



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Typisch Spanien?“

Klischeevorstellungen, Fremd- und Selbstbilder
im Comic „Astérix en Hispanie“
in der französischen und der spanischen Fassung

verfasst von

Doris Liebl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin / Betreuer:

Univ. – Prof. Dr. Kathrin Saringen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Comic-Theorie	4
2.1. Die Geschichte des Comics	4
2.2. Comicforschung als eigene Wissenschaft	6
2.3. Arten des Comics	6
2.4. Konzeption und Rezeption	9
2.5. Formale Charakteristika von Comics	11
3. Stilelemente	13
3.1. Themenrelevante Stilelemente	14
3.1.1. Bild	15
3.1.2. „Bildeinstellung“ und Perspektive	16
3.1.3. Text	19
3.1.4. Die Darstellung von Bewegung	19
3.1.5. Bild-Text-Relation	20
4. Comicanalyse	22
5. Fremdbild und Selbstbild – Das Bild des Anderen	23
5.1. Gemeinsamkeiten und Unterschiede	24
5.2. Wie und warum kommt es zu Vorurteilen?	24
6. Die Abenteuer von Asterix und Obelix	28
6.1. Ereignisse und Themen aus unterschiedlichen	

zeitlichen Kontexten	28
6.2. Handlung und Aufbau des Comics	29
6.2.1. Gliederung der Handlung	31
6.3. Einzelbildanalyse von Panelen mit themenrelevantem Inhalt	32
6.3.1. Vorgehensweise	32
7. Schlussfolgerung	71
7.1. Fremdbild ≠ Selbstbild?	77
8. Quellenverzeichnis	79
Abbildungsverzeichnis	81
Anhang	
Resumen castellano	I
Zusammenfassung	[1]
Curriculum vitae	

1. Einleitung

Was erachten wir als „typisch“ für dieses oder jenes Land und dessen BewohnerInnen? Welche sind die Informationen, die aus einem Land in andere Länder dringen (aus Fernsehen und Radio, Nachrichten, als Geschichten, Anekdoten, Reiseberichte, Erfahrungen, Erlebnis- und wissenschaftliche Forschungsberichte)?

Es sind Erzählungen, basierend auf Erfahrungen und Eindrücken von Einzelpersonen, als Individualreisende oder in Reisegruppen, über die dortigen Traditionen, Bräuche, Sitten, Eigenarten – ob die Intentionen derselben nun verstanden oder fehlinterpretiert werden – die weitergegeben werden an FreundInnen, Bekannte, Verwandte. Jenes „Wissen“ wird über Bücher und Reiseführer, Zeitungen und Zeitschriften verbreitet. Der Weg zwischen Wahrnehmung durch TouristInnen, WissenschaftlerInnen und Reisende über deren Erzählungen zu absichtlicher oder unabsichtlicher Verallgemeinerung und schließlich daraus entstehenden Rollenbildern und Klischees ist oft ein kurzer. Häufig werden Vorstellungen und Vorurteile unbemerkt übernommen, als selbstverständlich und gegeben angesehen und daher nicht hinterfragt. Die Grenze zwischen dem Klischee, einer *„eingefahrenen, überkommenen Vorstellung“* (Wermke et al. 2007, 570) und der „Realität“ ist meist nicht erkenn- oder definierbar. Auch die Entstehung, Förderung und Verbreitung derselben kann häufig nicht zugeordnet werden.

Die Darstellung anderer oder fremder Länder ist in zahlreichen Medien vertreten: In Filmen und Büchern, Literatur und Bildern, Musik und Theater – in einer Vielzahl von Medien also, von welchen ich mich bewusst für die Form des Comics als Grundlage für diese Arbeit entschieden habe.

Comics können nur Momente abbilden und diese werden meist überspitzt und karikierend dargestellt. Insofern ist es wichtig, diese oft übertriebene Darstellung nicht unmittelbar auf die Realität umzulegen, sondern den Grund der Auswahl zu hinterfragen, dem realen Ursprung der gezeigten Situation auf den Grund zu gehen.

Welches Bild von der iberischen Halbinsel und den Spaniern und Spanierinnen vermittelt wird, welche Traditionen und Bräuche dargestellt werden und was das französische Original „Astérix en Hispanie“¹ und die spanische Übersetzung „Astérix en Hispania“²

¹ Erstausgabe „Astérix en Hispanie“ 1969, hier verwendete Neuauflage aus dem Jahr 2010

² Erstausgabe der spanischen Fassung „Astérix en Hispania“ 1969, verwendete Neuauflage aus dem Jahr 2006

sinnstiftend und auf unterschiedliche Arten und Weisen aussagen, möchte ich in vorliegender Arbeit erörtern.

Welche sind die von „außen“ gesehene typischen Eigenarten und somit auch Klischeevorstellungen und Stereotype der bzw. über die BewohnerInnen der iberischen Halbinsel, unter der Voraussetzung der Medialisierung und somit Fiktionalisierung durch die Strategien der Literatur, im Speziellen des Comics?

Decken sich im Rahmen des Comics „Astérix en Hispanie“ und dessen spanischer Übersetzung die Fremdbilder mit den Selbstbildern, werden sie nur akzeptiert oder als Teil der kulturellen Identität gesehen?

Um die (Darstellungs-)Möglichkeiten und Aussagekraft des Mediums „Comic“ näherzubringen, gehe ich zu Beginn auf die Geschichte, die Rezeption und die themenrelevanten Stilelemente dieser Kunst- und Literaturrechtung im Allgemeinen ein, bevor ich mich der Entstehung von Klischees und Rollenbildern und schließlich „Astérix en Hispania“ im Speziellen widme.

Das Abenteuer von Asterix und Obelix in Spanien ist ein Streifzug in hochkonzentrierter Form durch das im Europa der 60er Jahre herrschende Bild der iberischen Halbinsel, der BewohnerInnen, Eigenarten und Sitten, sowie eine Darlegung von Klischeevorstellungen einerseits und historischen Begebenheiten andererseits. Das französische Original, „Astérix en Hispanie“ steht in dieser Arbeit stellvertretend für die Sicht auf Spanien von „außen“, wohingegen eventuelle Zustimmung seitens der SpanierInnen, Uneinigheiten und Widersprüche über die dargestellten und textlich ergänzten Bilder hier ausschließlich durch die spanische Übersetzung vertreten ist.

Im Folgenden werde ich häufiger die Bezeichnung „Sicht von Außen oder Innen“ verwenden. Ich verwende die Begriffe „innen“ und „außen“ stellvertretend für das Selbstbild und das Fremdbild; die Vorstellung der BewohnerInnen eines Landes von sich selbst und ihren Traditionen und Bräuchen und die Sicht von BewohnerInnen anderer Länder auf das fremde, unbekanntes Land.

Folgende Thesen wurden erstellt:

Das durch „Astérix en Hispanie“ vermittelte Bild der iberischen Halbinsel und ihrer BewohnerInnen, der Traditionen, Bräuche, der Geschichte und Legenden entspricht dem Blick von „außen“ ebenso wie dem von „innen“.

Zwischen den Traditionen, Bräuchen und der Selbstdarstellung einer Nation/Gruppe, den „außerhalb“ herrschenden Klischeevorstellungen, Vorurteilen und Fremdbildern herrscht eine stetige Wechselwirkung.

Die angewandte Forschungsmethode ist die der Imagologie (Interkulturelle Hermeneutik). Die (komparatistische) Imagologie ist ein Teilgebiet der vergleichenden Literaturwissenschaften, welches sich mit sogenannten literarischen „Bildern anderer Länder“ und somit Klischees, Vorurteilen und Stereotypen auseinandersetzt. (vgl. Dyserinck et al. 1987, 13)

2. Comic-Theorie

2.1. Die Geschichte des Comics

Wie kommt es zu der Bezeichnung „Comic“? Zwar verbindet man im ersten Gedankenzug das Medium Comic in den meisten Fällen mit Unterhaltungsliteratur der komischen Art, doch bei genauerer Betrachtung gibt es durchaus Comicsparten mit ausgesprochen ernstem und gesellschaftskritischem Inhalt. Wenngleich Comics karikieren und überzeichnen, so steckt doch in den meisten ein gewisser Wahrheitsgehalt.

Bei dem Aufkommen der Comics waren, Jakob F. Dittmar zufolge, ausschließlich komische und erheiternde Geschichten Inhalt, wohingegen sie heutzutage in allen Genres Ausdruck finden, nicht zuletzt in Montageanleitungen, Gebrauchsanleitungen oder Reparaturanweisungen, welche als sequentielle Bildergeschichten zu sehen sind, die teilweise durch Text ergänzt werden und gewisse Handlungsabfolgen verdeutlichen sollen. (vgl. Dittmar 2008, 7 und 11)

Die unterschiedlichen Comic-Formen wurden ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts durch moderne Massenmedien ermöglicht und entstanden im Rahmen der Populärkultur, unter deren starken Einfluss sie nach wie vor stehen. Nicht gleichzusetzen ist diese Aussage damit, dass Comics generell Populärkultur zuzuordnen sind und ebenso wenig, dass alle Comics Massenproduktionen sind. (vgl. Ditschke et al. 2009 , 14)

Über den genauen Ursprung oder die Entstehungszeit des Comics herrscht Uneinigkeit. Manche sehen bereits Höhlenmalereien als Vorgänger, andere datieren die Entstehungszeit mit dem Teppich von Bayeux auf etwa 1070/1080. (vgl. Hoppeler et al. In: Ditschke et al. 2009, 55) Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema der Vorläufer des Comics, kamen mir unmittelbar die Malereien und Reliefs der Mayas in den Sinn, die mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls Inhalte vermitteln wollten und uns noch heute Auskunft über Rituale und Traditionen dieses Volkes geben. Für mich zählen sie deshalb unweigerlich zu dem Genre der Bildgeschichte und sind somit im weiteren Sinne auch mit dem Comic verwandt.

Viele sehen den Ursprung des Comics erst Jahrhunderte später, im 17. und 18. Jahrhundert durch William Hogart, welcher mit einer Abfolge von Gemälden eine Geschichte erzählte, welche so konzipiert war, dass die Bilder nebeneinander hängen

mussten, sozusagen als Sequenz. (vgl. McCloud, 2001, 25). Ein weiterer großer Name ist Rodolphe Töpffer: Genfer Schriftsteller und Zeichner, wird gerne genannt, wenn es um „*pionierhafte Leistungen im Bereich des Erzählens in Bildern*“ (Arnold et al. 2009, S.35) geht. Er wird als „*Vater des modernen Comics (gehandelt, denn) in seinen heiteren, satirischen Bildergeschichten verwandte er schon Mitte des 19. Jahrhunderts Panel-Rahmen und cartoonhafte Zeichnungen. Dies ist das erste Ineinandergreifen von Wort und Bild in der europäischen Kunstgeschichte.*“ (Mc Cloud 2001, 25). Auch Wilhelm Buschs Bilderposen sollen in der Auflistung der sogenannten Urväter des Comics nicht fehlen. (vgl. Ditschke et al. 2009, 12 und Gaupp et al. 1978, 12)

Einigkeit besteht in der Tatsache, „*dass die vermehrte Rezeption des Comic Strips im 19. Jahrhundert mit der massenhaften Verbreitung der Printmedien zur Entwicklung des Comic-Buches geführt hat.*“ (Hoppeler et al. 2009. In: Ditschke et al. 2009, 55) Man kann sagen, dass der amerikanische Comic-Strip als wichtiger Vorläufer der heutigen Comics gehandelt werden kann. Ursprünglich bestand der Comic-Strip in den meisten Fällen aus einer Panelzeile, das heißt, aus einer auf eine einzelne Zeile beschränkten Abfolge von gerahmten Einzelbildern. Es war um 1830 als sich diese Form von den damals gängigen Karikaturen abzuheben begann. (ebd., 56)

Der Philosoph David Carrier sieht den Anfang des Comics durch den Moment gegeben, in welchem die Bilder, im Gegensatz zu Text in oder neben den Bildern, nun durch Sprechblasen ergänzt wurden. Sämtliche früher publizierte Erscheinungsformen bezeichnet er als illustrierte Texte. (Carrier 2000, 3, zit.nach Dittmar 2008, 46)

Um 1900 entwickeln sich die anfänglichen sonntäglichen Comic-Strips zu Fortsetzungsgeschichten in Bildform in den Tageszeitungen und schließlich zu reinen Comics in Heftform (erstes in den USA: „The Funnies“ von George T. Delacourt). (vgl. Gaupp et al. 1978, 13) Der Comic-Genre-Horizont beginnt sich unaufhörlich zu erweitern. Ersten Abenteuer-Comics („Tarzan“ 1929 von Hal Foster) folgen Science-Fiction-Comics („Buck Rogers“ 1929 von R. W. Calcins und John F. Dille) und schließlich auch Tier-Comics (Walt Disney). (vgl. ebd.) Die Comic-Reihe „Asterix und Obelix“ von René Goscinny und Albert Uderzo stellen den, meines Erachtens durchaus gelungenen, Versuch dar, zeitkritische Satire in dem Medium Comic unterzubringen. (vgl. ebd.)

Die vorherrschende Erscheinungsform des Comics in Europa ist das Album, in dessen Form auch die Abenteuer von „Asterix und Obelix“ publiziert werden. (vgl. Ditschke et al. 2009, 14)

2.2. Comicforschung als eigene Wissenschaft

Nachdem lange Zeit eine Comicwissenschaft in dem Sinne nicht existierte ist mittlerweile doch eine sehr große Spannweite an Comicforschung vorhanden, vermehrt setzt man sich wissenschaftlich mit diesem Thema auseinander. Ditschke, Kroucheva und Stein haben sich mit ihrer Publikation *Comics, Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, zur Aufgabe gemacht bereits geleistete Forschungsansätze im deutschen Sprachraum mit literatur- kultur- und medienwissenschaftlichen Blickrichtungen zusammenzuführen und dadurch die interdisziplinäre Vernetzung in diesem Feld zu fördern. (vgl. Ditschke et al. 2009, 8) *„Dabei profitieren wir von einem Sinneswandel in der Literaturwissenschaft, insbesondere von ihrer kulturwissenschaftlichen Neuorientierung, die in den letzten Jahrzehnten an Fahrt gewonnen hat und im Zuge derer populärkulturelle Medien wie Comics von gesteigertem Interesse für intermedial und interdisziplinär angelegte Untersuchungen geworden sind“*. (Ditschke et al. 2009, 8) So bildet das Medium Comic auch im Bereich der Pädagogik und Didaktik ein Interessensfeld. Es wurde festgestellt, dass Comics sowohl zur Entspannung führen, als auch verhältnismäßig leicht Aussagen vermittelt werden können. (Gaupp et al. 1978, 10) Es bietet sich an, diese Vorteile in der erzieherischen Praxis zu Gunsten der Wissensvermittlung zu nutzen.

2.3. Arten des Comics

Der Comic ist mittlerweile in jedem Genre vertreten, von humoristischen und Abenteuer-Comics bis hin zu romanartigen. Häufig werden diese „Hauptgruppen“ auch miteinander vermischt.(vgl. Dittmar 2008, 49) Um das Comicfeld „vorzusortieren“ sprechen Ditschke, Kroucheva und Stein von „autobiographischen Comics“, in welchen autobiographisch geprägte Elemente und Episoden vorkommen, „Autorencomics“, welche sich als Abgrenzung zu in Arbeitsteilung hergestellten und massenhaft produzierten Seriencomics hervorheben und „Independent Comics“, auch „Underground Comics“ genannt, die im Gegensatz zum stark verbreiteten „Mainstream Comic“ stehen.

Bei Independent Comics liegt die Betonung auf der Unabhängigkeit von großen und kommerziellen Vertriebs- und Marktstrukturen etablierter Comicverlage. (vgl. Ditschke et al. 2009, 23) Im Gegensatz zu Ditschke, Kroucheva und Stein sprechen Gaupp et al. von zwei Großgruppen in der Typologie der Comics: auf der einen Seite stehen die

sogenannten *Funnies* auf der anderen Seite die *pseudo-realistischen Comics*. (vgl. Gaupp et al. 1978, 15) Diesen beiden Gruppen sind wiederum Untergruppen zugeordnet, wobei man sich dessen bewusst sein muss, dass nicht immer eindeutige Zuordnungen möglich sind, da Comics häufig Elemente von beiden Großgruppen beinhalten. Zu der Sparte der *Funnies* werden unter anderem *Kid-Strips* (z.B.: Katzenjammer-Kids), *Animal-Strips* (z.B.: Mickey Mouse) und *Erwachsenen-Strips* (z.B. Popeye) gezählt, als Untergruppe werden die sogenannten *Pantomimen-Comics* angeführt. (vgl. ebd.) Bei letzteren wird vollständig auf Text und Sprechblasen bzw. Text in jeglicher Form verzichtet. (vgl. ebd.)

Die Erwähnung und das Bestehen der Pantomimen-Comics stellt folgende Definition des Begriffs „Comic“ durch das Fremdwörterbuch des Duden in Frage bzw. weist auf die Unvollständigkeit dieser Definition hin: *„Mit Texten gekoppelte Bilderfortsetzungsgeschichte abenteuerlichen, grotesken oder utopischen Inhalts“*. (Wermke et al. 2007⁷, 189) Comics sind nicht automatisch Fortsetzungsgeschichten, der Begriff *„Bildfolgegeschichten“* wäre hier zutreffender, auch die Inhalte sind weit vielschichtiger und in unterschiedlichere Richtungen verschränkt, als die in obenstehender Definition angeführten Adjektive „abenteuerlich“, „grotesk“ und „utopisch“. Weiters ist das Vorhandensein von Text nicht unbedingt erforderlich, um eine Bilderfolge als Comic zu bezeichnen.

Es gibt somit eine ausgesprochen große Bandbreite von unterschiedlichsten Comic-Formen und -Arten. Eindeutige Zuordnungen fallen nicht immer leicht und sind, wie eben erwähnt, auch nicht immer möglich. Weiters gibt es Comics mit Text, ohne Text, manche in Einzel-Streifenform, andere in Heftform, die einen in großen Büchern, andere in kleinen Büchern, die einen in Farbe, andere in Schwarz-Weiß. Aufgrund dieser Spannweite ist es auch schwierig, eine klare und auf alle Arten zutreffende Definition für Comics zu erstellen. Was allen Comics gemein ist, ist die Abfolge von Einzelbildern. *„Comic-Strips sind Bildfolgegeschichten, die als Streifen innerhalb verschiedener Druckerzeugnisse oder als Hefte, Bücher oder Alben in großer Auflage vertrieben werden“*. (Gaupp et al. 1978, 15) Der Zusatz *„in großer Auflage“* zielt hier auf das Merkmal der Comic-Serien als Massenmedium in Bezug auf die Verbreitungsform ab. (vgl. ebd.) Doch wie bereits erwähnt, sind nicht alle Comics Massenproduktionen.

Eine weitere Unterteilung der Comics wird durch Hermann Hinkel getroffen, der Mitte der 70er Jahre hinsichtlich der Seitenaufteilung drei Varianten von Comics unterscheidet. Er

teilt sie in Gruppe 1, 2 und 3 ein.

Zur **ersten Gruppe** zählt er Comics von „lustigem“ Charakter wie Kinder- und Tierserien, Western- und Indianerserien und auch **Asterix**. Rechteckige und quadratische Bilder und Rahmen sind hier vorherrschend, pro Seite liegen drei bis vier parallele Bildreihen übereinander, was nur hie und da dadurch unterbrochen wird, dass einzelne Bilder zu größeren Bildflächen zusammengefasst werden. Diese Zusammenfassung dient meist dazu, größere Ansichten einer Situation oder Landschaft darzustellen. (vgl. Hinkel 1974, 107)

Der **zweiten Gruppe** werden Comics zugeordnet, die in ihrem Aufbau und in ihrer Wirkung stark auf variable Seitenaufteilung angewiesen sind. Wie groß die Bilder gewählt werden, wird davon abhängig gemacht, welche Szenarien dargestellt werden möchten, welcher Inhalt verdeutlicht und intensiver vermittelt werden soll. Außergewöhnliche Bildformate verstärken optisch den dargestellten Inhalt. (vgl. ebd., 113)

Gruppe drei beinhaltet in erster Linie Science-Fiction-Serien. Sind bei der ersten Gruppe fast ausschließlich lineare Bildfolgen, so finden wir hier Bilder, die ineinander übergehen, Rahmen die unterschiedlichste Formen annehmen, in sich getrennte Bilder und Figuren, die beinahe die gesamte Seite einnehmen und andere Bildfelder überschneiden. (vgl. ebd.)

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht ein Comic der ersten Gruppe: das französische Original „*Astérix en Hispanie*“ (Gosciny/Uderzo [1969] 2010) und die spanische Übersetzung „*Astérix en Hispania*“ (Gosciny/Uderzo [1969] 2006). Der Bildaufbau dieses Comics charakterisiert sich durch die linearen Bildfolgen. Jede Seite beinhaltet maximal vier Bildreihen, nur im Falle von Zusammenziehungen, um Landschaften darzustellen oder einen Überblick über eine Situation zu verschaffen, finden nur drei Bildreihen Platz.

2.4. Konzeption und Rezeption

Als Rezeption wird hier die visuelle und aktive Wahrnehmung von Bild- und Textinformation bezeichnet. (vgl. Grünewald 2000, 37) Bildergeschichten werden von Mensch zu Mensch unterschiedlich gelesen und wahrgenommen. Liest der/die Eine stets die Texte im Zusammenhang mit den zugehörigen Bildern, so nimmt der/die Andere erst die Bildebene wahr, überfliegt diese und stellt schließlich durch das Lesen des Textes die beiden Ebenen in Zusammenhang. (vgl. Dittmar 2008, 67) *„Comics verraten viel über die Kultur und Gesellschaft, aus der sie stammen. Sie sind die 'unscheinbaren Oberflächenäußerungen' ihrer Zeit, die als Quellen für die Kultur-, Kunst- und Geschichtswissenschaft noch erschlossen werden müssen.“* (Dittmar 2008, 12)

Das Phänomen Comic muss in direktem Zusammenhang mit seiner medialen Beschaffenheit gesehen werden: so können Comic-Verfilmungen und Zeichentrickfilme nicht als „richtige“ Comics bezeichnet werden, *„denn sie sind weder sequentiell in dem Sinn, dass sie klar trennbare Einzelbilder präsentieren, deren Leerstellen der Rezipient in der eigenen Imagination ausfüllen muss, noch bimedial, d.h. allein aus geschriebenen Wörtern und gezeichneten Bildern bestehen“.* (Ditschke et al. 2009, 12) Hier wird ein sehr wichtiger Punkt angesprochen: Die Bildausschnitte und Darstellungen darauf sollten so gewählt werden, dass die LeserInnen das „Davor“ und das „Danach“ aus einem einzigen Moment bzw. Bild herauslesen können. (vgl. Platthaus, 1998, 12)

„Comics wirken auf mehreren Ebenen, die entsprechend die Narration beeinflussen: Zum einen sind Comics eine Abfolge von Bildern, die zusammen mit den begleitenden Texten in Sequenz eine Geschichte erzählen. Zugleich sind aber alle Abbildungen pro Seite gleichzeitig zu sehen und wirken gemeinsam.“ (Dittmar 2008, 9) Dies bedeutet, dass sich alles, das sich auf einer Seite befindet, sämtliche Linien, freie Flächen, Zwischenräume und Panels, zu einem sogenannten Meta-Bild zusammenfügt, das wiederum für sich eine eigene Wirkung hat und spezielle Stimmungen überträgt. Die gesamte Rezeption, begonnen beim Lesefluss, der Aufnahmegeschwindigkeit des Lesers und der Leserin, Spannungsaufbau und -bogen hängen unmittelbar mit der Anordnung und Anzahl der Bilder, der Übergänge zwischen den Bildern und zwischen den Seiten zusammen. (vgl. ebd., 10)

Comics zu lesen ist keinem Zeitdruck unterlegen, im Gegensatz zum Film wird keine Lese-

oder Aufnahmegeschwindigkeit vorgegeben. Jede/r LeserIn kann in seinem eigenen Tempo die Geschichte lesen, aufnehmen, die „Lücken“ zwischen den einzelnen Bildern mit eigenen Assoziationen füllen, je nach Vorwissen auslegen. *„Die Erzählung entsteht in der Vorstellung des Lesers, wenn er die einzelnen Bilder in Zusammenhang bringt, und so zu einer Erzählung kombiniert. Alles ist in den einzelnen Abbildungen sichtbar, ob und wie detailliert es wahrgenommen wird, ist abhängig vom jeweils einzelnen Leser.“* (Dittmar 2008, 11)

Das Medium Comic wird beinahe ausschließlich über das Auge wahrgenommen, da sämtliche Informationen in optischen Zeichen kodiert sind. Durch die Kombination von Text und Bild ist es nur schwer möglich, Comics vorzulesen (vgl. ebd., 19), wobei es kein Ding der Unmöglichkeit ist, da durch detaillierte Beschreibung des Bildes der Inhalt durchaus vermittelt werden kann. Fraglich ist, ob dies dann die von den AutorInnen des Comics beabsichtigte Wirkung erzielt.

Die Rezeption eines Mediums hängt unmittelbar mit der Erscheinungsform desselben zusammen. So gilt das auch für Comics im Allgemeinen. Die Wahrnehmung und Aufnahme von Inhalten ist bei Filmen eine völlig andere als bei Druckmedien wie Comics. Sind die RezipientInnen vor dem Fernseher oder im Kino doch eher passiv, so muss bei Comics mehr Aufwand betrieben werden, viel bleibt der Eigeninterpretation und auch der Fantasie und Vorstellungskraft überlassen. (vgl. ebd., 20)

Doch nicht nur die bildnerischen oder schriftlichen Bestandteile des Comics beeinflussen die Rezeption durch die LeserInnen. Auch Elemente wie Format, Papier- und Farbwahl und nicht zuletzt das optische Erscheinungsbild, ob nun als Bestandteil einer Zeitung, oder als Zeitschrift, Heft oder gar als Buch, tragen dazu bei, wie ein Comic angenommen und aufgenommen wird. (vgl. ebd.) Wie sich das Papier zwischen den Fingern anfühlt, wie es sich anhört, wenn eine Seite umgeblättert wird. All das sind Aspekte, die wesentlich dazu beitragen, wie man als LeserIn an den Comic herangeht. Qualität wird folglich in diesem Sinne auch über das äußere Erscheinungsbild vermittelt.

Viele Publikationen von Comics unterscheiden sich voneinander durch den zeitlichen Abstand zwischen den Erscheinungsterminen. Während viele täglich veröffentlicht werden (u.a. in Tageszeitungen), erscheinen andere in Abständen von einem halben Jahr bis hin zu über einem Jahr. (vgl. Gaupp et al. 1978, 26) Zur zweiten Gruppe zählen die Abenteuer von „Asterix und Obelix“. Der erste Band „*Astérix le Gaulois*“ wurde 1959 publiziert, das

34. und bislang letzte Album „L`Anniversaire d'Astérix et Obélix – Le Livre d'or“ im Jahre 2009. (Offizielle Website Asterix 2012) „Astérix en Hispanie“ ist der 14. Band und wurde in Frankreich 1969 und in spanischer Übersetzung 1970 veröffentlicht.

2.5. Formale Charakteristika von Comics

Comics sind „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Information vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.“ (McCloud 2001, 17)

Um eine Bilderfolge als Comic zu bezeichnen muss sich diese nicht unbedingt über mehrere Seiten erstrecken, denn schon eine Abfolge von zwei Bildern verdient es, den Namen Comic zu tragen. Als bezeichnend für dieses Medium gilt, dass man alle Bilder pro Seite oder Doppelseite oder Zeile gleichzeitig wahrnehmen kann, sie wirken zusammen, noch bevor sich LeserInnen den einzelnen Bildern widmen, wird schon ein Gesamteindruck durch die Zusammenstellung, die Aneinanderreihung, die Farbwahl u.a. vermittelt. (vgl. Dittmar 2008, 43)

Jedes einzelne Bild ist statisch, kann jedoch die Illusion einer Bewegung darstellen und vermitteln. Weiters wird ein momentaner Zustand gezeigt, der aber Hinweise auf mögliche Weiterentwicklungen enthält. Mehrere dieser Einzelbilder zusammengefasst ergeben eine Sequenz und zeigen und erzählen, inwieweit und in welche Richtung sich die in den jeweiligen Bildern dargestellte Situation verändert, welche Möglichkeiten wahrgenommen wurden, welche ausgelassen wurden. (vgl. ebd., 44)

Die Kombination von Text und Bild ist eines der Charakteristika des Mediums Comic. Beide Elemente tragen wesentlich zur Handlung bei, ergänzen einander, unterstreichen einander, intensivieren die Aussagekraft. (vgl. ebd.)Selbstverständlich ist es auch möglich, phasenweise eines der beiden Elemente auszulassen und damit speziell handlungsfördernde Aussagen zu treffen und Effekte zu erzielen. Wird eine Abfolge von Einzelbildern beispielsweise durch einen entweder mit oder ohne Rahmen versehenen Text „Stunden später“ unterbrochen, so trägt dies zur Handlung einen anderen Sinn bei, als wenn die beiden Einzelbilder ohne Text dazwischen stehen würden.

Besonders wichtig ist der Aspekt, dass Comics mit visuellen und verbalen Zeichen

arbeiten, sie bilden Momentaufnahmen ab. Die Einzelbilder werden neben der Aneinanderreihung, welche durch den Autoren oder die Autorin erfolgte, durch die Vorstellungskraft und die Interpretation der einzelnen Kompositionselemente, von den LeserInnen zu Erzählungssträngen verbunden. Weiters ist der Begriff *Gleichzeitigkeit* von großer Bedeutung. Die RezipientInnen haben in jedem Moment die Möglichkeit die einzelnen Bilder miteinander zu vergleichen, zurückzublättern, zu überprüfen und bereits Gelesenes unter Miteinbeziehung neuer Aspekte zu wiederholen. (vgl. Dittmar 2008 47)

Vermutlich nimmt jede/r einzelne LeserIn unterschiedliche Elemente des Bildes oder der Bilderabfolge auf unterschiedliche Art und Weise wahr, interpretiert anders, erkennt zu anderen Zeitpunkten andere Details. Dies ist ein Aspekt, der Comics auszeichnet: jedem/jeder die individuelle Lesegeschwindigkeit zuzugestehen, ohne dass Wesentliches in der Handlung verloren geht. Nicht zu bestreiten ist selbstverständlich die Tatsache, dass bei unterschiedlicher Lesegeschwindigkeit verschiedene Elemente wahrgenommen werden, jedoch stehen sie im Prinzip Jeder und Jedem zur Verfügung. Wie und wann sie registriert und durch die Leserschaft in die Erzählung eingebaut werden, ist von RezipientIn zu RezipientIn unterschiedlich.

Für David Carrier definiert sich der Comic über folgende drei Merkmale: „*die Sprechblasen, die eng-gestaffelte Erzählung und das handliche (Buch-)Format.*“ (Carrier 2000, 3f und 74, zit. nach Dittmar 2008, 46) Die Wirkung eines Comics erfolgt nach Dittmar auf mehreren Ebenen zugleich. Einerseits ist es die mehrfach erwähnte Abfolge der Einzelbilder, die durch Text ergänzt, in Sequenzen den Handlungsstrang (weiter)führen. Zum anderen fügen sich alle auf einer Seite befindenden Bilder zusammen, und wirken gemeinsam mit allen Flächen, Linien und Gestaltungselementen als ein großes „*Meta-Bild*“, welches als Gesamtbild eine spezielle Stimmung vermitteln soll. (vgl. Dittmar 2008, 48) Wie die Panels angeordnet sind, beeinflusst und transportiert nicht nur die Zusammenhänge im Handlungsstrang, sondern trägt auch maßgeblich zum Spannungsaufbau bei. Zusammen beeinflussen diese Elemente das Lesetempo und den Lesefluss der jeweiligen LeserInnen.

Wichtige Handlungsträger sind die Figuren, die AkteurInnen in den unterschiedlichen Comics. Sie werden zu Beginn eingeführt und werden dann in den Handlungsstrang verwickelt, bzw. führen und leiten ihn. Von großer Relevanz für die LeserInnen ist hier, dass die AutorInnen die Darstellung der Figuren nachvollziehbar gestaltet. Das heißt, um der Handlung folgen zu können, müssen die RezipientInnen die Figuren in den einzelnen

Bildern wiedererkennen können und voneinander unterscheiden können. (vgl. Dittmar 2008, 49) Lesefluss und -geschwindigkeit würden immer wieder unterbrochen werden oder ins Stocken geraten, wenn man eine eigene Strategie entwickeln müsste, um die Figuren auseinanderzuhalten, zu differenzieren.

Wie bereits erwähnt, werden in den Panels Bewegungen dargestellt, die nur unter einem bestimmten gestalterischen Aspekt die Illusion der Bewegung vermitteln können: wenn die Figuren oder Objekte in Zusammenhang mit dem jeweiligen Hintergrund gebracht werden, denn dadurch kann der Eindruck von Dynamik entstehen.(vgl. Dittmar, 2008, 49) Eine weitere Möglichkeit der Darstellung von Bewegung sind die Bewegungs- oder Geschwindigkeitslinie, auch Speedlines genannt. (vgl.Gaupp 1978, 37)

3. Stilelemente

Dem Aspekt, Text und Bild zu „mischen“ kommt bei Comics große Relevanz zu. Speziell bei bildorientierten Massenmedien besteht das Zusammenspiel dieser beiden Ebenen zum Großteil darin, dass das Eine ohne das andere nicht verstanden werden kann. (vgl. Dittmar 2008, 9) Natürlich können Einzelbilder ohne Text stehen und Text ohne Bild, wenn aber ein Panel so konzipiert ist, dass es sowohl aus Text als auch aus Bild besteht, also aus dem Zusammenwirken dieser beiden Kommunikationsformen, so kann beides alleinstehend nicht in dem Sinne verstanden werden, den es zusammen ergibt. Nicht nur bei Bildern kommt es auf die Gestaltung an, auch der Text an sich wird immer wichtiger, Schriftart, Schriftgröße und Gestaltung des Textes wirken sich stark auf die Wirkung, die Aussagekraft des Textes aus.(vgl. Dittmar 2008, 9)

3.1. Themenrelevante Stilelemente

Aus dem breitgefächerten Repertoire an Comic-Stilmittel, halte ich für mein Thema in erster Linie die Einzelbilder und ihre Konstellationen, sowie den Text und die Bild-Text-Relation für wichtig. Doch auch die Darstellung von Bewegungen verleiht den Bildern und Bildabfolgen eine Intensität, die die Momentaufnahmen belebt und im Fall von „Astérix en Hispania“ Temperament vermittelt.

3.1.1. Bild

Ein Comic besteht sowohl aus Einzelbildern, die meist für sich stehen können, aus Bildfolgen in Form von Reihen und Seiten und vor allem aus dem Zusammenwirken dieser Bilder und der Art der Zusammensetzung. (vgl. Dittmar 2008, 67) Die Bezeichnungen der Bilder stammen meist aus dem Englischen, wie *Panel* oder *Box*. Eine größere Abbildung wird als *Tableau* bezeichnet und wird dann eingesetzt, wenn ein Überblick über eine Szene oder Situation gegeben werden soll. (vgl. ebd.)

Das Bild, Panel oder einfach der Rahmen sollen eine vorgenommene Unterteilung von Zeit oder Raum darstellen. (vgl. McCloud 2001, 107).

In einer Bildreihe, einer sogenannten Panelfolge, sind nicht nur die einzelnen Bilder von Bedeutung, sondern das, was sich dazwischen befindet: der von Amerikanischen Comic-Fans als solcher bezeichnete *Rinnstein*, in welchem die LeserInnen das vorhergehende mit dem nachfolgenden Bild zu einem Gedankengang verbinden und so das Phänomen der Induktion erleben indem sie die Gesamtheit erkennen, obwohl sie nur Teile davon wirklich wahrnehmen. (vgl. ebd.) Scheint diese Lücke zwischen den einzelnen Panels anfänglich als nebensächlich und unwichtig, so kommt ihr doch eine größere Bedeutung zu, als man meint. Dieser scheinbare Raum von „Nichts“ erzählt oft genauso viel wie ein Bild selbst, er verbindet das vorherige und das nachfolgende Bild, er erzählt das, was in den Bildern nicht erzählt wird. In ihm wird die Vorstellungskraft und Phantasie des Lesers gefordert. (vgl. Ditschke et al. 2009, 70) Dies deutet auch darauf hin, dass die Wahl der Motive und Inhalte der Einzelbilder so erfolgen muss, dass sie auch über das Davor und Danach eine Aussage treffen, die Imagination des Lesers in eine gewisse Richtung lenken. Das darauffolgende Bild sollte an das Vorhergehende möglichst anschließen, dazwischen ist ein Teil der Handlung sich selbst, bzw. dem Leser überlassen.

Um ein Bild richtig verstehen zu können und die Bildfolgen sinngemäß kombinieren zu können, spielt, wie bereits erwähnt, auch der Rahmen eine wichtige Rolle – selbiges trifft auf die Umrandung und Gestaltung der Sprechblasen zu.

Die Gestaltung des Rahmens oder das völlige Weglassen desselben, unterstreicht den Inhalt des Bildes und kann ihm unterschiedliche Bedeutungen geben. So wird eine andere Aussage getroffen, wenn das Bild in Wolkenform umrandet wird, als wenn ein dicker, schwarzer Rahmen vorhanden ist. Ersteres kann auf Erinnerungen oder Traumsituationen hinweisen, wohingegen Zweiteres eine im Comic reale und gerade stattfindende Situation darstellen kann. (vgl. Ditschke et al. 2009, 68) Die verschiedenen Rahmungsmöglichkeiten können auf ebenso unterschiedliche Art und Weise auf die Bilder wirken wie auf die Interpretation der durch die LeserInnen selbst zu füllenden Lücke dazwischen.

Wie ist nun der Stellenwert eines einzelnen Bildes in einem Comic-Heft oder auch *Album* zu sehen? Jedes Bild steht für sich, erzählt eine Geschichte, steht aber auch im Zusammenhang mit dem Bild davor und danach. Es reiht sich ein in Panelfolgen in Zeilenform, diese wiederum in ganze Heftseiten. Diese Zusammensetzung, von J.F. Dittmar als Meta-Bild bezeichnet, (vgl. Dittmar, 2008, 10) wird in den meisten Fällen als Erstes wahrgenommen, wenn eine Seite aufgeschlagen und als Letztes wenn umgeblättert wird. Ich wage zu behaupten, dass dieses sogenannte Meta-Bild vor und nach dem Lesen einer Seite unterschiedlich aufgenommen wird. Dies spricht einen Punkt an, an dem nun die Relevanz des Einzelbildes erneut zum Tragen kommt. Gibt es keine Einzelbilder, kann auch kein Meta-Bild entstehen; nach der Rezeption des Meta-Bildes werden die Einzelbilder betrachtet, deren Inhalt und Narration schließlich die Gesamt-Rezeption des Meta-Bildes wieder verändern.

Im Zusammenhang mit dem Panel selbst oder der Panelfolge gibt es unzählige Elemente, die eingesetzt werden können und welche sich in spezieller Weise auf die Rezeption des Comics auswirken. Neben der Reihenfolge und Anordnung der Einzelbilder (ob chronologisch oder durcheinander), der bereits erwähnten Auswahl und Gestaltung des Rahmens, sind es auch die Perspektive, die „Bild-Einstellung“, die Bewegungslinien, die Farben und nicht zu vergessen der Text und Onomatopöien, die Lautmalereien, welche ein Panel oder eine Bilderfolge ausmachen. (vgl. Ditschke et al. 2009, 74) Es ist schwierig, die einzelnen Stilelemente, die einen Comic tragen exakt zu trennen, da sie immer wieder ineinander übergehen, einander bedingen und unterstützen.

3.1.2. „Bildeinstellung“ und Perspektive

Der Begriff „Einstellung“ wird hier deshalb verwendet, da man, um Bilder und darin dargestellte Ansichten zu beschreiben, die in der Filmanalyse gebräuchlichen Begriffe für die unterschiedlichen Einstellungsgrößen anwendet. (vgl. Dittmar 2008, 81) Die Wahl der Ansichten bringt Dynamik in die Narration und trägt zur Aussage des Einzelbildes ebenso, wie zum Gesamt-Bild bei.

Wenn man sich in der Darstellung auf nur eine einzige Form von Bildausschnitt beschränkt, hat das direkte Auswirkung auf die vermittelte Stimmung: Die Verwendung ausschließlich von Nahaufnahmen wirkt beengend, da nie ein Überblick, nie etwas mehr Abstand zu den Details gewährt wird. Würden andererseits nur Totalen gezeigt, ließe sich der Kontext nie ausblenden, da dieser immer mit im Bilde wäre. Die Handlung würde dadurch relativiert und die handelnden Figuren wirkten entsprechend isoliert abgebildet. (Dittmar 2008, 82)

Auch Hermann Hinkel betont, dass den im Bild dargestellten Gegenständen, Elementen, Personen durch die Festlegung einer Einstellungsgröße eine bestimmte Bedeutung gegeben wird. (vgl. Hinkel 1974, 120) Sowohl Hinkel als auch Dittmar führen acht verschiedene Kategorien von Einstellungsgrößen an. (vgl. Dittmar 2008, 82f und Hinkel 1974, 120) Die Reihenfolge und Beschreibung der unterschiedlichen Einstellungen geht bei den beiden Autoren jedoch etwas auseinander, so werde ich mich in folgender Ausführung weitgehend an Dittmar halten.

Die *Weite*, auch *weite Ansicht* oder *weite Darstellung* genannt, zeigt *weiträumige* Landschaften, des Öfteren aus erhöhter Perspektive. Die Absichten können unterschiedliche sein: so kann entweder eine bestimmte Stimmung vermittelt werden oder auch ein größerer Überblick verschafft werden. Sofern Personen dargestellt sind, sind diese kaum erkennbar bzw. sehr klein. Ihnen wird bei dieser Einstellungsart vermutlich weniger Relevanz beigemessen, als dem Umfeld. Dittmar verweist außerdem auch den Grad der Öffentlichkeit der einzelnen Einstellungsvarianten. Die durch die *Weite* dargestellte Entfernung des Betrachters zum Geschehen im Panel „(...) entspricht einer großen öffentlichen Distanz zwischen dem Beobachter und den dargestellten Zuständen und Personen“. (Dittmar 2008, 82)

Wir als Betrachter bewegen uns in der Reihenfolge der hier angeführten Einstellungsgrößen immer näher zur dargestellten Person hin und so führt uns der Weg

hin zur *Totalen* oder *Panorama-Ansicht*. In dieser Einstellung werden alle Elemente, die mit einer Handlung zu tun haben, abgebildet. Es wird ein Überblick über den Handlungsraum und gegeben, Personen oder Figuren werden aus der Distanz betrachtet und sind zwar (wenn bekannt) identifizierbar (z.B. an Hinkelstein im Fall von Obelix, Helm bei Asterix oder langer Bart des Druiden), aber nicht gut erkennbar. Dem Umfeld kommt noch große Bedeutung zu. Bezüglich der Öffentlichkeit spricht Dittmar von einer als öffentliche zu bezeichnende Distanz „(...) *da die Situation beobachtet werden und daher keine Privatheit suggeriert werden kann*“. (Dittmar 2008, 82) Noch ein Stück näher ist die Halbtotale, welche den Menschen oder die dargestellte Figur von Kopf bis Fuß zeigt. Inwieweit sich Personen aufeinander zu bewegen und ihre Position im Raum, Menschengruppen und stattfindende Aktionen untereinander können bei dieser Einstellungsart gut gezeigt werden. Die Öffentlichkeit der Abbildung ist nach wie vor gegeben, jedoch können einzelne Personen/Figuren, auch innerhalb von Gruppen, schon klarer ins Auge gefasst und dargestellt werden.

Bei der *Amerikanischen Darstellung* sehen wir die Person/Figur von Kopf bis zu den Oberschenkeln. Diese Einstellung kommt vermutlich eher aus der Western-Sparte, es soll sowohl der Kopf als auch die Stelle an der sich in Westernfilmen die Schusswaffe befindet, erkennbar sein. Der Betrachter des Bildes befindet sich schon sehr nahe am Geschehen. Als öffentlich wird diese Distanz nicht mehr gesehen, es beginnt hier schon die sogenannte weite soziale Distanz, der Bezug wird persönlich, wenn nicht sogar privat.

Bei Dittmar folgt nun die *Halbnahe Ansicht*, die Hermann Hinkel bereits vor der amerikanischen Einstellung anführt. Dargestellte Personen und Figuren werden mit ihrem unmittelbaren Umfeld von der Hüfte aufwärts gezeigt, der Betrachter wird immer mehr involviert. Erfolgt die Ansicht durch eine Nahe, ist es bereits gut möglich, sowohl Mimik als auch Gestik einer Person zu erkennen. Die Darstellung erfolgt vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers, die Brust ist demnach noch auf dem Bild gezeigt, wohingegen die Einstellungsgröße *Groß* nur noch Kopf und Schulterbereich darstellt. Den Abschluss bildet die *Detail-* oder *Ganz-Groß-Aufnahme*, bei welcher nur kleine Ausschnitte oder Teile vergrößert dargestellt werden, um die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. (vgl. Dittmar 2008, 82f)

In direktem Zusammenhang mit der Einstellungsgröße ist auch die Perspektive. Jedes Bild vermittelt einen völlig anderen Eindruck, abhängig davon, ob der Blickwinkel von oben auf

das Geschehen gerichtet ist, oder von unten, ob von der Seite oder von Vorne. Zwar ist dem Leser oft nicht direkt bewusst, aus welcher Sicht er das Geschehen betrachtet, doch „(...) werden *unterschwellig Zuordnungen und Subjektivierungen transportiert*“. (Dittmar, 2008, 85) Die unterschiedlichen Blickwinkel vermitteln entsprechend unterschiedliche Gefühle und Eindrücke. Die *Vogelperspektive* und die *Obersicht* haben gemeinsam, dass ein Überblick über die Szenerie geschaffen wird, der Unterschied liegt jedoch darin, dass die *Obersicht* verstärkt Machtlosigkeit oder auch Unterordnung der dargestellten Personen/Figuren vermitteln kann. Als normale Sicht gilt die Perspektive aus *Augenhöhe*, bei welcher, wie auch bei der *Untersicht* und *Froschperspektive*, der Betrachter in die Handlung und Ereignisse miteinbezogen wird, wohingegen bei *Vogelperspektive* und *Obersicht* eher als Außenstehender beobachtet wird.

3.1.3. Text

Text kommt in Comics meist in folgenden Ausprägungen vor: in Sprechblasen, Erzähl- und Begleittext. Aber auch die sogenannten Onomatopöien, die Lautmalereien werden mithilfe von Text dargestellt (*Boing! Zack!* etc). Während an der Zeichnung selbst in den unterschiedlichen Übersetzungen nichts verändert werden kann, ist es der Text der von Original zu Übersetzung, von Übersetzung zu Übersetzung oder zu jeweiligen Überarbeitungen Veränderungen durchmacht. Er ist es auch, welcher in vorliegender Arbeit in seiner spanischen Fassung den entscheidenden Unterschied darstellt. Der Text kann ein Bild verändern, seine Aussage sogar völlig umkehren. In diesem Sinne gehe ich zum nächsten Punkt über: dem Zusammenhang zwischen Text und Bild, da dieser für Comics im Allgemeinen aber auch für diese Arbeit von zentraler Bedeutung ist.

3.1.4. Die Darstellung von Bewegung

Da ein Bild etwas Statisches oder eine Momentaufnahme ist, muss man zu graphischen Tricks und Mitteln greifen, um trotzdem den Eindruck von Bewegung zu vermitteln.

Dies kann einerseits dadurch erfolgen, dass man den Hintergrund von Bild zu Bild (leicht) verändert, um so dem Betrachter die Fortbewegung der dargestellten Figur zu zeigen. Andererseits kann auch innerhalb eines einzelnen Bildes Bewegung stattfinden. Dies wird dann beispielsweise durch Bewegungs- oder Geschwindigkeitslinien, die sogenannten Speed-Lines oder auch wie in der Fotografie bekannt durch Unschärfe, Verzerrungen usw. in Szene gesetzt. (vgl. Gaupp et al. 1978, 38)

„Die eigentliche Bewegung findet zwischen den dargestellten Zuständen statt, zwischen den Bildern einer Sequenz, die einen Handlungs- und Bewegungsablauf erzählen. Diese kombinatorische Leistung der Verbindung zwischen zwei Zuständen, die Inferenz, basiert also auf dem Wissen, dass Bewegung und Zeit notwendig sind, um von Zustand Eins zu Zustand Zwei zu gelangen“.

(Dittmar 2008, 87)

Die Verwendung von Bewegungslinien kann unter anderem verdeutlichen, in welche Richtung die Bewegung geht. Ist in dem Panel eine Person dargestellt, deren Arm in Bewegung sein soll, so kann durch Bewegungslinien gezeigt werden, ob die Person den Arm von sich wegbewegt oder zu sich heranzieht. Insbesondere Tanz- und Kampfszenen

bzw. -darstellungen können durch das Hinzufügen von *Speed-Lines* belebt werden. Die Bewegungsrichtung ist auch insofern sehr wichtig, als dass sich der Fortschritt der Handlung im Normalfall in die Leserichtung entwickelt – in unserem Fall von links nach rechts.

„(...) die schnelle Bewegung hin zu neuen Aufgaben oder Abenteuern geht in der Regel nach rechts in die Richtung des noch unbekanntes Teils der Geschichte. Außerdem ist eine Handlung, die von links nach rechts abläuft, 'schneller', weil gemeinsam mit dem Text in der vertrauten Richtung zu lesen“.

(Dittmar 2008, 89)

Ebenso wie ein schneller Verlauf und Dynamik dargestellt werden kann, gibt es auch die Möglichkeit lange Zeiträume, extreme Langsamkeit oder aber auch kürzere Zeiträume innerhalb einer Bilderfolge zu vermitteln. So können fallende Kalenderblätter, wandernde Uhrzeiger, Jahreszeitenwechsel, das Wachsen der Körperbehaarung, sich anlegender Staub und Spinnennetze u.a. das Vorübergehen der Zeit symbolisieren. Auch Textkommentare und -einfügungen in Form von Sprechblasen oder als Erzähltext können auf zeitlichen Abstand zwischen den Einzelbildern hindeuten: „Jahre später...“ oder „am nächsten Tag..“ etc. (vgl. Dittmar 2008, 90)

3.1.5. Bild-Text-Relation

„Schreiben und Zeichnen werden als verschiedene Disziplinen verstanden, Autoren und Zeichner als verschiedene Rassen...und 'gute' Comics sind solche, in denen die Kombination dieser so unterschiedlichen Ausdrucksformen als harmonisch erachtet wird.“

(McCloud 2001, 55)

Während die LeserInnen Bilder sinnlich wahrnehmen und der Inhalt und die zu vermittelnde Botschaft meist unmittelbar verständlich ist, ist der Text der Teil des Comics, dessen Information bewusst erfasst werden muss. Je nach Grad der Abstraktion der Bilder und nach Deutlichkeit und Direktheit des Textes braucht es mehr oder weniger Zeit, beides zu erfassen – sowohl einzeln als auch in Kombination. (vgl. McCloud 2001, 57) Einen großen Vorteil birgt das Medium Comic: beginnt doch jeder Mensch als Kind damit, seine Erzählungen durch intensive Gestik oder durch das Zeigen eines Gegenstandes oder ähnliches zu untermalen und zu ergänzen, da vielleicht die Worte einfach nicht ausreichen, so bietet die Möglichkeit Zeichnung und Text zu verbinden eine Unmenge an

darstellerischen und zu vermittelnden Möglichkeiten. (vgl. ebd.)

Scott McCloud führt sieben verschiedene Kategorien der Kombination von Bild und Text an: (vgl. McCloud 2001, 161f)

- die **textlastige** Kombination, in welcher das Bild den Text nur illustriert und der durch den Text ohnehin bereits vermittelten Aussage nichts hinzufügt.
- die **bildlastige** Kombination, wo der Text eigentlich nur das bereits durch die Zeichnung dargestellte „vertont“ (Bsp.: Zeichnung: Schlag ins Gesicht; Text: „Zack!“)
- die „**zweisprachige**“ Kombination stellte jene dar, in welcher Zeichnung und Text dasselbe ausdrücken. (Bsp.: Zeichnung: Tanzende Frau. Text in Sprechblase der Frau: „Ich tanze!“)
- bei der **additiven** Verbindung wird durch den Text die Bedeutung des Bildes oder durch das Bild die Bedeutung des Textes betont oder erklärt.
- die **parallele** Kombination bedeutet, dass Text und Bild quasi nebeneinander her laufen ohne dass es zu Überschneidungen kommt. Bild und Text haben augenscheinlich nichts miteinander zu tun.
- die **Montage** ist in dem Album „Astérix en Hispanie“ gar nicht zu finden, soll hier der Vollständigkeit halber jedoch angeführt werden und bedeutet, dass die Wörter „*einen integralen Bestandteil der Bilder ausmachen*“ (Beispiel: Silhouette einer Person mit Buchstaben ausgefüllt). (McCloud 2001, 162)
- die **korrelative** Kombination stellt die nach Scott McCloud gebräuchlichste der Verbindungen von Schrift und Wort dar. Hier unterstützen sich Text und Bild insoweit gegenseitig, als dass sie zusammen einen Inhalt vermitteln, welche jedes für sich alleinstehend nicht hätte artikulieren können.

AutorInnen und ZeichnerInnen stehen im Prinzip alle Türen offen, Bild und Text beliebig zu kombinieren; durch den bewussten Einsatz von Worten kann die Aussage einer Zeichnung von Grund auf verändert werden und umgekehrt.

4. Comicanalyse

„Die Erzählweise des jeweiligen Comics gibt in den Einstellungen, Perspektiven, Figuren und so weiter Stimmungen und Wirkungstendenzen vor: Comics stehen nie außerhalb des Lebens, was das Verstehen der Narration so einfach macht.“ (Dittmar 2008, 50) Um ein Comic analysieren zu können, ist es laut Dittmar nicht notwendig, die Biographie der Zeichnerin, des Zeichners, oder der Gruppe von ZeichnerInnen zu kennen, dem widerspreche ich nur insofern, als dass es meiner Meinung nach darauf ankommt, welchen Comic man analysieren möchte. Ist das Ziel einen autobiographischen Comic zu analysieren und zu interpretieren, ist es von Vorteil, über die biographischen Hintergründe der AutorInnen zumindest ansatzweise Bescheid zu wissen.

„Bilder enthalten Zeichen, die auf Gegenstände verweisen. Die Art, wie diese Zeichen und Verweise verwendet werden, wie die Bezüge zur dem Leser bekannten Welt geschaffen werden, ist das, was einen Comic spezifisch macht und was systematisch untersucht werden kann.“ (Dittmar 2008, 51) Auch können dadurch Comics als Zeitzeugen gelten, man kann Rückschlüsse auf die Zeit ziehen, in der sie entstanden sind, denn häufig manifestieren sich sowohl gesellschaftliche als auch zeitliche Strömungen in den Publikationen. Nicht selten lassen sich gewisse Tendenzen und Haltungen der AutorInnen erkennen, die unterschwellig ihren Standpunkt vermitteln wollen, doch im Endeffekt sind es die LeserInnen selbst, die interpretieren und sinnstiftend fungieren. (vgl. Dittmar 2008, 51)

Um einen Comic veröffentlichen zu können, sind mehrere Arbeitsschritte notwendig, wie das Schreiben, das Konzept, die Idee, die es in den darauffolgenden Schritten zu realisieren gilt. Nicht selten sind unterschiedliche Personen am Werk: die einen verantwortlich für Idee, Konzept, Schreiben, der oder die andere/n übernehmen den Part des Zeichnens, meist erst mit Bleistift, im Anschluss mit Pinsel/Feder und Tusche. Auch bei den Comic-Geschichten über Asterix und Obelix wurden die Texte von dem 1977 verstorbenen Autor René Goscinny verfasst, für die Illustrationen ist nach wie vor Albert Uderzo zuständig. Inwieweit die jeweiligen Arbeitsschritte auf weitere Personen übertragen werden ist mir nicht bekannt, und für vorliegende Arbeit auch nicht relevant.

Immer häufiger finden die unterschiedlichen Arbeitsschritte am Computer statt.

Es gibt verschiedene Herangehensweisen an die **Analyse von Comics**. Zum einen aus der kunsthistorischen Sicht, zum anderen aus literatur-, kunstwissenschaftlicher Sicht und auch mit Hilfe der Filmanalyse. (vgl. Dittmar 2008, 51)

5. Fremdbild und Selbstbild – Das Bild des Anderen

Tagtäglich sehen wir uns mit Klischeevorstellungen und stereotypisierendem Denken und Handeln konfrontiert: Auf der Straße, beim Einkaufen, in öffentlichen Verkehrsmitteln und im eigenen Auto, selbst zu Hause auf dem Sofa, vor Fernseher oder Zeitung. Diese Vielzahl an Möglichkeiten der Entstehung und Darstellung von Klischees und Vorurteilen auf den Grund zu gehen, oder sie an einem Beispiel abzuhandeln, legen die Frage nahe, aus welchem Grund ich das Medium Comic, und im Speziellen das Abenteuer von Asterix und Obelix in Spanien ausgewählt habe.

Wie bereits erwähnt, stellt das Album „Astérix en Hispania“ eine Reise durch Spanien dar. Eine Reise, welche von zwei Galliern erlebt wird und somit die iberische Halbinsel durch die Augen von Fremden wahrgenommen, beschreibt. Kaum einem anderen Medium gelingt es so eindrucksvoll und treffend durch die überspitzte und pointierte Darstellung auf gewisse Eigenheiten aufmerksam zu machen. Die Notwendigkeit der Auswahl eines bestimmten Moments zur Darstellung in einem Panel, führt dazu, besonders aussagekräftige Augenblicke zu finden, welche dann in bildnerischer Form mit textlicher Ergänzung meist überzeichnet festgehalten werden.

Die Gegenüberstellung der französischen und der spanischen Fassung soll die aus der Übersetzung hervorgehenden Unterschiede zwischen Fremdbild und Selbstbild verdeutlichen. Was unter Selbstbild und Fremdbild verstanden wird, wird neben den Ursprüngen von Vorurteilen und Gründen für Stereotypisierung im Folgenden erläutert.

5.1. Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Was haben die Begriffe „Stereotyp“, „Vorurteil“, „Klischee“, „Eigenart“ (...) gemeinsam? Sie alle bezeichnen ein durch Kulturunterschiede wahrgenommenes und „zuordenbares“ Phänomen, „den viel diskutierten Gegensatz zwischen >subjektiver< und >objektiver< Auffassung von Nation.“ (Florack 2000, 11)

Stereotyp: „...stammt aus der Druckersprache, er entstand Ende des 18. Jahrhunderts und meinte ursprünglich die Druckerplatte. Im 19. Jahrhundert wurde er in vielen europäischen Sprachen im pejorativen Sinne einer standardisierten Äußerung benutzt.“ (Kroucheva, 2009, 130)

Vorurteil: bezieht sich „...auf eine affektive Kategorie, also bezogen auf Phänomene, die dem Emotionalen zuzuordnen sind.“ (Kroucheva, 2009, 130)

Klischee: meint „...allgemein eine sinnentleerte, vorgeprägte Äußerung ohne nennenswerten Realitätsgehalt.“ (Kroucheva, 2009, 130f)

Winfried Schulze unterscheidet in zwei Arten von Vorurteilen. Einerseits sieht er das ethnisch-pränationale Vorurteil vor dem Zeitraum der Nationenbildungen als „eine unscharfe und eher abgrenzende populäre Beobachtungskategorie“ andererseits begreift er „(...) das frühmoderne nationale Vorurteil [als] Teil eines nationalen Geschichtsbildes zu einem konstitutiven Bestandteil der jeweils eigenen nationalen Kultur“. (Schulze 1994, 26)

Ich arbeite in dieser Arbeit stark mit Fremdbildern und Selbstbildern, sowie Stereotypen und Klischees.

5.2. Wie und warum kommt es zu Vorurteilen – ein Wechselspiel zwischen Selbstwahrnehmung, Fremdwahrnehmung und Identität

Vorurteile begleiten uns schon lange und nach wie vor in allen Lebenslagen. Zwar gibt es immer wieder das Bestreben vorurteilsfrei an Personen, Gruppen, Gegenstände etc. heranzugehen, oder dem Auferlegen und Anwenden von Vorurteilen und Klischeebildern gänzlich zu entsagen, jedoch ist dies kaum möglich, denn „Vorurteile sind nämlich auch der Nebeneffekt dessen, was man die Identität einer Familie, einer sozialen Gruppe, eines Dorfes, einer Region, einer Nation nennen kann.“ (Schulze 1994, 23) Dies bedeutet, dass im selben Zuge, in welchem man sich über bestimmte Eigenschaften und Eigenheiten

definiert, andere Personen, Gruppen, Dörfer oder Regionen anderen Eigenschaften und Eigenheiten, wenn nicht sogar anderen „*Kategorien*“ zugeordnet werden.

Gerade der bekannte Humanist Erasmus von Rotterdam ist es, welcher durch die Aussage „*Verschiedene Nationen neigen zu unterschiedlichen Eigenschaften. So war der Grieche geschwätziger als der Römer, wie es heute der Gallier mehr ist als der Germane.*“ (Allen 1924, mit den Worten von Schulze 1994, 29) „*das charakteristische Nebeneinander der Ablehnung und der Formulierung von Nationalcharakteren und sogar Vorurteilen*“ (Schulze 1994, 29) verkörpert.

„*Stereotype Etikettierungen der eigenen und der fremden Nation oder Kultur schaffen sowohl die Möglichkeit als auch die Probleme interkulturellen Verstehens.*“ (Florack 2001, 1) Erst durch Verallgemeinerung und Kategorisierung, durch das Formen und Festlegen von Stereotypen können Nationen und Kulturen verglichen, kulturelle Unterschiede erkannt und benannt werden. (vgl. ebd.) Die Verwendung und Intensivierung von Stereotypen und Vorurteilen mündet in der Bildung der Nationen bzw. wird das Vorurteil, wie bereits angedeutet, als Nebeneffekt oder Begleiterscheinung der Nationsbildung gehandelt. (vgl. Schulze 1994, 27) Das Bedürfnis sich „*Anderen*“ und „*Anderem*“ gegenüber abzugrenzen, war schon länger ein Anliegen der Menschheit, denn Forschungen haben „*(...) die These bestätigt, daß die Grundlagen des modernen Nationalismus schon im Prozeß der Herausbildung 'national' definierter Herrschaftssysteme im Mittelalter gelegt wurden.*“ (Schulze 1994, 25)

Sich selbst zu definieren, indem man sich von dem „*Anderen*“ / den „*Anderen*“ abgrenzt; individuelle, kollektive und kulturelle Identität entstehen zu lassen, vermitteln sowohl dem/der Einzelnen, als auch ganzen Gruppen Sicherheit. Das Phänomen der Identität wird auf unterschiedliche Weisen definiert. Die verschiedenartigen Erklärungsansätze könnte man durch die Tatsache erklären, dass Identität ständig im Wandel ist, von vielen Aspekten in unterschiedlichem Ausmaß beeinflusst wird und bei jedem Individuum, bei jeder Gruppe, bei jeder Nation unterschiedlich ausgeprägt ist.

In dem Fremdwörterbuch Duden wird Identität als „*etwas (...) Bestimmtes, Individuelles, Unverwechselbares (...), die als „Selbst“ erlebte innere Einheit einer Person*“ (Wermke et al. 2001, 419) bezeichnet und ist somit Existenzgrundlage eines jeden Menschen. Der vom Menschen ausgehende Vergleich zwischen sich selbst und „*dem Anderen*“ ist meiner

Meinung nach somit etwas Naturgegebenes.

Der Mittelalterhistoriker Herwig Wolfram spricht von drei Faktoren, die die Identitätsbildung beeinflussen: das Selbstbild, das Fremdbild und das Wunschbild (vgl. Wolfram, 2009). Somit spielen Identität und Wahrnehmung, Fremd- und Selbstwahrnehmung bei Klischee- und Stereotypenbildung eine große Rolle.

In Folge dessen hängt die Art, wie man eine andere Nation, andere Länder, deren BewohnerInnen und somit die dortigen Traditionen und Bräuche wahrnimmt, unmittelbar und stark mit der Selbstauffassung einer Nation zusammen. Ebenso gilt, *„dass zwischen der dominanten Selbstauffassung einer Nation und der Wahrnehmung, die in der Öffentlichkeit anderer Nationen über sie vorherrscht, eine komplexe Beziehung besteht (...)“*. (Florack 2000, 11)

Bilder und transportierte Eindrücke von „dem Anderen“ und „den Anderen“ manifestieren sich ausgehend von dem Vergleich mit sich selbst. Unterschiede zu eigenen Wertvorstellungen, Herangehensweisen, Sitten und Bräuchen werden wahrgenommen, schriftlich oder mündlich festgehalten und verbreitet und finden so schnell ihre Wege zur Verallgemeinerung. Wie eine Gruppe oder Einzelperson von außen wahrgenommen wird, und wie sie sich selbst wahrnimmt, sind Aspekte, die sich kreuzen und berühren, austauschen und aufnehmen.

Es gibt, wie bereits erwähnt, unterschiedliche Ausprägungen und Formen der Identität: die individuelle, die kollektive und die kulturelle Identität.

Die individuelle Identität führt unmittelbar zum Phänomen der kollektiven Identität, welche durch die Anwendung und Umlegung von Merkmalen der individuellen Identität auf ganze Gruppen geprägt wird. (vgl. Kremnitz, 2004, 83) *„Auch hier kommt es zu einer, wenn auch gewöhnlich viel diffuseren (als bei der individuellen Identität) Resultante von Eigen- und Außenwahrnehmung, zu einer oft unmerklichen Beeinflussung, durch die Sicht des jeweils Anderen“*. (ebd., 86)

Auch spricht er das Wechselspiel zwischen der Sicht von „innen“ und von „außen“ an, welches sowohl bei der Identitätsbildung des Individuums, als auch der des Kollektivs, der Gruppe, der Nation stattfindet. Eine Gruppe muss sich jedoch, im Gegensatz zu einer Einzelperson, noch viel stärker über bestimmte Merkmale definieren, um sich hervorzuheben, kurz gesagt: um anders zu sein. (vgl. ebd. 88)

Dieses Bestreben nach der Andersartigkeit, danach, sich abzuheben, nach dem Besonderen der Gruppe oder Gruppierung und zugleich der Wunsch des/der Einzelnen einer Gruppe zugehörig zu sein führt unmittelbar zur Ausgrenzung der Einzelpersonen und Gruppen, welche die Gruppe definierenden Besonderheiten oder Merkmale nicht teilen.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Begriff der kulturellen Identität, welchen Ute Heinemann wie folgt beschreibt:

„Kulturelle Identität konstituiert sich, wie jede Identität, in erster Linie über die Abgrenzung vom Anderen, dem Fremden. Sie dient also vor allem dazu, festzulegen, wer oder was man nicht ist. Dabei ist einerseits ein Festhalten an den Unterschieden und ethnischen Grenzen zur Sicherung der eigenen Identität notwendig, gleichzeitig ist aber jede Kultur selbst Produkt einer Auseinandersetzung mit dem Fremden (...)“. (Heinemann 1998, 56)

Wie jegliche Form von Identität ist auch Kultur selbst ständigem Wandel unterworfen.

Die gleichzeitige Ausgrenzung durch die Abgrenzung, das Selbstverständnis und Fremdverständnis sind tagtägliche Wegbegleiter einer/eines Jeden und bestimmen maßgeblich (oft weit)verbreitete „Bilder des Anderen“, führen vereinfachend und kategorisierend zu Stereotypen und Klischees, bemessen an der eigenen Identität.

Fremdbild und Selbstbild, kollektive Identität und die Identität des/der Einzelnen, beeinflussen einander ununterbrochen und befinden sich im ständigen Wandel. Durch den Austausch, die Fremd- und Selbstwahrnehmung, die Reflexion des/der Einzelnen darüber, die Auseinandersetzung mit dem von „außen“ auferlegten Bild führen dazu, dass sich das Selbstbild und die Selbstdarstellung von Einzelnen oder Gruppen stetig (wenngleich oft unmerkbar) verändert.

In der Zeit der Aufklärung wurde erwartet und gehofft, dass man durch bessere Bildung Vorurteile beseitigen könne und noch heute bauen sämtliche europäische Austauschprogramme darauf auf, durch besseres Kennenlernen und Leben in der fremden Kultur, in dem fremden Land, Vorurteile korrigieren zu können. (vgl. Schulze 1994, 27)

6. Die Abenteuer von Asterix und Obelix

Die 34 in bisher 107 Sprachen und Dialekten (vgl. Offizielle Website Asterix, 2012) veröffentlichten Asterix-Abenteuer zeichnen sich dadurch aus, dass die jeweiligen Handlungsstränge innerhalb der einzelnen Alben abgeschlossen werden, sich somit über eine zyklische Serialität definieren. Zwar gibt es immer wieder Verweise auf die jeweiligen Geschichten vorausgegangener Abenteuer, auch treffen Asterix und Obelix häufig auf während anderer Reisen kennengelernte Freunde und Bekannte, doch haben die Abenteuer keine lineare Serialität in dem Sinne, als dass die Lösung eines Problems oder das Ende einer Reise in einem anderen Album stattfindet.

Das Zuhause von Asterix und Obelix wird stets ausschließlich als „*le petit village gaulois*“ (Goscinnny/Uderzo [1969] 2010, 5, Bild 1) bzw. „*el pueblecito galo*“ (Goscinnny/Uderzo [1969] 2006, 5, Bild 1) bezeichnet, einen Namen erfahren wird nicht. Nur die ungefähre Lage wird eingangs durch eine ganzseitige Landkarte Frankreichs vermittelt: direkt an der Küste, im nordwestlichen Teil Galliens. (Goscinnny/Uderzo [1969] 2010, 3)

Die französische Originalausgabe „*Astérix en Hispanie*“ wurde wie bereits erwähnt 1969 veröffentlicht, die spanische Übersetzung folgte mit der Publikation kurz darauf im Jahre 1970. In vorliegender Arbeit werden die französische Ausgabe aus dem Jahr 2010 und die spanische Übersetzung durch den Katalanen Victor Mora, Auflage aus dem Jahr 2006 verwendet.

6.1. Ereignisse und Themen aus unterschiedlichen zeitlichen Kontexten

In dem Abenteuer von Asterix und Obelix auf der iberischen Halbinsel, treffen sich historische Fakten, Legenden, Mythen aus unterschiedlichsten zeithistorischen Kontexten und Jahrhunderten.

Basis bildet der Zeitraum ab etwa 50 v. Chr., in welchen unterschiedlichste zeithistorische oder gesellschaftliche Phänomene gesetzt werden, welche größtenteils erst Jahrhunderte später entstanden sind. Ebenso finden wir Verweise auf historische Rätsel und Begebenheiten, Mythen und Entstehungsgeschichten.

Der Comic „*Astérix en Hispanie*“ entstand 1969 in Frankreich, neben historischen Begebenheiten finden sich so auch aktuelle Themen der 60er Jahre in dem Album wieder.

Hervorzuheben ist der in dieser Zeit stark zunehmende Tourismus, speziell der Wohnwagentourismus.

6.2. Handlung und Aufbau des Comics

Zwar wird in vorliegender Arbeit vorrangig die spanische Fassung des Comics behandelt, jedoch weise ich darauf hin, dass folgende Seitenzahlen und Bildnummern sowohl auf die französische als auch auf die spanische Ausgabe des Asterix Abenteuers zutreffen. Die Übersetzung weicht tatsächlich nur in Form von Text innerhalb der Sprechblasen, Erzähl-, Begleittext und Fußnoten sowie Onomatopöien, welche sich größtenteils außerhalb der Sprechblasen, jedoch innerhalb des Einzelbildrahmens befinden, von dem französischen Original ab.

Seiten- und Einzelbilderanzahl sind ident, dies bedeutet, dass beide Alben aus 48 Seiten und 387 Einzelbildern bestehen. Meist sind pro Seite vier Zeilen zu je zwei bis drei Einzelbildern angelegt, in wenigen Fällen sind es vier Bilder pro Zeile, gerne werden jedoch Einzelbilder zeilenweise oder maximal zwei Zeilen zu einem größeren Panel zusammengefasst.

Einleitend befindet sich auf Seite 3 eine Übersichtskarte Galliens aus dem Jahre 50 vor Christus, mit einem durch eine Lupe vergrößerten Ausschnitt der Lage des gallischen Dorfes, in welchem Asterix und Obelix zu Hause sind, umgeben von vier Römerlagern. Diese seitenfüllende Karte ist allen Asterix-Alben gemein und dient zur Heranführung und grundlegenden Verortung der einzelnen Abenteuer. Durch einen Erzähltext am unteren linken Seitenrand wird der zeithistorische Hintergrund dargelegt und der Comic eingeleitet: *„Estamos en el año 50 antes de jesúcristo. Toda la Galia esta ocupada por los romanos...?toda? !no! Una aldea poblada por irreductibles galos resiste todavia y siempre al invasor. Y la vida no es fácil para las guarniciones de legionarios romanos...“*. (Goscinny/Uderzo [1969] 2006, 3)

Auf die Übersichtskarte folgt in „Astérix en Hispania“ die Vorstellung der Hauptcharaktere. Diese Einführung ist nicht allen 34 Alben gleich, und es werden auch keine Abenteuer-spezifischen Charaktere, wie die in Spanien angetroffenen Personen, vorgestellt, sondern ausschließlich die „grundlegende Belegschaft“ wie Astérix („*el héroe de éstas aventuras*“),

Obélix („*el amigo inseparable de Astérix*“) und Idefix („(...) *el único perro ecologista conocido, que aulla de pena cuando cortan un árbol*“), Panoramix („*el venerable druida de la aldea*“), Asuranceturix („*el bardo*“) und Abraracurcix („*el jefe de la tribu*“). (Goscinny/Uderzo [1969] 2006, 4)

Auf Seite 5 beginnt nun das in diesem Album aktuelle Abenteuer von Asterix und Obelix mit einem Überblick über das alltäglich wirkende Geschehen in dem kleinen Dorf der Gallier, in welchem eine Ruhe vermittelt wird, die jedoch nicht von langer Dauer sein wird. Unwissend sind hier nur die sich im Panel befindenden GallierInnen, die an diesem Morgen ihren gewohnten Tätigkeiten nachgehen, die LeserInnen werden durch den einleitenden Erzähltext bereits auf den unmittelbaren zeithistorischen Kontext, 17. März 45 v. Chr. hingewiesen. In Bild zwei konkretisiert sich dieser Hinweis auf das Ende der Schlacht von Munda (dem heutigen Montilla). Es wäre kein geeigneter Initiator für ein Abenteuer für Asterix und Obelix, würde sich hier nicht ein Problem für Cäsar, den stetigen Gegenspieler des kleinen gallischen Dorfes, ergeben. Ein Problem, das Cäsar nur allzu bekannt vorkommt. Ein Problem in Form eines „*pueblocito, no lejos de Munda, cuyos habitantes rehusan integrarse en el mundo romano, y continúan resistiendo...*“. (Goscinny/Uderzo [1969] 2006, 6, Bild 9)

Cäsar beschließt, sich selbst um die Widersacher zu kümmern und nimmt im Zuge dessen Pepe, den Sohn des *Sopalajo de Arriérez y Torrezno*, Chef des kleinen hispanischen Dorfes, als Geisel um so die Unterwerfung des Dorfes zu erzwingen. Er lässt Pepe nach Gallien schicken um ihn dort von der Garnison „*Pastelalrhum*“ bewachen zu lassen.

Begleitet von fünf Römern besteht der kleine stolze und äußerst durchsetzungsvermögende Pepe noch vor der Ankunft im Römerlager darauf, Verstecken zu spielen und läuft auf der Suche nach einem geeigneten Versteck direkt Asterix und Obelix in die Arme, die wie so oft, auf Wildschweinjagd sind. Ohne zu wissen, dass Pepe eine Geisel ist, sondern aufgrund des unumstößlichen Prinzips der beiden Gallier, sich generell und wenn notwendig mithilfe der Kraft des Zaubertranks und ihrer Fäuste gegen die Römer zu stellen, verteidigen Asterix und Obelix den jungen Hispanier und bringen ihn in ihr Dorf. Erst nach einem erfolglosen Versuch vonseiten der Römer, Pepe wieder zurückzuholen, erkennen die Bewohner des gallischen Dorfes den Wert, welchen Pepe für die Römer hat und beschließen, entsprechend ihres Prinzips, Pepe in sein Heimatdorf zurückzubringen.

Mit dem Aufbruch Richtung Hispanien beginnt, trotz der Tatsache, dass auf die Einzelbilder bezogen der Großteil des Comics in Gallien spielt, eine Reise durch die Traditionen, Bräuche und Eigenarten des spanischen Volkes, durchzogen von historischen und vermeintlich typischen Verweisen.

Wie bei den Abenteuern von Asterix und Obelix üblich, ist auch die Mission, Pepe wohlbehalten in sein Heimatdorf zurück zu bringen, erfolgreich und unsere Helden Asterix, Obelix sowie natürlich Idefix kehren abschließend in ihr eigenes kleines Dörfchen zurück, jedoch nicht ohne die eine oder andere Tradition mitgenommen zu haben...

6.2.1. Gliederung der Handlung

Die Handlung gliedert sich wie bei Erzählungen üblich in Einleitung, Hauptteil und Schluss. Die genaue Einteilung und Zuteilung der Einzelbilder ist jedoch abhängig von der individuellen Lektüre und Interpretation.

So kann man das Ende der Einleitung entweder beim Aufbruch von Asterix, Obelix, Idefix und Pepe nach Hispanien (Seite 5, Bild 1 bis inklusive Seite 23, Bild 172) festlegen, oder aber schon auf Seite 8, nach Bild 31, in welchem Cäsar Pepe nach Gallien schickt.

Der Hauptteil beginnt in Folge dessen entweder auf Seite 9, Bild 32 oder auf Seite 24, Bild 173 und endet meines Erachtens auf Seite 46, Bild 374, in welchem Asterix den Auerochsen besiegt. Der Schluss wird eingeleitet durch Bild 375, Seite 47: Asterix wird begnadigt, kann seine Mission zu Ende führen und folgend in sein Heimatdorf zurückkehren.

Bei vorgenommener Einteilung ist auffällig, dass mit dem Wechsel von Einleitung zu Hauptteil bzw. von Hauptteil zu Schluss gleichzeitig auch Seitenwechsel stattfinden.

6.3. Einzelbildanalyse von Panelen mit themenrelevantem Inhalt

Inwiefern der Blick von Außen – vertreten durch das französische Original „Astérix en Hispanie“ - dem Blick von Innen – in Form der spanischen Übersetzung³ – entspricht, kann hier nur durch den Vergleich der textlichen Aussagen, der aussagemäßig gleichgebliebenen Textteile und durch Übersetzungsunterschiede erörtert werden.

Entsprechen einerseits viele der spanischen Texte in „Astérix en Hispania“ sinngemäß dem französischen Original, so gibt es Bedeutungen die in der Übersetzung „wegübersetzt“ wurden, oftmals sogar in komplett gegenteilige Darstellungen umgewandelt wurden. Hier kommt die eingangs erwähnte Bild-Text-Relation zum Tragen. Stellt man ein Bild mit französischem Text demselben Bild mit spanischen Text gegenüber kann, muss aber natürlich nicht, ein völlig anderer Sinn aus der Kombination von Panel und Text hervorgehen. In einigen der unten angeführten Fälle wird die Übersetzung sinngemäß sein, in anderen wiederum nicht.

6.3.1. Vorgehensweise

Wie bereits erwähnt gibt es zahlreiche Arten der Bildanalyse: die kunsthistorische, die literatur- und kulturwissenschaftliche und die Anwendung der Filmanalyse. Ich habe mir eine eigene Vorgehensweise in der Analyse und Interpretation der Einzelbilder erarbeitet und werde diese auf die themenrelevanten Bilder und Darstellungen anwenden.

Methodisch werde ich bei der Analyse und Interpretation wie folgt vorgehen:

- Bildnummer und Seitenzahl
- Handelt es sich bei der Auswahl um ein Panel oder um ein Tableau?
 - Welche Größe hat das Bild welchen Anteil der Zeile oder Seite nimmt es ein?
- An welcher Stelle auf der Seite befindet es sich?
 - hat die Platzierung und Anordnung Auswirkungen auf die Rezeption des Bildes?
- Beschreibung des Bildinhalts (Farbwahl, Einstellung, Inhalt)

³ Die durch die Übersetzung entstandene Differenz im Text steht hier für den Blick „von Innen“.

- Besteht ein Zusammenhang zwischen dem vorhergehenden und dem nachfolgenden Bild?
- Bild-Text-Relation – Kombinationskategorie nach Scott McCloud (2001)
- Ist das Bild ohne Text verständlich?
 - Wie verändert der Text die Bedeutung des Bildes?
 - Gibt es Unterschiede zwischen der französischen und der spanischen Fassung?
- Aus welcher Zeit stammt die dargestellte Tradition/Szene?
 - Ursprung?
 - Bedeutung damals und heute?
- Bedeutung in Spanien: Wurde durch die Übersetzung des Textes die Aussage des Bildes verändert?

Die Bildauswahl erfolgt chronologisch entsprechend der Reihenfolge im Album. Die ausgewählten Bilder werden nach oben angeführtem Schema analysiert, interpretiert und die Französische der spanischen Fassung gegenübergestellt.

Alle Textauszüge aus den Asterix-Alben stammen aus der französischen Neuauflage von 2010 [1969] und der spanischen Neuauflage aus dem Jahre 2006 [1969].

Bild 4 / Seite 5



Abb.1.: Zwei Iberer , Bild 4, Seite 5

Das **Panel** befindet sich in der vierten und untersten Zeile auf der ersten Handlungsseite des Albums und nimmt ein Drittel der Zeile ein.

Durch die **Platzierung** am linken unteren Seitenrand und die sich von den anderen Bildern auf der Seite unterscheidende Hintergrundfarbe sticht es hervor.

Bildhintergrund: flächig Grau-Rosa, keine Landschaft im Hintergrund

Vordergrund: zwei Männer mit großen behörnten Helmen, schwarzem Haar, markanten Gesichtern, leicht geöffneten Mündern und ernstern Blicken mit gerunzelten Augenbrauen. Selbst ohne dem textlichen Hinweis auf die Herkunft der beiden Männer, soll auch schon in der Zeichnung selbst ihre Herkunft auf den ersten Blick erkennbar sein.

Bildeinstellung: Großaufnahme zweier Iberer von vorne.

Farbgebung: Natürliche Farben.

Text: Erzähltext im rechten oberen Eck und zwei Sprechblasen.

Das Bild schließt mit der **Handlung** direkt auf das vorhergehende Bild an, in welchem Cäsar seinen Legionären lobend an das Ohr fasst und stellt die unmittelbare Reaktion der beiden Iberer auf diese Geste dar.

Auch mit dem darauffolgenden Bild steht Panel 4 in Zusammenhang, es stellt einen kleinen Ausschnitt von Bild 5 dar.

Bild-Text-Relation

Ohne Erzähltext und/oder Sprechblaseninhalte wäre dieses Bild nicht verständlich, der Text hingegen könnte für sich stehen. Obwohl dieses Panel auch die Eigenschaften einer **textlastigen** Verbindung aufzeigt, tendiere ich hier mehr zur **additiven** Bild-Wort **Kombination**, da die Irritation, die in den Gesichtern der beiden Männer erkennbar ist, den Text unterstreicht und so verstärkt. Ohne Text würden die LeserInnen auch nicht erfahren, dass hier eine Reaktion auf die im vorhergehenden Bild dargestellte Geste Cäsars stattfindet und sich die beiden Iberer in seiner unmittelbaren Nähe befinden und Cäsar und seine Legionen skeptisch beobachten.

Der Text liefert somit die notwendige Erklärung zu der bildnerischen Darstellung.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Erzähltext: *„Ce geste charmant étonne quelques ibères qui assistent à la scène.“*

Iberer 1: *„Ay, homme! Que fait-il?“*

Iberer 2: *„Je pense qu'on lui accorde une oreille parce qu'il s'est bien battu.“*

Spanisch:

Erzähltext: *„Aquel gesto encantador extraña a algunos iberos que asisten a la escena“*

Iberer 1: *„¡Vaya, hombre! Que le está haciendo a ese?“*

Iberer 2: *„Quiere decir que le va a conceder la oreja, por haber luchado bien.“*

Wie bereits erwähnt werden die in dem Bild getätigten Aussagen durch eine Geste des Lobes und Wohlwollens Cäsars, den stolzen Griff ans Ohr des Legionärs, im vorhergehenden Bild eingeleitet.

Fremdbild und Selbstbild:

Das Hauptaugenmerk liegt hier auf dem Text, da erst dieser der Darstellung den angestrebten Sinn verleiht. Menschen, die sich in keiner Weise mit den spanischen Sitten auseinandergesetzt haben oder von jenem speziellen Brauch noch nichts gehört haben, wundern sich zwar ebenso wie die beiden Iberer, jedoch über deren Aussage, die sie nicht verstehen. Denn was soll schon damit gemeint sein, jemandem „ein Ohr zu gewähren“?

Was wir hier vorfinden ist eine Anspielung auf den Spaniern zugeschriebene **Tradition des Stierkampfes**. Denn jemandem das Ohr zu gewähren bedeutet hier nichts anderes, als dem Stierkämpfer bei guter Leistung in der Arena (was so viel bedeutet wie den Stier

elegant und schnell zu töten) zuzugestehen, dem getöteten Stier ein Ohr abzuschneiden und dieses zu behalten. „*Conceder la oreja*“ bedeutet somit sich „tapfer geschlagen zu haben“, im Kampf eine ehrenwerte und belohnenswerte Leistung erbracht zu haben.

Der Stierkampf steht hier als allgegenwärtiges Phänomen, als eine der oberen Prioritäten in der Assoziationskette der Spanier. Die Aussage und Vermutung der beiden Iberer wirkt bewundernd, bereit den Legionären die Wertschätzung ihrer Leistung entgegenzubringen.

Die Bedeutung des französischen und des spanischen Textes stimmt überein, es wurden keine Änderungen in der Bedeutung und Aussage durch die spanische Übersetzung vorgenommen.

Bild 5 / Seite 5



Abb.2.: Fünf Iberer mit arbeitende Frau im Hintergrund, Bild 5, Seite 5

Das **Panel** befindet sich in der vierten und untersten Zeile auf der ersten Handlungsseite des Albums und nimmt zwei Drittel der Zeile ein.

Es ist das letzte Bild auf der Seite und befindet sich am rechten unteren Seitenrand.

Bildhintergrund: Landschaft, zwei Drittel blauer Himmel mit weißen Wolken, unteres Drittel steinige, wüstenähnliche und trockene Landschaft. Links im Bild befindet sich eine Frau mit einem Mauleselpflug, sichtbar hart arbeitend.

Vordergrund: Fünf Iberer unterschiedlicher Größe, von der Frau abgewandt in stolzer Körperhaltung, die Ellbogen nach außen und beide Hände an der Brust die Gilets

festhaltend (Daumen bei den Armauslassungen eingehängt).

Bildeinstellung: Halbtotale mit den fünf Iberern im Vordergrund, der arbeitenden Frau im Hintergrund.

Farbgebung: Natürliche Farbgebung.

Text: Erzähltext im rechten oberen Eck und eine Sprechblase, die jedoch von allen fünf Männern ausgeht.

Dieses Bild schließt wieder unmittelbar an das vorhergehende Bild an, es führt die Handlung weiter, bringt diese Sequenz zu Ende. In diesem Bild wird von Bild 4 auf Bild 5 „herausgezoomt“, die beiden Iberer aus Bild 4 befinden sich hier inmitten von drei anderen Männern.

In diesem Panel finden wir mehrere Klischeevorstellungen.

Bild-Text-Relation

Hier vermitteln sowohl die Zeichnung selbst als auch der Text jeweils Vorurteile. Doch auch ohne Text wäre dieses Bild voll treffender und gezielter Aussagen über die Sicht auf das spanische Volk. Hier können sowohl die **zweisprachige**, als auch die **additive Kombination** von Bild und Text zutreffen, denn Bild und Text sagen im Wesentlichen dasselbe aus, nutzen aber auch die Möglichkeit sich gegenseitig zu unterstreichen und die Aussage zu betonen.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Erzähltext: „*Et comme les ibères sont d'une race fière et noble, ils sont toujours prêts à admirer les combattants couraseux*“

Fünf Iberer: „*Olé!*“

Spanisch:

Erzähltext: „*Y como los iberos pertenecen a una raza orgullosa y noble, siempre estan dispuestos a admirar a los luchadores valerosos.*“

Fünf Iberer: „*¡Olé!*“

Fremdbild und Selbstbild:

Beginnen wir im Hintergrund bei der hart arbeitenden Frau, welche den offensichtlich steinigen Untergrund mit einem Pflug bearbeitet. Der spanische ***machismo***, hervorgehoben und betont durch die von der Frau abgewandte Körperhaltung der fünf Männer, kommt hier stark zum Vorschein. Es ist die Vorstellung des Spaniers, welcher stolz die Brust reckt und sich durch seine noble und stolze Haltung profiliert, während im „Hintergrund“ die Frau hart arbeitet.

Der **spanische Stolz** ist ein Charakterzug, welcher den Spaniern häufig zugeschrieben wird und von Reisenden gerne erwähnt wird.

So auch bereits in französischen Reisebeschreibungen über Spanien aus dem 17. Jahrhundert, wie Helga Thomae zusammenfassend feststellt:

„Weder persönliche Armut noch innere und äußere staatliche Zerrüttung hatten vermocht, die älteste und hervorstechendste Charaktereigenschaft der spanischen Nation und die jedes einzelnen Angehörigen, den spanischen Stolz, zu demütigen. Jeder Spanier, so niedriger Herkunft er sein mochte, wollte sich stets HIDALGO angedet hören.“

(Thomae 1961, 176f)

Die Bedeutung des französischen und des spanischen Textes stimmten überein, es wurden keine Änderungen in der Bedeutung und Aussage durch die spanische Übersetzung vorgenommen.

Das spanische Selbstbewusstsein und der Stolz sind Aspekte, die durchaus auch von Innen (Spanien) nach Außen (Ausland) getragen werden und auf die man stolz sein kann. Somit ist eine Abänderung in der Übersetzung nicht notwendig.

Der *machismo*, der in diesem Bild vermittelt wird, lässt sich durch die Übersetzung des Erzähltextes nicht abändern, da die bildliche Vermittlung zu stark ist.

Bild 24 / Seite 8



Abb.3.: Spanischer Häuptling auf der Mauer, Bild 24, Seite 8

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite links, in der ersten Zeile rechts und nimmt zwei Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: blauer Himmel und Sprechblase

Vordergrund: Chef des spanischen Dorfes in der linken Hälfte des Bildes, selbstsicher mit Händen an der Brust im Gilet eingehakt, grimmiges Gesicht, zwei schwarze Zöpfe, Helm mit großen Hörnern, vermutlich die eines Auerochsen, Schwert an der Hüfte und auf der Mauer, welche sich um das Dorf erstreckt stehend. Zu seiner rechten Seite zwei skelettierte Tierschädel mit ebensolchen Hörnern, auf langen Stöcken festgebunden. Stücke der Dorfmauer sind im Vordergrund des Bildes erkennbar.

Bildeinstellung: Halbtotale von unten.

Farbgebung: natürliche Farben

Text: eine Sprechblase in der rechten Hälfte des Panels, die neun Personen, welche auf dem Bild nicht sichtbar sind und sich offensichtlich hinter der Mauer befinden, zugeschrieben wird.

Dieses Bild schließt an an die vorhergehenden Bilder an, die Aussage des Chefs aus dem Bild 23 bekräftigend (franz.: „*Parfaitement! Tant que nous serons là, vous n'aurez pas un moment de paix!*“, span.: „*¡Exacto! Mientras estamos aqui, no tendreis ni un momento de paz!*“ (Gosciny/Uderzo [1969] 2010, 8, Bild 23; bzw. Gosciny/Uderzo [1969] 2006, 8, Bild 23).

Bild-Text-Relation

Hier wird die **bildlastige Kombination** angewandt, der Text untermalt die bildliche Darstellung.

Übersetzungsunterschiede?

In diesem Bild gibt es keine Unterschiede in der Übersetzung.

Französisch:

Neun Dorfbewohner: „Olé.“

Spanisch:

Neun Dorfbewohner: „¡Olé!“

Fremdbild und Selbstbild:

Der spanische Stolz kommt auch hier wieder zum Ausdruck, sowohl in der Körperhaltung, als auch durch den Olé-Ausruf der SpanierInnen. Die stoische Haltung wird dem Spanier häufig zugeschrieben: *„Der Spanier, der hart ist im Ertragen von Entbehrungen (...) beharrt auf einer besonderen Art von instinktivem und elementarem Stoizismus, er ist ein geborener Jünger des Seneca“*. (Menéndez Pidal 1955, 15)

Die spanische und die französische Fassung unterscheiden sich in diesem Panel nicht, was auch darin begründet sein kann, dass sich hier wohl kaum andere Möglichkeiten der Übersetzung angeboten hätten. Ich habe dieses Panel in meine Analysen miteinbezogen, um darzustellen, inwieweit das von Außen auferlegte Bild mit dem Selbstbild in Wechselwirkung steht. Im französischen Original gewinnt man den Eindruck, dass das spanische Volk ständig, bei jeder Gelegenheit und in jeder Gefühlslage „Olé!“ ausruft. Es passt zum Bild des stolzen Spaniers, intensiviert durch die Körperhaltung und ist flexibel einsetzbar. Tatsächlich findet dieses Wort im Leben der SpanierInnen seinen Platz, und sei es auch hauptsächlich im Fußballstadion oder in der Stierkampfarena (eigene Erfahrungen). Doch kann es hier auch zu dem Phänomen kommen, sich mit einem auferlegten Bild zu identifizieren, sich darüber zu profilieren. Es wird zwar natürlich in gewisser Weise als das Eigene gesehen, aber auch damit gespielt und identitätsstiftend aufgegriffen.

Bild 26 / Seite 8



Abb.4.: Wütender Häuptling auf der Mauer, Bild 26, Seite 8

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite links, in der zweiten Zeile rechts und nimmt ein Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: flächig blau (Himmel).

Vordergrund: der Häuptling des spanischen Dorfes eine Faust schüttelnd (Bewegungslinien!), ein Arm auf den Oberschenkel gestützt. Bewegungslinien rund um den Körper.

Bildeinstellung: Halbtotale von unten.

Farbgebung: natürliche Farbgebung

Text: eine Sprechblase.

Dieses Bild schließt an die vorhergehenden Bilderfolgen an, es führt die Sequenz weiter.

Die geballte Faust und die von seinem Kopf ausgehenden gewellten Linien, der weit geöffnete Mund, sowie der Gesichtsausdruck vermitteln die empfundene Wut, welche durch die vermeintlich bebende Gestalt des Mannes (Bewegungslinien rund um den Körper) unterstrichen wird.

Bild-Text-Relation

Bei diesem Panel findet eine **additive Kombination** statt, da die bildliche Darstellung die textliche verstärkt.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Spanischer Häuptling: „*Si je te tenais, Romain, je te frire dans de l'huile d'olive!*“

Spanisch:

Spanischer Häuptling: „*¡Si te tuviera en mi poder, romano, te haria freir en aceite de oliva!*“

Es besteht keine Sinnveränderung durch die Übersetzung.

Fremdbild und Selbstbild:

Spanien gilt bereits seit vielen Jahrhunderten, sogar Jahrtausende als wichtiger Olivenöl-Produzent und –Exporteur. So verwundert es nicht, dass selbst dieses Thema hier angeschnitten wird. Die ersten Olivenbäume wurden schon in der Antike durch die Phönizier auf die iberische Halbinsel gebracht, das Olivenöl entwickelte sich alsbald zu einer äußerst begehrten Handelsware. (vgl. Asoliva, o.J.)

Das Olivenöl, die Produktion und der Handel desselben werden sowohl außerhalb als auch innerhalb Spaniens als etwas Identitätsstiftendes angesehen. Die lange Tradition und die große Relevanz dessen sind Aspekte, die in beiden Fassungen als wichtige Charakteristika der iberischen Halbinsel gesehen und respektiert werden.

Bild 208 / Seite 27



Abb.5.: Gallisches Touristenpaar, Bild 208, Seite 27

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite rechts in der vierten und untersten Zeile in der Mitte und nimmt etwa ein Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: Das strohbedeckte Dach eines Wohnwagens (Haus auf Rädern)

Vordergrund: Mann und Frau mittleren Alters auf dem Fuhrbock des Wohnwagens sitzend. Der streng blickende Mann hält eine Peitsche in der linken Hand und die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben.

Bildeinstellung: Amerikanische Einstellung, von unten.

Farbgebung: natürliche Farbgebung.

Text: zwei Sprechblasen.

Dieses Bild schließt an das vorhergehende an, es lenkt den Blick und die Aufmerksamkeit auf den männlichen Touristen. Seine weibliche Reisebegleiterin wird teilweise durch die größere Sprechblase verdeckt.

Bild-Text-Relation

Zwar wäre hier auch die **textlastige Kombination** zutreffend, doch verstärkt der Gesichtsausdruck des Touristen das Gesagte und gibt diesem eine etwas beherrschende Note. Aus diesem Grund halte ich die **korrelative Verbindung** für passender.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Astérix: „*Pour quoi faire?*“

Tourist: „*Pour y passer les vacances, tiens! Le cours du sesterce est avantageux et on est sûr de trouver du soleil...bien sûr , le prix ont monté depuis l'année derniere; ils ont compris...*“

Spanisch:

Astérix: „*¿A qué..?*“

Tourist: „*¿A qué..? ¡A pasar las vacaciones, hombre! El cambio del sestercio resulta ventajoso y estamos seguros de que allí econtraremos sol...claro está que han aumentado los precios, desde el año pasado...¡Nos han visto venir!*“

Fremdbild und Selbstbild:

Der Tourismus ist ein wichtiger Aspekt im Europa der späten 60er Jahre, wo vor allem der Wohnwagentourismus boomt. Auch die Reaktion des Landes, wie überall anders ebenfalls üblich, wird erwähnt: Preisanstiege in Tourismuszeiten oder durch touristischen Andrang.

Die französische und die spanische Fassung unterscheiden sich hier kaum, abgesehen von dem kleinen Nachsatz „*ils ont compris...*“ bzw. „*nos han visto venir*“. In der französischen Fassung wird den Spaniern zugestanden, es nun auch verstanden zu haben, nun auch „endlich“ zu erkennen, welch ökonomischen Vorteil der Tourismus bringt oder bringen kann.

In der spanischen Übersetzung wird lediglich darauf hingewiesen, dass die Spanier die Franzosen (oder Touristen im Allgemeinen) kommen sahen. Nur diese minimale andere Formulierung lässt den Spanier in der spanischen Fassung in einem besseren Licht erscheinen.

Bild 209 / Seite 27



Abb.6.: Astérix und Obélix im Gespräch mit den Touristen , Bild 209, Seite 27

Das **Panel** befindet sich in der vierten und untersten Zeile auf der Doppelseite rechts und nimmt etwa ein Viertel der Zeile ein. Es ist das letzte Bild auf der Doppelseite und im Gegensatz zu vielen anderen Seitenabschluss-Bildern wird die Sequenz hier nicht beendet, sondern auf der nächsten Seite fortgeführt.

Bildhintergrund: blauer Himmel.

Vordergrund: Asterix und Obelix. Asterix wendet mit erstauntem Blick den Kopf zu Obelix, welcher sich an die Schläfe klopft. Bewegungen werden mithilfe von Bewegungslinien und im Falle des Unterarmes von Obelix mit mehrfach gezeichneten Umrissen des Armes verdeutlicht.

Bildeinstellung: Halbnahe Ansicht von vorne.

Farbgebung: natürliche Farbgebung

Text: eine Sprechblase und Onomatopöien.

Dieses Bild stellt einen Schwenk zu Asterix und Obelix dar und zeigt deren Reaktion auf die Aussagen des Touristen. Das Bild schließt somit unmittelbar an das vorhergehende an.

Bild-Text-Relation

Dieses Panel ist eines der wenigen in welchen die **parallele Verbindung** von Text und Bild stattfindet. Scheinbar gehen Bild und Text in gänzlich unterschiedliche Richtungen. Obélix reagiert zwar auf den Text (vermutlich aber eher jenem aus dem vorhergehendem Panel), der Text hat aber nichts mit dem Bild zu tun.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Tourist: „...*tous les étés les ibères deviennent plus rudes!*“

Onomatopöien: „*Toc! Toc! Toc!*“

Spanisch:

Tourist: „*Es en lo unico que no son distintos de nosotros o de cualquier otro, porque, por lo demás, como sabe todo el mundo...¡Hispania es diferente!*“

Fremdbild und Selbstbild:

Hier ist ein markanter Unterschied in den beiden Fassungen zu finden. Während das französische Original den Spaniern eine gewisse Unverschämtheit zuschreibt, schwächt die spanische Übersetzung diese Aussage ab und verändert sie in die Richtung der Unterschiedlichkeit zu anderen Ländern. Denn es klingt weit besser, einfach „anders“ zu sein, als als „unverschämt“ bezeichnet zu werden.

Der Übersetzer ändert die Aussage, dass die Spanier jeden Sommer unverschämter werden würden, dahingehend um, dass sich die Spanier nur in diesem einem Punkt (dem des ökonomischen Nutzens aus dem Tourismus) nicht von den „Anderen“ unterscheiden würden, sonst jedoch in jeglicher Hinsicht anders seien.

Diese Abänderung durch die Übersetzung rückt das spanische Volk definitiv in ein besseres Licht und betont zudem deren Einzigartigkeit.

Bild 243 / Seite 31



Abb.7.: Astérix, Obélix, Idefix und Pepe am Strand, Bild 243, Seite 31

Das **Panel** befindet sich in der vierten und untersten Zeile auf der Doppelseite rechts, nimmt etwa ein Drittel der Zeile ein und ist das vorletzte Bild auf der Seite.

Bildhintergrund: Strand und Meer.

Vordergrund: Asterix, Obelix, Idefix und Pepe sind gerade aufgewacht, liegen alle noch halb, stützen ihre Oberkörper mit den Armen. Obelix leckt sich die Lippe und blickt erfreut, während seine Reisebegleiter erstaunt schauen. Ein Tourist mit Handtuch über der Schulter und nacktem Oberkörper geht auf sie zu, vermutlich Richtung Meer.

Bildeinstellung: Halbtotale von der Seite.

Farbgebung: natürliche Farbgebung.

Text: eine Sprechblase.

Dieses Bild schließt an das vorhergehende an und führt die Handlung weiter zum Folgebild.

Bild-Text-Relation

Hier findet eine **textlastige Kombination** statt: das Bild ist hier in begleitender und weniger den Sinn ergänzenden Funktion.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Tourist: *„Vous déjeunerez avec nous! Nous avons apporté du sanglier de chez nous. Ici, il faut se méfier; ils ne savent pas préparer le sanglier!“*

Spanisch:

Tourist: *„¡Desayunaréis con nosotros! Nos hemos traído jabalí de casa...¡Hay que ir con cuidado, porque aquí no saben preparar al jabalí!“*

Fremdbild und Selbstbild:

Abgesehen von der Aussage, dass die Spanier Wildschwein nicht zubereiten können, zielt der Inhalt dieses Panels und seine textliche Ergänzung vor allem auf die Touristen ab, welche mit dem gesamten Hausrat in ein anderes Land reisen, diesem aber selbst nach jahrelangem Bereisen noch skeptisch gegenüberstehen und lieber sämtliche zur Versorgung notwendigen Dinge von zu Hause mitbringen.

Die französische und spanische Fassung gehen hier konform, es sind keine Sinnunterschiede durch die Übersetzung vorhanden; vermutlich da in diesem Panel beide Seiten, Spanier und Touristen, von der schlechteren Seite beleuchtet werden.



Abb.8.: Don Quijote, Bild 249, Seite 32

Das **Panel** befindet sich in der zweiten Zeile rechts auf der Doppelseite links. Es nimmt ein Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: Flächig rot.

Vordergrund: Das Pferd mit heraushängender Zunge, wird herumgerissen, der Mann mit Rüstung und Speer reißt am Zügel, hält den Speer hoch, wendet den Kopf nach hinten. Gerade Linien von seinem weit aufgerissenen Mund ausgehend weisen auf lautes Rufen oder Schreien hin.

Bildeinstellung: Halbnahe Einstellung.

Farbgebung: der rote flächige Hintergrund hebt das Bild stark hervor, vermittelt Angriffslust und Kampf, Unruhe. Pferd und Mann in natürlicher Farbgebung.

Text: Eine Sprechblase, deren weißer Hintergrund sich stark von dem roten Hintergrund abhebt. Fett gedruckter Text.

Das Panel schließt unmittelbar an das vorhergehende an, es unterbricht sogar den Satz. Im Gegensatz zu den meisten anderen Bildern, bei welchen der weiße Raum zwischen den einzelnen Panelen auch eine mehr oder weniger große zeitliche Distanz darstellt, findet hier ein direkter Anschluss an das vorhergehende Bild statt. Auch der rote, flächige Hintergrund drückt die schnelle Aufeinanderfolge, die abrupte Reaktion aus.

Bild-Text-Relation

Die Verbindung ist hier einerseits eine **additive**, da sich Bild und Text gegenseitig verstärken. Zum anderen kann es ebenso eine **korrelative** Kombination sein, da sie sich auch unterstützen und zusammen mehr aussagen, als jedes für sich allein stehend.

Der Farbkontrast und der fett gedruckte Text die Stimmung des Angriffs ebenso wie die bildliche Darstellung selbst.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Mann in Rüstung: „*Des moulins? À l'attaque!*“

Spanisch:

Mann in Rüstung: „*¿Has dicho molinos?*“

Fremdbild und Selbstbild:

Dieses Bild erfordert ein gewisses Hintergrundwissen über Spanien und dessen Legenden. Mit etwas Vorwissen erkennt man hier sofort Don Quijote und Sancho Panza. Die beiden Figuren stammen aus dem bekannten Text „*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*“ von Miguel de Cervantes Saavedra aus dem Jahre 1605.

Obwohl im Original nur als kleine und eher untergeordnete Passage vorhanden, wird auch hier der Kampf gegen die Windmühlen aufgegriffen, die wohl stärkste Assoziation mit der Person Don Quijotes.

„En esto descubrieron treinta ó cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo; y así como D. Quijote los vió, dijo a su escudero: La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos á desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta ó pocos mas desaforados gigantes con quien pienso hacer batalla y quitarles á todos las vidas, (...). Mire vuestra merced, respondió Sancho, que aquellos que allí se parecen, no son gigantes, sino molinos de viento (...). Bien parece, respondió D. Quijote, que no estas cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes, y si tienes miedo, quítate de ahí y ponte en oración en el espacio que yo voy á entrar con ellos en fiera y desigual batalla. Y diciendo esto, dió de espuelas á su caballo Rocinante sin atender á las voces que su escudero Sancho le daba (...).“

(Cervantes Saavedra, 1866, 32)

Die spanische Fassung unterscheidet sich von der französischen insoweit, als dass man hier auf den Zusatz „Al ataque!“ verzichtet. Vermutlich ging der Übersetzer davon aus,

dass man bei der spanischen Leserschaft ein gewisses Maß an Vorwissen voraussetzen kann: die Assoziation mit dem aussichtslosen Kampf gegen die Windmühlen.

Der Kampf gegen die Windmühlen ist ein Motiv, das spanische Leser anderen Rezipienten voraushaben, da es sich hierbei um einen sehr bekannten Intertext der spanischen Literatur handelt.

Der Ausdruck „Kampf gegen die Windmühlen“ hat sich zudem im alltäglichen Sprachgebrauch auch im deutschen Sprachraum durchgesetzt und meint einen aussichtslosen und sinnlosen Kampf gegen imaginäre Gegner.

Bild 252 / Seite 32

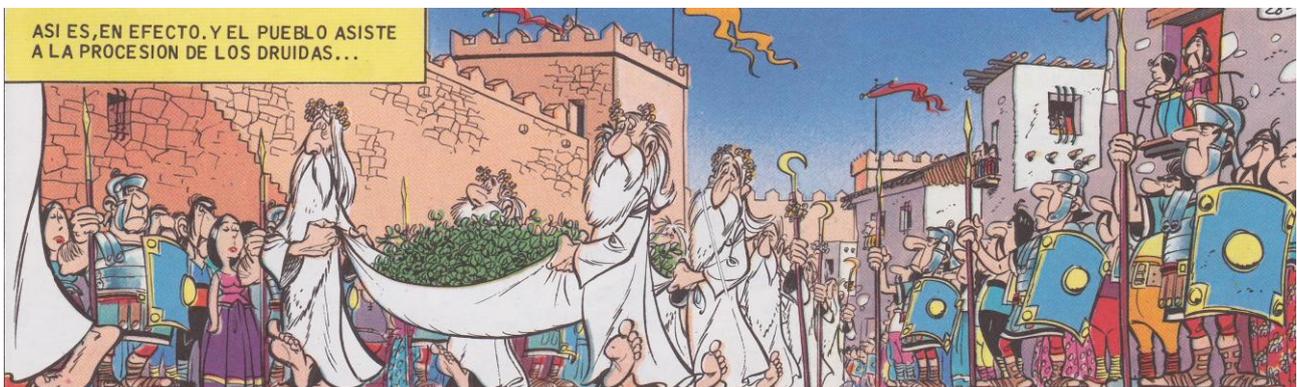


Abb.9.: Semana Santa Umzug , Bild 252, Seite 32

Das **Panel** befindet sich in der vierten und untersten Zeile auf der Doppelseite links und nimmt die gesamte Zeile ein.

Bildhintergrund: Ein Dorf, Häuser aus Stein mit wehenden Fahnen auf den Dächern. Viele Menschen und Legionäre.

Vordergrund: Druidenprozession mit weißen Tüchern, welche mit Mistelzweigen gefüllt sind.

Bildeinstellung: Halbtotale von der Seite.

Farbgebung: natürliche Farben.

Text: Erzähltext, gelb hinterlegt.

Dieses Bild schließt an das vorhergehende an, es erklärt und bestätigt die Vermutung von Obelix im vorhergehenden Bild, dass in der Stadt wohl eine Festivität stattfindet.

Die Feste und Prozessionen in der Stadt locken zahlreiche Besucher an.

Bild-Text-Relation

Bei der **zweisprachigen** Kombination haben Bild und Text dieselbe Botschaft, denselben Inhalt.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Erzähltext: *„C'est la fête, en effet, et le peuple en liesse assiste à la procession des druides.“*

Spanisch:

Erzähltext: *„Así es, en efecto, y el pueblo asiste a la procesión de los druidas...“*

Fremdbild und Selbstbild:

Die Prozessionen, von welchen speziell die Umzüge während der *Semana Santa* weit über die Grenzen Spaniens bekannt sind, werden noch in fünf weiteren Panels des Albums dargestellt. Angepasst an das soziale und zeitliche Umfeld von Asterix und Obelix, werden die Prozessionen von Druiden durchgeführt. Durch die vorchristliche Zeit, werden keine religiösen Symbole in dem Sinne getragen, sondern Mistelzweige, die für die Druiden wichtige Zutaten für die Zaubertränke sind. Ihren Ursprung hatten die *Semana-Santa*-Umzüge natürlich viele Jahrhunderte nach der Zeit, in welcher Asterix und Obelix gemeinsam Abenteuer erleben.

„La Semana Santa es una manifestación religiosa, festiva y popular, que se fraguó hacia mediadod del siglo XVI, como una clara continuación de la liturgia de los días santos. (...) Existían, empero, dos variantes procesionales. Una es la procesión de penitentes cargados con cruces (...). La otra modalidad era la procesión en forma de entierro, sin disciplinantes, con hermanos portando luces y con asistencia del clero y detras las órdenes religiosas.“

(López Muñoz, 1995)

Bereits französische Reisende aus dem 17. Jahrhundert fanden Gefallen und bekundeten Interesse an den Umzügen der *SemanaSsanta*. (vgl. Thomae 1961, 164)

Die französische und die spanische Fassung unterscheiden sich hier im Erzähltext nicht. Es besteht aber auch kein Grund für eine Änderung, da die Spanier, ebenso wie die meisten anderen Nationalitäten Traditionen gerne präsentieren und nach außen tragen.

Bild 270 / Seite 34



Abb.10.: Straßenbau, Bild 270, Seite 34

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite links in der vierten und untersten Zeile rechts und nimmt zwei Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: Steinige Landschaft mit am Horizont, darüber ein Streifen blauer Himmel. Ein paar Grünflächen entlang der staubigen Straße. Der Wagen mit Asterix, Obelix, Idefix und Pepe wirbelt Staubwolken auf, fährt auf eine Kurve zu. Straße mit Schlaglöchern.

Vordergrund: Links vom Betrachter abgewandt, rechts dem Betrachter zugewandt je eine Tafel. Auf der rechten Tafel ist das Wort „ŒUVRES“ bzw. „Obras“ angebracht. Ein Mann mit unglücklichem Gesicht leert einen Kübel Steine in ein Schlagloch. Richtung Bildrand weitere bereits aufgefüllte Schlaglöcher.

Bildeinstellung: Halbtotale.

Farbgebung: natürliche Farbgebung.

Text: zwei Sprechblasen; eine Hinweistafel.

Dieses Bild schließt nicht an das vorhergehende Panel an, denn es bildet eine weitere Reiseetappe ab.

Bild-Text-Relation

Es findet eine **zweisprachige Kombination** von Bild und Text statt. Die einzelnen Stilmittel vermitteln im Prinzip dieselbe Botschaft.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Astérix: „*Elle est dans un drôle d'état, la route!*“

Pepe: *Oui homme, mais on est en train de l'arranger. Bientôt elle sera excellente.*“

Hinweistafel: „*ŒUVRES*“

Spanisch:

Astérix: „*¡Esta carretera no esta muy bien, que digamos...!*“

Pepe: „*Si, hombre, pero la estan arreglando, ¿No lo ves? ¡Pronto será excelente!*“

Hinweistafel: „*Obras*“

Fremdbild und Selbstbild:

Das Thema des Straßenbaus in seinen unterschiedlichen Stadien taucht im Rahmen des Abenteuers in Spanien immer wieder auf. Daraus ist zu schließen, dass Spanien längere Zeit ein eher schlechtes oder nicht sehr ausgebautes Straßennetz hatte.

Auch der englische Reisende Gerald Brenan beschreibt den Zustand der Straßen, besonders im südlichen Spanien: „*No necesito hablar de las carreteras, pues pocas habían sido construidas en aquella época y la mayor parte de mi trayecto lo realizaría por caminos de herradura.*“ (Brenan, 2007⁷, 31)

Die spanische Übersetzung unterscheidet sich hier nicht vom französischen Original. Die Aussage von Astérix, welcher als Gallier in Spanien hier noch im Speziellen für die Sicht von Außen steht, dass die Straßen in schlechtem Zustand seien, wird von Pepe mit der Aussicht auf bessere Straßen in der Zukunft relativiert. Die Spanier haben so also das Problem erkannt und arbeiten bereits an einer Lösung, welche sich, Pepe zufolge, als exzellent erweisen wird.

Bild 273 / Seite 35



Abb.11.: Ankunft im Lager der *Gitanos* , Bild 273, Seite 35

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite rechts, in der zweiten Zeile rechts und nimmt zwei Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: Vor dem rötlichen Himmel befinden sich Zelte und ein Wohnwagen aus Holz. Rechts im Bild ist ein Gebirge angedeutet, von einem Lagerfeuer über dem ein Kessel angebracht ist steigt Rauch auf. Ein paar Menschen sitzen rund um das Feuer, eine Frau mit schwarzem Haar und Kopftuch trägt eine Schale.

Vordergrund: Links im Panel ragt der Wagen mit dem Heu hervor, Obelix, Idefix, Pepe und Asterix werden von einem Mann mit breitem Lächeln und einladender Geste empfangen.

Bildeinstellung: Halbtotale.

Farbgebung: rötlicher Himmel, natürliche Farbgebung.

Text: Eine Sprechblase.

Dieses Bild kündigt eine Pause, ein Zwischenlager auf der Reise zu Pepes Zuhause an. Der rot-orange Himmel vermittelt einerseits das Gefühl von Wärme im Sinne von gastfreundlichem Empfang, andererseits das feurige Temperament welches hier bereits angedeutet wird.

Bild-Text-Relation

Die **korrelative** Verbindung ermöglicht hier ergänzende Aussagen durch Bild und Text.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Gitano: „*Salut, amis! Installezvous autour du feu, on va faire la fête! On va rire!*“

Spanisch:

Gitano: „*¡Hola, amigos! Instalaos en torno al fuego...va a haber una fiesta...¡Reiremos de lo lindo...!*“

Fremdbild und Selbstbild:

Die stets feiernden, singenden und tanzenden *gitanos* stehen in diesem und den folgenden Panelen im Mittelpunkt. Der Satz „*On va rire!*“ bzw. „*¡Reiremos de lo lindo...!*“ soll im Gegensatz zum folgenden tragisch anmutenden und klingenden Flamenco-Gesang stehen. Die *gitanos* werden als stets feiernde Volksgruppe dargestellt, die ihre Abende/Nächte rund ums Feuer sitzend, tanzend und singend verbringen. Aber auch die entgegenkommende Art und positive Stimmung und Aufnahme von Fremden kommt zur Geltung.

Es sind keine Unterschiede in der textlichen Auslegung des Panels zu finden.

Gitanismo und Flamenco sind Aspekte der spanischen Kultur, welche nach Außen getragen werden und über die sich das Land profiliert, und somit sowohl für „Innen“ als auch für „Außen“ wichtig sind und wirken. Ein Bild, das bestimmt eine gewisse und sehr tiefgreifende Tradition hat, über das sich aber auch die Tourismusbranche stark verkauft. „*Toros und Flamenco waren die beiden wichtigsten Mythen, auf die sich während der 1960er und 1970er Jahre Spaniens Tourismuswerbung stützte (...)* Da *Einheimische in den 1960er Jahren die als typisch spanisch geltenden Tablaos nicht frequentierten und es auch heute nicht tun, bieten die Tablaos ein ethnografisches Paradebeispiel für ein touristisches Territorium.*“ (Nogués Pedregal, 2009, 96).

Das hier vermittelte Bild entspricht zudem stark der vorherrschenden Vorstellung, das Zigeunerleben sei romantisch, stets begleitet von Gitarrenklängen und Lagerfeuer.

Bild 321 / Seite 40



Abb.12.: Bandoleros nach dem Zusammentreffen mit Astérix und Obélix, Bild 321, Seite 40

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite links in der untersten Zeile links und nimmt mehr als ein Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: Felsige Landschaft, in der Bildmitte sieht man Richtung Horizont einen Wagen wegfahren.

Vordergrund: Links und rechts auf den Felsen liegen jeweils zwei und drei Banditen, mit kreisenden Sternen über den Köpfen, offensichtlich mit den Fäusten von Asterix und Obelix in Kontakt gekommen. Ihre Waffen liegen, teils verbogen, in der Mitte des Bildes, auf dem Weg.

Bildeinstellung: Halbtotale.

Farbgebung: natürlich.

Text: Erzähltext, zwei Sprechblasen.

Dieses Bild führt die Handlung der vorhergehenden Bilder fort und schließt die Sequenz, die die Reise von Asterix und Co unterbrochen hat ab.

Bild-Text-Relation

Hier findet die **korrelative Verbindung** Anwendung, da es weder der textlichen noch der bildlichen Ausführung möglich wäre, alleinstehend diese Aussage und Botschaft darzustellen und zu vermitteln.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Erzähltext: „Après un court et inégal combat...“

Bandit links: „Ils sont bien nourris, les touristes, cette année!“

Bandit rechts: „Oui, il parait que nous avons fait beaucoup de progrès en cuisine.“

Spanisch:

Erzähltext: „Despues de un combate corto y desigual...“

Bandit links: „¡Este año si que estan bien alimentados los turistas!“

Bandit rechts: „¡Son la excelencias de nuestra cocina!“

Fremdbild und Selbstbild:

Der *bandolerismo* in Spanien fand in den unterschiedlichen Regionen der spanischen Halbinsel von unterschiedlichem Ausmaß, von unterschiedlicher Intensität statt.

„La manifestación más importante del crimen organizado en la España moderna fue, sin duda, el bandolerismo (...) no obstante toda la Península, desde Andalucía a Galicia, pasando por Castilla, fue testigo de la amenaza del bandido a los tres siglos.“

(Floristán Imízcoz 2009, 121)

Mit den drei Jahrhunderten waren das 16., 17. Und 18. Jahrhundert gemeint, in welchen der *bandolerismo* seine Höhepunkte erlebte,

Hier gibt es Übersetzungsunterschiede: Neben dem Thema des *bandolerismo* wird hier erneut die spanische „Kochkunst“ erwähnt. Während man in der französischen Fassung der spanischen Küche lediglich Fortschritt zugesteht, wird in der spanischen Übersetzung nur von der exzellenten eigenen (=spanischen) Küche gesprochen.

„ (...) me frió un par de huevos en aceite rancio (...).“ „ Allí, en una posada llena de chinches en la que el único alimento consistía en un arroz aceitoso cocinado con el bacalao más nauseabundo, (...)“ (Brenan, 2007⁷, 34/35)

Angriffe auf die spanischen kulinarischen Künste lässt der Übersetzer nicht zu und ändert sie dahingehend um, dass daraus ein Lob wird.

Bild 326 / Seite 41



Abb.13.: Gespräche in der Gaststube, Bild 326, Seite 41

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite recht in der dritten Zeile links und nimmt mehr als ein Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: Innenraum eines Gasthauses, Fenster mit Holzgitter, Durchgang in Steinmauer.

Vordergrund: Zahlreiche Touristen in einer Gaststube. Teilweise mit dem Rücken oder seitlich zum Betrachter, teils nur schemenhaft erkennbar. Unter ihnen, im rechten Teil des Panels befinden sich Asterix, Obelix, Pepe und der Römer.

Bildeinstellung: Halbnahe.

Farbgebung: natürliche Farbgebung, Kerzenschein und Schatten.

Text: Erzähltext, sieben Sprechblasen. Inhalt der Sprechblasen in unterschiedlichen Schriftarten geschrieben um die Vielzahl der Dialekte und Sprache zu verdeutlichen.

Dieses Bild schließt nicht unmittelbar an das vorhergehende an, zeigt die Reisenden beim Essen, zusammen mit vielen anderen Touristen, eng in einer Gaststube zusammengedrängt.

Bild-Text-Relation

Die hier angewandte Kombination kann sowohl die **parallele** als auch die **korrelative** sein. Für die parallele Verbindung stehen die zahlreichen Gesprächsfetzen, unterschiedlichster Themen, die sich aus der essenden Menschengruppe ergeben. Die korrelative Kombination besteht, wenn man bedenkt, dass ein Teil der Gespräche während des Essens auch über das Essen sind. Für beide Möglichkeiten der Verbindung steht, dass

Text und Bild hier für sich allein stehend nicht ansatzweise dasselbe vermitteln, was sie hier in der Kombination schaffen.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Erzähltext: *„Le diner est fort gai, dans cette typique auberge vandalouse.“*

Tourist 1: *„Les prix sont intéressants mais ils montent.“*

Tourist 2: *„Ils ont compris, allez!“*

Tourist 3: *„Les routes s'améliorent, il y travaillent!“*

Touristin 4: *„Mais ils ont fait de grands progrès en cuisine!“*

Tourist 5: *„C'est un peuple fier et orgueilleux!“*

Tourist 6: *„Susceptible!“*

Wirt: *„Plat du jour: saucisses, choux et lard. Servis avec de la cervoise.“*

Spanisch:

Erzähltext: *„La cena es muy alegre en esa típica posada andaluza...“*

Tourist 1: *„Los precios son interesantes, pero van subiendo.“*

Tourist 2: *„¡Nos han visto venir!“*

Tourist 3: *„Las carreteras están mejorando... Trabajan mucho en ellas...“*

Touristin 4: *„¡Pero la cocina es excelente!“*

Tourist 5: *„¡Es un pueblo independiente y orgulloso!“*

Tourist 6: *„¡Susceptible!“*

Wirt: *„Plato del día: Salchichas, coles y tocino. Con cerveza.“*

Fremdbild und Selbstbild:

Hier fasst ein einzelnes Bild eine Vielzahl von Bildern zusammen. Sowohl die spanische Küche, als auch die Touristenmassen aus unterschiedlichsten Ländern, die schlechten Straßenzustände und der spanische Stolz finden hier Platz.

In den meisten Aussagen geht der spanische Übersetzer mit dem französischen Originaltext konform, einige Änderungen werden jedoch vorgenommen: Während der französische Originaltext erneut den Fortschritt in der spanischen Küche betont, werden die kulinarischen Fertigkeiten in der spanischen Fassung als exzellent bezeichnet. Das Zugeständnis bezüglich ökonomischer Vorteile aus dem Tourismus „nun auch endlich verstanden zu haben“, wird abgeändert zu „Sie haben uns kommen sehen!“.

Zudem unterscheidet sich der Erzähltext dahingehend, als dass in der französischen

Fassung ein Wortspiel mit dem Wort Andalusien stattfindet: „*Auberge Vandalouse*“, wohingegen im spanischen Text nur „*típica posada andaluza...*“ steht.

Dieses Wortspiel mit einem wichtigen geographischen Teil Spaniens, kann der spanische Übersetzer natürlich nicht zulassen, und ändert die Aussage durch den Text gänzlich ab. Denn der Begriff *Vandalouse* bezieht sich ohne Zweifel auf das germanische Volk der Vandalen, welches durch seine Raubzüge und Überfälle keinen guten Ruf besaß. Im 5. Jahrhundert hielten sich die Vandalen im Zuge der Völkerwanderung auch in Spanien auf. Der heutige Begriff des Vandalismus beruht vermutlich auf den brutalen Raubzügen der Vandalen.

„La palabra, empleada genéricamente para denominar a los pueblos que invadieron el Imperio (Anm: Romano), es bastante inexacta. En algunos casos, aplicada a pueblos cuya subsistencia dependía del saqueo y la devastación, parecía justificada (recordemos que el pueblo de los vándalos se hizo tan tristemente célebre por sus correrías, que impuso el término vandalismo como la pero muestra de barbarie); (...).“

(Varela Iglesias, 2002, 46)

Bild 355 / Seite 44



Abb.14.: Schwarzmarkt Kartenverkauf vor der Arena , Bild 355, Seite 44

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite links in der dritten Zeile rechts und nimmt zwei Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: Links im Bild sieht man Teile der Stierkampfarena von außen, mit Fahnen versehen. Davor geht ein Mann mit einem Maulesel. In einer Zwischenebene befindet sich eine Hauswand oder Steinmauer mit Holzverstrebungen und Fenstern.

Vordergrund: Rechts neben dem sehr dominanten Erzähltext steht eine rundliche Dame, die weinend und mit klagendem Gesichtsausdruck die Hände zusammenschlägt, eine kleine Handtasche am Unterarm hängend. Zu ihrer linken Seite, aus der Sicht des Betrachters rechts befindet sich ein kleiner untersetzter Mann, welcher einem hinter einem Holztresen stehenden Zigeuner einen kleinen Sack Münzen im Tausch gegen zwei Karten entgegenhält. Im Gegensatz zu der aufgelösten Dame wirkt der Mann sehr zufrieden, ebenso wie der Verkäufer, vor welchem sich die Geldmünzen türmen.

Bildeinstellung: Halbnahe.

Farbgebung: natürliche Farbgebung.

Text: Erzähltext in Rahmen, der eine Pergamentrolle darstellt. Zwei Sprechblasen.

Dieses Bild stellt die Überleitung zur Folgesequenz dar, schließt an das vorhergehende ebenso wenig direkt an, wie an das nachfolgende Bild.

Bild-Text-Relation

Hier findet eine **korrelative Verbindung** statt, denn weder der Text, noch das Bild allein

könnten die Aussage vermitteln, die sie zusammen erreichen. Zwar ist auch der Text schon sehr aussagekräftig, wird jedoch stark bekräftigt durch die Arena im Hintergrund, die großen Geldsäcke und der etwas versteckte Verkauf hinter der Hausmauer.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Erzähltext: *„L'annonce qu'un traître et un hors-la-loi seront livrés aux fauves, passionne la population et les touristes et, bientôt, on ne trouve plus de place pour les arènes que chez les aubergistes, à un prix prohibitif...“*

Dame: *„C'est un spectacle horrible et lâche!“*

Mann: *„Mais non! L'homme a sa chance, et plus, c'est une morte noble pour un homme de combat. C'est de la sensiblerie que de plaindre l'homme et il y a la musique, l'ambiance, la couleur...“*

Spanisch:

Erzähltext: *„El anuncio de que un traidor y un fuera de la ley van a ser entregados a las fieras, interesa mucho a la gente. Y muy pronto ya no se encuentran entradas para la arena mas que en las posadas y a precios prohibitivos...“*

Dame: *„¡Es un espectáculo horrible y cruel!“*

Mann: *„¡No! ¡Qué va! El hombre tiene su oportunidad, Y es una muerte noble, para un luchador. Es pura sensiblería compadecer al hombre. Están la música, el ambiente, el colorido...“*

Fremdbild und Selbstbild:

Die spanische und französische Fassung unterscheiden sich nicht. Der Stierkampf ist durch die jahrelange Tradition ein Bestandteil der spanischen Kultur geworden, wird jedoch auch als Selbstvermarktung und Touristenattraktion stark genutzt.

„2007 (besuchten) mehr als drei Millionen Menschen Stierkämpfe in Andalusien, und laut einer Umfrage des Gallup-Instituts aus dem Jahr 2002 interessierten sich 31 Prozent der spanischen Bevölkerung für die Corrida.“ (Nogués Pedregal, 2009, 96).

Die unverschämte hohen Preise und der Schwarzmarkt werden ebenfalls angedeutet und sind sowohl für die Spanier selbst, als auch für Touristen ein negativer Aspekt, der nicht ausgelassen werden darf, wenn das Thema des Stierkampfes behandelt wird.

Eine Änderung des Textgehaltes durch die Übersetzung ist hier somit nicht sinnvoll und würde auch nicht zu einer anderen Sicht auf die Stierkämpfe beitragen.



Abb.15.: Kampf mit dem Auerochsen, Bild 368, Seite 46

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite links in der zweiten Zeile links und nimmt etwas mehr als die Hälfte der Zeile ein.

Bildhintergrund: Teil der Mauer, die die Arena umschließt, Sand, Staubwolken.

Vordergrund: Asterix befindet sich zentral im Bild, der Auerochse läuft, Staub aufwirbelnd neben ihm vorbei, dem roten Cape der Römerin nachjagend, das Asterix im letzten Moment noch hochzieht, um zu vermeiden, dass es der Auerochse mit seinen Hörnern aufspießt.

Bildeinstellung: Halbtotale.

Farbgebung: natürliche Farbgebung.

Text: zwei Sprechblasen.

Dieses Bild schließt an das vorhergehende an.

Bild-Text-Relation

bildlastige Kombination.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Asterix: „*N'y touche pas, sale bête! Tu vas la salir!*“

Menge: „*Oléééééé!*“

Spanisch:

Asterix: „¡No la toques, animalote, que vas a ensuciarla!“

Menge: „¡Oléeeeeee!“

Fremdbild und Selbstbild:

Asterix verwendet hier das rote Tuch der Römerin als *muleta* und begründet so den Brauch des roten Tuches im Stierkampf in der Arena. Auch die typische Haltung des späteren *toreros* wird hier eindrucksvoll dargestellt.

In diesem Panel findet man zwar keinen Übersetzungsunterschied oder eine Diskussion um Außen- bzw. Innenbild, jedoch findet hier die Erklärung für eine bis heute andauernde Tradition im Stierkampf statt.

Die durch dieses Panel getätigte Aussage, dass ein Gallier diesen Brauch begründet haben soll, spricht zudem für einen regen Austausch zwischen Touristen und besuchter Kultur.

Bild 377 / Seite 47



Abb.16.: Der erste *Aurochero*, Bild 377, Seite 47

Das **Panel** befindet sich auf der Doppelseite rechts in der ersten Zeile rechts und nimmt ein Drittel der Zeile ein.

Bildhintergrund: Rundwände, welche die Arena umschließen, schemenhaft das Publikum angedeutet, von den Zuschauerrängen fliegende Helme, Kopftücher und Schwerter.

Vordergrund: Der Römer der beschwingt Richtung linken Bildrand geht, eine Hand erhoben, sicheren Schrittes unterwegs. Asterix im rechten Bildrand stemmt mit zufriedennem Gesichtsausdruck die Hände in die Hüften.

Bildeinstellung: Halbtotale.

Farbgebung: natürliche Farbgebung.

Text: zwei Sprechblasen, davon eine nicht mit einem durchgehendem Strich umrandet, sondern „ausgefranst“, aus vielen kleinen vom Text wegzeigenden Strichen. Verdeutlicht, dass der „Blasen“-Inhalt ein Ruf der gesamten Menschenmenge ist. Begleittext.

Dieses Bild beendet die vorhergehende Sequenz, welche sich über mehr als zwei Seiten erstreckt. Es ist das letzte Bild des Hauptteils, nun wird der Schlussteil des Abenteuers eingeleitet.

Bild-Text-Relation

korrelative Kombination

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Römer: „*Je ferai ma carrière dans l'arène! Nonpossumus est mort, El Hispaniès L'Aurochèro* est né!*“

Menge: „*Olééééé!*“

Begleittext: „**Et non pas Aurochéador comme l'on dit souvent par erreur.*“

Spanisch:

Römer: „*De hoy en adelante, haré carrera en la arena. ¡Nonpossumus ha muerto! ¡Ha nacido El Aurochero* El Hispaniés!*“

Menge: „*¡Oléeeee!*“

Begleittext: „** Y no 'aurocheador' como se dice, a menudo, erroneamente.*“

Fremdbild und Selbstbild:

Hier finden wir eine Anspielung auf den ersten Torero, von den Franzosen scheinbar oft fälschlicherweise „toreador“ genannt. Hier nehmen sich die Franzosen somit selbst auf den Arm, indem sie in der Fußnote erwähnen, dass es nicht *aurochéador/aurocheador* heißt.

Der Name *El Hispaniés* spielt auf den berühmten Stierkämpfer Manuel Benitez Pérez, auch „El Cordobés“ genannt an. „*Cordobés, El.- Nombre artístico de Manuel Benítez Pérez. Palma del Río (Córdoba) 1937.*“ (Rios Ruiz, 1990, 199)

Übersetzungsunterschiede bestehen auch hier nicht, aber eine weitere für die spanische Kultur wichtige Begründung einer Tradition findet statt. Auch die hohe Relevanz des kulturellen Austausches und damit gegenseitige Bereicherungen der Kulturen werden gezeigt.



Abb.17.: Das Ende des Abenteuers , Bild 387, Seite 48

Das **Tableau** befindet sich auf der letzten Seite und fasst die unteren beiden von vier Zeilen zusammen.

Bildhintergrund: Flächiges Schwarz-Grün, Einbruch der Dunkelheit.

Vordergrund: Das obligate Schlussbankett rund um die Feuerstellen, auf welchen Wildschweine gebraten werden. In der Mitte, nahe des Feuers, tanzt Obelix laut singend den Tanz der Zigeuner, mit den Fingern schnippend und mit stolzer, aufrechter Körperhaltung, mit einem Fuß aufstampfend. Die Gesichtsausdrücke und Reaktionen der rundherum sitzenden Gallier ist unterschiedlichster Natur: die meisten starren Obelix erstaunt und starr vor Verwunderung an, Asterix lacht aus vollem Hals, der Schmied wünscht sich einen Fisch und der Barde, welcher rechts im Tableau gefesselt und geknebelt an den Baum gelehnt sitzt, lacht prustend.

Bildeinstellung: Totale

Farbgebung: natürliche Farbgebung, flächiges schwarz-dunkelgrün weist auf den Einbruch der Nacht hin.

Text: drei Sprechblasen, ein Erzähltext, Notensymbole.

Dieses Bild schließt an das vorherige Panel, in welchem Asterix, Obelix und Idefix traurig das spanische Dorf verlassen haben, nicht direkt an, sondern zeigt sie inmitten ihrer

Dorfgemeinschaft, beim üblichen Dorfbankett wieder, welches am Ende eines jeden Abenteuers veranstaltet wird.

Das Tableau wird verwendet um einen Gesamtüberblick zu geben, einen bleibenden letzten Eindruck zu hinterlassen, das Schlussbild einer langen Reise.

Bild-Text-Relation

Hier findet eine **korrelative Bildkombination** statt. Wenngleich auch das Bild schon sehr aussagekräftig ist, so ist die textliche Ergänzung doch von Vorteil um die Aussage zu verstärken und zu vermitteln.

Übersetzungsunterschiede?

Französisch:

Erzähltext: *„Et après un long et tranquille voyage, c'est le retour dans le petit village gaulois, où nos amis reçoivent le triomphal accueil habituel. Et où, pour une fois, pour une fois, Assuranceturix le barde est content.“*

Obelix: *„Aaayyyy, ma mèèèèère, pourquoi m'as-tu fait çaaaaaa!!!“*

Der Schmied: *„Un poisson! Mon règne pour un poisson!“*

Assuranceturix: *„Grmpffffhihi!“*

Spanisch:

Erzähltext: *„Y despues de un largo y tranquilo viaje, tiene lugar el regreso al pueblecito galo, donde nuestros amigos recibenla acogida triunfal de costumbres. ¡Y por una vez, por una vez, el bardo Asuranceturix queda contento!“*

Obelix: *„¡Aaaaay-aaaay! ¡La pobecita e mi mare! ¡Y e clave que tu me diste! ¡Aaaaay-aaaaay-aaaay! ¡Cuanta penita penaaaa! ¡Aaaaay!“*

Der Schmied: *„¡Un pescado! ¡Mi reino por un pescado!“*

Asuranceturix: *„¡Grmpffffhihi!“*

Fremdbild und Selbstbild:

Die spanische und französische Fassung unterscheiden sich hier nicht im Erzähltext, jedoch im Gesang von Obelix, der dem bekannten Flamenco Gesang, dem *cante jondo* anmutet.

Der *cante jondo* ermöglicht die Darstellung und den Ausdruck von innerer Zerrissenheit

und dem Leid des Menschen in Form eines Klagegesangs, der die Suche des Menschen nach dem verlorengegangenen Paradies thematisiert. (vgl. Bachmann, 2009, 38f)

Das Panel ist das letzte des Albums und steht für den Abschluss des Abenteuers, welcher offensichtlich nicht alle Beteiligten unberührt lässt. Es steht zudem als Sinnbild für die Einflüsse anderer Kulturen auf die eigene. Von jeder Reise nimmt man sich als Reisender oder Reisende etwas mit. Das Bereisen anderer Länder hinterlässt immer Spuren, da wie dort, in unterschiedlichem Ausmaß.

„Ein Fisch, mein Königreich für einen Fisch...“ spielt auf das berühmte Zitat von King Richard aus dem Werk von William Shakespeare „King Richard III“ an, in welchem King Richard ruft: „*A horse! a horse! My kingdom for a horse!*“ (Shakespeare 1812, 152)

In beiden Fassungen verdeutlichen die langgezogenen Vokale den klagenden Gesang Obelix, welcher in Pepe einen Freund gefunden hat und nun seine Trauer über den durch die Distanz bedingten Verlust äußert.

7. Schlussfolgerung

Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass die Darstellungen in folgende Themenbereiche, teilweise immer wiederkehrend, einteilen lassen:

- Traditionen, Sitten und Festivitäten (*Semana-Santa*-Prozessionen, Stierkampf-Verwendung *muleta*, erster Torero (Aurochero...), Flamenco)

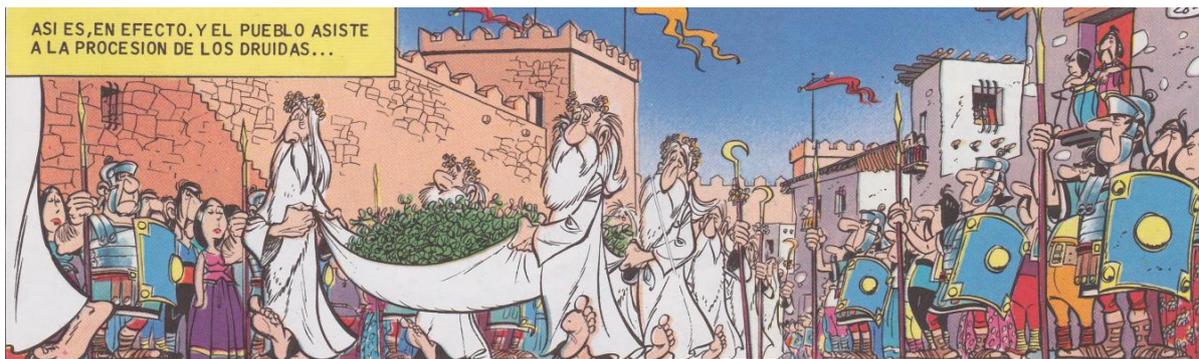


Abb. 18.: Semana Santa Umzug, Bild 252, Seite 32



Abb.19.: Der Kampf mit dem Aurochsen, Bild 368, Seite 46



Abb.20.: Die Herkunft des muleta, Bild 372, Seite 46



Abb.21.. Flamenco-Tanz , Bild 276, Seite 35

- Legenden und Romanfiguren



Abb.22.: Don Quijote und Sancho Panza, Bild 248, Seite 32

- Klischeevorstellungen (unentwegt tanzende *Gitanos*, mit traurigen Gesängen, Olé-Rufe,...)



Abb.23.: Tanz der *gitanos*, Bild 287, Seite 36

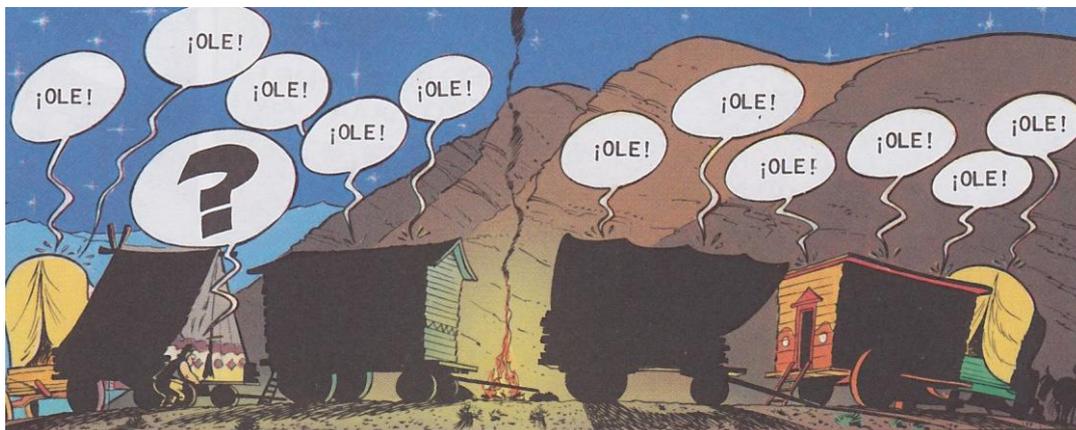


Abb.24.: Olé! Bild 285, Seite 36

- Phänomene der Neuzeit



Abb.25.: Wohnwagen-Tourismus, Bild 206, Seite 27

- Essen, Touristen und Olivenöl



Abb.26.: Gespräche in der Gaststube, Bild 326, Seite 41

- Straßenbau



Abb. 27.: Straßenzustand und-bau, Bild 270, Seite 34

- Bandolerismo

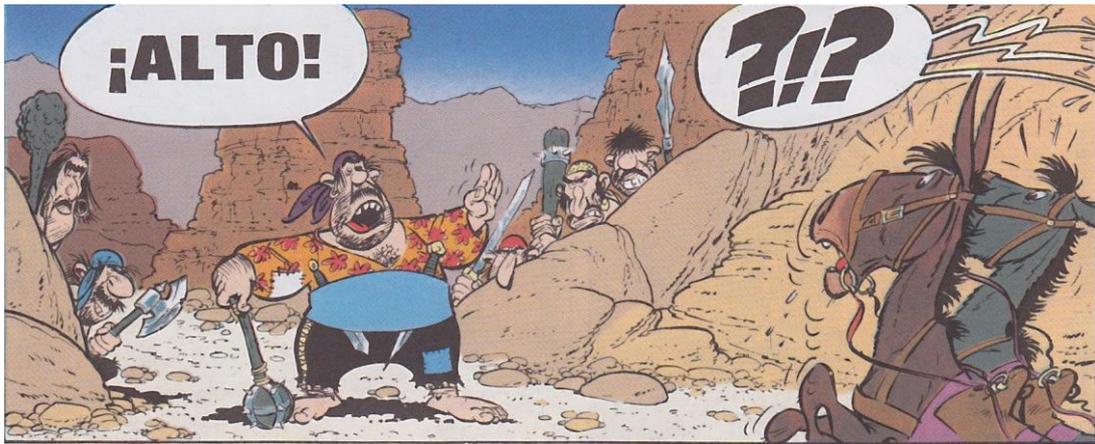


Abb.28.: Der *bandolerismo*, Bild 314, Seite 40

Die in den meisten Fällen verwendete Bildeinstellung der Halbtotale gibt stets einen guten Überblick über die dargestellte Szene und die darin vorkommenden Personen, da sowohl die Akteure selbst als auch die für die Handlung wichtige Umgebung gezeigt wird. Die Bewegungslinien sind gekonnt und in den richtigen Situationen eingesetzt um die Bewegungen, die Schnelligkeit und den Schwung zu vermitteln, der speziell für das oft schwungvolle Bild Spaniens von Relevanz ist.

Die Farbgebung erfolgt bis auf wenige Ausnahmen realistisch. Die Autoren zeichnen durch die Auswahl spezieller und aussagekräftiger Momente ein Bild Spaniens, welches die Stereotypen außerhalb Spaniens vertritt.

Es wird viel Wert gelegt auf stimmige Bilder: nicht nur der Vordergrund ist wichtig, sondern auch der Hintergrund und die Umgebung, in die das Geschehen eingebettet ist. Die einzelnen Panele sind bis ins kleinste Detail durchdacht und konzipiert.

Auffällig ist, dass das Bild Spaniens stark andalusisch geprägt ist, ein allgemeines Phänomen, welches durch „Astérix en Hispanie“ erneut bestätigt wird. „François Herán hat analysiert, wie Fremde (...) sich für diejenigen halten, die im Besitz der Wahrheit über Spanien sind, einer Wahrheit, die auf dem gängigen Bild von Andalusien beruht: Flamenco, Gitanos, Bandoleros (*Banditen*), Corridas de toros (*Stierkämpfe*), Procesiones (*Prozessionen in der Karwoche*), (...).“ (Nogués Pedregal, 2009, 98)

Viele der Bilder, die von Außen mit Spanien assoziiert werden und auf ganz Spanien ausgelegt werden, stammen ursprünglich aus Andalusien, dem Süden Spaniens, und sind

in den nördlicheren Gebieten kaum bzw. weniger vertreten.

„Andalusien hat zu jener Zeit (Anm: Anfang 20. Jahrhundert) kein Gewicht auf der nationalen Bühne, ist lediglich präsent aufgrund seiner Folklore und der romantischen Stereotypen, die es verkörpert. Die volkstümlichen kulturellen Werte Andalusiens sind harmlos genug, um zunächst zur Jahrhundertwende des 19./20 Jahrhunderts in nationale Ausdrucksformen Gesamtspaniens verwandelt zu werden, mit denen die tatsächlichen soziokulturellen und regionalen Unterschiede Spaniens überdeckt werden sollen.“
(Bachmann, 2009, 37, zit. nach Steingress, 2006, 148f)

Phänomene wie der Flamenco und andere aus der Kultur der Gitanos hervorgegangene Bräuche haben sich von Andalusien ausgehend in den Norden hinauf verbreitet. Auch in der sozialen Akzeptanz hatte beispielsweise der Flamencotanz Schwierigkeiten, so betrachteten unter anderen die Angehörigen der 98er Generation Flamenco als Geschmacklosigkeit. (vgl. Bachmann, 2009, 37)

Die Autoren Gosciny und Uderzo haben gekonnt eine Vielzahl an Aspekten der spanischen Geschichte, der spanischen Traditionen und vergangener Probleme und/oder Herausforderungen herausgegriffen und zu einem Abenteuer, erlebt aus der touristischen Sichtweise, verarbeitet. Neben den nach wie vor abgehaltenen Semana-Santa-Umzügen und Prozessionen, dem Flamenco-Tanz und dem Stierkampf, kommen auch Themen wie der *bandolerismo* und die schlechten Straßenzustände vor, mit welchen Spanien lange Zeit zu kämpfen hatte.

7.1. Fremdbild≠Selbstbild?

Bezüglich der anfangs aufgestellten Thesen:

Das durch „Astérix en Hispanie“ vermittelte Bild der iberischen Halbinsel und ihrer BewohnerInnen, der Traditionen, Bräuche, der Geschichte und Legenden entspricht dem Blick von „außen“ ebenso wie dem von „innen“.

Zwischen den Traditionen, Bräuchen und der Selbstdarstellung einer Nation/Gruppe, den „außerhalb“ herrschenden Klischeevorstellungen, Vorurteilen und Fremdbildern herrscht eine stetige Wechselwirkung.

bleibt zu sagen, dass es oft nicht eindeutig zu erkennen ist, was ein Land und dessen Bevölkerung als rein traditionell ansieht, was um der Bräuche Willen gemacht wird, und was bereits größtenteils zur Unterhaltung der Touristen veranstaltet wird.

Die Wichtigkeit der Bräuche und Traditionen, die Herausbildung der eigenen (kulturellen) Identität wird oft stark beeinflusst von der Repräsentationswirkung nach „außen“. Am Beispiel der Corridas und des Flamenco lässt sich verdeutlichen, was es bedeutet, wenn etwas ausschließlich als touristische Attraktion vermarktet wird: *„Corridas und Tablaos (ursprünglich eine Art Schenke mit einer Flamenco-Show) wurden zu touristischen Settings par-excellence, und keiner der ausländischen Besucher jener Jahre (Anm.: 1960er/1970er Jahre) - (...) - ließ sich das entgehen.“* (Nogués Pedregal, 2009, 96)

Der Blick von „innen“ deckt sich bei den meisten ausgewählten Panels mit dem Blick von „außen“. Die Spanier stehen zumindest in der Übersetzung zu den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften und Bildern.

Nur bei wenigen der Bilder findet man Unterschiede im Text zwischen der französischen und der spanischen Fassung. Vor allem wenn es um die Ehre der Spanier geht, sei es in Bezug auf die Küche oder vermeintliche durch die Franzosen zugeschriebene Unverschämtheit wird das ursprünglich vermittelte Bild durch die Übersetzung „bereinigt“.

Im Allgemeinen wird in der Auswahl der Bilder durch die französischen Autoren Goscinny und Uderzo stark auf Klischees über die spanische Bevölkerung abgezielt. Das vor allem andalusisch geprägte Bild der iberischen Halbinsel wird durch die dargestellten Szenen und Bräuche intensiviert. Sehr aufmerksam werden bestehende spanische Eigenschaften

und Stereotype herausgearbeitet, kombiniert und überzeichnet dargestellt.

In der französischen Fassung wird von der Leserschaft kein Vorwissen über die Kultur und das Brauchtum der Spanier vorausgesetzt. Die spanische Übersetzung bleibt sehr nah am Original und setzt nur in einem Panel ein gewisses Vorwissen über Spaniens literarisches Erbe voraus (als Astérix und Obelix auf Sancho Panza und Don Quijote treffen).

Es werden (allgemein) bestehende Stereotypvorstellungen gesammelt und in einem komprimierten Werk vereint. Es findet allerdings auch keine Aufklärung darüber statt, wie Spanien in der Realität ist, weder in der französischen noch in der spanischen Fassung wird die Aneinanderreihung von Stereotypen und Klischeevorstellungen nur für ein Panel unterbrochen. „Unwissende“ LeserInnen fühlen sich durch den Comic somit nur in ihrer Vorstellung bestätigt und laufen Gefahr bei einem Besuch der iberischen Halbinsel enttäuscht zu werden. Natürlich gibt es jedoch ausreichend touristische Attraktionen, welche dem in „Astérix en Hispanie“ vermittelten Bild des Landes und der Bevölkerung standhalten.

Dies spricht dafür, dass die Spanier zwar nicht immer konform gehen mit dem von Außen auferlegten Bild, und sich vermutlich größtenteils auch nicht damit identifizieren, aber es durchaus verwenden, um sich nach Außen hin zu profilieren und vor allem zu „verkaufen“.

Bleibt noch festzuhalten, dass in vorliegender Arbeit keinesfalls ein allgemein gültiges Bild der iberischen Halbinsel und seiner BewohnerInnen vermittelt werden sollte. Es ist lediglich der Vergleich zweier Bilder, die sich ausschließlich textlich unterscheiden. Dem spanischen Übersetzer bleibt nicht viel Raum, die in den Panels dargestellten Situationen verbal abzuändern, da die bildliche Darstellung meist sehr aussagekräftig ist. Der Comic „Astérix in Hispanie“ ist und bleibt eine Darstellung von Außen, eine Aneinanderreihung von überzeichneten Stereotypen und Klischeevorstellungen, an der eine Übersetzung kaum etwas ändern kann (und will).

8. Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- Goscinny, René; Uderzo, Albert [1969] (2006): *Astérix en Hispania*. España: Salvat.
- Goscinny, René; Uderzo, Albert [1969] (2010): *Astérix en Hispanie*, Paris-Cedex: Hachette Livre.

Sekundärliteratur

- Allen, Percy S. (Hg.) (1924): *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Rotterdami*. Bd. V. Oxford.
- Arnold, Heinz Ludwig; Knigge, Andreas C. (Hg.) (2009): *Text + Kritik. Comics, Mangas, Graphic Novels*. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG.
- Bachmann, Kirsten (2009): *Flamenco(tanz). Zur Instrumentalisierung eines Mythos in der Franco-Ära*. Berlin: Logos Verlag.
- Beller, Manfred (2006): *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*. Göttingen: V & R unipress.
- Brenan, Gerald (2007⁷): *Al Sur de Granada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1866): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Primera parte*. Leipzig: F.A.Brockhaus.
- Dittmar, Jakob F. (2008): *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Ditschke, Stephan; Kroucheva, Katerina; Stein, Daniel (Hg.) (2009): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Dyserinck, Hugo; Syndram, Karl Ulrich (Hg.) (1987): *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier.
- Florack, Ruth (Hg.) (2000): *Nation als Stereotyp, Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Florack, Ruth (2001): *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Floristán Imízcoz, Alfredo (2009²): *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Gaupp, Berthold; Jürgens, Ute; Link, Bernhard; Schurrer, Achim (1978): *Phänomen Comics - Transparent gemacht. Programme, Anleitungen und Vorschläge für die erzieherische Praxis in Hort, Heim, Freizeiten und Seminaren*. Fellbach: Verlag

Adolf Bonz.

- Godoy Alcántara, José (1871): *Ensayo histórico etimológico filológico sobre los apellidos castellanos*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Grünewald, Dietrich (2000): *Comics*. Tübingen: Niemeyer.
- Heinemann, Ute (1998): *Schriftsteller als sprachliche Grenzgänger: Literarische Verarbeitung von Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt und Sprachkonflikt in Barcelona*. Wien: Edition Praesens. (Beiheft zu Quo vadis, Romania? 5).
- Hinkel, Hermann (1974): Visualisierungsmechanismen in Comics. In: Pforte, Dietger (Hg.) (1974): *Comics im ästhetischen Unterricht*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag.
- Hoppeler, Stephanie; Ettner, Lukas; Rippl, Gabriele (2009): *Intermedialität in Comics. Neil Gaimans The Sandman*. In: Ditschke, Stephan; Kroucheva, Katerina; Stein, Daniel (Hg.) (2009): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kinder, Hermann; Hilgemann, Werner; Hergt, Manfred (2006): *dvt-Atlas Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.
- Klose, Dagmar; Ladewig, Marco (Hrsg.) (2010): *Die Herausbildung moderner Strukturen in Gesellschaft und Staat der Frühen Neuzeit*. Potsdam: Universitätsverlag.
- Kremnitz, Georg (2004): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen*. Wien: Edition Praesens.
- Kroucheva, Katerina (2009): „...eine bestimmtere Erklärung mochten wir aus mehreren Gründen nicht verlangen“. *Kurze Einführung in die Theorie und Geschichte der Imagologie*. In: Casper-Hehne, Hiltraud; Schweiger, Irmi (Hg.) (2009): *Kulturelle Vielfalt deutscher Literatur, Sprache und Medien*. 125-137. Göttingen: Universitätsverlag.
- McCloud, Scott (2001): *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*. Hamburg: Carlsen Verlag.
- Nogués Pedregal, Antonio Miguel (2009): *Tauromaquia-Eine Kontroverse um Stiere und Identitäten. Die Vermittlungsrolle des Tourismus-Raumes bei der Aushandlung von Bedeutung*. In: Gerndt, Helge (Hg.) (2009): *Dinge auf Reisen: Materielle Kultur und Tourismus*. Göttingen: Waxmann Verlag.
- Pforte, Dietger (Hg.) (1974): *Comics im ästhetischen Unterricht*. Frankfurt am Main:

Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag.

- Platthaus, Andreas (1998): *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*. Berlin: Alexander Fest Verlag.
- Rios Ruis, Manuel (1990): *Aproximación a la Tauromaquía*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Shakespeare, William (1812): *King Richard III*. London: Strand.
- Thomae, Helga (1961): *Französische Reisebeschreibungen über Spanien im 17. Jahrhundert*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Wermke, Matthias; Klosa, Annette; Kunkel-Razum, Kathrin et al. (2001³): *Duden – Herkunftswörterbuch, Ethymologie der deutschen Sprache*. Duden Band 7. Mannheim: Dudenverlag.
- Wermke, Matthias; Kunkel-Razum, Kathrin; Scholze-Stubenrecht, Werner (2007⁷): *Duden-Das Fremdwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag.
- Wolfram, Herwig (2009): *Sprache und Identität im Frühmittelalter mit Grenzüberschreitungen*. Vortrag im Rahmen des Internationalen Symposiums zu Sprache und Identität, Institut für Mittelalterforschung.

Internetquellen:

- Campo, Urbano Alonso del (1984): Orígenes culturales en la vivencia y manifestación de lo religioso, en Andalucía, y su función terapéutica (parte 1a).
- Gazeta de Antropología
Online unter http://www.ugr.es/~pwlac/G03_04Urbano_Alonso_DelCampo.html
Zugriff am 20.6.2012
- Günzel, Stephan (2004): *Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant*.
Online als .pdf unter: http://www.gkpn.de/guenzel_klima1.pdf
Zugriff am 2. 4. 2012
- López Muñoz, Miguel Luis (1995): *Las cofradías de penitencia de Granada en la edad moderna*.
Gazeta de Antropología
Online unter http://www.ugr.es/~pwlac/G11_12Miguel_Lopez_Munoz.html
Zugriff am 20. 6. 2012

- Offizielle Website Asterix
Astérix – La potion magique du quèbe!
<http://www.asterix.com/index.html.fr>
 ©2003-2012 - Les Editions Albert-René/Gosciny-Uderzo
 Zugriff am: 14. Jänner 2012
- Olivenöl aus Spanien, Endverbraucherbroschüre
 Online als .pdf: <http://www.asoliva.de/downloads/pdf/Endverbraucher.pdf>
 Zugriff am 6.Juni 2012
- Schulze, Winfried (1994): *Die Entstehung des nationalen Vorurteils. Zur Kultur der Wahrnehmung fremder Nationen in der europäischen Frühen Neuzeit.*
 Überarbeitete Fassung eines Vortrags, gehalten am 20. Oktober 1994 in Landshut im Rahmen der Sommerakademie Landshut der Ludwig-Maximilian-Universität München, in: Zur Geistesgeschichte von „Grenze“ in Europa.
 Online als .pdf
 Zugriff am 1. November 2011
- Varela Iglesias (2002): *Civilización Española.* Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.

Abbildungsverzeichnis

Alle eingefügten Abbildungen stammen aus „Astérix en Hispania“:

Gosciny, René; Uderzo, Albert [1969] (2006): *Astérix en Hispania.* España: Salvat.

Abbildung 1.: Zwei Iberer, Seite 5, Bild 4.

Abbildung 2.: Fünf Iberer mit arbeitender Frau im Hintergrund, Seite 5, Bild 5.

Abbildung 3.: Spanischer Häuptling auf der Mauer, Seite 8, Bild 24.

Abbildung 4.: Wütender spanischer Häuptling, Seite 8, Bild 26.

Abbildung 5.: Gallisches Touristenpaar, Seite 27, Bild 208.

Abbildung 6.: Astérix und Obelix im Gespräch mit den Touristen, Seite 27, Bild 209.

Abbildung 7.: Astérix, Obelix, Idefix und Pepe am Strand, Seite 31, Bild 243.

Abbildung 8.: Don Quijote, Seite 32, Bild 249.

Abbildung 9.: Semana Santa Umzug, Seite 32, Bild 252.

Abbildung 10.: Straßenarbeiten, Seite 34, Bild 270.

Abbildung 11.: Ankunft im Lager der *Gitanos*, Seite 35, Bild 273.

Abbildung 12.: Bandoleros nach dem Zusammentreffen mit Astérix und Obelix, Seite 40, Bild 321.

- Abbildung 13.: Gespräche in der Gaststube, Seite 41, Bild 326.
- Abbildung 14.: Schwarzmarkt Kartenverkauf vor der Arena, Seite 44, Bild 355.
- Abbildung 15.: Kampf mit dem Aurochsen, Seite 46, Bild 368.
- Abbildung 16.: Der erste *Aurochero*, Seite 47, Bild 377.
- Abbildung 17.: Ende des Abenteuers, Seite 48, Bild 387.
- Abbildung 18.: Semana Santa Umzug, Seite 32, Bild 252.
- Abbildung 19.: Der Kampf mit dem Aurochsen, Seite 46, Bild 368.
- Abbildung 20.: Die Herkunft des *muleta*, Seite 46, Bild 372.
- Abbildung 21.: Flamenco-Tanz, Seite 35, Bild 276.
- Abbildung 22.: Don Quijote und Sancho Pamza, Seite 32, Bild 248.
- Abbildung 23.: Tanz der *gitanos*, Seite 36, Bild 287.
- Abbildung 24.: Olé!, Seite 36, Bild 285.
- Abbildung 25.: Wohnwagen-Tourismus, Seite 27, Bild 206.
- Abbildung 26.: Gespräche in der Gaststube, Seite 41, Bild 326.
- Abbildung 27.: Straßenzustand und –bau, Seite 34, Bild 270.
- Abbildung 28.: Der *bandolerismo*, Seite 40, Bild 314.

RESUMEN

¿Qué consideramos como „típico“ de este o aquel país y sus habitantes? ¿Cuáles son las informaciones, que trascienden de un país hasta los otros ya sea por la televisión , la radio, las noticias, o como cuentos, anécdotas, descripciones de viaje, experiencias, informes de investigación? Son cuentos, basados en experiencias e impresiones de individuos, que viajaron en grupos o solos. Cuentos sobre las tradiciones, costumbres y peculiaridades de los países recorridos, transmitidos a amigos, conocidos y parientes. Este „saber“ se difunde por libros, guías turísticas, periódicos y revistas. El camino entre la percepción de un país por parte de los turistas, científicos y viajeros ; la difusión de sus cuentos, hasta la generalización de un país por parte del público que accede a estos cuentos, es breve. De esto resultan los estereotipos y prejuicios.

Frecuentemente prejuicios e ideas están aceptados como inevitables y quedan sin indagados. Los límites entre el estereotipo y la „*realidad*“ no siempre son muy evidentes. También el origen y la divulgación de los estereotipos son difíciles de clasificar.

La descripción de países desconocidos está presente en todos los medios de comunicación: En películas, libros, en la literatura, la pintura, la música y el teatro, etc.

Entre esta multitud de medios, elegí el cómic como la base de esta tesina.

Cómics generalmente sólo pueden retratar momentos específicos y estos casi siempre están representados de forma exagerada y caricaturesca.

¿Cuál es la imagen ofrecida de la Península Ibérica, de sus habitantes y sus tradiciones en la versión francesa de „Astérix en Hispanie“¹? ¿Y hay diferencias entre la versión castellana „Astérix en Hispania“² y la versión francesa respecto al significado y al mensaje?

¿Cuáles son las peculiaridades, prejuicios y estereotipos típicos de la Península Ibérica y sus habitantes, vistos desde „fuera“ (del extranjero), bajo la condición de la medialización y del uso de la ficción por las estrategias de la literatura, especialmente del cómic?

¿Coinciden las imágenes de uno mismo y las imágenes ajenas en las dos versiones, la francesa y la castellana? ¿Sólo están aceptadas o ya están vistas como parte de la identidad cultural?

1 Primera edición „Astérix en Hispanie“ 1969. Nueva edición usada para este tesina del año 2010

2 Primera edición „Astérix en Hispania“ 1969. Nueva edición usada para este tesina del año 2006

Para explicar las oportunidades de la presentación y la fuerza expresiva del medio cómic, al comienzo de esta tesina, me ocuparé de la historia, la recepción, la concepción y los elementos estilísticos del cómic; a continuación me dedicare a entender el origen de los estereotipos y clichés; finalmente me concentraré a analizar en el cómic „Astérix en Hispania“.

La aventura de Astérix y Obélix en España es una excursión por las imágenes de la Península Ibérica y sus habitantes, de las tradiciones y costumbres, que existían en la Europa de los años 60. Por una parte es una exposición de estereotipos, por otra parte una descripción de hechos reales.

En esta tesina la versión francesa „Astérix en Hispanie“ representa el punto de vista del extranjero a España, mientras que los resentimientos, desacuerdos o contradicciones por parte de los españoles sólo están representados por la traducción castellana.

En este tesina frecuentemente usaré los términos „vista desde fuera “ y „vista interior“ para expresar „la imagen ajena“ y „la imagen de uno mismo “. Estas imágenes representan la idea de sí mismos y de sus tradiciones de los habitantes de un país y la vista de los habitantes de otros países hacia el extranjero y desconocido.

He formulado las tesis siguientes:

La imagen de la Península Ibérica, de sus habitantes, tradiciones y leyendas, que está transmitida por „Astérix en Hispanie“ corresponde a la „vista ajena“ así como a la „vista interior“.

Existe una interacción continua entre las costumbres y la presentación de un grupo o una nación de sí mismo, los prejuicios y ideas estereotípicas.

Como método de investigación he usado la imagología (hermenéutica intercultural). La imagología (comparativa) es un sector de la ciencia literaria, que se ocupa de „imágenes“ literarias de otros países y por lo tanto de prejuicios, clichés y estereotipos. (vgl. Dyserinck et al. 1987, 13)

El cómic

Las formas distintas del cómic se hicieron posibles a partir de la segunda mitad del siglo XIX por los medios de comunicación modernos y crecieron en la era de la cultura pop, cuya influencia todavía existe. (vgl. Ditschke et al. 2009, 14) Entretanto el cómic está representado en muchos géneros diferentes, desde humorísticos y aventureros a novelescos. A menudo estos „grupos principales“ se mezclan entre sí. (vgl. Dittmar 2008, 49) Para clasificar las formas del cómic, Ditschke, Kroucheva y Stein hablan de „*cómics autobiográficos*“, que contienen elementos y episodios autobiográficos, „*cómics de autores*“, que no están producidos en masa y que están elaborados por una sola persona. Además existen los „*cómics independientes*“, también llamado „*cómics underground*“, que están en oposición con los „*cómics mainstream*“. (vgl. Ditschke et al. 2009, 23)

Gaupp et al. hablan de dos grupos principales de los cómics: por una parte existen los *funnies* o *jocosos*, por otra parte los *pseudo-realísticos*. (vgl. Gaupp et al. 1978, 15) Dentro de los dos grupos hay subgrupos, pero es difícil hacer clasificaciones claras, porque frecuentemente cómics tienen elementos de ambos. Sin duda existen diferentes formas del cómic: hay cómics con texto y sin texto, algunos están concebidos para un tomo único, otros para varios libros o números.

En la mitad de los años 70 Hermann Hinkel hizo otra clasificación de los cómics: los subdividió en tres variedades, del grupo 1 al grupo 3.

Al **primer grupo** pertenecen los cómics de carácter divertido, como series de niños o animales, de western y indios, así también como los tomos de Astérix. Predominan ilustraciones rectangulares y cuadradas, siempre hay tres o cuatro filas por página unas encima de las otras.

De vez en cuando unas ilustraciones o filas se juntan en una ilustración grande.

Esto se hace con el motivo de representar situaciones y paisajes. (vgl. Hinkel 1974, 107)

Al **segundo grupo** pertenecen cómics, que trabajan con diseños de páginas muy variables e irregulares. Tanto sus estructuras como sus efectos dependen de este diseño de página.

El tamaño de las ilustraciones depende de los escenarios y contenidos representados. Tamaños excepcionales intensifican ópticamente su contenido. (vgl. ebd., 113)

El **tercer grupo** contiene series de ciencia ficción. En contraposición al primer grupo en el cual predominan filas lineares, en este grupo uno se encuentra con ilustraciones con marcos muy distintos y de varias formas y tamaños.(vgl. ebd. 114)

El centro de este tesina es un cómic del primer grupo: la versión original francesa „Astérix en Hispanie“(Goscinny/Uderzo [1969] 2010) y la traducción española „Astérix en Hispania“ (Goscinny/Uderzo [1969] 2006). El diseño de página está caracterizado por la secuencia de imágenes linear. Cada página contiene cuatro filas como máximo.

Concepción y recepción

La recepción de una ilustración se refiere a la percepción visual y activa de la información gráfica y textual. (vgl. Grünewald 2000, 37) Las historietas son percibidas muy diferentemente de persona a persona.

Unos leen los textos en relación con las ilustraciones correspondientes, mientras otros primero perciben el nivel gráfico y después relaciona los niveles textuales y gráficos. (vgl. Dittmar 2008, 67) Es necesario que uno reciba (Miguel: da bin ich nicht sicher was du meinst) el „fenómeno cómic“ en relación directa con su naturaleza medial, es decir, en su forma original ya sea en papel o digital: adaptaciones cinematográficas de cómics y dibujos animados no pueden ser llamados como cómics verdaderos, porque no son de una forma secuencial en el sentido de ilustraciones separables. El recipiente no tiene que llenar los „espacios libres“ entre las mismas ilustraciones con su imaginación. Las adaptaciones cinematográficas tampoco son bi-mediales, es decir, no contienen sólo de texto escrito e ilustraciones gráficas. (Ditschke et al. 2009, 12) Aquí tenemos un aspecto muy importante del cómic y sus ilustraciones: Para las secciones de imagen y los escenarios representados se tiene que elegir momentos de gran valor informativo, para que los lectores puedan descubrir lo que pasó antes y lo que va a pasar después de ese momento. (vgl. Platthaus, 1998, 12)

Unos aspectos importantes de la recepción de un cómic son la velocidad de lectura, la receptividad de los lectores y la tensión; estas están relacionadas con el número de las ilustraciones y con las relaciones entre sí mismas y las páginas. (vgl. ebd., 10) El medio

cómic está percibido casi exclusivamente por el ojo, como todas las informaciones están codificadas en símbolos ópticos. La combinación de texto y ilustración lo hace difícil de leerlo a alguien, (vgl. ebd., 19) pero no es algo imposible, porque se puede describir los contenidos de las ilustraciones de forma muy detallada.

La recepción de un medio está en relación con su apariencia, eso también vale para los cómics en general. Además de los componentes gráficos y textuales, también elementos como el tamaño del libro o tebeo, la elección del papel y del color y el aspecto óptico contribuyen al modo y manera, como un cómic es recibido. (vgl. ebd.)

Muchas publicaciones varían de una a otra por los intervalos temporales entre sus fechas de aparición. Mientras que algunos cómics son publicados diariamente (por ejemplo en periódicos), otros aparecen cada seis meses o cada año. (vgl. Gaupp et al. 1978, 26) Las aventuras de Astérix y Obélix aparecen cada año. El primer álbum „Astérix le Gaulois“ fue publicado en 1959, el tomo 34 „L`Anniversaire d'Astérix et Obélix – Le Livre d'or“ en 2009. (página oficial de Astérix, 2012). „Astérix en Hispanie“ es la aventura número 14 y fue publicada en Francia en 1969. La traducción castellana se imprimió casi inmediatamente en el año 1969.

Elementos estilísticos

La combinación de texto e ilustración es una de las características del cómic. Los dos elementos contribuyen esencialmente a la acción, se complementan mutuamente e intensifican la fuerza expresiva. (vgl. Dittmar 2008, 44)

En algunos casos no es posible entender la ilustración sin texto y a revés. (vgl. Dittmar 2008, 9) Por supuesto es posible concebir ilustraciones sin texto y texto sin ilustración, pero cuando un *panel* (el conjunto de ilustración y texto, es decir todo lo que se encuentra dentro del marco) está concebido como combinación de los dos, puede ser imposible entender el contenido de la imagen, sólo leyendo (oyendo) el texto o mirando la ilustración. No solo la creación de los paneles es importante, sino también la creación del texto (forma, tamaño de la fuente, tipo de letra) él que repercute en la fuerza expresiva del momento representado. (vgl. Dittmar 2008, 9)

Para mí tesina, del amplio repertorio de recursos estilísticos del cómic, los siguientes son los más relevantes: la ilustración (el *panel*) y su constelación, el texto y la relación entre

ilustración y texto. Pero también la representación de movimiento el cuál le da intensidad y temperamento a las ilustraciones, que animan las instantáneas.

Me parece importante destacar la **relación entre texto e ilustración**. Mientras que los lectores perciben las ilustraciones y sus contenidos sensorialmente intuyendo el mensaje casi siempre inmediatamente, el texto es la parte del cómic, cuya información se debe entender concientemente. El tiempo de la comprensión del contenido del panel, depende del grado de abstracción de las ilustraciones y la claridad del texto.

Scott McCloud menciona siete categorías de combinación de ilustración y texto: (vgl. McCloud 2001, 161f)

- Los *paneles*, en los cuales **predomina el texto**
- Los *paneles*, en los cuales **predomina el elemento gráfico**.
- La combinación “**bilingüe**”, en la cual el elemento gráfico y el texto transmiten el mismo mensaje.
- La combinación **aditiva**, en la cual uno de los dos elementos (textual y gráfico) explica el otro y viceversa.
- En la combinación paralela el texto y el elemento gráfico trabajan uno al lado del otro, pero sin entrecruzamiento en su contenido. Obviamente un elemento no tiene nada que ver con el otro, pero se encuentran en el mismo *panel*.
- El **montaje**, que no se encuentra en el álbum de “Astérix en Hispanie”, significa, que las palabras forman un parte integral de la ilustración (por ejemplo: una silueta rellena de palabras). (McCloud 2001, 162)
- Según Scott McCloud la **combinación correlativa** es la más usada de las combinaciones de texto e ilustración. Los dos elementos (texto e ilustración) se fomentan uno al otro en el sentido de que transmiten un contenido, que cada uno no pudiera expresar por sí mismo.

La imagen del otro

Diariamente estamos confrontados (ya sea en la calle, medios de transporte público o incluso en casa delante del televisor o la radio) con estereotipos, pensamientos y actuaciones estereotipadas.

Tal como mencionado, el tomo “Astérix en Hispania” es un viaje por España. Un viaje de dos galos, que representan la percepción de un país por los ojos de extranjeros. Por la contraposición de la versión francesa y la versión castellana se aclaran las diferencias entre “la imagen desde fuera” y “la imagen de uno mismo”, que se deducen de la traducción.

Prejuicios

Desde hace mucho tiempo y ahora como antes, prejuicios nos acompañan en todas las situaciones de la vida. Si bien es verdad que existe el empeño de tratar a personas, grupos etc. sin prejuicios o de evitar el uso de estereotipos, es casi imposible, porque prejuicios son efectos secundarios de la construcción de identidad, es decir de la identidad de una familia, un grupo social, un pueblo, una región o una nación. (vgl. Schulze 1994, 23) Esto quiere decir, que al mismo tiempo cuando alguien se define por cualidades y características especiales, se diferencia de personas, pueblos y grupos de características y cualidades diferentes. La definición de sí mismo y la construcción de la identidad cultural, colectiva e individual le dan seguridad al individuo y a grupos.

Herwig Wolfram, historiador especializado en materia medieval, habla de tres factores, que influyen la construcción de identidad: “*la imagen de uno mismo*”, “*la imagen desde fuera*” y la ideal. (vgl. Wolfram, 2009) Por consiguiente la identidad y la percepción, la percepción de sí mismo y de los otros contribuyen a la formación de clichés y estereotipos. La manera de percibir otras naciones, países, sus habitantes y tradiciones está relacionada con la opinión de uno mismo.

Imágenes e impresiones “del otro” o “de los otros” se manifiesta a partir de sí mismo.

Conceptos de valores, formas de proceder y costumbres ajenos están percibidos y retenidos de forma escrita y oral. Así se difunden y encuentran su camino a la generalización.

¿Hasta qué punto la “*vista desde fuera*” – representada por la versión original francesa “Astérix en Hispanie” - coincide con la “*vista de sí mismo*” – representada por la traducción castellana? Haré una comparación de los elementos textuales y las diferencias del contenido.

Por un lado la mayor parte del texto de la versión castellana coincide conforme al sentido en la versión francesa, por otro lado existen expresiones en la versión original, que “se han perdido” en la versión castellana.

Mi método de análisis e interpretación es la siguiente:

- Número del panel y de la página
- ¿Se trata de un *panel* o un *tableau* (dos o más *paneles* juntados)?
 - ¿Cuál es el tamaño del *panel*?
- ¿En qué parte de la página se encuentra el *panel/tableau*?
- Descripción del contenido del *panel* (selección de color, enfoque, contenido textual)
- ¿Existe una relación entre el panel y el panel anterior/siguiente?
- La relación entre ilustración y texto – categorías de combinación según Scott McCloud (2001)
- ¿Se entiende el contenido de la ilustración sin atender al texto?
 - ¿En qué manera el texto cambia el significado de la ilustración?
 - ¿Existen diferencias entre la versión francesa y la traducción castellana (referido al sentido)?
- ¿En qué época las escenas/tradiciones tienen su origen?
 - La importancia de la tradición/escena representada en el pasado y hoy día
- Significado en España: ¿Cómo se modificaba el contenido textual por la traducción?

Los paneles elegidos están analizados e interpretados según este método y es la forma en que la versión francesa y la versión castellana están comparadas.

Todas las transcripciones textuales proceden de las dos versiones: la francesa (Gosciny/Uderzo [1969] 2010) y la castellana (Gosciny/Uderzo [1969] 2006).

Conclusión

Se puede clasificar las representaciones en las siguientes áreas temáticas.

- Tradiciones, costumbres y festivos (procesiones de la semana santa, corridos, el uso de la muleta, el primer torero / “*aurochero*“, flamenco)
- Leyendas y personajes de la novela
- Clichés y estereotipos (los gitanos siempre bailando, ¡Olé!
- Fenómenos de la Edad Moderna (turismo)
- La comida, los turistas y aceite de oliva
- La construcción de carreteras
- El bandolerismo

El enfoque más usado es el “*shot completo*”. Les da una visión de conjunto a los lectores, porque muestra la escena representada, las personas y el entorno importante para la acción. Las líneas de movimiento son usadas en las situaciones adecuadas y transmiten el movimiento, la rapidez y el ímpetu, que son relevantes para expresar la imagen dinámica de España. A excepción de unos paneles el colorido ocurre realístico.

Por la selección de momentos especiales e informativos los autores esbozan una imagen de la Península Ibérica, que representa los estereotipos predominantes de España. Le dan gran importancia a paneles armónicos: no sólo es importante lo que ocurre en el primer plano, sino también el fondo y el entorno, en que la acción tiene lugar. Los paneles son bien pensados y concebidos hasta el último detalle.

Lo que llama la atención es la imagen andaluza, que caracteriza la imagen de España, que predomina en el extranjero. Es un fenómeno general, que se aprecia nuevamente en “*Astérix en Hispanie*”. Muchas de las imágenes, que están relacionadas con España, tienen su origen en Andalucía, el Sur de la Península Ibérica, y raramente están presentes en las regiones del norte.

Fenómenos como el flamenco y otras costumbres que tienen su origen en la cultura de los gitanos, se extienden a partir de Andalucía hacia el norte.

Los autores Goscinny y Uderzo seleccionaron una multitud de aspectos de la historia española, de la cultura y de problemas ya pasados y los transformaron en una aventura,

vivida por la vista extranjera. Además de las procesiones de la semana santa, el flamenco y las corridas de toros, también aparecen los estados malos de las carreteras y el bandolerismo con los cuales España ha tenido problemas en el pasado.

Respecto a mis tesis:

La imagen de la Península Ibérica, de sus habitantes, tradiciones y leyendas, que está transmitida por „Astérix en Hispanie“ corresponde a la „vista ajena“ así como a la „vista interior“.

Existe una interacción continua entre las costumbres y la presentación de un grupo o una nación de sí mismo, los prejuicios y ideas estereotípicas.

Queda para mencionar, que muchas veces no es obvio lo que un país y sus habitantes consideran como tradicional, lo que se hace a causa de las costumbres y lo que se hace por la diversión de los turistas.

La importancia de las costumbres y la formación de la identidad cultural están influidas por el efecto de la representación a „fuera“ (al extranjero).

En la mayoría de los paneles elegidos la „vista interior“ coincide en la „vista desde fuera“. Por lo menos en la traducción los españoles confirman las características y imágenes atribuidas por la versión original francesa.

Pero en algunos paneles si hay diferencias textuales y del contenido entre la versión francesa y castellana, sobre todo cuando toca el “honor” de los españoles, sea referente a su cocina o comentarios sobre la insolencia presunta, la imagen transmitida está arreglada por la traducción. En general la selección de los momentos y escenas por los autores franceses Goscinny y Uderzo está dirigida a los estereotipos de la población española. La imagen andaluza de la Península Ibérica está intensificada por las escenas y costumbres representadas.

La versión francesa no requiere conocimientos previos de la cultura y las costumbres de los españoles. La traducción española queda muy cerca de la versión francesa y sólo un panel requiere el conocimiento de la herencia literaria española (cuando Astérix y Obélix se encuentran con Sancho Panza y Don Quijote).

“Astérix en Hispania” es un a obra comprimida, que consiste en ideas de estereotipos de la Península Ibérica y sus habitantes.

Los españoles (representados por la traducción española) no siempre están de acuerdo

con la imagen que transmite el cómic “Astérix en Hispania”, pero en algunos casos la usan para distinguirse y vender su imagen.

Queda mencionar, que esta tesina no transmite una imagen válida de la Península Ibérica y sus habitantes. Sólo es una comparación de dos ángulos visuales, que se distinguen sólo en el elemento textual.

El traductor no tiene mucha oportunidad cambiar el contenido textual de los paneles, porque el elemento gráfico es de gran valor informativo.

El cómic „Astérix en Hispanie“ es una descripción desde „fuera“, una encadenación de estereotipos exagerados y la traducción (el traductor) no puede (ni quiere) cambiarla.

Zusammenfassung

Vorurteile, Stereotype und klischeehafte Vorstellungen begleiten uns schon lange und nach wie vor in allen Lebenslagen. Zwar gibt es immer wieder das Bestreben und die Versuche vorurteilsfrei an Personen, Gruppen, Orte etc. heranzugehen, oder dem Auferlegen und Anwenden von Vorurteilen und Klischeebildern gänzlich zu entsagen, jedoch ist dies kaum möglich, denn *„Vorurteile sind nämlich auch der Nebeneffekt dessen, was man die Identität einer Familie, einer sozialen Gruppe, eines Dorfes, einer Region, einer Nation nennen kann.“* (Schulze 1994, 23) Dies bedeutet, dass im selben Zuge, in welchem man sich selbst über bestimmte Eigenschaften und Eigenheiten definiert, Personen, Gruppen, Dörfern oder Regionen, auf welche diese Eigenheiten nicht zutreffen, oft gegensätzliche Eigenschaften zugeordnet werden. Tagtäglich sehen wir uns mit Klischeevorstellungen und stereotypisierendem Denken und Handeln konfrontiert: Auf der Straße, beim Einkaufen, in öffentlichen Verkehrsmitteln und im eigenen Auto, selbst zu Hause auf dem Sofa, vor Fernseher oder Zeitung.

Sich selbst zu definieren, indem man sich von dem „Anderen“ / den „Anderen“ abgrenzt; individuelle, kollektive und kulturelle Identität entstehen zu lassen, vermitteln sowohl dem/der Einzelnen, als auch ganzen Gruppen Sicherheit. Das Phänomen der Identität wird auf unterschiedliche Weisen definiert. Die verschiedenartigen Erklärungsansätze könnte man durch die Tatsache erklären, dass Identität ständig im Wandel ist, von vielen Aspekten in unterschiedlichem Ausmaß beeinflusst wird und bei jedem Individuum, bei jeder Gruppe, bei jeder Nation unterschiedlich ausgeprägt ist. Die gleichzeitige Ausgrenzung durch die Abgrenzung, das Selbstverständnis und Fremdverständnis sind tagtägliche Wegbegleiter einer/eines Jeden und bestimmen maßgeblich (oft weit)verbreitete „Bilder des Anderen“, führen vereinfachend und kategorisierend zu Stereotypen und Klischees, bemessen an der eigenen Identität. Fremdbild und Selbstbild, kollektive Identität und die Identität des/der Einzelnen, beeinflussen einander ununterbrochen und befinden sich im ständigen Wandel. Durch den Austausch, die Fremd- und Selbstwahrnehmung, die Reflexion des/der Einzelnen darüber, die Auseinandersetzung mit dem von „außen“ auferlegten Bild führen dazu, dass sich das Selbstbild und die Selbstdarstellung von Einzelnen oder Gruppen stetig (wenngleich oft unmerkbar) verändert.

Klischeebilder und stereotype Darstellungen begegnen uns überall, und doch habe ich mich entschieden das Phänomen der Vorurteile an einem bestimmten Beispiel, mithilfe

des Mediums *Comic* abzuhandeln: im Speziellen das Abenteuer von Asterix und Obelix in Spanien ausgewählt habe. Das Album „Astérix en Hispania“ stellt eine Reise durch Spanien dar. Eine Reise, welche von zwei Galliern erlebt wird und somit die iberische Halbinsel durch die Augen von Fremden wahrgenommen, beschreibt. Kaum einem anderen Medium als dem Comic gelingt es so eindrucksvoll und treffend durch die überspitzte und pointierte Darstellung auf gewisse Eigenheiten aufmerksam zu machen. Die Notwendigkeit der Auswahl eines bestimmten Moments zur Darstellung in einem Panel, führt dazu, besonders aussagekräftige Augenblicke zu finden, welche dann in bildnerischer Form mit textlicher Ergänzung festgehalten werden.

Um die aus der Übersetzung hervorgehenden Unterschiede zwischen Selbstbild und Fremdbild zu verdeutlichen, stelle ich die französische Originalfassung von „Astérix en Hispanie“ der spanischen Fassung „Astérix en Hispania“ gegenüber.

Inwiefern der Blick von „Außen“ – vertreten durch das französische Original „Astérix en Hispanie“ - dem Blick von Innen – in Form der durch die spanische Übersetzung entstandenen Differenz im Text – entspricht, kann hier nur durch den Vergleich der textlichen Aussagen, der aussagemäßig gleichgebliebenen Textteile und durch Übersetzungsunterschiede erörtert werden.

Entsprechen einerseits viele der spanischen Texte in „Astérix en Hispania“ sinngemäß dem französischen Original, so gibt es Bedeutungen die in der Übersetzung „wegübersetzt“ wurden, oftmals sogar in komplett gegenteilige Darstellungen umgewandelt wurden. Hier kommt die eingangs erwähnte Bild-Text-Relation zum Tragen. Stellt man ein Bild mit französischem Text demselben Bild mit spanischem Text gegenüber kann ein völlig anderer Sinn aus der Kombination von Panel und Text hervorgehen.

Im Laufe der Analyse lässt sich feststellen, dass einige Themenbereiche immer wiederkehrend dargestellt werden. Dazu gehören Traditionen wie die Semana-Santa-Umzüge, der Stierkampf und der Flamenco-Tanz, jedoch auch die Verwendung des Ausrufs „Olé!“, Bemerkungen über das spanische Essen und der Tourismus.

Eine Schwierigkeit besteht darin, dass es oft nicht eindeutig zuordenbar ist, was ein Land und dessen Bevölkerung als rein traditionell ansieht, was um der Bräuche Willen gemacht wird, und was bereits größtenteils zur Unterhaltung der Touristen veranstaltet wird. Der Blick von „innen“ deckt sich bei den meisten ausgewählten Panels mit dem Blick von

„außen“. Die Spanier stehen zumindest in der Übersetzung zu den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften und Bildern.

Die Autoren Goscinny und Uderzo sammelten (allgemein) bestehende Stereotypvorstellungen und vereinten es in einem komprimierten Werk, was natürlich zu einer Aneinanderreihung klischeehafter Vorstellungen und Darstellungen führt. „Unwissende“ LeserInnen können sich durch den Comic somit in ihrer Vorstellung bestätigt sehen und Gefahr laufen, bei einem Besuch der iberischen Halbinsel enttäuscht zu werden. Vermutlich gibt es jedoch vor Ort ausreichend touristische Attraktionen, welche dem in „Astérix en Hispanie“ vermittelten Bild des Landes und der Bevölkerung standhalten.

Die Spanier gehen zwar nicht immer konform mit dem von Außen auferlegten Bild, und identifizieren sich vermutlich größtenteils auch nicht damit, aber es kann durchaus verwendet werden um sich nach Außen hin zu profilieren und vor allem zu verkaufen.

Wichtig ist zu erwähnen, dass vorliegende Arbeit keinesfalls ein allgemein gültiges Bild der iberischen Halbinsel und seiner BewohnerInnen vermitteln soll. Es ist lediglich der Vergleich zweier Ansichten, die sich ausschließlich textlich unterscheiden. Dem spanischen Übersetzer bleibt nicht viel Raum, die in den Panels dargestellten Situationen sinngemäß abzuändern, da die bildliche Darstellung größtenteils sehr aussagekräftig ist. Der Comic „Astérix in Hispanie“ ist und bleibt eine Darstellung von Aussen, eine Aneinanderreihung von überzeichneten Stereotypen und Klischeevorstellungen, da kann eine Übersetzung kaum etwas daran ändern.

Curriculum Vitae

Doris Liebl

2002 Matura am Musischen Gymnasium, BG III, Salzburg

2002/2003 Aufenthalt in Madrid, Spanien, als Au-pair

2003-2004 Studium der Rechtswissenschaften, Universität Wien

Ab 2004 Diplomstudium Romanistik Spanisch

2006 - 2011 Bakkalaureat-Studium Landschaftsplanung und Landschaftsarchitektur,
Universität für Bodenkultur, Wien

Ab 2012 Beginn Masterstudium Landschaftsplanung und Landschaftsarchitektur,
Universität für Bodenkultur Wien