



Zwischen Kanon und Unterhaltung / Between Canon and Entertainment

Annie Bourguignon/Konrad Harrer/
Franz Hintereder-Emde (Hg./eds.)

T Frank & Timme

Annie Bourguignon/Konrad Harrer/Franz Hintereder-Emde (Hg./eds.)
Zwischen Kanon und Unterhaltung/Between Canon and Entertainment

Annie Bourguignon/Konrad Harrer/
Franz Hintereder-Emde (Hg./eds.)

Zwischen Kanon und Unterhaltung

Interkulturelle und intermediale Aspekte
von hoher und niederer Literatur

Between Canon and Entertainment

Intercultural and Intermedial Aspects
of Highbrow and Lowbrow Literature

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Vintage Books. Selective focus © stevem – Fotolia.com
Journal © Kunstzirkus / pixelio.de

Supported by JSPS KAKENHI Grant Number 26370389



JAPAN SOCIETY FOR THE PROMOTION OF SCIENCE

日本学術振興会



ISBN 978-3-7329-0179-1

ISSN 1860-1952

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2016. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,

Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	9
--------------	---

TEIL 1: VON DER BILDLICHKEIT ZUR SCHRIFTLICHKEIT UND ZURÜCK: COMIC UND GRAPHIC NOVEL ZWISCHEN LITERARISCHEM UND VISUELLEM.....	23
--	----

MONIKA SCHMITZ-EMANS

Kanonische Werke und ihre graphische Nacherzählung: Der Literaturcomic und die Diskussion über Hoch- und Populärkultur.....	25
--	----

FELIX FLORIAN MÜLLER

Vergil ins rechte Bild gesetzt – Transformationen von Text-Bild-Interaktionen in deutschsprachigen <i>Aeneis</i> -Übertragungen.....	45
---	----

STEFAN BUCHENBERGER

Vom dünnen Heftchen zum anerkannten literarischen Genre. Zur Entwicklung der Graphic Novel	63
---	----

TIMON JAKLI

Wenn der Zeichner sich selbst zeichnet. Selbstreferentialität in Graphic Novels	71
--	----

MEGUMI WAKABAYASHI

Deutsche Schulromane und ihr Echo in japanischen Mädchen-Comics: Hermann Hesse und Moto Hagios <i>Das Herzklopfen des jungen Thomas</i>	89
--	----

TEIL 2: HOCH UND NIEDRIG IM SPIEGEL DER LITERATURKRITIK	101
---	-----

YOSHINOBU HIRANO

Haruki Murakami im Spiegel der Literaturkritik.....	103
---	-----

LARS HANDESTEN

Highbrow critics and middlebrow readers. The rise and fall of an author
in the light of taste systems at home and abroad121

FRIEDERIKE SCHWABEL

W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992)/*The Emigrants* (1996) –
Trivalliteratur und ‚Kitsch‘ oder ‚hohe Literatur‘? – Eine Analyse
unterschiedlicher literaturkritischer Bewertungen in Deutschland
und den USA133

BENOÎT ELLERBACH

Hohe und niedere Literatur bei Rafik Schami147

CÉCILE CHAMAYOU-KUHN

Elfriede Jelineks Parodien auf niedere Literatur im Spiegel
der französischen Rezeption.....159

JULIE K. ALLEN

Translating Hans Christian Andersen’s “The Snow Queen” Across Time,
Space, Genre, and Medium183

TEIL 3: TRANSLATION UND ADAPTION ALS FORMEN

DER INTERPRETATION. VON DER PRODUKTIVITÄT DES ÜBERSETZENS 195

STEFAN LINDINGER

„Eine geistvolle Arbeit“. Zu Christoph Martin Wielands
Shakespear. Theatralische Werke197

INGRID LACHENY

Der Schauerroman, ein Genre der Trivalliteratur? Zur Rezeption
von E.T.A. Hoffmanns Groteskem und Unheimlichem in Frankreich.....209

MASAYASU IWAI

Julius von Voß’ Posse *Die Damenhüte im Berliner Theater* als ein Beispiel
der Adaptionspraxis um 1800.....223

MAMI FUJIWARA	
Plagiarism or Rewriting? Osamu Dazai's Literary Collage, <i>Onna no Kettō</i> (<i>A Woman's Duel</i>), a Re-told Story.....	237
MATTIAS ARONSSON	
High, Low and In-Between – Vilhelm Ekelund and Faïza Guène in Translation	251
TEIL 4: GATTUNGSDISKURSE: GENREGRENZEN UND GRENZGENRES.....	267
ARATA TAKEDA	
Die Erfindung der europäischen Tragödie. Zu einer gattungstheoretischen Unterscheidung der Neuzeit	269
ANNIE BOURGUIGNON	
Weder moralischer Kitsch noch kitschige Moral? Der Fall <i>Nils Holgersson</i>	287
EVA HEGGESTAD	
From Schoolbook to Love Story: Selma Lagerlöf's <i>The Wonderful Adventures of Nils Holgersson</i> and Its TV Adaptation	301
FUMINARI NIIMOTO	
„Worte sind es nur, Worte, in die Nacht gesprochen ...“ Polyphone körperliche Wahrheiten in F. Glausers Legionsroman <i>Gourrama</i>	311
CARMEN REICHERT	
<i>Yidische Zamlbikher im frühen 20. Jahrhundert</i> – Von der Arbeit an einer Nationalliteratur in jiddischen Lied- und Lyrikanthologien.....	325
MASAYUKI TSUDA	
Magris's <i>Danube</i> and the Influence of Film.....	339
MARTINA ZEROVNIK	
Grenzgänge zwischen Literatur und Museum. Museologische Repräsentationen und Transformationen der Wirklichkeit und des Fremden am Beispiel des Vampirmotivs.....	351

MATEUSZ CWIK	
Sprachereignis: Weltall. Zum sprachpoetischen Potenzial der Weltraum-Literatur.....	365
TEIL 5: VERFILMUNGEN: DIE SPRACHE DER BEWEGTEN BILDER	381
MICHEL DE BOISSIEU	
Von einer Satire zu einem Melodrama: Helmut Käutners Verfilmung einer Erzählung von Maupassant	383
KAORI YOKOYAMA	
Literatur als populärkulturelles Phänomen: Seichō Matsumotos <i>Suna no Utsuwa</i>	393
KONRAD HARRER	
Shakespeare und Goethe in Love. Filmische Klassikeradaptationen im Spannungsfeld von hoch und nieder	409
SANTHA KUMARI	
The Transition from the Novel <i>The Tin Drum</i> to the Film <i>The Tin Drum</i>	423
ANNA WILLIAMS	
Contested Freedom: Agnes von Krusenstjerna's Novel <i>The Misses von Pahlen</i> and the Film Adaptation <i>Loving Couples</i>	433
MARGARETHA FAHLGREN	
Men Who Hate Women: The Swedish Novel and the American Film.....	443
Autorinnen und Autoren	453

Vorwort

Die vor allem im deutschsprachigen Bereich verbreitete Unterscheidung von hoher und niederer Literatur hat sich in der jüngeren Vergangenheit gelockert. Von jeher bestanden mehr oder weniger enge Wechselbeziehungen zwischen den unterschiedlichsten Gattungs- und Darstellungsformen.¹ Dieser Prozess hat sich mit dem Auftritt neuer Medien intensiviert, obgleich die Zuweisung eines Werkes zum Kanon oder in die Rubrik der Unterhaltung nach unterschiedlichen Kriterien, seien es kommerzielle, darstellungstechnische oder appellative, weitehin besteht.²

Im zweiten Teil der französisch-japanischen Doppeltagung³, die sich mit dieser Thematik befasste, wurde der Dialektik von hoher und niederer Literatur, von Kanon und Unterhaltung vor allem an den Übergängen und Umbrüchen von Werken und Stoffen beim Wechsel des Mediums, etwa bei Verfilmungen, und beim Wechsel in eine andere Sprache und Kultur nachgegangen. Damit rückten vor allem die Bereiche der Intermedialität, der Inter- und Transkulturalität in den Blick. Welche Veränderungen erfahren literarische Stoffe bei Adaptionen insbesondere in anderen Ausdrucksmedien oder bei der Übertragung in eine andere Sprache? Bleiben bei Übersetzungen die Wertekriterien der Ausgangskultur relevant? Wird hohe oder niedere deutschsprachige Literatur im Ausland anders rezipiert? Geht – systemtheoretisch gesprochen – die Integration in ein fremdes „System“ und die daraus folgende Refunktionalisierung mit einer ästhetischen Um- bzw. Aufwertung einher? Bringt etwa eine Verfilmung unweigerlich eine Trivialisierung des Stoffes mit sich? Wird ein komplexes Werk fremder Zunge in einer Übersetzung vereinfacht, um es für den Leser verständlicher, attraktiver zu machen?

1 Das zeigen u.a. die Untersuchungen im ersten Band unserer Doppeltagung: *Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*. Hrsg. von Annie Bourguignon, Konrad Harrer und Franz Hintereder-Emde, Berlin 2015.

2 So die Diagnose von Thomas Hecken in seinem Beitrag *Ein neuer Kanon?* In: Bourguignon et al. (Anm. 1), S. 37–49, S. 49.

3 Französisch-japanische Doppeltagung zum Thema *Hohe und niedere Literatur* an der Université de Lorraine, Nancy, Frankreich, vom 28. bis 30. November 2013 und an der Universität Yamaguchi, Japan, vom 26. bis 28. März 2015. Organisatoren: Prof. em. Dr. Annie Bourguignon (Université de Lorraine/Nancy), Dr. Konrad Harrer (Université de Lorraine/Nancy) und Prof. Dr. Franz Hintereder-Emde (Universität Yamaguchi).

Parallel zu einer globalen Entgrenzung kultureller Räume ist heute eine Tendenz zur Vervielfältigung medialer Ausdrucksformen sowie zu einer komplexen Interaktion zwischen diesen zu beobachten. Mehr denn je weist unsere Gegenwart eine Pluralität an Hybridformen literarischer Gattungen auf. Wenn wir von hoher und niederer Literatur sprechen, haben wir es somit längst nicht mehr nur mit „Literatur“ im Sinne der Buchkultur zu tun, sondern finden uns auf einem Feld medialer Diversifikation, das Verfilmungen, Anime, Manga und Comics, Genres des Musiktheaters von Oper, Musical und Ballett bis zur Rockmusik, aber auch Computer-Spiele umfasst. Ebenso erweitert das Internet mit den verschiedenen Formen der sozialen Netzwerke die Verbreitungs- und Gestaltungsmittel des literarischen Ausdrucks. Dabei haben auch neuere Unterhaltungsmedien durchaus die Wertungskriterien hoch-niedrig verinnerlicht: die Graphic Novel meidet die Bezeichnung Comics, und bereits auf der Stufe von Unterhaltungsfilmen wird nach verschiedenen Kategorien taxiert, während andererseits nicht wenige Filmemacher dem Prinzip Unterhaltung radikal abschwören und kompromisslosen Kunstansprüchen folgen.

Derlei Entwicklungen sind jedoch nicht auf die Gegenwart beschränkt. Im Rück- und Gegenblick auf aktuelle und historische Formen von Interkulturalität und Intermedialität sollten sich Aufschlüsse über die sich teils wandelnden, teils konstanten Wertungskriterien hoch und niedrig ergeben. Dabei wurden drei Schwerpunkte gesetzt: neue Formen literarischer Ausdrucksweisen, transkulturelle Aspekte der Übersetzung, sowie stofflich-inhaltliche und intermediale Adaptionen und Neuinterpretationen. Konkrete Fallstudien einzelner Werke, literaturtheoretische Reflexionen oder literarhistorische Skizzen sollten das Verständnis der sich immer wieder erneuernden Dichotomie von hoher und niederer Literatur vertiefen und erweitern.

Im vorliegenden Band finden sich die Beiträge zur Tagung vom 26. bis 28. März 2015 an der Universität Yamaguchi. Die Unterteilung in die einzelnen Kapitel bildet lediglich eine erste Orientierung, viele Themen überschneiden sich und sind im engen Zusammenhang zu sehen.

Kein Darstellungsmedium dürfte die Komplexität der Hoch-Nieder-Problematik treffender veranschaulichen als das verhältnismäßig neue Genre der Graphic Novel, das durch drei Beiträge thematisiert wird. Seine Vorform, der Comic, galt lange Zeit als Inbegriff der billigen Unterhaltung, ja des Schundes und wurde über Generationen aus Kinderzimmern verbannt. Er berge die Gefahr der Verunbildung und Verrohung, die unweigerlich beim

Konsum jener groben, nur mit dürftigen Schriftfragmenten ausgestatteten Bildlichkeit erfolgt.

Damit wurden Comics einerseits zu einem Schreckgespenst pädagogischer Verantwortung, was ihre Popularität nicht verhindern konnte, und andererseits zu einem Medium, das schwierige Inhalte auf eingängige Weise transportieren konnte. Hier setzt auch Monika Schmitz-Emans in ihrem Eröffnungsvortrag an. Die Klassiker abendländischer Literatur ergeben in Comic-Ausgaben eine auch für an anspruchsvoller Lektüre Desinteressierte leicht verdauliche Kost. Doch damit war der Ehrgeiz der Comic-Zeichner nicht erschöpft, das Medium testete mit der Zeit seine Grenzen aus und gewann im Windschatten der kulturellen Werthierarchie rasch neues Selbstbewusstsein. Ohne den Erwartungsdruck hochkultureller Ansprüche entwickelte sich eine neue Form der Comics, die sich respektlos und kreativ den Werken der Hochkultur näherten, sie sich in ihr Medium übersetzten, ja mit dem eigenen Darstellungspotential interpretierten und transformierten. Hat sich damit die Graphic Novel nach „oben“ gearbeitet, oder haben wir es mit einem neuen Verhältnis von Kanon und Unterhaltung zu tun, die sich auch auf anderen Gebieten abzuzeichnen beginnt? Stefan Buchenbergers Darstellung der Geschichte der Graphic Novel legt eine solche Entwicklung nahe, wenn durch Auspreisung der Kulturwert postuliert wird und die Annäherung des Mediums an die traditionelle Literaturwelt nicht mehr aufzuhalten scheint. Wie Schmitz-Emans und Timon Jakli im Detail nachweisen, zeichnet sich die Graphic Novel zusehends durch komplexe Mehrfachcodierung und Autoreflexivität aus, eben jene Elemente, die auch Werke der Kanonliteratur charakterisieren.

Zu den spezifischen Darstellungsmöglichkeiten der Bildlichkeit gehört das Spiel mit mehreren Zeitabläufen innerhalb einer Bildfläche, worin sich die komplexe Dimension der graphischen Erzählung manifestiert. Diese in der Graphic Novel wiederentdeckten Potentiale wurden im japanischen Manga, dem Pendant zum Comic, bereits seit der Edo-Zeit des 18. Jahrhunderts kultiviert. In Japan, wo Bilddarstellungen allgemein bis auf das neunte Jahrhundert zurückgehen, entwickelte die Mangakultur das graphische Zusammenspiel semantischer Bedeutungselemente von Bild und Schrift zu einem eigenständigen Medium. Ein Grund liegt zweifellos in der stärkeren Visualität der japanischen Schrift, die sich auch in der Kalligrafie als Kunstform ausdrückt.

Die kulturübergreifende Rezeption etwa des deutschen Schulromans, insbesondere von Hermann Hesses *Unterm Rad*, durch die erfolgreiche Manga-Zeichnerin Moto Hagio (*1949), die Megumi Wakabayashi analysiert, illus-

triert den freien Umgang mit literarischen Stoffen jenseits der Unterscheidung von hoher und unterhaltender Literatur. Hagio kombiniert in ihren Mädchen-Mangas (japanisch Shojo-Manga) erstmals provokante Themen wie Homosexualität mit einer Art religiöser Spiritualität, sie baut Science Fiction-Elemente ein und macht das lange wenig geschätzte Mädchen-Manga zu einem vielbeachteten Genre.

Die strikte Trennung von hoher und niederer, von unterhaltender und verfeinert-elitärer Form ist in Japan keineswegs so streng wie in Europa, wie Kaori Yokoyama am Beispiel der einzelnen Verfilmungen eines Krimis des gesellschaftskritischen Schriftstellers Seicho Matsumoto (1909–1992) demonstriert.

Monika Schmitz-Emans zeigt die vielfältigen Möglichkeiten, wie piktographisches Erzählen einerseits populär vereinfachend Hochkultur vermitteln, aber auch in intertextuell-interpictureller Weise neben der textuellen auch visuell-piktographische Komplexität entwickeln kann. Damit ist die vorurteilshafte Abwertung des Mediums der Bilderzählung widerlegt.

Die moralistische Abwertung der Comic- und Bildkultur zeigt zum einen die Begrenztheit der Wertezuordnung von Wort und Bild, hinter der die Hierarchie der Sinne, die Abwertung des sinnlichen Wahrnehmens gegenüber dem intellektuellen Reflektieren steht; zudem zeigt es die Enge eines Blickes, der Kulturen mit ausgeprägten Bilderzählungsformen nicht wahrnimmt oder moralisch desavouiert.

Felix Florian Müller weist in seiner Analyse einiger *Aeneis*-Übertragungen vom Mittelalter bis zur Neuzeit nach, wie sich die ursprünglich verbreitete Kombination von Schrift und Bild auflöst und allmählich die Schriftlichkeit über das Bildliche dominiert und zum Inbegriff von Bildung wird. Damit einher geht die moralische Aufwertung der Schrift gegenüber der Bilddarstellung. Die ursprüngliche Bild- und Textsymbiose wird im Prozess der Kritik aufgebrochen, der Schwerpunkt der Mitteilungsfunktion verlagert sich zusehends auf die Schrift. Diese verkörpert zunehmend hohes Bildungsniveau, während die Bilddarstellung als Hilfskonstrukt der Ungebildeten betrachtet wird.⁴ Analog zur Hierarchisierung von Schrift und Bild erfolgt auch die Ausdifferenzierung der Bewertung literarischer Werke. Die Institution der Literaturkritik ist die säkularisierte Kontrolle über die Qualität nach Inhalt und

4 Trotz der Verdrängung der Bildlichkeit durch Schrift bleibt Illustration bedeutend; man denke an Dürers Bildtafeln zu Sebastian Brants *Das Narrenschiff* (1494) oder Jacques Callots Dokumentationen der Gemetzel im Dreißigjährigen Krieg. Hier trifft Schmitz-Emans' Beobachtung, Bildlichkeit vermöge das sprachlich nicht mehr Fassbare darzustellen.

Form schriftlicher Werke. Sie wurde teils wissenschaftlich fundiert und teils gesellschaftlich autorisiert zu einem universalen Instrument, literarische Texte den ästhetischen, moralischen und ökonomischen Normen zu unterwerfen. Dies gilt über kulturelle Grenzen hinweg in nahezu allen hochentwickelten Gesellschaften, wobei der Diskurs der literarischen Kritik gelegentlich interessante Umwertungen und Verwerfungen zeitigt.

Am Beispiel Haruki Murakamis untersucht Yoshinobu Hirano in seinem Vortrag das Preisverleihungsritual des renommiertesten Literaturpreises Japans, des Akutagawa-Preises. Der weltweit gelesene, mit bedeutenden Preisen, etwa dem Kafka- und dem Jerusalempreis bedachte und potentielle Literaturnobelpreis-Anwärter Murakami wurde kurz hintereinander, 1979 und 1980, für den Akutagawa-Preis nominiert und ging beide Male leer aus. Kopiert er nur amerikanische Werke – er war ja auch als Übersetzer moderner amerikanischer Literatur hervorgetreten – oder schreibt er in einem originären Stil? Die Kritiker waren sich uneins und zögerten, den neuen Ton anzuerkennen. Murakami konnte im Weiteren gut ohne den Preis existieren, auch wenn ihn der Rummel nachhaltig irritierte und bei ihm, so Hirano, ein nach außen hin uneingestandenes Trauma hinterließ. Ab Mitte der achtziger Jahre verbrachte Murakami knapp zehn Jahre in Europa und Amerika, um Distanz zum heimischen Literaturbetrieb zu schaffen. Mittlerweile auch in Japan zu einem anerkannten Literaten-Star geworden, wurde und wird sein Erfolg im Ausland gelegentlich immer noch als Beleg seines dem japanischen Geist entfremdeten Stils angeführt.

Eine weitere Variante des schwierigen Verhältnisses von Autor und Kritiker beschreibt Friederike Schwabel am Beispiel G. W. Sebalds, der als Germanist und Schriftsteller in England tätig war. Die Ablehnung seiner Schreibweise ging quer durch die deutsche Kritik, wobei vor Seitenhieben auf seine Tätigkeit im Ausland als emigrantenhafte Außenseiterexistenz nicht gescheut wurde. Vornehmlich war es aber die neue Form seines hybriden Erzählstils, die Kombination von Dokumentarischem mit Melancholisch-Märchenhaftem, die mit Begriffen wie Verkitschung und Trivialisierung etikettiert wurde. Erst die unangezweifelte Autorität der US-amerikanischen Kritikerin Susan Sontag, die Sebalds Werke in englischer Übersetzung begeistert aufnahm, vermochte einen Stimmungswandel in der deutschen Kritik herbeizuführen. Es ist geradezu ein Lehrstück von der Übermacht der Literatur-Päpste hüben wie drüben, von

einem mangelnden Gespür, Neues wahr- und anzunehmen, und der Tendenz, dem Mainstream zu folgen.

Gerade in Bereichen zwischen den Kulturen und zwischen den Medien kommt die normative Konstellation von Kanon und Unterhaltung ins Schwimmen. Mit unterschiedlichen Kulturen treffen in der Regel auch unterschiedliche Wertsetzungen aufeinander. Anschauungsmaterial dafür gibt es sogar im engeren europäischen Umfeld, wie der Beitrag von Lars Handesten zeigt. Der dänische Autor Jens Christian Grøndahl galt in seiner ersten Werkphase, die stark vom Nouveau Roman inspiriert war, vielen intellektuellen Lesern und Kritikern im eigenen Land als anspruchsvoller Schriftsteller, was sich aber mit seinen eher leichter lesbaren psychologischen Romanen der zweiten Periode, die zu europaweiten Bestsellern wurden, rasch änderte. Ernüchtert wurde im eigenen Land geurteilt, der Verfasser sei von der guten Literatur abgefallen und habe sich dem Massengeschmack zugewandt. Im Gegensatz dazu wurden gerade diese Werke in Frankreich höher geschätzt, und Grøndahl sah sich dort als Literat auch von den repräsentativen Kulturmedien ernst genommen.

Wiederum eine andere Konstellation von Autor und Kritik stellt Benoît Elterbach dar. Der syrischstämmige Rafik Schami widersetzt sich bewusst den normativ-intellektuellen Vorgaben insbesondere der deutschen Literaturkritik, indem er seine Rolle als sowohl unterhaltender als auch Denkanstöße gebender Erzähler aktiv im Bezug zu seinem Lesepublikum gestaltet.

Auf anderer Ebene bedient sich die Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek der Kategorien des Hohen und Niederen. Cécile Chamayou-Kuhn zeigt, dass die Autorin die Formen des Trivialen und Kitschigen, vom Ekelerregenden bis zum Pornographischen, als literarische Deterritorialisierung und „Ästhetik der Enttäuschung“ poetologisch inszeniert. Somit ist die klischeehafte Produktgestaltung ihrer Werke durch die Verlage, sosehr sie dem Kommerziellen geschuldet sein mögen, in gewisser Weise in Jelineks Poetik bereits vorweggenommen und entlarvt.

Das Werk von Hans Christian Andersen wirft in mehrfacher Weise kritische Fragen an die Unterscheidung „hoch“ und „nieder“ auf, so die These Julie Allens. Zum einen ist zu fragen, ob Märchen, Kunstmärchen und Jugendliteratur per se bereits „niedere“ Literatur sind, zum andern gilt es herauszufinden, ob und warum bestimmte „neue“ Medien wie der Film prinzipiell eher als niedere Gattung eingestuft werden. Andersen lehnte sich bereits zu Lebzeiten gegen die Etikettierung als Kinder- und Märchenliterat auf. Bis in unsere Ge-

genwart besteht aber dieses Ungleichgewicht zwischen der Hochschätzung seines Werkes und dem „Leichtkeitsfaktor“, der dahinter durchscheint.

Übersetzung ist wohl die Form literarischer Tätigkeit, die von der Kritik mit größtem Argwohn betrachtet wird. Wie Stefan Lindinger an Stimmen zu Wielands frühen Shakespeare-Übersetzungen zeigen kann, ist die erste und überwiegende Haltung Ablehnung. Pikant daran ist allerdings, dass sich im Rückblick die ehemals geschmähte Übertragung dann doch wegweisend für die weiteren Übersetzungen und zudem sprachlich stilbildend und innovativ erwies. Daraus darf man schließen, dass sich, trotz aller beklagten Verluste, oft stellvertretend zusammengefasst in Robert Frosts bekanntem Diktum „Poetry is what gets lost in translation“, Übersetzung über Kulturen und Zeiten hinweg ihren Weg bahnt.

Mattias Aronssons vergleichende Studie von Übersetzungen zwischen dem Schwedischen und dem Französischen anhand von zwei stellvertretenden Autoren zeigt jedoch, dass eine Übertragung tendenziell eine Abschleifung des ursprünglich schärferen, extremeren Stils mit sich bringt. Dies mag teils aus Rücksicht auf das Lesepublikum der Zielsprache geschehen, teils aus einem Mangel an sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, den neuen Ton des Originals auszudrücken. Hier ließe sich kritisch fragen, ob eine dem Ausgangstext gewachsene Übersetzung nicht auch die kreative Neuschöpfung in der eigenen Sprache leisten sollte. Allerdings bieten gerade Übersetzungen darin die größte Angriffsfläche, da die stilistisch ungewohnten Charakteristika des Autors in der Übertragung meist als Defizite des Übersetzers verrechnet werden.⁵

Die Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich, wie sie Ingrid Lacheny dokumentiert, offenbart wiederum eine schwankende Rezeption zwischen Faszination und Verachtung, die sich an den freien Teilübersetzungen ablesen lässt. Rückblickend kann man schließen, daß es sich um die Reaktion eines überforderten und unvorbereiteten (Kritiker-) Publikums handelte. Jahrzehnte später erst sollte Sigmund Freud aus Hoffmanns Darstellungen psychischer Abgründe die Grunderfahrung des Unheimlichen herauslesen.⁶

Die Fixiertheit auf das Zielpublikum ist indes nicht nur, mit Jakobson gesprochen, ein Problem der intersprachlichen Übersetzung, sondern, wie

5 Detaillierte Analysen zu diesem Problem finden sich besonders im Abschnitt zu Kafka bei Peter Utz: *Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka*. München 2007.

6 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. IV. Psychologische Schriften. Hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt/Main 1982, S. 241–274.

Masayasu Iwai am Beispiel des Dramendichters Julius von Voß demonstriert, auch in der innersprachlichen Adaption zu beobachten. Hier wird die Übertragung eines Stücks aus der Theaterwelt des Wiener Vorstadtpublikums für das aus Sicht des Dramatikers anspruchsvollere Berliner Publikum analysiert. Autor und Rezensent formen das Stück inhaltlich auf den von ihnen vorausgesetzten Publikumsgeschmack um, ohne das Original als bindend zu empfinden. Diese Form der einseitigen Orientierung am Zielpublikum mag ein Extremfall sein, bietet aber ein gutes Anschauungsbeispiel für ein grundlegendes Problem der Übersetzung und Adaption.

Bieten die Fragen von Wert- und Normensetzung – Probleme der Äquivalenz bereits innerhalb eines „gemeinsamen“ Kulturraums – Anlass zu ausgiebigen Diskussionen in der Translationsforschung, nehmen sie im Bereich „entfernter“ Kulturen noch weitaus komplexere Gestalt an. Einige Aspekte der Übersetzung über weite kulturelle Distanzen hinweg verfolgt der Beitrag von Mami Fujiwara. Sie untersucht die Novelle *Onna no Kettō* (*Frauenduell*) von Osamu Dazai, eine Adaption des um die Jahrhundertwende äußerst erfolgreichen, heute nahezu vergessenen Herbert Eulenberg in der Übersetzung des bedeutenden Meiji-Schriftstellers Ōgai Mori. Ōgai, so sein Schriftstellernamen, hielt sich als japanischer Militärarzt mehrere Jahre zu Studienzwecken in Deutschland auf. Er vertiefte sich in die deutsche Literaturwelt, erlebte dort seine Initiation zum Schriftsteller und übersetzte zudem zahlreiche Werke, darunter Goethes kompletten *Faust* kongenial ins Japanische. Fujiwara zeichnet anhand von Genettes Begrifflichkeit die Überformung des Übersetzungstextes mit dem eigenen Text Dazais nach. Es ist eine faszinierende Studie zur Frage nach der Autorität des Originals, sowohl des deutschen Ausgangswerkes – mittlerweile als neuromantisch-triviales Werk der Vergessenheit anheimgefallen –, als auch der Übersetzung durch den modernen Klassiker Ōgai, im Verhältnis zur Selbstbehauptung des eigenen Schreibens des jungen Dazai. Es ist ein raffiniert drapiertes Palimpsest, in dem Übersetzung, Interpretation und Adaption zusammenfallen.

Damit ist ein weiteres Stichwort gegeben, die Frage nach dem Charakter eines literarischen Werkes. Gattungsbestimmungen und -definitionen stellen einen wesentlichen Bereich des normativen Diskurses der Literaturwissenschaft dar. Die Autorität erfolgt über die Berufung auf Urväter der kategorialen Begriffsbestimmungen, allen voran Aristoteles.

Arata Takeda legt eine paradigmatische Analyse über den Prozess der Bedeutungsverschiebung einer Gattungsdefinition vor. Die geschichtliche Entwicklung zeigt die Fixierung auf einen Spezialfall unter mehreren Möglichkeiten einer ursprünglich wesentlich offeneren, flexibleren Form der Tragödie. Sein Beitrag zeigt die geschichtliche Genese von Gattungsvorstellungen, wobei die Interpretation eine tendenzielle Ausrichtung, genauer die Befangenheit in kulturelle Normen erkennen lässt. Das Tragische, das im aristotelischen Denken noch offen war und auch das Versöhnliche und den glücklichen Ausgang mit eingebunden hatte, wird radikalisiert und auf Gewalt und Zerstörung eingegrenzt.

Wo es also um Autorisierung und Normierung von hohen und niederen Gattungen geht, ist es folgerichtig, dass sich eine Vielzahl von Beiträgen diesem Thema zuwendet.

Einem Grenzfall literarischer Gattung, dem Schulbuch, widmen sich die Untersuchungen von Annie Bourguignon und Eva Heggstad. Beide beschäftigen sich mit Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons wunderbare Reise durch Schweden*. Während Bourguignon im Vergleich mit einem französischen Lehrbuch ähnlichen Zuschnitts die Literarizität des *Nils* vor allem in der integren, nicht durch nationale oder religiöse Vorgaben korrumpierten Moral des Buches ausmacht, betont Heggstad den hybriden Genre-Charakter, der in diesem Fall die Literarizität des Werkes ausmache, der aber, wie sie konstatiert, in der Verfilmung für das Fernsehen verlorengehe und auf eine stereotype Liebesgeschichte reduziert werde.

Als gesellschaftlicher Außenseiter nähert sich Friedrich Glauser, mit dem sich Fuminari Niimoto beschäftigt, der literarischen Szene. Über ein klassisches Trivial-Genre, das in den zwanziger und dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts auf dem Buchmarkt so präsent wie auf der Leinwand war, stillte der Legionärsroman exotistische Gelüste des Publikums. Der von Drogenkonsum, Fremdenlegion und Psychiatrie gezeichnete Glauser findet im Schreiben ein Medium der Selbstbehauptung. Seine poetologischen Ambitionen sind hoch, und die stereotype Form, die er für seinen Fremdenlegionsroman *Gourrama* wählt, gewährt ihm den Freiraum für seine Schreibexperimente.

Ging es bei Glauser um die poetologische Behauptung des Individuums gegenüber gesellschaftlichen Autoritätsformen, sei es die Psychiatrie, die Kriminalistik oder die Fremdenlegion, die er aus der Perspektivik seiner Randfiguren entlarvt, beschreibt Carmen Reichert den Selbstvergewisserungsprozess

einer sprachkulturellen Minderheit, nämlich die Jiddisch sprechenden Juden, anhand von Lied- und Lyrikanthologien. Diese bildeten im Sinne der romantischen Entdeckung des Volkskulturguts einen Versuch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, die jüdische Identität über die jiddische Lied- und Dichtungskultur zu festigen. Es bestand allerdings bereits bei vielen jüdischen Dichtern die Tendenz, sich im Medium der deutschen Sprache zu artikulieren, aber auch eine Richtung des politisch-nationalen Judentums, das sich vom Jiddischen emanzipieren wollte. Schließlich brachte die Katastrophe der Shoa diesen Versuch, das jüdische Eigenverständnis in der kulturellen Orientierung am Jiddischen zu verankern, zu einem jähen Stillstand. Gerade die erhaltene Dichtungs- und Liedtradition dürfte Anknüpfungspunkte für einen Fortbestand bieten, wobei, so Reichert, die Anthologien derzeit kaum wahrgenommen werden.

Kulturräume und -traditionen neu erstehen zu lassen und ihnen sprachliche Gestalt zu geben, ist das Anliegen des italienischen Germanisten und Autors Claudio Magris in seinem Werk *Danubio*, mit dem sich Masayuki Tsuda beschäftigt. Der cineastisch versierte Magris setzt, so argumentiert Tsuda, bewusst Formen der Filmnarration, wie Totale im Wechsel mit Naheinstellung, Rück- und Überblendungen und anderes mehr ein, um in seine topographisch-kulturellen Beschreibung die Donaukultur als einer Vision des grenzenlosen Europas lebendig werden zu lassen.

Die Fiktion historischer Dokumentation, die dem italienischen Germanisten und Schriftsteller Magris über Elemente des Filmhandwerks gelingt, wird in der musealen Dokumentation des Vampirmotivs in einen anderen Kontext übertragen, Fiktionales als Reales präsentiert. Martina Zerovnik beschreibt in ihren ‚Grenzgängen zwischen Literatur und Museum‘ am Beispiel einer Ausstellung zum populärkulturellen Vampirmotiv, wie von dieser randständigen Position heraus die Grenzziehungen der gesellschaftlichen Wert- und Normvorstellungen in Frage gestellt werden. Die fiktionale Vampirgestalt wird in authentischer Dokumentation als erfahrbare Realität vorgeführt. Die Grenzen der Bereiche Wirklichkeit und Imagination werden auf der kulturellen Bühne des Museums aufgelöst. Zugleich wird der Betrachter in die Perspektive des Fremden versetzt, von wo heraus er die Grenzen des Wirklichen überschreitet und die Normen und Werte seiner begrenzten Wirklichkeit hinterfragen kann.

Einen Schritt weiter geht Mateusz Cwik in seinen Überlegungen zu Science-Fiction, wo derlei Norm- und Wertediskussionen sprichwörtlich die Luft weggenommen wird. Die Kategorie der „ontischen Verfremdung“ bezeichnet

den radikalen Perspektivenwechsel der Science-Fiction-Literatur weg von einem vertrauten, physikalisch-atmosphärischen Lebensraum. Weltraumliteratur konstruiert fiktionale Welten, in denen herkömmliches Verhalten und Urteilen nicht mehr funktionieren. Auf diese Weise macht der poetologische Kunstgriff der ontischen Verfremdung die vertrauten Bedingungen für Kommunikation und Handeln bewusst, indem sie radikal ausgeschaltet und durch neue, fiktive ersetzt werden.

Eine weitere Stufe der Realisierung literarischer Stoffe, die mit zunehmenden technischen Möglichkeiten enormen Aufschwung genommen hat, stellt die Literaturverfilmung dar. Als intersemiotische Übersetzung findet hier ein Wechsel des Mediums statt, der in verschiedener Hinsicht Fragen zum Verhältnis von Ausgangswerk und Endprodukt aufwirft. Wie die Beiträge zeigen, eröffnet sich dabei ein weites Feld verschiedenster Ansätze und Herangehensweisen, die das produktive Spannungsverhältnis von Text- und Filmmedium veranschaulichen.

Santha Kumari zeigt am Beispiel von Volker Schlöndorffs Verfilmung des Romans *Die Blechtrommel* die Übernahme literarischer Komplexität und ihre Umsetzung in eine spezifisch cineastische Sprache, die den Film zwar in seiner Konzentration dem Ausgangstext annähert, aber zu einer eigenen Ausdrucksform bringt. Mit zwei Filmen, die nicht mehr im herkömmlichen Sinne Literaturverfilmungen sind, setzt sich Konrad Harrer auseinander. In der Gegenüberstellung von *Shakespeare in Love* und *Goethe!* werden die Möglichkeiten diskutiert, wie und ob sich Filme durch Reflektiertheit, Mehrfachkodierung und Komplexität vom reinen Unterhaltungskino absetzen.

Michel de Boissieu analysiert Käutners *Romanze in Moll* nach der Novelle *Les Bijoux* von Maupassant als Transformation der Vorlage von einer ironischen Zeitsatire der Belle Époque in ein emotionsgeladenes Melodrama des Kriegsendes im Nazi-Deutschland. Käutner zeigt sich der nationalsozialistischen Propaganda gewachsen, indem er als versierter Filmkünstler den schmalen Grat zwischen ideologischem Unterhaltungsdiktat und subtiler Zeitkritik zu beschreiten weiß. Er verwandelt die sprachliche Raffinesse der Maupassant-Novelle gezielt, etwa durch den effektvollen Einsatz der medienspezifischen Elemente des Visuellen und vor allem der Musik des noch verhältnismäßig jungen Tonfilms in ein Werk, das sich bewusst den Unterhaltungswert des Melodramatischen zunutze macht.

Hatte Käutner mit der melodramatischen Wende die staatliche Zensur umschifft, beschreibt Margareta Fahlgren eine „Manipulation“ in Richtung Kommerzialisierung. Diese muss per se nicht negativ sein. Allerdings veranschaulicht die Analyse am Beispiel der Verfilmung eines Bandes von Stieg Larssons Millennium Trilogy, *Men Who Hate Women*, bis zu welchem Grade im Film die in der Vorlage enthaltene Kernaussage zur Gewaltstruktur im Geschlechterverhältnis entschärft und von traditionellen, stereotypen Mann-Frau-Rollen überformt wird. Das provokativ-libertäre Potential der literarischen Hauptfigur wird ebenfalls zugunsten eines romantischen Stereotyps aufgegeben. Dahinter stand offensichtlich die Absicht, dem Film eine breite Zuschauerschaft zu sichern, indem er dem unterstellten Publikumsgeschmack entgegenkam. Der Film brachte allerdings nicht den erwarteten Erfolg und auch der Preis für die Spekulation auf einen Sensationserfolg, die Verleugnung der Hauptaussage des Autors, hinter dem Gewaltverhältnis der Geschlechter die unheilvollen Machtstrukturen der Gesellschaft aufzudecken, sei, so die Schlussfolgerung, eindeutig zu hoch.

Ein Gegenbeispiel auf dem gleichen Feld der Genderproblematik kann hingegen Anna Williams vorstellen. Die Adaption von Agnes von Krusenstjernas skandalumwitterten Roman *The Misses von Pahlen* durch die schwedische Regisseurin Mai Zetterling weiß sich im Medium des modernen Films einerseits vom Original zu emanzipieren und dennoch die feministische Grundhaltung der Autorin in der literarischen Vorlage beizubehalten.

Kaori Yokoyama beschreibt mit ihrem Beitrag den wesentlich freieren Umgang mit literarischen Stoffen zwischen hohen und niederen, komplexen und unterhaltenden Genres in Japan. Im japanischen Kontext werden die medien-spezifischen Darstellungsformen sowie sich gegenseitig erweiternde Wechselbezüge offener und ohne pejorative Wertung der Unterhaltung wahrgenommen. Über mehrfache Verfilmungen hinweg wird die Aktualisierung der Thematik als interpretierbare Grundmasse immer wieder neu geformt, ohne spezifischen Erwartungsansprüchen oder dem Vorwurf des Verrats am „Original“ durch die Kritik ausgesetzt zu werden.

Dieses ganz andere Verständnis der kulturellen Vielfalt gibt Anlass zu einigen abschließenden Bemerkungen. Eine Dimension der Hoch-Niedrig-Diskussion stellt zweifellos die Hegemonie säuberlich abgegrenzter Kultur-grenzen dar. Über Jahrhunderte währte die gegenseitige Geringschätzung etwa zwischen französischer Zivilisation und deutscher Kultur, wobei freie Geister sich jederzeit darüber hinwegzusetzen wussten. Öffnet man den Blick über die

europäische Sphäre hinaus, lässt sich immer noch die Hierarchie der Kulturen ahnen, mit der im eurozentrischen Denken außereuropäische Kulturen per se als unterentwickelt und unreif taxiert wurden, wie es Edward Said in seiner Studie *Orientalismus* dokumentierte.

Solange die kulturellen Grenzen gewahrt waren, konnte auch der Kulturimport als eigene Kulturleistung der Entdecker und Eroberer verrechnet und als Bildungsgut in prächtigen Museen zur Schau gestellt werden. Als kritische Gegenkonzeption kann das von Zerovnik beschriebene Vampir-Projekt gelten. Auf gleiche Weise wurden auch die kulturübergreifenden Ströme von Ideen, geistigen, ethischen, ästhetischen, über Kultur- und Zeiträume hinweg, wie sie der Schweizer Philosoph Elmar Holenstein in seinem *Philosophie-Atlas*⁷ nachgezeichnet hat, im eigenen Kulturbegriff aufgesogen. Hier fand kein Austausch statt, sondern es herrschte einseitige Inbesitznahme, ohne ein Bewusstsein des Empfangens zu kultivieren.

Die digitale Medienwelt lässt diese Überschaubarkeit der kulturellen Hierarchie nicht mehr zu. Was Habermas in seiner gesellschaftlich-politischen Zeitdiagnose der achtziger Jahre als „neue Unübersichtlichkeit“ charakterisierte, trifft den gegenwärtigen Zustand in kultureller Hinsicht, wenn auch in einem anderen Sinne. Den Verlust der kulturellen Ordnungen zu beklagen und die alten Autoritätsbereiche einzufordern würde bedeuten, sich ins Abseits zu stellen. Gegenüber der Besetzung der transkulturellen Erscheinungen durch Kommerz und Politik besteht im literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs, im Auf- und Nacharbeiten neuer Transformationen des Literarischen im erweiterten Sinne großer Nachholbedarf. In dieser Hinsicht haben viele Beiträge die Diskussion in diese Richtung eröffnet. Ein Ziel unserer beiden Tagungen war es auch, vor allem jungen Forschern ein Forum zu sein und Gelegenheit zur Präsentation ihrer Projekte zu bieten. Viele sind unserer Aufforderung gefolgt und haben mit ihrem Engagement zum Erfolg beigetragen.

Als kultureller Abschluss der Tagung wurde eingedenk des Gastgeberlandes ein Stück des traditionellen Sagi-Kyogen, einer vor allem in Yamaguchi überlieferten Lustspielform in originalen Kostümen von einer Kyogen-Laiengruppe aufgeführt. Das Kyogen wird sowohl eigenständig als auch als unterhaltsam-komischer Part in der Aufführungspraxis des Noh-Theaters gespielt. Diese Form der Aufführung bietet somit eine Kombination von hohem und niede-

7 Elmar Holenstein: *Philosophie-Atlas. Orte und Wege des Denkens*. Zürich 2004.

rem, vergeistigtem und sinnlichem Spiel und steht insofern in direkter Beziehung zur Thematik unserer Tagung.

Die Veranstalter danken allen, die an der Verwirklichung und Durchführung der Tagung mitgewirkt haben: zunächst der Universität Yamaguchi für die Bereitstellung der Räumlichkeiten, inklusive eines japanischen Teeraums; daneben der Abteilung für Tourismusförderung der Präfektur Yamaguchi. Weiterhin gilt es den Studenten und den organisatorischen Hilfskräften, besonders Tetsuaki Kurusu und Angelika Emde für die Hilfe beim Übersetzen und Dolmetschen zu danken, ebenso den Mitgliedern der Kyogen-Gruppe. Den Korrekturleserinnen der englischen Beiträge Anne Simon und Julie Allen herzlichen Dank.

Der *Japanese Society for Promotion of Science* (JSPS) verdanken wir die finanzielle Unterstützung der Tagung in Yamaguchi und den Druck dieses Sammelbandes. Zusammen mit der JSPS hat auch die Forschungsgruppe CEGIL (*Centre d'Etudes Germaniques Interculturelles de Lorraine*) der Université de Lorraine großzügig zu den Druckkosten beigetragen.

Ohne die engagierte Hilfe der beiden Mitorganisatoren Annie Bourguignon und Konrad Harrer wären die Tagung und der vorliegende Band nicht realisierbar gewesen, dafür meinen herzlichen Dank.

Franz Hintereder-Emde

TEIL 1:

VON DER BILDlichkeit ZUR SCHRIFTLICHKEIT
UND ZURÜCK: COMIC UND GRAPHIC NOVEL
ZWISCHEN LITERARISCHEM UND VISUELLEM

Kanonische Werke und ihre graphische Nacherzählung: Der Literaturcomic und die Diskussion über Hoch- und Populärkultur

Adaptations of world literature classics by graphic storytellers contribute efficiently to the process of leveling out the differences between high and popular culture. They present themselves as a genre with many faces, not simply unique with regard to extent and drawing styles. Specifically, there is a broad spectrum between strategies of canonization of masterpieces on the one hand and canon parody on the other. Two recent examples of inventive re-telling processes of world literature classics – the adaptation of E.T.A. Hoffmann's narrative *Das Fräulein von Scuderi* by Alexandra Kardinar and Volker Schlecht (2011) and Martin Rowson's adaptation of Laurence Sterne's novel *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1996/2010) – combine re-telling of a literary text with different kinds of quotations, especially from the graphic arts, references to different graphical codes, and strategies of book design.

I.

Jahrzehntelang bleibt der Publikationskontext der Zeitung für den Comic, der in der US-Tagespresse um 1900 erstmals in Erscheinung tritt, bestimmend – der eines Massenmediums also, das auf breite Rezeption in verschiedenen Bevölkerungsschichten abzielt.¹ In den 1930er Jahren etabliert sich das Comicheft, das zwar zunächst eher für Kompilationen verschiedener Comics

.....

1 Darüber, wann die Geschichte des Comics beginnt, ist kontrovers diskutiert worden. Grob unterscheiden lassen sich zwei Ansätze: Dem ersten zufolge ist der Comic eine Spielform der Bildgeschichte, wie sie seit der Antike in verschiedenen Gestalten existiert, wobei die Geschichte der Bildsequenz sogar bis auf die Frühphasen menschlicher Kulturen zurückgeht; die Geschichte des Comics beginnt der entsprechenden These zufolge mit der Sequenzierung von Bildelementen – oder spätestens mit der narrativen Nutzung visueller Formen. Einem davon abweichenden zweiten Ansatz zufolge beginnt die Geschichte des Comics viel später – nämlich mit dem Auftreten des Zeitungsmagazines am Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika. Erst hier, so die Verfechter der entsprechenden These, kommen comicspezifische Elemente, wie insbesondere die Sprechblase, zum durchgehenden Einsatz. Und erst hier, beim Zeitungsmagazin als einem massenmedialen Genre, etablierte sich die für Comics spezifische Öffentlichkeit von Lesern, die durch prägnant gezeichnete Geschichten unterhalten sein will.

genutzt wird, dann aber auch den Rahmen für längere Bildgeschichten bereitstellt; wiederum ist ein möglichst breites Publikum angesprochen, das keine spezifischen Bildungsvoraussetzungen mitbringen muss. Weitere Expansionen lassen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die „Graphic Novel“ in Buchformat entstehen; dabei differenzieren sich Stile, Genres und Rezeptionsbedingungen deutlich stärker aus.² Die Rezeptionspraktiken gleichen sich denen literarischer Texte zumindest an – auch äußerlich, denn der Comic in Buchform ist kein ephemeres Gebrauchs- und Wegwerfprodukt mehr wie seine Vorläufer in Zeitung oder Comicheft. Avancierte Autoren und Künstler beziehen sich schon im frühen 20. Jahrhundert gelegentlich auf den Comic, wenn es darum geht, die sogenannte Hochkultur durch kreative Impulse aus dem Bereich der Populär- und Unterhaltungskultur zu bereichern. Eine breitere Anerkennung des Comics als ‚neunte Kunst‘ erfolgt aber erst im späteren Verlauf des Jahrhunderts – und bis heute sind wohl nicht alle Vorbehalte ausgeräumt. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein jedenfalls gilt der Comic zahlreichen kulturkritischen Beobachtern als subkulturelles Phänomen. In vielen, heute teilweise schulmeisterlich und reaktionär klingenden Kommentaren artikuliert sich die Sorge, das Lesen von Comics sei schädlich, weil es die (meist jugendlichen) Rezipienten mit unterkomplexen Texten versorge. Es leiste dem Alphabetismus Vorschub und trage wegen seiner trivialen und oft brutalen Inhalte zur Verrohung der Leserschaft bei. Solche und ähnliche Vorwürfe führen zeitweise (vor allem in den 1950er und 1960er Jahren) zu Praktiken der Zensur und Selbstzensur. Nicht zuletzt bedingt durch ihre wechselvolle Rezeptionsgeschichte werfen gerade Comics die Frage auf, wie sinnvoll eine strikte Abgrenzung zwischen Hoch- und Populärkultur überhaupt ist.

In jüngerer Zeit nimmt unter anderem die Beliebtheit des Comics bzw. der Graphic Novel als Medium der Darstellung historischer Ereignisse und aktuell-politischer Gegebenheiten und Zusammenhänge zu – wenn man so will: als Mischung aus Reportage und Historischem Roman. Historische Großereignisse wie etwa der Erste und der Zweite Weltkrieg, der Holocaust, die Attentate vom 11. September 2001, politische Entwicklungen wie etwa jene im Iran, in Palästina oder Nordkorea, Krisen und Kriege, vor allem wie diejenigen in Afghanistan und auf dem Balkan, werden im Medium der Bilderzählung dar-

2 Vgl. zur Übersicht: Bill Blackbeard (Hrsg.): *100 Jahre Comic Strips*. 2 Bde. Hamburg 1995 (engl. *The Comic Strip Century: Celebrating 100 Years of an American Art Form*. Boston 1995); Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld 2009.

gestellt, reflektiert und kommentiert. Beobachten lassen sich noch weitere Tendenzen: Für Comics und Graphic Novels sind über Spezialgeschäfte hinaus in normalen Buchhandlungen eigene Abteilungen entstanden, die zunehmend an Raum gewinnen. Entsprechende Neuerscheinungen werden in Feuilletons neben literarischen Neuerscheinungen und in der Nachbarschaft anderer künstlerischer Leistungen vorgestellt und gewürdigt. Viele Comiczeichner halten mittlerweile öffentliche Lesungen im Stil literarischer Lesungen, manchmal verbunden mit Selbstkommentierung im Stil literarischer Poetikvorträge. Gegründet wurden Museen für Comicgeschichte; Ausstellungen über einzelne Zeichner gehören zur Kulturszene. Techniken des Comiczeichnens sowie spezifische Stile (etwa der Manga-Stil) werden in Kursen und Lehrbüchern vermittelt. Eine akademische Comicforschung hat sich etabliert. Und die von Pädagogen und Kulturkritikern lange so misstrauisch betrachteten Comics haben Einzug in die didaktische Literatur und damit in die Schulen gehalten.³

Die Geschichte des Comics und der Graphic Novel weist insgesamt diverse Analogien zur Geschichte des Romans auf, und zwar sowohl hinsichtlich der Diskurse über beide Gattungen als auch mit Blick auf ihre Ausdifferenzierung in Untergattungen.⁴ Auffällige Parallelen bestehen zwischen der Diffamierung des Romans bis in die Zeit um 1800 (der Roman gilt vielen Kritikern zunächst als ‚subkulturelles‘ Genre; noch Schiller spricht vom Romancier als dem ‚Halbbruder‘ des Dichters) und der des Comics als ästhetisch wertlos. Die Argumente ähneln sich, wenn auch zeitverschoben: Derlei sei keine Kunst,

.....
 3 Für letzteres nur ein Beispiel: Alexander Hogh und Jörg Mailliet haben einen Band mit vier biographischen Comicgeschichten zum Ersten Weltkrieg publiziert, erschienen 100 Jahre nach 1914, auf der Basis historischer Dokumente. Der Band wird von politischen Bildungsinstitutionen als Lektüre für Kinder und Jugendliche empfohlen und vertrieben. Vgl. Alexander Hogh (Text/Szenario/„Buch“)/Jörg Mailliet (Zeichnungen): *Tagebuch 14/18. Vier Geschichten aus Deutschland und Frankreich*. Unter Mitwirkung und mit einem Vorwort von Gert Krumeich und Nicolas Beaupré. Hrsg. von Julie Cazier und Martin Block. Köln 2014 – eine Lizenzausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung erschien ebenfalls 2014 in Bonn.

4 Hier wie dort bilden sich ähnliche Spielformen heraus: Humoristische, satirische und mythographische Bilderzählungen finden in analogen literarischen Genres ihre Vorläufer. Eine signifikante (in sich wiederum ausdifferenzierte) Gruppe bilden Abenteuer- und Heldengeschichten, Fantasy- und Science-Fiction-Erzählungen; Spezialformen des Comics entstehen in Anlehnung an Romangenres wie z.B. den Artusroman. Gleichsam in der Spur des Historischen Romans entstehen Historische Graphische Romane; sie behandeln geschichtlich situierte Stoffe mit unterschiedlich starken Affinitäten zum faktographisch-historiographischen Schreiben. Ein wichtiges Subgenre sind ferner Biographien und Autobiographien. Literarische Vorläufer haben auch Reportagen zu zeitgeschichtlich aktuellen oder aus anderen Gründen interessanten Themen. – Zum Genre Graphic Novel vgl. u.a.: Gene Kannenberg (Hrsg.): *500 Essential Graphic Novels. The Ultimate Guide*. New York/Cambridge 2008.

sondern bloße Unterhaltung; bloße Unterhaltung sei Zeitvergeudung, Zeitvergeudung sei moralisch verwerflich; das Triviale der bloßen Unterhaltungsgegenstände verderbe den Geschmack und die Sitten; das übertrieben Abenteuerliche und Spektakuläre der erzählten Geschichten vermittele falsche Vorstellungen von der Welt; der Kult um ethisch zweifelhafte Helden versorge die Leser mit falschen Vorbildern. Und: Das Eintauchen des Lesers in Phantasiewelten führe zur Entfremdung von der Wirklichkeit und ihren Ansprüchen. Romankritiker pflegten sich besondere Sorgen um die lesenden Frauenzimmer zu machen; Comickritiker sorgen sich vorzugsweise um die Jugend – aber die Motive und Implikationen sind analog, besonders mit Blick auf die Verbindung von ästhetischer Disqualifizierung und moralischen Bedenken. Eng verknüpft damit ist eine explizite oder implizite Differenzierung zwischen Hoch- und Populärkultur: ‚Hohe‘ Kunst und Literatur kann dieser zufolge eine spezifische ‚Wahrheit‘ für sich beanspruchen – ‚niedrige‘ (Unterhaltungs-) Kunst nicht. Das ‚Populäre‘ (leicht Konsumierbare, ja zur Lust- und Suchtlektüre Stimulierende) steht daher unter verstärktem Rechtfertigungsdruck.

Noch eine weitere Affinität zwischen Roman und Comicerzählung verdient Aufmerksamkeit, weil gerade sie die jüngere Geschichte von Comic und Graphic Novel nachhaltig prägt: Wie im Roman, so kann sich auch im Comic das Erzählen mit selbstreflexiven Strategien verbinden. Dazu nur einige wenige Hinweise: Ähnlich wie in literarischen Erzählungen und in Romanen finden sich in Comics manchmal Reflexionen über das Erzählen. So können Erzählerfiguren auftreten, die ihr Erzählen als solches zum Gegenstand machen. Ein Beispiel dafür bietet etwa Art Spiegelmans *Maus*, wo auf zwei Ebenen erzählt wird (der eigentliche Protagonist, ein gezeichnetes Double von Spiegelmans Vater Wladek, erzählt innerhalb des Comics dem Sohn seine Geschichte, die erzählte Geschichte erzählt also auch ihre eigene Geschichte). Auch Tezuka Osamu hat sich selbst als Zeichner dargestellt, der Geschichten erzählt. Dabei kommt es gelegentlich dazu, dass sich in seinen Episoden Figuren gegen den eigenen Zeichner auflehnen – und aus solchen Metalepsen entwickelt sich dann die weitere Handlung. Selbstreflexive Verfahren mit ‚metaisierenden‘ Effekten finden sich natürlich auch auf der Ebene der Bildgestaltung: ‚metamalerische‘ Darstellungen wie etwa Bilder-im-Bild, bildliche Darstellungen des ‚Sehens‘, des ‚Bildermachens‘ etc. Vor allem Rahmungen spielen als Metaisierungsstrategien insgesamt eine wichtige Rolle, sei es auf der verbal-narrativen Ebene als Konstruktionen einer ‚Rahmen‘-Geschichte, sei es als Konstruktion von Bild-Rahmen, sei es auch durch paratextuelle Rahmungen wie Vor- und

Nachworte, Materialteile, reproduzierte Skizzen und Dokumente etc. Auch ostentatives Zitieren als eine Form der Wiederholung, die auf sich selbst als Darstellungsform aufmerksam macht, verleiht Bilderzählungen oft autoreflexive Züge, handle es sich dabei nun um Text- oder um Bildzitate (oder um beides). Entsprechende Formen der ‚Intertextualität‘ und der ‚Interpikturalität‘ sind für viele Comics und Graphic Novels prägend.

Dies gilt natürlich in besonderem Maße für solche Bilderzählungen, die explizit auf literarischen Werken beruhen, die diese nacherzählen oder doch partielle Nacherzählungen bieten, die Figuren oder Handlungselemente aus ihnen entleihen, die mit literarischen Reminiszenzen welcher Art auch immer spielen. Implizit setzt sich die Nacherzählung bzw. das Pastiche in eine Beziehung zu den betreffenden Ausgangstexten; es demonstriert Nähe oder Distanz, macht die eigenen Darstellungsmittel in Abgrenzung gegen die rein literarischen sinnfällig – und nutzt die eigenen Möglichkeiten, um sich mit literarischen Figuren, Stoffen und Themen auseinanderzusetzen. Als „Literaturcomic“ bezeichnet werden Comic-Erzählungen, die auf literarische Vorlagen zurückgehen.⁵ Die spezifische Beziehung, in der sie zu diesen stehen, kann sich sehr unterschiedlich gestalten. Vielfach eignet sich der Begriff der „Paraphrase“ bzw. der „Nacherzählung“, um diese Beziehung zu charakterisieren, aber nicht immer. Manchmal werden auch nur einzelne Elemente aus der literarischen Vorlage für den Comic wichtig; manchmal kommt es zu Modifikationen oder zu radikalen Kürzungen des Plots, manchmal passiert im Comic mit den entlehnten Figuren etwas ganz anderes als in der Vorlage. In jedem Fall handelt es sich genau genommen immer auch schon um andere Figuren – um gezeichnete nämlich.

Bezogen auf ihre jeweilige literarische Vorlage können Literaturcomics im Zeichen verschiedener Funktionen stehen, die sich zudem wechselseitig auch nicht ausschließen.⁶ Literaturwissen (im engeren oder weiteren Sinn) wird vermittelt, wenn die Bildgeschichten den Leser über Inhalte, Themen, Autoren, Entstehungsbedingungen und Wirkungen literarischer Werke informie-

.....
5 Vgl. Monika Schmitz-Emans (in Zusammenarbeit mit Christian Bachmann): *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin/Boston 2012; Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): *Comic und Literatur: Konstellationen*. Berlin/Boston 2012; Florian Trabant/Mara Stuhlfauth-Trabant/Johannes Waßmer (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld 2015.

6 Der (metaphorische) Ausdruck „Inszenierung“ charakterisiert die Verwandlung literarischer Vorlagen in Comics treffend. Denn er erzeugt die Suggestion einer Eins-zu-eins-Übertragung gar nicht erst, sondern unterstreicht die gestalterische Leistung des Zeichners und Szenaristen, indem er sie mit der eines Regisseurs analogisiert, der vielleicht zuvor außerdem ein Text- oder Drehbuch erstellt hat.