter Brinkmann, *Standphotos. Gedichte 1962–1970*. Reinbek bei Hamburg 1980.

Rolf Dieter Brinkmann, *Schnitte*. Reinbek bei Hamburg 1988. – Rolf Dieter Brinkmann/R. R. Rygulla (Hrsg.), *ACID. Neue amerikanische Szene*. Augsburg 2003 (zuerst 1969).

⁷ Vgl. u. a. Gerhard Rühm, *Comic*. Linz 1975; Ders., »mickydrاما«, in: Ders., *Ophelia und die Wörter*. Neuwied, Darmstadt 1972, S. 149–159.

⁸ Im rezent erschienenen *Handbuch der literarischen Gattungen* ist der Comic als literarische Gattung erfasst. Vgl. Stephan Packard, »Comic«, in: Dieter Lamping (Hrsg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009, S. 113–120.

tale gleichermaßen vermeidende Weise kulturelle Differenzen (z. B. Marjane Satrapis *Persepolis*), Kriegserfahrungen (z. B. Joe Saccos *Palestine*) oder den Holocaust zu thematisieren. Gerade dort, wo verbale Schilderungen an ihre Grenzen (oder an die Grenzen der Erträglichkeit) geraten, wird manches Mal auf die eindringliche Wirkung von Bildern gesetzt. Aber ist der Comic schon »Literatur«, wenn er Funktionen bestimmter literarischer Genres übernimmt? Auf diese Frage wird zurückzukommen sein.

Auch wenn man die Analogien nicht überstrapazieren sollte, ist es wohl nicht ganz abwegig, die Geschichte der Rezeption des Comics mit der der Romanrezeption zu vergleichen. Gerade der Roman – die Gattung, die man heute bei dem Wort »Literatur« vielleicht zuallererst assoziiert – hat sich aus den evaluativen Niederungen einer zweifelhaften Unterhaltungskunst zum Rang einer hochgeachteten Kunst emporgearbeitet. Von Gotthard Heidegger beispielsweise als bestenfalls überflüssiger und schon darum schädlicher, vielfach aber zutiefst verderblicher Zeitvertreib verdammt, hat der Roman über lange Zeit ähnliche Diffamierungen erfahren wie der Comic – und mit analogen Argumenten, Argumenten gegen das Unterhaltsame (und darum angeblich notgedrungen »Flache«), gegen das Eingängige (und darum angeblich unausweichlich »Triviale«), gegen das die Leserphantasie Stimulierende (und darum angeblich stets auf Abwege Führende). Mit dem Roman, der (wie vor allem die Romantiker entdeckten und betonten) so viele unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten samt deren Kombinationen bietet, ist seit der Aufklärung auf vielfältigste Weise experimentiert worden: mit Erzählweisen, Strukturmustern, paratextuellen Rahmungen und anderen Ebenen formaler Gestaltung sowie mit Strategien der Selbstbespiegelung. Es bleibt abzuwarten, welche Entwicklungsmöglichkeiten noch in der Form des Comic-Buchs liegen. Tatsächlich finden hier bereits bemerkenswerte Experimente statt, und diese stehen in der Tradition literarisch-buchgestalterischer Formexperimente. So ist Spiegelman ein Meister der Verschachtelung verschiedener Ebenen der Darstellung, ein Meister des Zitats und des ironischen Selbstzitats. Marc-Antoine Mathieu bewegt sich mit seinen verschlungenen, auch buchgestalterisch innovativen Acquefacques-Geschichten in den Spuren von Jorge Luis Borges, Franz Kafka und Georges Perec.

Italo Calvino hat in seinen *Harvard Lectures* eine Reihe von ästhetischen »Werten«, also Kriterien ästhetischen Ranges, genannt, um seine Überzeugung von der Entwicklungs- und Zukunftsfähigkeit des literarischen Schreibens zu untermauern. Einige dieser ästhetischen Kriterien ließen sich auf die Bilderzählung übertragen (wie Komplexität/Vielschichtigkeit), das der »Anschaulichkeit« (visibility) wird sogar explizit im Rekurs auf Bilder und Bild-

geschichten entwickelt.⁹ Man könnte analog zu Calvino suggerieren, dass Comics bestimmten ästhetischen Kriterien genügen sollten – nicht nur, um ästhetisch zu befriedigen, sondern um gegebenenfalls Funktionen mit zu übernehmen, die in der Moderne (und bis zur Gegenwart) der Roman erfüllt, wenn es um die Darstellung einer als komplex erfahrenen historischen und persönlichen Wirklichkeit geht. Lassen sich in den Spuren Calvinos solche Kriterien bestimmen? Einfallsreichtum und experimenteller Charakter werden in diesem Fall wohl ebenso zu nennen sein wie zeichnerische und literarische Qualitäten, Komplexität und Selbstreferenzialität.¹⁰ Bei aller Verschiedenheit der Auslegungsmöglichkeiten des Stichwortpaars »Literatur und Comic«: Immer geht es mit unserem doppelten Stichwort, explizit oder implizit, um Vergleich – ein guter Anlass für die komparatistische Forschung, ihr Arbeitsfeld vom Kerngelände des Vergleichs zwischen Literaturen her auszudehnen auf intermediale Phänomene und deren (in diesem Fall:) kunst- und kulturgeschichtliche Hintergründe.

Zurück zur Frage, ob der Comic »Literatur ist«, also als ein neues »literarisches Genre« angesehen werden sollte, was eine Erweiterung dessen bedeuten würde, was zumindest die Angehörigen älterer Lesergenerationen mit dem Stichwort »Literatur« verbinden.

Betont sei zunächst eins: Gattungen sind diskursive Konstrukte. Als solche Konstrukte haben sie eine Geschichte (nennen wir sie »Gattungs-Geschichte«), die sich auf vielfältige Weisen mit dem kreuzt, was man normalerweise unter »Gattungsgeschichte(n)« versteht (also die Geschichte der hier jeweils subsumierten Textsorten bzw. Gestaltungsweisen) – aber es sind doch »Geschichten«, die auf differenten Ebenen spielen. Was beispielsweise von einem Historiker des Romans als »Geschichte des Romans« dargestellt wird, ist nicht dasselbe wie die Geschichte der theoretischen Modellierungen des »Romans« als Gattung, obwohl letztere sich auf die im ersteren Fall behandelten Beispiele indirekt beziehen und durch sie beeinflusst werden. Umgekehrt nehmen die historisch wandelbaren Konzepte des Romans – also die einzelnen Etappen der »Roman«-Geschichte – auch Einfluss darauf, wie Ro-

⁹ Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. Übers. von Burkhard Kroeber. München, Wien 1991.

¹⁰ Dispute über den »Kunst«-Charakter des Comics sind so wenig zielführend (wenn auch vielleicht in Einzelfällen interessant) wie beispielsweise Kontroversen über den »Kunst«-Charakter des Romans. Sie implizieren einen Vorbegriff davon, was »Kunst« ist. Nicht immer wird dabei transparent gemacht, welcher Kunstbegriff dabei die Basis bildet; implizit wird vielleicht sogar ein allgemeiner Konsens vorausgesetzt.

mane geschrieben werden, d. h. wie die »Geschichte des Romans« weitergeht.¹¹ Dieser Bedingungs-zusammenhang besteht analog auch bezogen auf den Comic: Es ist von einem wechselseitigen Einfluss zwischen »Gattungsgeschichte« und »Gattungs«-Geschichte (qua Konzeptualisierungsgeschichte) auszugehen – ein Grund mehr, sich für theoretische Ansätze und Selbstbespiegelungen als Konstrukte und Selbstentwürfe zu interessieren.

Weil ästhetische Gattungen nun aber Konstrukte sind, kann die Frage nicht eigentlich lauten, was der Comic »ist« und ob er etwa eine Spielform der Literatur »ist«. Sondern zu fragen wäre erstens, unter welchen diskursiven Voraussetzungen eine solche Subsumption getroffen oder wann ihr widersprochen wurde – welche »Gattungsgeschichte« also der Comic qua reflexiv und theoretisch modelliertes Konstrukt hat.¹² Und zweitens wäre zu fragen, was mit der These vom »Comic als Literatur« beziehungsweise mit der Gegenüberstellung von »Comic« hier, »Literatur« dort gewonnen ist – gewonnen für die Beschreibung der jeweiligen Werke, für die Sensibilisierung des Lesers und Interpreten, für die Erschließung von Deutungsperspektiven. Gattungs-

¹¹ In welcher Weise konstituiert sich eine »Gattung«, in welchen Darstellungsformen und -medien gewinnt sie Profil? Erstens im Medium sprachlicher Bezeichnungen: Begriffe, Diskurse, Theorien legen fest, was zu einer bestimmten »Gattung« gehören soll; im Fall des Comics tragen hierzu alle möglichen verbalen Beschreibungen, Konzeptualisierungen und Theorien des »Comics« bei. Zweitens durch explizite Selbstdarstellungen der jeweiligen Gattung, die ihre jeweiligen Darstellungsmittel dazu nutzt, auf diese Darstellungsmittel als gattungskonstitutive Parameter aufmerksam zu machen; Metacomics wie die Will Eisners und Scott McClouds erfüllen bezogen auf Comic/Graphic Novel analoge Funktionen wie literarische Texte über »Literatur«. Drittens durch indirekte Selbstprofilierungen: Geschichten über die Genese oder die Rezeption von Comics oder von Romanen im Comic respektive im Roman sind beispielsweise zugleich implizit gattungsreflexive Geschichten. Viertens durch Bespiegelung in medial differenten Darstellungsformen: So kann der Comic Musikalisches bespiegeln, Romane können von der Malerei erzählen etc.

¹² Die Frage nach dem Comic als Gattung behandelt rezent eine ganze Reihe von Publikationen. Teilweise gerät über die »Gattungsgeschichte« (im Sinn von »Geschichte der Spielformen des Comics«) auch die »Gattungs«-Geschichte (im Sinn der Geschichte der theoretischen Beschäftigung mit dem Comic) in den Blick. Vgl. dazu etwa: Jochen Ecke, »Comics Studies' Identity Crisis: A Meta-Theoretical Survey«, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 95/1, S. 71–84. – Jeet Heer/Kent Worcester, »Introduction«, in: *A Comics Studies Reader*. Jackson 2009, S. XI–XV. – Daniel Stein/Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva (Hrsg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld 2009. Hier u. a. dies., »Birth of a Nation: Comics als populärkulturelles Medium«. – Lambert Wiesing, »Die Sprechblase. Reale Schrift im Bild«, in: Alexandra Kleihues (Hrsg.), *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*. München 2008, S. 25–46.

begriffe sind Instrumente einer möglichst präzise differenzierenden Beschreibung von Gegenstandskomplexen, die in ihrer Kohärenz, aber auch in der Differenziertheit ihrer Teilkomplexe wahrnehmbar gemacht werden sollten.¹³ Welche ›operativen Vorteile‹ erbringt die Gegenüberstellung von ›Literatur‹ und ›Comic‹? Und was spricht stattdessen für die Erweiterung des ›Literatur‹-Begriffs um den der ›Comic-Literatur‹? Es könnte sich herausstellen, dass beide Ansätze ihre Vorteile haben; dann sind sie auch beide berechtigt.¹⁴ Eine Sorge jedenfalls darf den Anhängern des Comics angesichts des durch vielfache rezente Publikationen dokumentierten Interesses am Comic wohl genommen werden – die nämlich, dass es mit der Verwendung von Termini aus dem Bereich der Literatur und ihrer Theorie darum geht, dem Comic ein formales oder ästhetisches Korsett aufzuzwingen, ihn auf externe Maßstäbe des ›Gelingens‹ zu verpflichten oder seine Eigenarten durch Analogisierungen einzuebnen.

Je nach gewählter Frage- bzw. Betrachtungsperspektive liefern die in diesem Band versammelten Abhandlungen Beiträge zur Intermedialitätsforschung – oder aber zur Erforschung einer relativ neuen ›literarischen‹ Form (wobei hier ein erweiterter Literaturbegriff vorauszusetzen wäre). In jedem Fall beleuchten sie allesamt implizit oder explizit Spielformen des Selbstbezugs im Comic, Strategien der Selbstbespiegelung und der damit verbundenen Selbsterfindung. Gerade durch das breite Spektrum der behandelten Gegenstände wird verdeutlicht, unter welcher vielfältigen Aspekten die Beziehung von ›Literatur‹ und ›Comic‹ zu betrachten ist – eine stets spannungsvolle, eben darum aber auch ästhetisch produktive Beziehung.

Exemplarisch untersucht eine erste Gruppe von Abhandlungen die *Adaptation literarischer Werke* durch Comic-Zeichner und Szenaristen.¹⁵ Es geht also zunächst einmal um Prozesse des *Transfers*, bei deren Beschreibung es nahe liegt, zwischen Ausgangs- und Zielmedium zunächst zu differenzieren.

¹³ Diese begrifflichen Instrumente müssen erst geschaffen werden, bevor man sie anwenden kann; begriffsrealistische Ansätze sind hier obsolet.

¹⁴ Wenn sich bezogen auf eine bestimmte Spielform des Comics der Begriff »Graphic Novel« eingebürgert hat, so besagt dies nicht viel hinsichtlich der Frage nach einer impliziten Vereinnahmung für ›die Literatur‹. Natürlich wird durch die Verwendung des Wortes »novel« die Analogie zum Roman betont, aber es gibt ja auch Fälle der Übertragung von Gattungsnamen in andere Kunstformen.

¹⁵ Eine Anmerkung zur Terminologie: Die Termini »Adaption« und »Adaptation« sind synonym und gleichermaßen lexikographisch ›gedeckt‹. Manche Autoren bevorzugen die eine, manche die andere Variante; im Sinn des Rechts zu individueller Wortwahl wurde im vorliegendem Band keine (unnötige) Homogenisierung vorgenommen.

Bei der Verwandlung von ›Literarischem‹ in ›Comics‹ sind allerdings bereits signifikante Unterschiede hinsichtlich der Ausgangswerke zu berücksichtigen: Eva und Achim Hölter sichten ein breites Panorama von Beispielen für den Transfer der *Divina Commedia* Dantes in Comics (*Dante im Comic*), Dietrich Grünewalds Beitrag gilt Comic-Adaptationen von Texten Edgar Allan Poes (*Alberto Breccia: Das verräterische Herz. Eine Comic-Adaption nach Edgar Allan Poe*), und auch Andreas Platthaus widmet sich einem Literatur-Comic, nämlich der Proust-Adaptation durch Stéphane Heuet (*Über Proust hinaus erzählen. Stéphane Heuets Adaption von Un Amour de Swann*). Dem Dichter Dante wurde, wie die Befunde von Hölter/Hölter bestätigen, durch die Rezeptionsgeschichte seine eigene Ikonologie zugeordnet, die von den Comic-Zeichnern zusammen mit Textzitaten und -reminiszenzen für die Comic-›Dantes‹ fruchtbar gemacht wird. Und mit Proust geht es um einen Autor, dessen Werk selbst bereits enge Beziehungen zu anderen Kunstgattungen unterhält, insbesondere zu Malerei, Architektur und Musik. Insofern schließen die von Hölter/Hölter und Grünewald analysierten Comics jeweils sowohl an einen Text als auch (unter anderem) an ein Bildrepertoire an. Analoges gilt auch und in besonders evidenten Weise für Rolf Lohses Interpretation der Transformation von Saint-Exupérys *Petit Prince* in einen Comic (*Sfars Le petit prince als kreative Literaturadaptation*) – ist hier doch bereits das adaptierte Werk gemischtmedial angelegt – als Komposition aus Text und Bildern.

Eine zweite Gruppe von Abhandlungen gilt Comics, die sich in den *Spuren literarischer Gattungen und Schreibweisen* bewegen und zu vergleichenden Betrachtungen auf struktureller wie auf funktionaler Ebene Anlass geben – in unseren Fällen konkret zu Vergleichen mit biographischer, fiktionaler und historiographischer Literatur. Lars Banhold widmet sich einer Comic-Biographie zu Johnny Cash, deren Analogien zu biographischen Texten erörtert werden (*Authentifizierung und Narration in Reinhard Kleists Cash – I See a Darkness*). Dorothy Figueira untersucht anlässlich indischer Geschichts-Comics den mehrdeutigen Bezug graphischer Narrationen zu historischen Quellen und historiographischen Diskursen; die Beispiele lassen plausibel erscheinen, dass Historiographie (mit Konstruktivisten wie Hayden White) als ›erzählerische‹ und damit zumindest literaturaffine Darstellungsform zu betrachten ist (*Guts and Glory. Representations of History in Indian Comic Books*). Die von Stefan Höppner untersuchte Graphic Novel *The Arrival* lässt sich in der Tradition der fiktionalen Reiseerzählung verorten; zur Reflexion über das Verhältnis der Bilderzählung zu narrativen sprachlichen Werken lädt sie darüber hinaus ein, weil sie selbst buchstäblich wortlos angelegt ist (*Ohne Worte: Erzählweisen des Fremden in Shaun Tans The Arrival*).

Eine dritte Gruppe bilden Beiträge zu Comics, die – unter konstitutiver Bezugnahme auf literarische Texte, Motive und Figuren – der *Praxis des Zitierens* in solch ostentativer Weise verpflichtet sind, dass sie als Etüden über das Zitieren betrachtet werden dürfen; gerade die Beziehung zwischen Comics und literarischen Vorlagen wird durch diese Akzentuierung des Prinzips Zitat nachhaltig geprägt. Im Zeichen zitierender Wiederholung literarischer und bildlicher Vorgaben stehen die von Hans-Joachim Backe analysierten *Watchmen* von Moore und Gibbons (*Transformation und Aneignung. Literarische Prätexte in Moores und Gibbons' Watchmen*). Auch die von Fabian Lampart untersuchten italienischen Comics sind inhaltlich wie stilistisch maßgeblich durch ihre Zitierpraxis charakterisiert (*„se io dico il nome Nemo ...“*. *Zitatästhetik in italienischen Gegenwarts-Comics*). Dass Orpheus als Patron der Dichtung und des Gesangs auch bei der Selbsterfindung des Comics eine Rolle spielt, zeigen die von Monika Schmitz-Emans vorgestellten Beispiele: Dino Buzzatis *poema a fumetti* zitiert die Figur des Orpheus, und Tom Dieck/Balzers Deleuze-Comics zitieren zusammen mit Orpheus einen großen Philosophen der Wiederholung (*Orpheus und der Comic. Dino Buzzatis Poema a fumetti und der Auftritt des Orpheus bei Martin Tom Dieck und Jens Balzer in New Adventures of Incredible Orpheus (The Return of Deleuze)*).

In einer rezenten Monographie zum Comic als Form und seinen spezifischen Darstellungsmitteln hat Ole Frahm das Prinzip der Wiederholung¹⁶ als konstitutiv für den Comic herausgestellt¹⁷ – wobei zu betonen ist, dass es sich um modifizierende Wiederholungen handelt. Wiederholungen sind für den Comic strukturbildend, und zwar auf mehreren Ebenen. Erstens sollen die mehrmals gezeichneten Figuren ja als »wiederholte« Figuren wiederer-

¹⁶ Meine Formulierung »Prinzip Wiederholung« ist, im Horizont der Konzeptualisierung von »Wiederholung« durch Deleuze betrachtet, eingeständenerweise paradox, denn wo Wiederholung im deleuzianischen Sinn herrscht, gibt es keine »Prinzipien«, kein absolutes und ungeteiltes »Erstes«. Vgl. die konzise Darstellung deleuzianischer Ideen bei Kurt Röttgers, »Es wiederholt sich«, in: Friedrich Balke/Marc Rölli (Hrsg.), *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*. Bielefeld 2011, S. 209–225, hier S. 216: »Wiederholung wird [bei Deleuze] geradezu als Gegenteil der Etablierung oder der Anwendung eines allgemeinen Gesetzes (epistemisch oder als Sittengesetz) herausgestellt, sie erscheint als die Seinsweise der Singularitäten. Ihre Formen sind Spiegelungen und Echos. Jenseits von Spiegelndem und Gespiegeltem gibt es in einer konsequent immanentistischen Philosophie [...] nicht ein Allgemeines, das den Oberbegriff für beide Singularitäten abgäbe.«

¹⁷ Ole Frahm, *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.

kennbar sein, weil sonst die Geschichte auseinanderfällt.¹⁸ Zweitens basiert zumindest der Seriencomic darauf, dass sich Dinge wiederholen.¹⁹ Frahms gattungsästhetische Erörterungen laufen bereits darauf hinaus, den Comic wegen seiner fundamentalen Prägung durch Wiederholungen als eine Kunst des Zitats zu verstehen, als dessen prägnantes Zeichen er die Sprechblase begreift; als Kunst der Wiederholung hat der Comic für Frahm eine innere Affinität zum Parodistischen.²⁰

Nicht allein auf inhaltlicher wie auf strukturell-kompositorischer Ebene ist das Prinzip der Wiederholung für den Comic prägend, sondern auch unter dem Aspekt der Intermedialität. Comics zitieren aus der literarischen Tradition, übernehmen Stoffe, Figurentypen und Handlungsmuster, bezie-

¹⁸ Comic-Figuren, die nacheinander in verschiedenen Panels auftauchen, sind Wiederholungsfiguren; sie sind »dasselbe, anders«. So sind sie wiedererkennbar, und die Erzählung einer kohärenten Geschichte wird möglich.

¹⁹ Frahm erörtert dies an Beispielen, die zugleich illustrieren, dass Comics von avancierter Reflexivität (wie Herrimans *Krazy Kat*) diese Wiederholungsstruktur explizit zum Thema machen – und in Zusammenhang damit auch mit doppelgängerischen Erscheinungen spielen. – Das Gesetz, unter dem insbesondere die Figuren im Comic auf eine vielfach handlungstragende Weise stehen, ist die Wiederholung, schon weil sie als Serienfiguren aufzutreten pflegen und weil sie sich innerhalb der Bildgeschichten zu wiederholen pflegen. Wiederholungen selbst können (als zeitliche Entsprechung der Doppelgängerei) komisch, aber auch tragisch wirken. (Bezogen auf die Vater-und-Sohn-Strips von e.o. plauen spricht Frahm von der »Ambivalenz zwischen Unheimlichkeit und Komik, zwischen Ablehnung der Reproduktion und ihrem Genuss«, Frahm, *Sprache des Comics*, S. 67). – Die Ästhetik des Comics ist Frahm zufolge parodistisch – und in dieser Eigenschaft auf fundamentale Weise ideologiekritisch; der Comic ist im Bündnis mit dem Lachen über das Stereotype, das er selbst – reflektiert und kritisch – inszeniert. Vgl. Frahm: »Die These des Buches ist schlicht: Comics etablieren im 20. Jahrhundert eine parodistische Ästhetik, die die rassistischen, sexistischen und klassenbedingten Stereotypen reproduziert und zugleich aufgrund ihrer immanent erkenntniskritischen Anlage reflektiert – durch den operationalisierten Modus der Wiederholung in der Konstellation von Bild und Schrift einerseits, die Serialisierung von Bildern, Figuren und Geschichten andererseits.« (Ebd., S. 11–12) Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen zu überprüfen, ob sich Frahms generalisierende Thesen zum Comic in ihrer Pauschalität halten lassen. Sie haben aber den großen Vorzug, die Frage nach der Ästhetik des Comics auf einer abstrahierenden und allgemeinen Ebene anzugehen, wodurch die Signifikanz des Prinzips Wiederholung auf überzeugende Weise herausgearbeitet wird.

²⁰ Diese für den Comic spezifischen »unterschiedlichen Formen der Wiederholung sind notwendig parodistischer Natur, weil sie strukturell auf ihre Zitatförmigkeit hinweisen, die ihr sichtbarstes Zeichen in der Sprechblase gefunden hat. Die Zweistimmigkeit der parodistischen Wiederholung von Bild und Schrift, von Bild zu Bild, Folge zu Folge gilt für alle verschiedenen Erscheinungsformen der Comics.« (Ebd., S. 38) – Es gebe »keine Comics ohne strukturelle Parodie« (ebd.).

hen sich teilweise explizit zitierend auf literarische Vorlagen – und man könnte zumindest darüber nachdenken, ob der Literatur-Comic, die Adaptation von Literarischem durch den Comic, unter diesem Aspekt nicht ein besonders »typischer« Comic ist. Auch an die Geschichte der Bilder und der Bildmedien wird auf vielfältige Weise angeschlossen; Ketten von Zitaten verbinden die Comic-Geschichte mit der Geschichte der Malerei, der Photographie und anderer bildlicher Darstellungsformen.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes lesen ihre Gegenstände allesamt, wenn auch unter verschiedenen Akzentuierungen, als Etüden über das Thema Wiederholung; darin besteht ihr gemeinsamer Beitrag zur Herausarbeitung der spezifischen Ästhetik des Comics. Im Zusammenhang damit erweisen sich die untersuchten Comics als Beiträge zur Reflexion über Wiederholung als Kulturprinzip – und zwar unter diachronen wie unter synchronen Akzentuierungen. Die Geschichte unserer Kultur erscheint im Spiegel der behandelten Bilderzählungen als Geschichte sich sukzessiv wiederholender und sich duplizierender Erscheinungen und Ereignisse.

Im Beitrag Hölter/Hölter geht es exemplarisch um *Interpikturalität* und *Intertextualität* als konstitutive Prinzipien von ästhetischer Produktivität; betont wird die Bedeutung *literarischer wie ikonographischer Traditionen* – und die der *Parodie* als Gestaltungsprinzip. In der Parodie erscheint das Parodierte ein weiteres Mal, aber anders ... – Grünewald analysiert das Echo von Texten im Comic – und diese Beziehung wird gespiegelt im Motiv des *Wiedergängers* (Revenants), eines bei Poe wiederholt begegnenden und vor allem psychologisch semantisierten Symbols. Der gespenstische Wiedergänger übri-gens findet seinerseits im Motiv des Herzklopfens sein akustisches Pendant (und so ist *Das verräterische Herz* in doppeltem Sinn eine Wiederholungsgeschichte) – in einem Geräusch, das selbst durch seine Wiederholungsstruktur geprägt ist. Einmal mehr: dasselbe, anders ... – Der von Platthaus analysierte Proust-Comic Heuets trägt durch seine Bildsprache sowie durch kompositorische Mittel dem für Prousts Roman selbst zentralen Thema *Erinnerung* Rechnung, der wechselseitigen Bedingtheit von Kultur und Erinnerung, dem Wiederholungscharakter von Erinnerung. Der durch Text- und Bildzitate geprägte Recherche-Comic schickt den Leser selbst auf die Suche nach Analogien zu seiner Vorlage; diese wie ihre zeichnerische Umsetzung stehen im Zeichen vielfacher modifizierender Wiederholungen. Dasselbe, anders ... – Lohses Vergleich von Sfars *Petit prince* mit Saint-Exupéry's Vorlage gilt wiederum einem intertextuell und interpiktural geprägten Comic, wobei betont wird, dass durch Textreduktion »neue Nuancen des ursprünglichen Texts« herausgearbeitet werden (Lohse): Der Prozess produktiv-gestaltender *Interpretation* erscheint als eine das Interpretandum modifizierende

Wiederholung. – Eine weitere Modifikation des Prinzips Wiederholung begegnet in der von Banhold untersuchten Comic-Biographie über Johnny Cash: Erzähler und Gegenstand der Erzählung treten hier als *Doppelgänger* auf. Shaun Tans von Höppner präsentierte Bildgeschichte bespiegelt das bzw. die *Fremde* als modifizierte Wiederholung des Vertrauten, und sie verweist auf sich in Variationen wiederholende Geschichtenmuster. – Figueiras Analysen gelten einer medial konstruierten Geschichte als der ideologisch grundierten Wiederholung von Grundmustern. Serialität und Mythen-Recycling korrespondieren einander als Voraussetzungen einer auf konstruierten Wiederholungen beruhenden Erfindung von kultureller Identität. – Um Künste des Zitierens und zitierenden Wiederholens geht es in den Beiträgen des dritten Teils dann auf ganz evidente Weise: Bei Backe um ein Pastiche aus literarischen, kultur- und zeitgeschichtlichen sowie aus Comic-Reminiszenzen, bei Lampart um ein ostentatives Sprechen in Zitaten, bei Schmitz-Emans um Orpheus als eine aus dem Hades wiederkehrende Figur, als wiederholt zitierten mythischen Repräsentanten der Kunst – und um die Idee ewiger Wiederkehr.

Sind Zitieren, Sich-Erinnern, Parodieren, Recyceln temporale Spielformen der Wiederholung, zu denen man noch das Echo als akustisches Pendant des Spiegelbilds rechnen könnte, so sind Spiegelbilder selbst wie auch Bildzitate, Wiederholungsfiguren in Comics, Doppelgängereien und mises-en-abymes simultane Konkretisierungen desselben Prinzips. Der Comic demonstriert seine Affinität zu all diesen modifizierenden Wiederholungen von Wiederholung – und so wäre zu fragen, ob und inwiefern sich auch die Beziehungen zwischen Texten und Bildern, Bildern und Bildern sowie Texten und Texten hier vor allem als Spielform der modifizierenden Spiegelung, des modifizierenden Echos, der variierenden Wiederholung erschließen lassen. Dasselbe, anders – sollte die leise paradox klingende Formel am Ende auch eine Antwort auf die Frage nach der Beziehung ›Literatur‹/›Comic‹ sein?

Die Beiträge wurden auf einem am Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS) veranstalteten Kolloquium vorgestellt. Für die Unterstützung bei der Ausrichtung des Kolloquiums herzlich gedankt sei Prof. Dr. Werner Frick, Dr. Gesa von Essen, Heike Meier und Simone Zipser. Für die Mithilfe bei der Korrektur und Publikationsvorbereitung des Manuskripts danke ich Philipp Baar, Christian A. Bachmann und Simone Sauer (Bochum) sowie Aniela Knoblich (Freiburg).

Literatur

Primärliteratur

- Brinkmann, Rolf Dieter, *Standphotos. Gedichte 1962–1970*. Reinbek bei Hamburg 1980.
- Brinkmann, Rolf Dieter, *Schnitte*. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Brinkmann, Rolf Dieter/R. R. Rygulla (Hrsg.), *ACID. Neue amerikanische Szene*. Augsburg 2003 (zuerst 1969).
- Calvino, Italo, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. Übers. von Burkhart Kroeber. München, Wien 1991.
- Eco, Umberto, *La misteriosa fiamma della Regina Loana*. Mailand 2004 (dt.: *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana*, dt. von Burkhart Kroeber. München, Wien 2004).
- Heißenbüttel, Helmut, »KrazykatzBremenwodu/Lehrgedicht über Kommunikation«, in: Ders., *Das Durchhauen des Koblhaupts. Dreizehn Lebrgedichte*. Projekt Nr. 2. Darmstadt, Neuwied 1974; Ders., *Textbücher 1–6*. Stuttgart 1980.
- Hugo, Victor, *Poèmes de Victor Hugo en bandes dessinées*. Textes: Christophe Renault, Direction artistique: Olivier Petit, Cédric Illand. Darnétal 2002/03.
- Racine, Jean, *Phèdre*. Texte intégral. Adaptation intégrale en bandes dessinées par Armel, scénariste et dessinateur. Darnétal o. J.
- Rühm, Gerhard, *Comic*. Linz 1975
- Rühm, Gerhard, »mickydrama«, in: Ders., *Opbelia und die Wörter*. Neuwied, Darmstadt 1972, S. 149–159.
- Steinaecker, Thomas von, *Geister*. Frankfurt am Main 2008.
- [Vandermeulen, David], *Littérature pour tous. Synthèse, Vulgarisation et Adaptation en Bande Dessinée des Grands Romans Français à l'Usage de l'Adolescent Contemporain sous la direction de Monsieur Vandermeulen*, seconde édition. Frontignan 2004.

Sekundärliteratur

- Ecke, Jochen, »Comics Studies' Identity Crisis: A Meta-Theoretical Survey«, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 95/1, S. 71–84.
- Frahm, Ole, *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.
- Heer, Jeet/Kent Worcester, »Introduction«, in: *A Comics Studies Reader*. Jackson 2009, S. XI–XV. – Daniel Stein/Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva (Hrsg.), *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld 2009.
- Meurisse, Catherine, *Mes hommes de lettres. Petit précis de littérature française*. Préface de Cavanna. Paris 2008.
- Packard, Stephan, »Comic«, in: Dieter Lamping (Hrsg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009, S. 113–120.
- Röttgers, Kurt, »Es wiederholt sich«, in: Friedrich Balke/Marc Rölli (Hrsg.), *Philosophie und Nicht-Philosophie. Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*. Bielefeld 2011, S. 209–225.
- Wiesing, Lambert, »Die Sprechblase. Reale Schrift im Bild«, in: Alexandra Kleihues (Hrsg.), *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentation des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*. München 2008, S. 25–46.

TEIL I

Transferprozesse: Literatur-Adaptationen

Dante im Comic

Niemand Geringerer als Dante Alighieri selbst sorgte dafür, dass er schon unmittelbar nach seinem Tod 1321 in den sich formierenden Kanon der neuzeitlichen europäischen Literatur aufgenommen wurde.¹ Seine *Divina Commedia* ist eines der berühmtesten Werke der Weltliteratur, verbreitet in beinahe unzähligen Ausgaben und Übersetzungen.² Schon am Beginn der Überlieferungsgeschichte stehen aufwendig illuminierte Handschriften,³ und die Chronologie der Verbreitung von Dantes *summum opus*, zuweilen gemeinsam mit seinen übrigen Werken, ist zugleich auch die Geschichte der Dante-Illustrationen.⁴ Der Katalog einer jüngeren Ausstellung⁵ zeigt die stu-

¹ Matías Martínez, »Dante und der Ursprung des Kanons«, in: Maria Moog-Grünevald (Hrsg.), *Kanon und Theorie*. Heidelberg 1997, S. 139–152.

² Den reichhaltigsten Überblick über die Geschichte der *Commedia*-Ausgaben bietet: *Dantes Göttliche Komödie in sieben Jahrhunderten geschrieben, gedruckt, illustriert*. Perugia 1988. Für den deutschsprachigen Bereich nach wie vor maßgeblich sind Theodor Ostermann, *Dante in Deutschland. Bibliographie der deutschen Dante-Literatur 1416–1927*. Heidelberg 1929 und Arturo Scartazzini, *Dante in Germania*. 2 Bde. Milano 1881–1883. Einen europäischen Überblick bietet Arturo Farinelli, *Dante. Spagna – Francia – Inghilterra – Germania (Dante e Goethe)*. Torino 1922. Zur deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte vgl. Eva Hölder, »Der Dichter der Hölle und des Exils«. *Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*. Würzburg 2002.

³ Ein Verzeichnis früher Handschriften u. a. in: *Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie. Mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten »Commedia«-Handschriften der Renaissance*, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2000. Eine generelle Übersicht über die Handschriften bei Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*. Stuttgart 1984.

⁴ Einen Überblick über die Illustrationen zur *Commedia* bietet: *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2000. S. auch Charles H. Taylor/Patricia Finley, *Images of the Journey in Dante's »Divine Comedy«*. *An Illustrated and Interpretative Guide to the Poet's Sacred Vision, with 257 Annotated Illustrations*. New Haven 1997. Frühe Illustrierungen verzeichnet: Michael Brunner, *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570–1600)*. München, Berlin 1999. Weitere Literaturhinweise auch bei Ulrich Prill, *Dante*. Stuttgart, Weimar 1999, S. 186.

⁵ *Himmel und Hölle. Dantes Göttliche Komödie in der modernen Kunst*. Hrsg. vom Stadtmuseum Erlangen. Erlangen 2004. Vgl. den Kurzbericht: »Dante im Comic. Die Geografie des Jenseits«, in: *Comixene* 74/75 (2004), S. 34.

pende Wirkung auch in der Kunst von der frühen Moderne bis zur Gegenwart, u. a. bei Salvador Dalí, Robert Rauschenberg oder Tom Philips. Eine ausführliche Diskussion der modernen Buchillustrationen⁶ geht bis zu einem Beitrag über die Dante-Ausgabe, die 1999 von den Comic-Zeichnern und Illustratoren Lorenzo Mattotti, Milton Glaser und Mœbius (Jean Giraud) gestaltet wurde und die die fließenden Übergänge zwischen Buchillustration, bildkünstlerischer Adaption und Comic anschaulich im wahren Sinne des Wortes illustriert.⁷

In seinem Aufsatz »Über Dante in philosophischer Beziehung« erklärte F. W. J. Schelling 1803 aufgrund der Behandlung der Bußen, der abwechslungsreichen »Landschaft« und der Lichtwirkungen das »Purgatorium« zum »pittoresken« unter den drei Teilen der *Commedia*,⁸ im Gegensatz zur Plastik des »Inferno« und zur Musikalität des »Paradiso«. A.W. Schlegel korrigierte kurz darauf, dass »jeder Theil seine analoge Beziehung in Absicht auf diese drey Künste habe«. Das Malerische aber sei in der Tat bei Dante »in den Gegensätzen von Schatten, Farbe und Licht schon berührt«.⁹ Bereits aufgrund dieser Anschaulichkeit, d. h. der visuellen Suggestionskraft seiner Textphantasie, und aufgrund seiner Klassizität ist Dante prädestiniert für Adaptionen in Comic-Form. Hinzu kommt die Tatsache, dass kaum eine nationale Medienkultur so sehr das Spiel mit sakrosankten Modellen in Comic-Gestalt bevorzugt wie die italienische. Schließlich zeigt die Tradition der bildkünstlerischen Verarbeitungen der *Göttlichen Komödie* eine solche Vielfalt und Intensität der thematischen Herausforderungen, dass der von Dante ausgehende Reiz unbedingt auch im eher populären Genre der *fumetti* aufgegriffen werden musste. Die wohl vollständigste Zusammenstellung der hauptsächlich italienischen Dante-Comics bietet der Katalog einer Ausstellung aus Ravenna 2004,¹⁰ der anhand zahlreicher Beispiele vor Augen führt, wie wenigstens gelegentlich auch außerhalb Italiens, namentlich in den USA und in Japan, Dante zum Comic-Helden avanciert. In der Summe zeigt sich eine

⁶ Im Anhang befindet sich ein Verzeichnis aller illustrierten Dante-Ausgaben seit 1900 sowie eine – in Zusammenarbeit mit dem 11. Internationalen Comic Salon Erlangen erstellte – Liste von 17 Dante-Comics seit 1934.

⁷ *Himmel und Hölle*, S. 144–146.

⁸ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, »Über Dante in philosophischer Beziehung«, in: *Dante Alighieri. Aufsätze zur »Divina Commedia«*. Hrsg. von Hugo Friedrich. Darmstadt 1968, S. 16–26, hier S. 24.

⁹ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur*. 3. Tl. Heilbronn 1884, S. 201.

¹⁰ Paolo Guiducci/Loris Cantarelli (Hrsg.): *Nel mezzo del cammin di una vignetta ... Dante a fumetti. Il sommo Poeta e la »Divina Commedia« nelle nuvole parlanti di tutto il mondo*. Ravenna 2004.

gewisse übergreifende Tendenz zum schlichten Historisieren, zur Verschiebung ins Komische oder zum für die Zeichenkunst bequemen Abschweifen ins Visionär-Phantastische. Der Katalog endet mit einigen Dante-bezogenen Ergebnissen des Wettbewerbs, den die Dante-Stadt Ravenna für angehende Comic-Zeichner ausgeschrieben hatte. Auch hier erweist sich jedoch, dass die Herausforderung eher zu partikulären Mustern möglicher Herangehensweisen inspirierte, die sich bei der Umsetzung in ein Großwerk rasch ermüdet hätten. Gründe genug also, um prognostizieren zu können, dass Dante im Comic ein gewichtiges und konstantes, aber auch heikles Thema ist. Und in der Tat: Im Folgenden wird sich zeigen, dass, zum Teil ableitbar von berühmten Vorläufern, seit der Etablierung des Comics in Europa Dante zum beliebten Repertoire von Literatur-Adaptionen gehört, freilich auch, wo die Defizite, Beschränkungen und unerfüllten Möglichkeiten bis heute liegen, so dass der auf einige sprechende Beispiele beschränkte historische und systematische Überblick über die Dante-Comics, in dem es weniger um Vollständigkeit als um Repräsentativität geht, ansatzweise auch den zum Teil erstaunlichen Enttäuschungen Rechnung trägt, die die Dante-Comics den versierten Dante-Lesern meist bereiten.

Zu beginnen ist mit dem merkwürdigen Spezifikum, dass Dante zugleich als Autor, Erzähler und Protagonist seines episch-allegorischen Jenseitsberichts figuriert. Hieraus folgt, dass eine Comic-Version der *Göttlichen Komödie* Dante als Person zeigen wird, und daraus wiederum, dass man sich bindend an der historischen Erscheinung des Florentiners orientiert, wie sie u. a. durch Giotto verbürgt ist.

Bekanntlich setzt sich das Standardporträt Dantes zusammen aus drei Hauptelementen: seiner charakteristischen (roten) Kopfbedeckung samt Umhang, dem Lorbeerkranz und dem markanten Profil. Diese »Markenzeichen« legen die Dante-Ikonographie einerseits viel stärker fest, als es für andere Helden literarischer Werke zu beobachten ist,¹¹ andererseits ebnet diese Stereotype bereits den Weg zur Karikatur und damit zu einer der zeichnerischen Wurzeln des Genres Comic. Gleichzeitig ist Dante im Sinne des modernen Comic ein »Superheld« – er ist als einziger Sterblicher auserwählt (»e io sol uno«, Inf. II, 3), an der Seite Vergils die Jenseitsreiche zu durchwandern, ein »Abenteurer [...] kosmischen Ausmaßes«, das ihn seinen Mitmenschen gegenüber »turmhoch überlegen« macht¹² und nur durch die Ver-

¹¹ Man vergleiche Goethes fiktive Gestalt Werther, die nur durch die berühmte Farbkombination ihrer Kleidung festgelegt ist, nicht jedoch physiognomisch.

¹² Wolfgang J. Fuchs/Reinhold C. Reitberger, *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. Reinbek bei Hamburg 1973, S. 131.



Abb. 1: Giotto, Porträt Dantes, zit. nach Christoph Wetzel, *Dante Alighieri*. Salzburg 1979.

leihung quasi übermenschlicher Fähigkeiten möglich ist, denn die Jenseitsreiche sind normalen Lebenden verschlossen. Dante erlebt Nie-Gesehenes und beinahe Unsagbares, das gerade deshalb die Phantasie der Illustratoren von jeher gereizt hat.

Das bekannte topographische Schema der drei durchreisten Jenseitsbezirke wurde ebenfalls schon frühzeitig zum Gegenstand von Illustrationen (Abb. 2), was insofern bemerkenswert ist, als in den Risszeichnungen etwa des Höllentrichters bereits die in einem Bild komprimierte zeichnerische Keimzelle der erzählerisch entwickelten Reise enthalten ist. Der erste aus dem Kompositionsschema der *Commedia* abgeleitete Comic-Vorläufer stammt in zwei Versionen von Sandro Botticelli:¹³ Zum einen lässt der berühmte Zyklus seiner Dante-Zeichnungen (1480–1495) die beiden Höllengewandener Dante und Vergil auf einem Blatt mehrfach erscheinen, um so den temporalen Verlauf zu veranschaulichen (Abb. 3); zum anderen arbeiten die kolorierten Blätter Botticellis insbesondere durch die aus der grau-braunschwarzen Düsternis des Höllenszenarios hervortretende Farbigkeit der Ge-

¹³ Der komplette Zyklus in: *Sandro Botticelli*.