



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dessine-moi.“

Die Comic-Adaptionen französischer Literatur im Rahmen der  
verlegerischen Tätigkeit von Futuropolis unter besonderer Berücksichtigung  
der Arbeiten von Jacques Tardi.

Verfasserin

Mag. phil. Julia Weihs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
1.1 Themenstellung und Zielsetzung.....	8
1.2 Zu Methodik und Struktur der Arbeit.....	8
2. Comic-Adaptionen und Aspekte der Intermedialität.....	9
2.1 Wie erzählt der Comic? – Erzählwerkzeuge der Sequenziellen Kunst.....	9
2.2 Was ist eine Adaption?.....	14
2.3 Der Spezialfall Comic-Adaption.....	16
3. Untersuchung einer ausgewählten verlegerischen Strategie.....	18
3.1 Stellenwert von Literatur und BD in Frankreich.....	18
3.2 Die französische BD-Verlagslandschaft und ihre Kontexte.....	20
3.2.1 Actes Sud BD.....	22
3.2.2 Casterman.....	22
3.2.3 Delcourt.....	23
3.2.4 Glénat.....	23
3.2.5 Petit à Petit.....	24
3.2.6 Soleil Productions.....	24
3.2.7 L'Association.....	25
3.3 Der Verlag Futuropolis.....	25
3.4 Comic-Adaptionen französischer Literatur im Verlagsprogramm Futuropolis.....	26
3.4.1 Adaptionen französischer Romane bei Futuropolis vor 2004.....	27
3.4.2 Adaptionen französischer Romane bei Futuropolis nach 2004.....	28
3.4.2.1 Philippe Djian: Mise en bouche, adaptiert von Jean-Philippe Peyraud (2008).....	28
3.4.2.2 Jean-Claude Izzo: Les marins perdus, adaptiert von Clément Belin (2008).....	29
3.4.2.3 Albert Camus: L'Hôte, adaptiert von Jacques Ferrandez (2012).....	30
4. Untersuchung einer ausgewählten künstlerischen Strategie.....	31
4.1 Werk und Biographie Jacques Tardi.....	31
4.2 Literaturbearbeitungen im Œuvre Tardis.....	33
4.2.1 Umsetzungen in Form gezeichneter Alben.....	33
4.2.2 Illustrationen.....	38
4.3 Tardis Arbeiten bei Futuropolis.....	38

4.3.1 Illustrationen von Romanen Louis-Ferdinand Célines.....	40
4.3.2 Adaptionen von Romanen Jean-Patrick Manchettes.....	42
4.3.2.1 Le petit bleu de la côte Ouest.....	43
4.3.2.2 La position du tireur couché.....	70
Exkurs: Die Rezeptionsreihenfolge.....	82
4.4. Werkzeuge des Erzählens im Vergleich.....	82
4.4.1 Wie funktioniert die „Übersetzung“ zwischen Worten und Bildern?.....	83
4.4.2 Was gewinnt bzw. verliert ein literarisches Werk durch Illustration bzw. Adaption in Sequenzielle Kunst?.....	85
4.4.3 Bestehen Unterschiede in der Wahrnehmung, abhängig von der Reihenfolge in der „Original“ und Adaption rezipiert werden? Welche Art sind diese?.....	86
4.4.4 Wie gestalten sich die spezifischen Erzählwerkzeuge des Romans und der Sequenziellen Kunst?.....	87
4.4.5 Gibt es Unterschiede zwischen Illustrationen und Adaptionen in Comicform im Hinblick auf die Bildsprache?.....	90
4.4.6 Kann die Illustration legitimerweise als Vorstufe der Adaption in Form von Sequenzieller Kunst gelten?.....	91
5. Zusammenfassung der Forschungsergebnisse.....	92
5.1 Conclusio.....	92
5.2 Ausblick und weiterführende Forschungsfragen.....	93
6. Quellenverzeichnis.....	95
6.1 Primärliteratur.....	95
6.2 Sekundärliteratur.....	95
6.2.1 Monographien.....	95
6.2.2 Unselbstständige Publikationen.....	96
6.3 Internetquellen.....	96
7. Anhang.....	98
7.1 Auflistung aller Publikationen von Futuropolis und der literarischen Vorlagen.....	98
7.1.1 Adaptionen und freie Adaptionen mit Ursprung in der Frankophonie.....	98
7.1.2 Illustrierte Romane mit Ursprung in der Frankophonie.....	99
7.1.3 Adaptionen mit Ursprung außerhalb der Frankophonie.....	99
7.1.4 Illustrierte Romane mit Ursprung außerhalb der Frankophonie.....	100
7.2 Abbildungen.....	101

7.3. Tabellen und Grafiken zu Kapitel 4.3.2.....	109
7.3.1 Le petit bleu de la côte Ouest.....	109
7.3.2 La position du tireur couché.....	111
7.3 Zusammenfassung.....	113
7.4 Lebenslauf.....	115

## **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Jean-Philippe Peyraud: Mise en bouche (2008), S. 89.....	101
Abbildung 2: Clément Belin: Les Marins perdus (2008), S. 27.....	102
Abbildung 3: Jacques Ferrandez: L'Hôte (2009), S. 27.....	103
Abbildung 4: José Muñoz: L'Homme à l'affut (2010), S. 68.....	104
Abbildung 5: Jacques Tardi: Le petit bleu de la côte Ouest (2008), S. 29.....	105
Abbildung 6: Jacques Tardi: Le petit bleu de la côte Ouest (2008), S. 73.....	106
Abbildung 7: Jacques Tardi: La position du tireur couché (2010), S. 61.....	107
Abbildung 8: Jacques Tardi: Voyage au bout de la nuit (2006), S. 185.....	108
Abbildung 9: Panel- und Seitenanzahl Le petit bleu de la côte Ouest.....	109
Abbildung 10: grafische Darstellung der Panel- und Seitenverteilung Le petit bleu de la côte Ouest.....	110
Abbildung 11: Panel- und Seitenanzahl La position du tireur couché.....	111
Abbildung 12: grafische Darstellung der Panel- und Seitenverteilung La position du tireur couché.....	112



## 1. Einleitung

Die Faszination für das Gebiet der Adaptionforschung verdanke ich Dr. Pascal Nicklas, der vor vielen Jahren eine überaus spannende Gastprofessur zu diesem Thema übernommen hatte. Damals war vor allem die „Übersetzung“ von Text in Film ein Thema.

Kurze Zeit später bot sich mir in einer Lehrveranstaltung von Mag. Thomas Ballhausen die Möglichkeit, erste Schritte auf dem Gebiet der Adaptionforschung zu tun, diesmal mit Hauptaugenmerk auf die Umsetzung von Text in das Medium der Graphic Novel.

Dr. Pascal Nicklas sei hiermit ausdrücklich für den Zündfunken gedankt, während mir Mag. Thomas Ballhausen mit Inspiration und Unterstützung zur Seite gestanden ist und den Funken so stets mit dem aktuellsten Brennstoff zu versorgen wusste. Vielen Dank!

Weiters möchte ich Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner für die äußerst angenehme und positive Betreuung danken.

Eine tiefe Verneigung gilt speziell Judith und Mag. Oliver Walter, die sich dazu bereit erklärt haben, Ihre unverstellten Blicke auf diese Arbeit zu werfen und mir mit ihren Gedanken und Korrekturvorschlägen geholfen haben. Tēnā kōrua!

Ich fühle mich ebenso all jenen Menschen zu Dank verpflichtet, die meine zahllosen Fragen und Gedankenexperimente nicht nur ertragen, sondern sogar mitgemacht haben, egal, ob wir dabei in derselben Stadt waren, oder 8.000 km und sechs Zeitzonen voneinander entfernt.

Am allermeisten jedoch danke ich meinem Vater, der auch diese Diplomarbeit und alle Zustände, die sie mit sich brachte, geduldig ertragen hat und der es partout nicht sein lässt, mich ungebremst zu unterstützen, wo immer er auch kann.

Alle nicht anderweitig gekennzeichneten Übersetzungen stammen von mir selbst. Zudem habe ich mich für die Verwendung des generischen Maskulinums entschieden, da dieses meines Erachtens die Lesbarkeit des vorliegenden Textes immens erhöht.

## **1.1 Themenstellung und Zielsetzung**

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die medienspezifischen Erzählwerkzeuge von Roman und Sequenzieller Kunst zu erarbeiten und einander gegenüberzustellen, um schließlich die Funktionsweise und Vorgänge im Zuge der Adaption von Romanen in Comics zu erschließen.

Diese Vergleiche werden nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch durchgeführt, und zwar anhand von Werken, die allesamt als Romane und Comics erstmals in Frankreich und in französischer Sprache veröffentlicht wurden, wobei der Schwerpunkt auf die Arbeiten von Jacques Tardi für den Verlag Futuropolis gelegt wurde, um etwaige von Verlagsseite vorgegebene, abweichende Herangehensweisen an die Umsetzung ausschließen zu können und so möglichst einheitliche Ausgangsbedingungen zu schaffen.

## **1.2 Zu Methodik und Struktur der Arbeit**

In einem ersten Schritt wird ein theoretischer Grundstock aufgebaut, der zunächst erläutert, wie das Medium Comic funktioniert und was genau unter einer Adaption zu verstehen ist. Schließlich wird näher auf die Adaption eines Textes in die Form der Sequenziellen Kunst im Speziellen eingegangen.

Diese eingangs erarbeiteten theoretischen Werkzeuge werden in weiterer Folge auf praktische Beispiele angewendet: Nach einer kurzen Einführung in die französische Comic-Verlagslandschaft und in die dort vorliegenden Adaptationen wird das Werk Jacques Tardis bei Futuropolis vorgestellt. Anschließend werden zwei Adaptionen aus der Feder Tardis mit ihren jeweiligen Romanvorlagen (beide stammen von Jean-Patrick Manchette) verglichen.

In einem Exkurs wird auch die Frage nach der Reihenfolge in der Rezeption gestellt: Ist es für das Rezeptionserlebnis entscheidend, ob der Leser zunächst die Vorlage und anschließend die Adaption rezipiert hat, oder ist dies unerheblich?

Abschließend werden die nun in Theorie und Praxis untersuchten Erzählwerkzeuge von Roman und Comic miteinander verglichen. Bedeutsame Forschungsfragen in diesem Zusammenhang behandeln den Vorgang der „Übersetzung“ von Text in Bild, den Gewinn bzw. Verlust, den ein literarisches Werk durch den Vorgang der Adaption erfährt, sowie die Rolle der Illustration als Stufe zwischen reinem Text und Comic.

Im Anhang befinden sich statistische Untersuchungen zur Bilddichte im Verhältnis zur Textlänge, beispielhafte Abbildungen einiger erwähnten Comics und Illustrationen und eine Auflistung sämtlicher bis zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit bei Futuropolis erschienenen Adaptionen.

## **2. Comic-Adaptionen und Aspekte der Intermedialität**

### **2.1 Wie erzählt der Comic? – Erzählwerkzeuge der Sequenziellen Kunst**

*Graphic Novel*, *Comic*, *Bande Dessinée (BD)*, *Sequenzielle Kunst*, ... all diese Ausdrücke werden dazu verwendet, von formal mehr oder weniger genau definierten Bildern zu sprechen, die zumeist mit Text versehen sind und in jedem Fall eine Geschichte erzählen.

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit betrachtete Kunstform ist im Französischen wohldefiniert und respektvoll als *Bande Dessinée* (dt. „gezeichneter Streifen“) bezeichnet. Es handelt sich dabei in den meisten Fällen um Werke in Form der für die Frankophonie typischen Comicalben mit einem Umfang von meist 48 Seiten im Format von ca. 21 x 30 cm, d.h. ungefähr DIN A4 und größer. Mit dem Aufkommen der *Graphic Novel* wird diese Albumform unterwandert. Besonders in Independent-Verlagen erschienene Bände nähern sich damit an die üblichen Buchformate an und werden immer freier. Der gestalterischen Freiheit sind damit nur mehr wenige Grenzen gesetzt und sie wird als Ausdruck der Andersartigkeit, einer größeren Komplexität und der Abgeschlossenheit, wie sie im allgemeinen mit Romanen in Verbindung gebracht werden, assoziiert.

Klassischerweise ist eine Seite eines solchen Albums durch Rahmenlinien in mehrere Panels unterteilt, das sind kleine Bilder, die häufig eine quadratische oder rechteckige Grundform aufweisen, wobei auch Panels ohne Rahmen in den unterschiedlichsten Größen vorkommen. Mitunter vereinen diese mehrere Szenen in sich – in diesem letzteren Fall spricht man von Splash Panels. Splash Pages hingegen bezeichnen besonders aufwendig gestaltete Seiten, die meist nur ein besonders großes Bild enthalten. Sie werden gerne als Einstiegsseite benützt.

Die von Independent Labels wie z.B. L'Association herausgegebenen Titel heben sich bereits in ihrer äußeren Form von dieser Ausstattung ab: Sie liegen meist im Kleinbandformat vor, das etwa DIN A5 entspricht, und verfügen oft über ein Vielfaches der Seitenzahl von Comicalben. Hier herrscht zudem deutlich größere Gestaltungsfreiheit in Hinblick auf die Ausstattung der Titel. Lediglich Hardcover sind eher selten.

Im Französischen weist der Begriff *Comic* auf die anglophone, vornehmlich nordamerikanische Herkunft des Werkes hin und bildet so wie der *Manga* ein eigenes Genre der *Sequenziellen Kunst*. Daraus ergibt sich in der Regel auch ein stilistischer Unterschied, wobei die Herkunft dennoch das wichtigere Kriterium bleibt.

Der Begriff der *Graphic Novel* wird ursprünglich dazu verwendet, Comicserien von abgeschlossenen, inhaltlich meist komplexeren Werken zu unterscheiden. Im Französischen wird dafür häufig der Ausdruck *roman graphique* benützt – eine wörtliche Übersetzung des englischen Begriffes.

In der deutschen Sprache existieren die Begriffe *Graphic Novel* und *Comic* ebenfalls. Während eine *Graphic Novel* in den USA, Frankreich und dem deutschsprachigen Raum durchaus dieselbe Art von Werk bezeichnet, ist die Bedeutung des Begriffs *Comic* in der Germanophonie weniger spezifisch. Er bezeichnet herkunftsunabhängig gezeichnete Erzählungen und ist nach wie vor etwas negativ konnotiert. *Sequenzielle Kunst* ist hier immer noch auf dem Weg zur gesellschaftlichen Akzeptanz als der Literatur oder dem Film gleichwertige Kunstform.

Will Eisner geht in seinem Werk *Comics and Sequential Art* ausführlich auf die Funktion von Text und Bild bzw. der Bild- und Textelemente ein.<sup>1</sup> Dabei wird deutlich, dass Text auch als Bild rezipiert werden kann, etwa, wenn die gewählte Schrifttype eindeutige Assoziationen bewirkt<sup>2</sup> oder aber die Form des Texts bedeutungstragend ist (z.B. in Stein gemeißelter Text, eine Buchseite, Schilder, etc.)<sup>3</sup>. In dieser „hybride[n] Medialität“ sieht Schmitz-Emans die besonderen Anforderungen der Rezeption Sequenzieller Kunst begründet.<sup>4</sup> Sie kann zweifellos auch als eine Ursache für die Faszination, den der Comic auf seine Leser ausübt, angesehen werden.

Das Verhältnis zwischen Bild und Text beleuchtet Scott McCloud besonders eindrucksvoll. Er unterscheidet in *Comics richtig lesen* die „textlastigen Verbindungen“, in denen der Bildanteil den Text nicht maßgeblich bereichert.<sup>5</sup> Die Bilder haben vielmehr rein illustrative Funktion. In „bildlastigen Verbindungen“ hingegen wird Text nur sehr spärlich eingesetzt. McCloud bezeichnet ihn als „Soundtrack zu einer durch Bilder erzählten Sequenz“. Schließlich erläutert

---

1 Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. Paramus: Poorhouse Press, <sup>28</sup>2006.

2 Vergleiche hierzu Eisner, 14.

3 Vergleiche hierzu Eisner, 10ff.

4 Schmitz-Ehmans, Monika. *Literatur-Comics*. Berlin: De Gruyter, 2012. 102.

5 McCloud, Scott. *Comics richtig lesen*. Hamburg: Carlsen, 2001. 161ff.

McCloud noch die „zweisprachigen Panels“, in denen Bild und Text dieselbe Botschaft vermitteln. In weiterer Folge spielt nicht nur die relative Gewichtung von Text und Bild eine Rolle, sondern auch der Inhalt: In „additiven Verbindungen“ verstärkt die eine Ebene die andere oder beschreibt sie näher. In „parallelen Verbindungen“ erwecken Bild und Text den Anschein, voneinander völlig unabhängig zu sein. Bei der „Montage“ werden Wörter in die Bildebene integriert, etwa, wenn eine Onomatopöie ein gesamtes Panel füllt. Auch aus Wörtern bestehende Figuren fallen in die Kategorie der Montage. Abschließend beschreibt McCloud die „korrelative Text-Bild-Verbindung“ als die häufigste von allen. Dabei ergänzen einander Wort und Bild, um die Anforderung zu erfüllen, einen Inhalt auszudrücken, der in einem Medium allein nicht vermittelt werden kann.

In der Praxis wird in der Gesamtheit eines Comic-Albums bzw. einer Graphic Novel von den meisten dieser Gestaltungsmöglichkeiten Gebrauch gemacht. Dennoch wird häufig deutlich, dass bestimmte Künstler zu bestimmten Gewichtungen und Verbindungsarten von Bild und Text neigen.

Die zeichnerische Gestaltung des Comics erfolgt auf mehreren Ebenen. Die Einheit Album/Band bzw. Serie wird bestimmt vom zeichnerischen Stil des Künstlers, also von Strichführung und Farbwahl. In manchen Werken existieren visuelle Leitthemen, beispielsweise in Form von bestimmten Farben oder Gegenständen, wie sie auch aus dem Film bekannt sind.

Eine weitere Ebene stellt die Doppelseite dar. Sie wird vom Leser zwangsweise als Einheit wahrgenommen und vermittelt in einem buchstäblichen Augenblick eine gewisse, vom Autor gewünschte Atmosphäre. Daher sind spezielle visuelle Effekte stets dem Risiko ausgesetzt, vorzeitig vom Leser entdeckt zu werden, wie Peeters<sup>6</sup> feststellt. In manchen Fällen unterscheiden sich die Doppelseiten stark voneinander und die beschriebene Einheitlichkeit ist nur innerhalb einer Einzelseite zu erkennen; häufig jedoch bildet die Doppelseite in Hinblick auf Kolorierung sowie Handlungszeit und -ort eine Einheit.<sup>7</sup> Comicautoren bedienen sich dieser praktischen Gegebenheiten bewusst, um so Handlungsabläufe zu generieren, die den Leserrhythmus vorgeben und unter Umständen auch den Rhythmus des Umblätterns übernehmen.<sup>8</sup>

---

6 Peeters, Benoît. Lire la bande dessinée. Paris: Casterman, 1998. 50.

7 Peeters, 50.

8 Vergleiche hierzu Peeters, 50 und Groensteen, Thierry. La bande dessinée. Mode d'emploi. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2007. 26.

Schmitz-Ehmans geht in diesem Zusammenhang sogar so weit, basierend auf der Farbgebung einzelner Seiten die Möglichkeit des Aufbau einer „anderen Realitätsebene“ zu erkennen.<sup>9</sup>

Die Seitengestaltung im Comic kann die unterschiedlichsten Formen annehmen. Der Zeichner kann sich für ein festes Raster entscheiden, an dem er jede Seite ausrichtet. Dabei können die Panels allesamt gleich groß sein. Es kann aber auch eine feste Anordnung von Bildern unterschiedlicher Größe gewählt werden, was sowohl dem Künstler als auch dem Leser erlaubt, sich ganz auf den Inhalt zu konzentrieren.<sup>10</sup> Eine solche Regelmäßigkeit kann dann durch ein andersartiges Panel besonders effektiv durchbrochen werden.

Die Wahl der Panelgröße erfolgt in der Regel in Abhängigkeit vom gezeigten Bildinhalt und dem gewünschten Effekt auf den Leser. So kann die Panelform die subjektive Zeitwahrnehmung des Lesers beeinflussen. Ein breites Panel vermittelt so, ebenso wie ein rahmenloses Bild, den Eindruck einer längeren Handlungsdauer.<sup>11</sup> Dieser Effekt ist in der Untersuchung von Tardis Werken am Beispiel von *La position du tireur couché* und *Le petit bleu de la côte Ouest* von Bedeutung, da hieraus theoretisch eine Korrelation von Panel- und Seitenanzahl abzuleiten ist. Der Belgier Thierry Groensteen, Direktor des Comic-Museums in Angoulême und führender Comicforscher, erläutert, dass ein Panel selten einen Moment ausdrückt, sondern vielmehr einen Zeitraum:

„En fait, une vignette de bande dessinée est rarement un instantané. Quand le personnage parle, on doit prêter à la vignette une durée au moins égale au temps nécessaire pour prononcer (ou lire) les paroles inscrites dans la bulle. [...] Mais c'est aux images silencieuses, précisément, qu'il est le plus difficile d'assigner une durée précise.“<sup>12</sup>

Zeitliche Abfolgen und Ausdehnung können also durch Figurenrede modelliert werden. Weiters besteht die Möglichkeit, mehrere Figuren Text sprechen zu lassen. Wenn die Sprechblasen in einer Form von Regelmäßigkeit (z.B. linear) angeordnet sind, ist davon auszugehen, dass die Figuren nacheinander sprechen, was wiederum zeitliche Ausdehnung vermittelt.<sup>13</sup> Überlappen oder verschmelzen die Sprechblasen hingegen, vermitteln sie Stimmengewirr und Durcheinander.

---

9 Schmitz-Ehmans, *Literatur-Comics*, 76.

10 Vergleiche Trondheim, Lewis und Sergio García. *Bande dessinée. Apprendre et comprendre*. Paris: Delcourt, 2006. 5.

11 McCloud, 109ff.

12 Tatsächlich ist ein Comicpanel selten eine Momentaufnahme. Wenn die Figur spricht, muss man dem Panel zumindest eine so lange Zeitdauer zugestehen, wie es nötig ist, die Worte in der Sprechblase auszusprechen (oder zu lesen). [...] Aber gerade die stummen Bilder sind es, denen eine genaue Zeitdauer am schwierigsten zuzuordnen ist. Groensteen, *La bande dessinée*, 25.

13 Vergleiche z.B. Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. 51f.

Im Gegensatz zum Roman kann die Sequenzielle Kunst viel effektiver den Eindruck von Gleichzeitigkeit vermitteln, da eine Situation mit nur einem Blick grundsätzlich erfasst werden kann. Auch wenn der Rezipient eine gewisse Zeit benötigt, um die Szene zu verstehen und in all ihren Details zu verarbeiten, wird die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Handlungen doch besonders deutlich, wenn sie innerhalb eines Panels wiedergegeben wird. Mahne spricht hier von „Simultanpanels“<sup>14</sup>, die wahlweise „mehrere aufeinanderfolgende Szenen“ oder aber „parallele Handlungsstränge“ beinhalten. Im Gegensatz zu diesem synoptischen Element vermag der Comic jedoch auch zu verwirren, indem gleichzeitig stattfindende Ereignisse in mehreren Panels, beispielsweise aus unterschiedlichen Perspektiven, wiedergegeben werden. Diese Darstellungsweise zwingt nun den Rezipienten, sich mit der so intensiv dargestellten Handlung länger auseinanderzusetzen, hält ihn im Lesefluss auf und hebt gleichzeitig einen wichtigen Moment im Handlungskontinuum hervor.

Nicht unterschätzt werden sollte abschließend die Bedeutung des Raumes zwischen den Panels, den Benoît Peeters „péri-champ“<sup>15</sup> (dt. wörtl. „Um-Feld“) nennt. Hier wird durch kreative Leistungen des Lesers Inhalt geschaffen, werden die Einzelbilder zu Gedanken und weiter zu Geschichten verknüpft, wobei McCloud die zeitlichen Abstände zwischen den jeweiligen Panels als essentiell empfindet. Er definiert sechs Kategorien: „Von Augenblick zu Augenblick“, „von Handlung zu Handlung“, „von Gegenstand zu Gegenstand“, „von Szene zu Szene“, „von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt“ und „Paralogie“.<sup>16</sup> Übergänge „von Augenblick zu Augenblick“ und „von Handlung zu Handlung“ erfordern nur geringfügige Leistungen vonseiten des Rezipienten. Die Ellipsen sind einfach auszufüllen. Bei einem Übergang „von Gegenstand zu Gegenstand“ verbleibt innerhalb einer Szene bzw. eines Gedankens, erfordert jedoch schon größere deduktive Leistungen vom Leser. Übergänge „von Szene zu Szene“ überbrücken räumliche und zeitliche Differenzen, während bei Panels, die „von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt“ wechseln, verschiedene Aspekte eines Gegenstandes bzw. einer Idee beleuchtet werden. Bei der Paralogie schließlich können keine logischen Verknüpfungen zwischen den einzelnen Panels hergestellt werden.

---

14 Mahne, 54.

15 Peeters, 23.

16 McCloud, 78ff.

## 2.2 Was ist eine Adaption?

Der Vorgang der Adaption eines literarischen Werkes ist vermutlich ebenso alt wie die Literatur selbst. Schon immer haben Autoren Inspiration in den Werken ihrer Kollegen gefunden und diese – abhängig von der jeweiligen Epoche und dem Kulturkreis – mit besserem oder schlechterem Gewissen variiert, angepasst und so erneut wiedergegeben. Bis in die europäische Romantik ist das immer wiederkehrende Aufgreifen einer bereits bekannten Handlung in Literatur, Theater oder Oper und ihre Adaption innerhalb derselben oder in eine andere Kunstform die gängige Art, sich der Kunst zu widmen. Erst das Aufkommen des Geniegedankens in der Romantik beginnt, aus dieser Herangehensweise etwas Bemerkens- und Verachtenswertes zu machen. Die abschätzige Haltung, mit der das heutige Publikum in den meisten Fällen Adaptionen gegenübersteht, gründet auf ebendieser romantischen Grundhaltung, der zufolge der wahre Wert eines Kunstwerkes in seiner Neuartigkeit und im kreativen Schöpfergeist des Künstlers liegt, wie auch Linda Hutcheon zu Beginn ihres Standardwerkes *A Theory of Adaptation*<sup>17</sup> ausführt. Konstitutiv für eine Adaption – im Gegensatz zu Parodien, literarischen Anspielungen oder gar Plagiaten – ist die offene Deklaration als ebensolche. Während andere intertextuelle Verweise nur durch ein Erkenntnis- und Entlarvtwerden vonseiten des Publikums funktionieren, nennt die Adaption bereits vorweg das Werk, das ihr zugrunde liegt<sup>18</sup>. Wie offensichtlich diese Bezüge in weiterer Folge sind, ist davon allerdings völlig unabhängig – die Änderung des zeitlichen, örtlichen oder kulturellen Settings ist eine häufige, in der Regel stark verfremdende Adaptionsstrategie. Weiters stellt die Adaption eine formale Einheit dar, eine nicht nur angekündigte, sondern auch extensive Umsetzung eines bestimmten Werkes.<sup>19</sup> Dieselbe Geschichte kann dabei aus einem neuen Blickwinkel betrachtet werden, (re)interpretiert und in weiterer Folge (neu) geschaffen werden<sup>20</sup>, neu fokalisiert, eine neue Ausgangs- oder Endsituation erhalten, wodurch der Handlungsschwerpunkt effektiv verschoben werden kann; auch die Erzählgeschwindigkeit wird häufig verändert, Zeit komprimiert oder ausgedehnt.<sup>21</sup>

Gerade beim Filmpublicum entstehen immer wieder Diskussionen über die „Quellentreue“ einer Adaption – ein laut Hutcheon völlig sinnloses „Qualitätskriterium“, da hinter Adaptionen viele unterschiedliche Motivationen stehen, Treue jedoch in den wenigsten Fällen eine von ihnen ist<sup>22</sup>. Adaptierende Künstler werden ihr zufolge vielmehr von Beweggründen ange-

---

17 Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. 4.

18 Hutcheon, 3.

19 Hutcheon, 7.

20 Hutcheon, 8.

21 Hutcheon, 11f.

22 Hutcheon, XIII.

trieben, wie dem Wunsch, einem anderen Künstler Tribut zu zollen, den Autor der Vorlage künstlerisch herauszufordern, das Bestreben, die Geschichte durch Aktualisierung am Leben zu halten, schlichtes, persönliches Gefallen an einem Werk in Verbindung mit dem Verlangen, dieses nachzuahmen und ihm dabei einen eigenen Touch zu verleihen, oder aber sie verfolgen wirtschaftliche Interessen – denn Adaptionen sind Werke, die bereits am Publikum getestet sind und damit nicht zuletzt finanziell vielversprechende Projekte<sup>23</sup>. Dabei sind adaptierende Künstler stets in erster Linie Interpreten und erst dann Schöpfer – ebenso wie der Autor spätestens seit der Etablierung des Intertextualitätsbegriffes von Roland Barthes zunächst Leser ist und erst in weiterer Folge Autor. Grundsätzlich beobachtet Hutcheon, dass sich adaptierende Künstler derselben Werkzeuge bedienen, wie sie Geschichtenerzähler schon immer benützt haben: Sie aktualisieren oder konkretisieren Ideen, vereinfachen zuvor getroffene Auswahlen, verstärken und extrapolieren, bilden Analogien, kritisieren oder zeigen Respekt – nur die Geschichten, die sie erzählen, haben sie nicht neu erfunden.<sup>24</sup>

Aufseiten der Rezipienten stellt sich durch diese „Wiederholung mit Variation“ das angenehme Gefühl des „Rituals in Kombination mit der Würze der Überraschung“ ein<sup>25</sup> – vorausgesetzt, sie zählen zum „wissenden Publikum“<sup>26</sup> und kennen das der Adaption zugrundeliegende Werk. In diesem Fall kommt es zu einer Oszillation zwischen dem bekannten Werk und der Adaption, die wiederum von der Reihenfolge der Rezeption abhängig ist.<sup>27</sup> Dieser Effekt wird in Kapitel 2.2.4 der vorliegenden Arbeit anhand eines Selbstversuches erarbeitet und näher erläutert.

Linda Hutcheon unterscheidet drei Wege, eine Geschichte zu vermitteln: durch erzählen, durch zeigen und durch Interaktion mit der Geschichte<sup>28</sup>. Der Spezialfall Interaktion bezieht sich dabei vor allem auf Computerspiele, Erlebnisparks und dergleichen und ist für die vorliegende Arbeit nicht von Bedeutung.

Das Erzählen und das Zeigen eines Handlungsablaufes sind zwei grundsätzlich verschiedene Vorgänge, die sowohl in der Graphic Novel als auch in der illustrierten Literatur zusammengeführt werden. Hutcheons Erläuterungen zum Zeigen beziehen sich ausnahmslos auf

---

23 Siehe hierzu Hutcheon 3ff, 20, 116.

24 Hutcheon, 3.

25 Hutcheon, 4.

26 Hutcheon, 120ff.

27 Hutcheon, XV.

28 Hutcheon, XIV.

Film und darstellende Kunst, hier im Speziellen auf Theater- und Opernproduktionen. Ihre Betrachtungen und Erkenntnisse sind jedoch gut auf *Sequenzielle Kunst* übertragbar und helfen dabei, die Besonderheiten der Graphic Novel als eigenes Medium zu begreifen.

### 2.3 Der Spezialfall Comic-Adaption

Die medienüberschreitende Adaption eines literarischen Werkes wird aus naheliegenden Gründen häufig mit dem Vokabular der Übersetzung beschrieben. Hutcheon spricht hier von Übersetzungen in der Form intersemiotischer Transpositionen von einem Zeichensystem in ein anderes und damit von Übersetzungen in einem sehr speziellen Sinn, nämlich als Umwandlung oder Umcodierung.<sup>29</sup>

Um den Spezialfall der Adaption eines literarischen Werkes in die Form der Graphic Novel zu untersuchen, ist es zunächst erforderlich, die daran beteiligten Erzählmodi etwas näher zu betrachten. Linda Hutcheon beschreibt den Modus des Erzählens mithilfe von Sprache („telling“) folgendermaßen: Die Beziehung des Lesers zur Geschichte beginnt im Bereich der Imagination, die durch ausgewählte Worte kontrolliert wird. Sie ist insofern frei, als der Rezipient keinerlei audiovisuellen Beschränkungen unterliegt, jederzeit unterbrechen oder vor- bzw. zurückblättern kann. Er hält das Buch und sieht und fühlt, wie viel Text noch übrig ist.

Im Modus des Zeigens („showing“) hingegen drängt die Geschichte unablässig vorwärts und ist vom Bereich der Imagination in jenen der Perzeption verschoben worden. Visuelle und gestische Darstellungen sowie Musik führen zu komplexen Assoziationen und affektiven Reaktionen.<sup>30</sup>

Im Bereich der Graphic Novel findet nun eine Mischung dieser beiden Erzählmodi statt, die stark von den beteiligten Künstlern und den jeweiligen Werken abhängig ist, da die Textmenge und der Zeichenstil stark variieren kann. Monika Schmitz-Ehmans weist in diesem Zusammenhang auf die „Verschränkung von bildlicher und sprachlicher Dimension“<sup>31</sup> hin, die deshalb besonders interessant sind, da der adaptierte Text nicht nur in Form von Worten, sondern auch in der bildlichen Ebene wiedergegeben wird.

An anderer Stelle weist Schmitz-Ehmans zudem in Übereinstimmung mit Linda Hutcheon darauf hin, dass Comic-Adaptionen literarischer Texte keineswegs ausschließlich vermittelnde

---

29 Hutcheon, 16.

30 Hutcheon, 23.

31 Schmitz-Ehmans, *Literatur-Comics*, 9.

oder interpretierende Funktion besitzen, sondern vielmehr ähnlich komplexe und vielschichtige intertextuelle Beziehungen zwischen Adaption und Vorlage bestehen wie zwischen literarischen Texten.<sup>32</sup>

Jacques Tardi beispielsweise übernimmt in seinen Adaptionen der Romane Jean-Patrick Manchettes (siehe Kapitel 4.3.2 der vorliegenden Arbeit) einen großen Teil des Vorlagentextes und arbeitet somit auffällig intensiv auf der textuellen Ebene. Gleichzeitig ist sein Zeichenstil sehr speziell: Er zeichnet so detailliert, dass die (von Manchette vorgegebene) Marke gewisser Produkte zu erkennen ist, aber dennoch so stark vereinfacht, dass dem Betrachter reichlich Spielraum zu Interpretation gegeben ist, wo Manchette Freiräume gelassen hat. Tatsächlich weitet Tardi diese sogar aus, indem er sich auf Schwarz-Weiß-Alben beschränkt – so erreicht die im Text definierte farbliche Gestaltung der Gegenstände wieder einen geringeren Grad der Definiertheit. Zusätzlich ist das Lesetempo ebenso wie die Leserichtung wie bei einem Roman frei bestimmbar und auch das von Hutcheon angesprochene Kriterium, das Werk tatsächlich in der Hand zu halten, ist vorhanden.

Auch das Fehlen von Ton lässt dem Betrachter einer Graphic Novel die Freiheit, sich den passenden Soundtrack, die Geräusche und Stimmen der Figuren, vorzustellen. Einzelne Künstler (zum Beispiel Jörg Vogeltanz mit seinem Band *Retrospective Glance: The Anger Diaries 3*) liefern einen Soundtrack zur Graphic Novel und vermitteln so dem Leser eine gewisse Stimmung, in der die Handlung des Albums stattfindet.

Im Fall der Graphic Novel ist somit größerer interpretativer und imaginativer Freiraum festzustellen als bei einem Film, aber stärkere Einschränkungen als bei der Lektüre eines Romans. Die genaue Platzierung in diesem Spektrum ist schließlich von den Künstlern abhängig. Dennoch wird es nach der Lektüre einer Comic-Adaption ähnlich schwierig sein, zum ursprünglichen, eigenen Bild der einzelnen Charaktere und Handlungsspielorte zurückzukehren, wie nach dem Betrachten einer Filmadaption – die eigenen Vorstellungen werden somit von den offensichtlich stärkeren, fremdgenerierten Bildern überlagert.

Anders als bei Roman oder Film existiert im Bereich des Comics der Effekt des Ganzen, das heißt beim Aufschlagen des Albums wird unwillkürlich die Gesamtheit der Doppelseite wahrgenommen, der Leser kann schließlich entscheiden, ob er sich einen Blick auf die nächsten Panels gestattet, bevor er in der Lektüre dort ankommt, oder nicht. Diesem ersten Eindruck jedoch kann er sich nicht entziehen und somit ist die so genannte *Sequenzielle Kunst* in

---

32 Schmitz-Ehmans, Monika. „Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation.“ In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva und Daniel Stein (Hgg.). Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript, 2009. 281-308. 288.

der Realität der Perzeption doch etwas weniger sequenziell als Film oder geschriebener Text. Darin liegt einer der Gründe, weshalb die Panel- und Seitenaufteilung und davon direkt beeinflusst das Erzähltempo bzw. der Erzählrhythmus im Comic von so großer Bedeutung ist.<sup>33</sup> Zudem ist die Größe der „Leinwand“, auf der die Handlung stattfindet, variabel, wenn sich der Zeichner nicht für einen festen Raster entscheidet – eine Eigenschaft des Comics, die es dem Künstler erlaubt, stets das passende Format für seine Darstellungen zu finden.<sup>34</sup>

### 3. Untersuchung einer ausgewählten verlegerischen Strategie

#### 3.1 Stellenwert von Literatur und BD in Frankreich

Im französischen kollektiven Bewusstsein wird die Kunst basierend auf Hegels System der einzelnen Künste eingeteilt. Hegel nimmt in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* eine Klassifikation der einzelnen Künste vor und definiert die Architektur als die erste Kunst, die Skulptur als die zweite, die Malerei als die dritte und schließlich, in einer gemeinsamen Kategorie zusammengefasst, die Musik als die vierte und die Poesie als die fünfte Kunst.<sup>35</sup>

Die in Frankreich allgemein übliche Einteilung fasst unverändert Architektur als erste Kunst, Skulptur als zweite und Malerei als dritte Kunst auf, die vierte Kunst jedoch stellt der Tanz dar und erst die fünfte die Musik. Der Literatur kommt in weiterer Folge die sechste Position zu, gefolgt von der Kinematografie als siebente Kunst und dem Fernsehen an achter Stelle. Die neunte Kunst ist gemeinhin die *Bande Dessinée*, also jede Form von Comic, während die zehnte Kunst noch diskutiert wird, häufig aber dem Computerspiel zugeschrieben wird.

Anhand dieser Einteilung wird der bereits seit längerem gefestigte Status der *Bande Dessinée* als neunte Kunst und damit ihre Akzeptanz und ihr Status in der Wahrnehmung der französischen Kunstwelt durch die breite Öffentlichkeit besonders deutlich.

Im germanophonen Sprachraum formuliert Monika Schmitz-Ehmans ihre These, dass „Comic-Paraphrasen literarischer Texte und Comic-Variationen über literarische Vorgaben [...] im Kontext des Selbstverständnisses als „neunte Kunst“ zu sehen“<sup>36</sup> sei. Ihrer Meinung nach drückt sich in der grafischen Adaption literarischer Texte „der implizite Anspruch aus, weitaus

---

33 Siehe hierzu Groensteen, *La bande dessinée*, 47f.

34 Groensteen, *La bande dessinée*, 50.

35 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Werke. Band 10. *Vorlesungen über die Aesthetik*. 2. Band. Herausgegeben von H.G. Hotho. Duncker und Humblot: Berlin, 1837. 259ff.

36 Schmitz-Ehmans, „Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation“, 306.

mehr als ein unterhaltendes Darstellungsmedium zu sein“, nämlich das Bestreben, „ästhetisch eigenwertige Artefakte zu schaffen“.<sup>37</sup> Wenn nun aber das Medium der Sequenziellen Kunst danach strebt, als eigenständig anerkannt zu werden und ebensolche „ästhetisch eigenwertige“ Werke zu kreieren, ist dann nicht die starke Bindung an die Literatur im allgemeinen und an kanonisierte literarische Vorlagen im Speziellen nicht kontraproduktiv, da so die Comic-Adaption stets in die zweite Reihe verwiesen wird und ihr als ein nachgereihtes, von außen inspiriertes Kunstwerk von vornherein geringeren Wert beigemessen wird? Ganz offensichtlich reißt die Produktivität der Comic-Künstler im Bereich der Adaptionen literarischer Werke nicht ab – sie wird im Gegenteil stetig kreativer und vielfältiger. Auch der Bildungsanspruch, der in Reihen wie „... en bandes dessinées“ ganz offensichtlich verfolgt wird, scheint immer mehr zu verblassen und immer mehr Comic-Verleger beginnen eigene Programmreihen von Adaptionen zu etablieren. Daraus kann geschlossen werden, dass die Adaption keineswegs nur eine Zwischenstufe des Comics auf dem Weg von der Populärkultur zur ernstzunehmenden künstlerischen Disziplin ist, sondern vielmehr ein eigenes, erfolgreiches Subgenre bildet.

Zu einem ähnlichen Schluss gelangt Schmitz-Ehmans einige Zeit später, als sie einräumt, dass die Position des Comics im Literaturbetrieb derart verstanden werden kann, dass er sich „als eine neue Spielform der Literatur präsentiert“<sup>38</sup>.

Auch in der Verlagswelt sind die Anzeichen für den Comic als weit verbreitete, akzeptierte und durchaus lukrative Kunstform nicht zu übersehen. Einige der wichtigsten Comicverlage sind Imprints großer Verlagshäuser, allen voran Glénat BD als Teil von Glénat, Actes Sud BD als Imprint von Actes Sud, Futuropolis als Imprint von Gallimard sowie Casterman und Fluide Glacial als Teile der Groupe Flammarion. Doch auch kleine, unabhängige Verlage können allein dank der Veröffentlichung von Comics überleben (siehe Kapitel 2.1.2).

Weiters veröffentlichen Massenverlage wie Librio (ebenfalls ein Imprint von Flammarion) kleine Führer durch die Welt des Comics, beispielsweise *Le Guide des 100 bandes dessinées incontournables* (dt. „100 unumgängliche Comics“) von Christophe Quillien. Dieser Titel erschien 2009 als dritter Titel in einer Reihe. Seine Vorgänger verzeichneten 100 unumgängliche Romane und 100 unumgängliche Krimis.

---

37 Schmitz-Ehmans, „Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation“, 306.

38 Schmitz-Ehmans, Monika. „Gezeichnete Romane, gezeichnete Schauspiele, gezeichnete Gedichte. Der Comic und die literarischen Gattungen.“ In: Kohns, Oliver und Claudia Liebrand (Hgg.). Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie. Bielefeld: transcript, 2012. 79-102. 85.

Auch die Forschungsliteratur zum Comic ist in französischer Sprache im weltweiten Vergleich besonders umfassend und weit gefächert. Als die drei großen Kulturräume der Sequenziellen Kunst können zweifelsfrei die Anglophonie, die Frankophonie und Japan genannt werden.

Dies manifestiert sich auch in den zahlreichen Comicfestivals, die vornehmlich in Frankreich stattfinden. Allen voran sei das *Festival International de la Bande Dessinée* in Angoulême genannt, das Anfang 2013 zum 40. Mal stattfindet und eines der wichtigsten Comicfestivals weltweit darstellt. Ebenfalls von Bedeutung sind die *5 Jours de la BD* in Grenoble, die jeweils zu Jahresende veranstaltet werden (2012 zum 21. Mal) und die *Rencontres du 9<sup>e</sup> Art* in Aix-en-Provence, die sich 2013 zum zehnten Mal jähren.

Insgesamt ergibt eine kurze Recherche 28 Comicfestivals allein in Frankreich, weitere neun in Belgien, zwei in der französischsprachigen Schweiz und eines in Luxemburg.<sup>39</sup>

### **3.2 Die französische BD-Verlagslandschaft und ihre Kontexte**

Der französischsprachige Raum verfügt über zahlreiche Verlage, die sich auf die Bande Dessinée spezialisiert haben. In der Frankophonie wird hier zwischen den drei großen Subgenres BD, Comic und Manga unterschieden. Der Unterschied zwischen BD und Comic liegt primär in ihrer Herkunft: Die BD ist zumeist in französischer Originalsprache verfasst und Comics stammen aus dem anglophonen, vor allem aus dem amerikanischen Raum – hierunter fallen beispielsweise die Programme von DC, Marvel und Vertigo.

Der bedeutendste französischsprachige Verlag außerhalb Frankreichs ist zweifellos der ursprünglich belgische Verlag Casterman. Heute gehört er zur Flammarion-Gruppe und ist damit international. Die wichtigsten französischen Verlage bzw. Imprints neben Futuropolis sind Actes Sud BD, Delcourt, Glénat BD, Petit à Petit und Soleil Productions. L'Association hat besondere Bedeutung als Independent-Verlag, veröffentlicht jedoch keine Adaptionen.

Als Adaptionen besonders beliebte Titel stammen von Autoren wie Robert Louis Stevenson und Edgar Allan Poe. Grundsätzlich wird Spannungsliteratur aller Art bevorzugt in die Form

---

<sup>39</sup> Website der belgischen Freizeit-Zeitschrift *6 Bears*. 2.12.2012. <<http://www.6bears.com/bdfestival.html>>.

eines Comicalbums gebracht – in jenem Land, das den Roman Noir hervorgebracht hat, eine geradezu logisch anmutende Entwicklung.

Der Roman Noir wird definiert durch gewalttätige Handlungsabläufe (z.B. Verfolgung, Aggression, Freiheitsberaubung oder Raub, Mord, etc.), furchteinflößende Kulissen (etwa Ruinen, Klöster, verlassene Landstriche, unwirtliche Gegenden), düstere Stimmung voller Angst und mysteriöser Vorkommnisse, die Konfrontation unschuldiger Charaktere (z.B. einer romantischen Heldin, eines verfolgten jungen Mädchens...) mit zwielichtigen, düsteren oder gar diabolischen Figuren (z.B. mit gewalttätigen Kriminellen). Es gibt zahlreiche mysteriöse, gespenstische oder übernatürliche Elemente, die zu einer beängstigenden Stimmung beitragen. Sexuelles Begehren und Gier spielen ebenfalls häufig eine Rolle.<sup>40</sup>

Zahlreiche dieser Kriterien lassen sich gut in einem Comic umsetzen: Düstere Stimmung ist gut durch die Farbwahl bei einer eventuellen Kolorierung wiederzugeben, während die Konfrontation von Gut und Böse, Licht und Schatten, Unschuld und Schuld in ihrer überdeutlichen Klarheit mit dem Mittel der Schwarz-Weiß-Zeichnung geradezu auf der Hand liegt. Wie der Roman Noir neigt auch der Comic zur „Überzeichnung“. Natürlich kann hier auch die Strichführung höchst eindrucksvoll eingesetzt werden.

Der beliebte Griff zu stereotypen Charakteren ist dem Roman Noir (der in gewisser Weise auch Hardboiled Krimis und ähnliche düstere Spannungsliteratur umfasst) und dem Comic seit jeher gemein – dementsprechend liegt auch hier eine Adaption in die Form der Sequenziellen Kunst nahe. Erst in neuerer Zeit werden mit den Graphic Novels nicht nur die Handlungsabläufe, sondern auch die Figuren komplexer und vielschichtiger.

Ein weiterer Vorteil in Hinblick auf eine Adaption in die Form beispielsweise einer Graphic Novel, die besonders bei der typisch französischen düsteren Spannungsliteratur beobachtet werden kann, liegt in der stark nach außen getragenen Handlung. Der Leser wird nicht häufig in die Gefühls- und Gedankenwelt des Protagonisten eingeweiht, was einer zeichnerischen Umsetzung entgegenkommt.

Die Verbindung zwischen Roman Noir und BD wird unter anderem in Verlagsprogrammen großer Häuser wie Casterman deutlich: Dort wurde im Jahre 2008 die Reihe Rivages/Casterman/Noir ins Leben gerufen. Die Spezialität dieser Reihe sind Adaptionen zuvor bei Rivages erschienener Romans Noirs in Form von Einzelbänden, wobei diese Adaptionen von unter-

---

<sup>40</sup> Siehe hierzu „Roman noir“. In: Van Gorp, Hendrik u.a. Dictionnaire des termes littéraires. Paris: Honoré Champion, 2005.

schiedlichen Comic-Künstlern geschaffen werden, die selbst wählen dürfen, welches Werk sie adaptieren möchten.<sup>41</sup>

Glénat verfügt bereits seit 1998 über eine Reihe mit dem klingenden Titel *Bulle noire* (dt. „schwarze Sprechblase“), die auf Krimi-Comics spezialisiert ist. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um Adaptionen.

### 3.2.1 Actes Sud BD<sup>42</sup>

Actes Sud BD wurde 2004 in Paris gegründet und veröffentlicht Comicalben für Erwachsene. Es handelt sich dabei um ein Imprint des 1977 gegründeten Verlages Actes Sud, der sowohl Belletristik, als auch Sach- und Kinderbücher publiziert.

Die Künstler stammen nicht nur aus Frankreich, sondern auch aus den USA, China, Russland, Italien, Island und Israel. Dadurch ist das Verlagsprogramm stilistisch und thematisch sehr vielfältig.

Im Bereich der Adaptionen verzeichnet der Katalog *Le procès* (Kafkas *Der Prozess*) von Chantal Montellier und David Zane Mairovitz, *Le Maître et Marguerite* (Bulgakovs *Meister und Margarita*) von Misha Zaslavsk und Askold Akishine, *Cité de verre* (Paul Austers *Stadt aus Glas*) von Paul Karasik und David Mazzucchelli, *L'Homme qui s'évada* (von Albert Londres, dt. „der Mann, der entkam“, unübersetzt) von Laurent Maffre und *Les chambres du cerveau* (eine Adaption der Kurzgeschichte *Markheim* von Robert Louis Stevenson), ebenfalls von Laurent Maffre.

### 3.2.2 Casterman<sup>43</sup>

Der 1870 gegründete Verlag Casterman hat in den 1930er Jahren mit der Veröffentlichung der *Tintin*-Alben (*Tim und Struppi*) von Hergé begonnen, die BD im frankophonen Raum zu etablieren. Zu den Autoren des Verlags zählen die Größen der BD: Jacques Tardi, Hugo Pratt, Philippe Geluck, François Schuiten, Benoît Peeters und Didier Comès, aber auch Enki Bilal und Régis Loisel. Er gehört seit 1999 zur Flammarion-Gruppe, die ihrerseits Teil von Rizzoli

---

41 Interview mit François Guérif, dem Programmleiter der Reihe Rivages/Noir am 23.2.2008. „François Guérif“. *Polar Noir*. 13.1.2013. <[http://polarnoir.net16.net/guerif\\_interv.html](http://polarnoir.net16.net/guerif_interv.html)>.

42 „Historique“. *Actes Sud*. 16.06.2012 <[www.actes-sud.fr/historique](http://www.actes-sud.fr/historique)>. *Actes Sud*. 16.06.2012. <[www.actes-sud-bd.fr](http://www.actes-sud-bd.fr)>.

43 *Casterman BD*. 17.06.2012. <[bd.casterman.com](http://bd.casterman.com)>.

Corriere della Sera ist. Der Marktanteil Castermans liegt etwa bei einem Siebtel der verkauften Comicalben in der gesamten Frankophonie.

Bei Casterman erscheinen neben unzähligen konventionellen Alben auch neuartige Produkte wie *BD-Lonely Planet*-Reiseführer oder eine Comic-Biographie von Egon Schiele – das bedeutet, der Verlag kann es wagen, mit dem Comic in bisher noch unerschlossene Gebiete vorzudringen.

Gleichzeitig werden auch Romanadaptionen verlegt, einerseits in einer Serie von Romans Noirs mit Werken von Sjöwall und Wahlöö oder Armitage Trail und andererseits in der Reihe *Univers d'auteurs*, mit Titeln wie *Dracula*, *Dr Jekyll et Mr Hyde*, *Frankenstein* oder Erzählungen von Edgar Allan Poe.

### 3.2.3 Delcourt<sup>44</sup>

Der Verlag Delcourt ist ein reiner Comic/BD/Manga-Verlag und wurde 1986 gegründet. Seit 1991 gehört er zur Verlagsgruppe Flammarion, die außerdem neben dem Belletristik- und Sachbuchverlag Autrement und dem großen Taschenbuchverlag J'ai lu die Comicverlage Fluide Glacial, Casterman und Jungle vereint.

Neben einer BD-Version des *Alten Testaments* von Michel Dufranne, Jean-Christophe Camus und Damir Zitko hat Delcourt unter anderem *Le Portrait de Dorian Gray* (*Das Bildnis des Dorian Gray* von Oscar Wilde) in einer Adaption von Stanislas Gros und Molières *Tartuffe*, adaptiert von Fred Duval und Zanzim veröffentlicht.

### 3.2.4 Glénat<sup>45</sup>

Die Verlagsgruppe Glénat mit Sitz in Grenoble ist spezialisiert auf BD, Comics, Mangas, Magazine und Sachbücher. Im Bereich der BD sind zwei Imprints von größerer Bedeutung, nämlich Glénat BD und Vents d'Ouest.

Glénat BD hat kaum Adaptionen im Programm, abgesehen von einer derzeit siebenbändigen Serie von *Le Petit Prince*, Comicalben zur Disney-Filmreihe *Madagascar* und eine an *Alice im Wunderland* angelehnte Reihe namens *Alice au pays des singes* (*Alice im Affenland*).

---

44 Editions Delcourt. <[www.editions-delcourt.fr](http://www.editions-delcourt.fr)> 16.06.2012 und Groupe Flammarion. 16.06.2012 <[www.groupe-flammarion.com](http://www.groupe-flammarion.com)>.

45 Glénat BD. 13.1.2013. <<http://m.glenatbd.com>>. Vents d'Ouest. 13.1.2013. <<http://m.ventsdouest.com>>. Glénat. 13.1.2013. <[www.glenat.com](http://www.glenat.com)>.

Vents d'Ouest verfügt über eine an *Sherlock Holmes* angelehnte Reihe namens *Les Quatre de Baker Street* (*Die vier aus der Baker Street*), in der Kinder aus der Baker Street im näheren Umfeld Sherlock Holmes' Detektivgeschichten erleben, veröffentlicht sonst aber keine Adaptionen.

### 3.2.5 Petit à Petit<sup>46</sup>

Petit à Petit ist ein zur Verlagsgruppe La Martinière gehöriger Verlag, der auf Adaptionen aller Art spezialisiert ist. Im Programm finden sich Chanson- bzw. Liedersammlungen, etwa von Georges Brassens, Édith Piaf, Jacques Brel oder Louise Attaque, die die Lieder als BD darstellen, ebenso wie Gedichtsammlungen, Märchen und Legenden, Theaterstücke und natürlich Literaturadaptionen, etwa von Jules Verne, Rimbaud, Verlaine, Balzac, Prévert, Flaubert, Fontaine und anderen kanonischen französischen Autoren. Auch eine Serie namens *Légendes en BD* ist Teil des Katalogs. Darin werden die Biographien von Künstlern bzw. Musikgruppen wie den Beatles, den Rolling Stones, Michael Jackson oder Bob Marley in der Form von BDs erzählt.

Schmitz-Ehmans stellt fest, dass die Adaption eines literarischen Textes in die Form der BD, wie sie beispielsweise von Petit à Petit mit didaktischem Sekundäreffekt betrieben wird, kanonisierenden Effekt hat.<sup>47</sup> Dies setzt jedoch einen einigermaßen gefestigten Stellenwert des Comics als ernstzunehmende Kunstform voraus.

### 3.2.6 Soleil Productions<sup>48</sup>

Der überaus bedeutende südfranzösische Verlag Soleil mit Sitz in Toulon veröffentlicht einige wenige literarische Adaptionen, etwa *Notre Dame de Paris* (*Der Glöckner von Notre Dame* von Victor Hugo), gezeichnet von Lacombe oder *L'île aux 30 cerceuil*s von Maurice Leblanc, gezeichnet von Lizano. Dazu kommen noch einige freie Adaptionen, etwa *Le club du suicide* (*Der Selbstmörderclub* von Robert Louis Stevenson), *Le dernier des Mohicans* (*Der letzte Mohikaner* von James Fenimore Cooper), adaptiert von Cromwell oder *Le joueur* (*Der Spieler* von Dostojewski), adaptiert von Miquel und Godart. Auch illustrierte Romanausgaben zählen zum Verlagsprogramm von Soleil, so etwa *Alice au pays des merveilles* (*Alice im Wun-*

---

46 *Éditions Petit à Petit*. 13.1.2013. <[www.petitapetit.fr](http://www.petitapetit.fr)>.

47 Schmitz-Ehmans, *Literatur-Comics*, 251.

48 *Soleil*. 13.1.2013. <<http://soleilprod.com/index>>.

derland von Lewis Carroll) in einer illustrierten Ausgabe von Amoretti oder *Les contes macabres*, einem Band mit Erzählungen von Edgar Allan Poe, illustriert von Benjamin Lacombe.

### 3.2.7 L'Association

Einer der wichtigsten französischen Independent-Verlage ist L'Association mit Sitz in Paris. Die offizielle Verlagsgründung fand im Jahre 1990 statt, nachdem einige Comickünstler, darunter Lewis Trondheim, JC Menu, Stanislas und Matt Konture seit 1982 im Umfeld der Comicmesse in Angoulême und des Verlages Futuropolis Vorarbeit dazu geleistet hatten.

Der Katalog umfasst viele Werke mit politischem und sozialkritischem Inhalt, ebenso wie solche mit besonders künstlerischer Herangehensweise. So veröffentlichen etwa die *Oubapo* (*Ouvroir de Bande dessinée potentielle*; dt. „Werkstätte für potentiellen Comic“), eine Vereinigung von Comickünstlern in offensichtlicher Anlehnung an die *Oulipo*<sup>49</sup>, ihre Werke bei L'Association. Jacques Tardi veröffentlichte dort 1999 das Album *Varlot Soldat*, die Fortsetzung des *Der des Ders* von Didier Daeninckx mit dem Ersten Weltkrieg als Thema und partizipierte an *Hommage à Monsieur Pinpon*, einer Hommage an den Künstler Mars aus dem Jahre 1997, an der zahlreiche namhafte Künstler teilnahmen.

## 3.3 Der Verlag Futuropolis<sup>50</sup>

1972 wurde in der Pariser Rue du Théâtre ein Buchladen mit dem klingenden Namen Futuropolis eröffnet. Die Besitzer waren Étienne Robial und Florence Cestac. Nur zwei Jahre später, 1974, gründete Étienne Robial den gleichnamigen Verlag. Die erste Reihe von Futuropolis nennt sich *30/40* und besteht zunächst aus Kurzgeschichten von Edmond Calvo und Jean Giraud. Auch Tardi veröffentlicht bereits 1974 seinen ersten Band in dieser Reihe: *La véritable histoire du soldat inconnu*.

Im Jahre 1988 erwirbt der Verlag Gallimard Anteile von Futuropolis und die Collection Futuropolis / Gallimard entsteht. Erneut ist Jacques Tardi an diesem wichtigen Schritt beteiligt. Er steuert eine illustrierte Ausgabe *Voyage au bout de la nuit* (von Louis-Ferdinand Céline) bei.

---

49 *L'Ouvroir de Littérature Potentielle*, eine Vereinigung von Autoren (gegründet 1960), die an die „Spracherweiterung durch formale Zwänge“ glaubt. *Oulipo*. 13.1.2013. <[www.oulipo.net](http://www.oulipo.net)>.

50 „Le Catalogue historique.“ *Futuropolis*. 13.1.2013. <[http://www.futuropolis.fr/historique\\_accueil.php](http://www.futuropolis.fr/historique_accueil.php)>.

20 Jahre nach der Verlagsgründung verlässt Étienne Robial Futuropolis 1994. Er hat die Publikation von 488 Büchern betreut. Im Jahre 2000 unternimmt Gallimard den Versuch, Futuropolis als Verlag wiederzubeleben – das Vorhaben scheitert jedoch.<sup>51</sup>

Ein Relaunch gelingt erst im Jahre 2004, als durch einen Zusammenschluss mit Soleil Productions die Gesellschaft Gallisol gegründet wird, die nunmehr Futuropolis als Marke wiederbelebt. Gallimard und Soleil sind nun zu jeweils 50% Eigentümer von Futuropolis. Eine Wiederauflage der ursprünglichen Futuropolis-Titel beschränkt sich zunächst auf die absatzstarken Alben von Jacques Tardi.<sup>52</sup>

### 3.4 Comic-Adaptionen französischer Literatur im Verlagsprogramm

#### Futuropolis

Die erste Romanadaption bei Futuropolis entstand im Jahre 1988, als Gallimard Aktionär des bis dahin unabhängigen Verlages Futuropolis wurde. Dabei handelte es sich um das Werk *Le grand vestiaire* von Romain Gary, das 1948 erstmals bei Gallimard erschien und nun von Verret in Comicform gebracht wurde. Zeitgleich fertigte Jacques Tardi die ersten Illustrationen für Futuropolis an, wo Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* im Jahre 1988 veröffentlicht wurde, gefolgt von *Casse-pipe* 1989 und schließlich *Mort à crédit* 1990.

1989 erschien auch die erste illustrierte Ausgabe eines bereits zuvor bestehenden, nicht französischsprachigen Romans, nämlich *Le Double (Der Doppelgänger)* von Fjodor Dostojewski, mit Zeichnungen von Jean-Claude Götting.

Damit zeichnet sich ein deutlicher Beginn der Arbeit mit bereits etablierten Romanen im Verlag Futuropolis ab: Zwischen 1988 und 1990 wurden sowohl Adaptionen als auch Illustrationen auch fremdsprachiger Romane vorgenommen. Interessant ist in diesem Kontext zudem die Tatsache, dass die erste Adaption eines nicht französischsprachigen Romans erst 2007 und damit im „neuen“ Futuropolis erschien. Es handelt sich dabei um eine sehr freie Bearbeitung des *Don Quijote* durch Cmax, der die Handlung in das Afrika der Gegenwart versetzt. Der Titel des Werkes lautet *Mancha, chevalier errant*. Im Falle fremdsprachiger Literatur hält sich Futuropolis damit offenbar zunächst an etablierte, geradezu kanonische Werke der Weltliteratur.

---

51 „Interview de Sébastien Gnaedig (23/11/2009)“. [Bdtheque](http://www.bdtheque.com/interview-sebastien-gnaedig-128.html). 13.1.2013. <<http://www.bdtheque.com/interview-sebastien-gnaedig-128.html>>.

52 „Interview de Sébastien Gnaedig (23/11/2009)“. [Bdtheque](http://www.bdtheque.com/interview-sebastien-gnaedig-128.html). 13.1.2013. <<http://www.bdtheque.com/interview-sebastien-gnaedig-128.html>>.

Bis auf einige wenige Ausnahmen sind alle adaptierten oder illustrierten Romane zuerst in einer reinen Textausgabe im nunmehrigen Mutterverlag Gallimard erschienen. Damit entstehen durch die Bearbeitungen keinerlei rechtliche Probleme. Die treibende Kraft hinter den grafischen Ergänzungen bzw. Adaptionen könnte also von Seiten Gallimards herrühren; ebenso könnte erst die neue rechtliche Situation solche Wünsche der Zeichner bei Futuropolis realisierbar gemacht haben. Für den Fall des illustrierten Bandes *Voyage au bout de la nuit* beschreibt Volker Hamann in seiner *Biographie Jacques Tardi*, dass Tardi selbst die Gunst der Stunde nützte, und die Herausgeber bei Futuropolis und bei Gallimard zu dem Projekt überredete. Den Einwänden der Verlagsverantwortlichen stellte sich die Witwe Célines entgegen, die der Idee Tardis mit großer Neugier gegenüberstand.<sup>53</sup>

Wenden wir uns nun den einzelnen Werken zu:

### 3.4.1 Adaptionen französischer Romane bei Futuropolis vor 2004

Im unabhängigen Verlag Futuropolis wurden noch keine Romane adaptiert. Erst mit der Zugehörigkeit zu Gallimard ab 1988 wurde dieser Bereich erschlossen. Die erste Adaption zeichnete damals André Verret. Der Titel *Le grand vestiaire* von Romain Gary erschien bereits 1948 bei Gallimard und handelt von Luc Martin, dem vierzehnjährigen Erzähler der Geschichte, und spielt in Frankreich während der ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg.

Bereits im darauffolgenden Jahr, 1989, wurde die zweite Adaption veröffentlicht: *Le procès-verbal* (dt. *Das Protokoll*) von Jean-Marie Gustave Le Clézio, als Roman erschienen bei Gallimard 1963, adaptiert von Edmond Baudoin. Dabei handelt es sich laut Kindlers Literaturlexikon um ein „bizarre[s] realistische[s] Märchen[...]“<sup>54</sup>, dessen Protagonist „in einer Angstwelt“ in einem leerstehenden Haus am Meer wohnt und sich immer mehr aus der Realität zurückzieht. Nach Untersuchungen in einer psychiatrischen Anstalt endet er in Aphasie.

Die dritte und letzte Adaption vor dem Zusammenschluss von Gallimard und Soleil schuf Jacques Ferrandez mit dem Titel *La boîte noire*, der als Kurzgeschichte von Tonino Benacquista verfasst und zunächst 1999 im Sammelband *Tout à l'égo* bei Gallimard erschien. Nach dem

---

53 Hamann, Volker. „Biographie Jacques Tardi“. In: *Reddition*. Jg. 27, Ausg. 52 (2010). 23.

54 Günter Karcher: Jean-Marie Gustave Le Clézio - „Le procès verbal“. In: *Kindlers Literatur Lexikon Online*. 23.06.2012. <[www.kll-online.de](http://www.kll-online.de)>.

Erfolg der Adaption wurde die Geschichte 2002 zum Titelwerk des neuaufgelegten Sammelbandes.

### **3.4.2 Adaptionen französischer Romane bei Futuropolis nach 2004**

Im Futuropolis von Gallisol sind Romanadaptionen fester Bestandteil des Verlagsprogrammes. Unter dem Motto „Des auteurs qui dessinent des mots“ (dt. „Autoren, die Worte zeichnen“) werden französische und internationale Romane und Kurzgeschichten als Comicalben, aber auch in illustrierter Form, verlegt.

Die Titel französischsprachiger Autoren umfassen *Aziyadé* von Pierre Loti, adaptiert von Franck Bourgerin, *Trois fois un* von Tonino Benacquista, adaptiert von Gabrielle Piquet, *Mise en bouche* von Philippe Djian, adaptiert von Jean-Philippe Peyraud, *Les marins perdus* von Jean-Claude Izzo, adaptiert von Clément Belin, *Mendiants et orgueilleux* von Albert Cossery, adaptiert von Golo, *L'Obéissance* von François Sureau, adaptiert von Franck Bourgerin, *Un sac de billes* von Joseph Joffo, adaptiert von Vincent Bailly und Kris, *La belle image* von Marcel Aymé, adaptiert von Cyril Bonin und *L'Étranger* von Albert Camus, adaptiert von José Muñoz. Als freie Adaption sei noch *Les larmes de l'assassin* von Anne-Laure Bondoux in einer Adaption von Thierry Murat genannt. Dazu kommen noch die drei Romane von Jean-Patrick Manchette, *Le petit bleu de la côte Ouest*, *La position du tireur couché* und *Ô dingos, ô chateaux !*, die allesamt von Jacques Tardi adaptiert wurden.

Als Beispiele für unterschiedliche Stile und Herangehensweisen an die Herausforderung, Worte in Bilder zu fassen, seien an dieser Stelle kurz einige Titel näher vorgestellt.

#### **3.4.2.1 Philippe Djian: *Mise en bouche*, adaptiert von Jean-Philippe Peyraud (2008)**

*Mise en bouche* ist die Adaption eines einzelnen Kapitels aus einem unveröffentlichten Romanfragment von Philippe Djian, das in der Taschenbuchversion von Gallimard 71 Seiten umfasst. Die Adaption findet auf 140 Seiten statt. Allein aus diesem Verhältnis ist zu vermuten, dass es sich um eine ungekürzte Umsetzung handelt – was bei näherer Überprüfung bestätigt werden kann. Beide Werke wurden 2008 veröffentlicht und zeigen dieselbe Coverillustration, die aus der Adaption stammt.

Djian zeichnet in Panels mit veränderlicher Größe und starkem Rahmen mit Pinsel oder Faserstift mit sehr weicher Spitze, was zu oft sehr breiten Linien und stark variierender Strichstärke führt. Die Figuren sind sehr flächig und detailarm gestaltet und die Farbgebung bewegt sich ausschließlich in gedeckten Farben, besonders in Grau- und Brauntönen, doch auch grün und violett werden verwendet. Auffällig am Stil Peyrauds ist die Tatsache, dass fast ausschließlich die gesamten Doppelseiten in einem Farbschema gestaltet sind und nicht Details oder einzelne Gegenstände in einer Farbe wiedergegeben werden, sondern vielmehr auf einer Doppelseite grob in Schattierungen einer Farbe gearbeitet wird. Zudem sind zahlreiche Panels – etwa ein Drittel – völlig stumm, also weder mit Dialog, noch mit Erzählertext versehen. Die Zeichnungen sind dafür aufgrund ihrer sehr dynamischen Strichführung besonders aussagekräftig.<sup>55</sup>

Die Handlung findet zum größten Teil in einer Vorschule statt, wo es zu einer Geiselnahme gekommen ist. Der Protagonist, der Interesse an der frisch verlassenen Nachbarin zeigt, hat diese und ihre Kinder in die Vorschule gebracht, um ihr einen Gefallen zu erweisen. Nun sind sie alle gemeinsam in die Geiselnahme geschlittert und müssen mit dieser Extremsituation zurechtkommen.

Es handelt sich dabei um eine sehr moderne, nüchterne Erzählung und genau so hat Peyraud die grafische Umsetzung gestaltet – modern, nüchtern und kühl mit großer Distanz zwischen Leser und Werk. Der Künstler bedient sich zahlreicher unterschiedlicher Stilrichtungen, die ein Wiedererkennen deutlich erschweren: Er bedient sich der klassischen Schwarz – Weiß-Zeichnung in Tusche ebenso, wie sehr feinen Linien und „normalen“ Farben. Auch das Verfahren der Direktkolorierung ohne Konturenlinien zählt zu seinem Repertoire: Hier werden nicht Kopien der Tuschezeichnungen nachträglich mit Farbe versehen, sondern die Farbe wird direkt in die Tuscheoriginale aufgetragen. Fehlen zudem die Konturenlinien, wirken die einzelnen Panels wie Acryl- oder Ölmalereien in einem modernen, flächigen Stil.

### **3.4.2.2 Jean-Claude Izzo: *Les marins perdus*, adaptiert von Clément Belin (2008)**

Der Roman *Les marins perdus* (dt. *Aldebaran*) erschien 1997 bei J'ai lu. Er umfasst 307 Seiten, die 2008 erschienene Adaption hingegen 81. Hier ist also wieder das herkömmliche Verhältnis zwischen Roman und Comic gegeben und es ist mit zahlreichen Kürzungen und Vereinfachungen zu rechnen.

---

<sup>55</sup> Vergleiche Abbildung 1 im Anhang.

Die Literatur Jean-Claude Izzos zeichnet sich durch eine starke Verbundenheit und Zuneigung zu seiner Heimatstadt Marseille aus, die vom Wahlmarseiller Clément Belin mitunter dergestalt umgesetzt wird, dass Ortskundige in den einzelnen Panels genau erkennen können, wo die Handlung gerade stattfindet. Belin arbeitet in diesem seinem Erstlingswerk mit sehr feinen Tuschestrichen und Aquarellfarben, die ausschließlich in Brauntönen gehalten sind und in Ausnahmefällen (etwa für Firmenlogos, Straßenschilder und Blut) mit Rot unterbrochen werden. Dadurch wird das stets ockerfarbene Licht in Marseille gut eingefangen und die Stimmung noch realistischer. Auffällig ist zudem, dass Belins Erzähler keine Kästchen am oberen oder unteren Panelrand einnimmt, sondern in ebensolchen Kästchen spricht wie die Figuren – Belins Sprechblasen sind rechteckig mit abgerundeten Ecken und nur sehr kurzen, schmalen Pfeilen in die Richtung des Sprechers. Diese fehlen dem Erzähler und so entsteht auf den ersten Blick der Eindruck, dass die Erzählerinstanz in diesem Werk fehlt – tatsächlich ist sie jedoch möglichst wenig markiert und hält sich stark im Hintergrund: Erzählerkommentare oder Erklärungen sind tatsächlich selten, wodurch dem Leser besonders viel Spielraum für seine Imagination gegeben wird.<sup>56</sup>

### 3.4.2.3 Albert Camus: *L'Hôte*, adaptiert von Jacques Ferrandez (2012)

Die 55seitige Adaption von Camus' 17 Seiten umfassender Kurzgeschichte *L'Hôte* (dt. *Der Gast*) des vielgerühmten Jacques Ferrandez wird sowohl dem Alter, als auch der Bedeutung und Besonderheit des Romans gerecht. Mit dem 2012 veröffentlichten Titel schafft er sehr klassische, klare Zeichnungen mit feinem Tuschestrich, koloriert mit klassischen, Schattierungsreichen und sehr frisch wirkenden Aquarellfarben.<sup>57</sup> Bemerkenswert ist die streckenweise überwältigende Wortkargheit der Adaption, die zumeist dann vorherrscht, wenn der Protagonist auf Wanderschaft ist. Damit erinnert das Album an Naturfilme oder auch Western, die häufig lange Sequenzen mit eindrucksvollem Bildmaterial enthalten, die mitunter nur vom Säuseln des Windes begleitet werden.

Weiters ist interessant, dass Ferrandez Sprachwechsel kennzeichnet: Wird französisch gesprochen, enthalten die Sprechblasen schmale, zierlose Blockbuchstaben. Wenn sich die Figuren jedoch des (für den Leser übersetzten) Arabischen bedienen, so bedient sich Ferrandez einer breiteren Obliquefeder und Druckschrift, die so etwas schwieriger zu lesen wird und viel

---

<sup>56</sup> Vergleiche Abbildung 2 im Anhang.

<sup>57</sup> Vergleiche Abbildung 3 im Anhang.

geschmückter wirkt – eben, wie auch das Arabische im Vergleich zum Französischen aufgefasst werden kann.

Das Verhältnis zwischen Länge der Romanvorlage und Adaption ist wiederum unauffällig.

Betrachtet man diese drei Adaptionen, ist auffällig, dass in zwei von drei Fällen eher Stille vorherrscht als eine hohe Wortanzahl. Jacques Tardi hat hier also einen eher unüblichen Weg gewählt, wenn er Text von Manchette oft seitenweise in seine Alben übernimmt (siehe Kapitel 2.2.3.2). Prinzipiell kann davon ausgegangen werden, dass in adaptierten Romanen, die als Comicalbum vorliegen, vor allem die in der Vorlage vorherrschende Stimmung möglichst originalgetreu wiedergegeben wird, während hinsichtlich der Handlung und der Figuren vonseiten der Comickünstler eine Auswahl getroffen wird, die ihrerseits zumeist in einem völlig eigenständigen Werk resultiert. Da Tardi für seine besondere Akribie bekannt ist, ist es naheliegend, dass seine Herangehensweise in diesem Hinblick ungewöhnlich ist und besonders engen Kontakt mit der Vorlage beibehält, wie an späterer Stelle gezeigt wird.

## **4. Untersuchung einer ausgewählten künstlerischen Strategie**

Derjenige Autor, der die meisten Adaptionen und Illustrationen bei Futuropolis veröffentlicht hat, ist Jacques Tardi. Seit 1988 schuf er zehn Bände für den Verlag, von denen wiederum sechs Werke auf Romanen basieren. Darunter befinden sich drei Adaptionen von Kriminalromanen aus der Feder Jean-Patrick Manchettes, und drei illustrierte Romane von Louis-Ferdinand Céline.

### **4.1 Werk und Biographie Jacques Tardi**

„ ... publiant avec une régularité de métronome des albums sous sa seule signature ou en duo avec des écrivains français, morts ou vivants.“  
(Mercier sur Tardi.)<sup>58</sup>

Jacques Tardi wird am 30. August 1946 in Valence, in der Region Rhône-Alpes im Süden Frankreichs, geboren. Er studiert zunächst an der an der École nationale supérieure des beaux

---

<sup>58</sup> Mercier, Jean-Pierre. „Label Blanc-Sec.“ In: Pommereau, Claude (Hg.). Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui?. Boulogne: Beaux Arts éditions/TTM Éditions, 2008. 144.

arts in Lyon und später an der renommierten École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris und veröffentlicht im Jahre 1970 seine ersten Arbeiten im französischen Jugendmagazin *Pilote*. Sein Durchbruch erfolgt laut Mercier<sup>59</sup> etwas später im frankobelgischen Comicmagazin (*A SUIVRE*), in dem mitunter die *Corto Maltese*-Serie Hugo Pratts und auch *Les Cités obscures* von François Schuiten und Benoît Peeters zum ersten Mal erscheinen. Tardi publiziert hier selbst *Ici Même* und *Adèle Blanc-Sec*, bevor diese als eigene Alben erscheinen.

(*A SUIVRE*) wird zwischen 1978 und 1997 vom belgischen Comic-Verlag Casterman herausgegeben. Er gehört seit 1999 zur französischen Flammarion-Gruppe, die ihrerseits Teil des italienischen Konzerns Rizzoli Corriere della Sera ist. Tardis Arbeiten sind dort von der ersten Ausgabe an – unter anderem auch in Form der Covergestaltung – vertreten<sup>60</sup>.

Tardis erste Zusammenarbeit mit einem Romanautor findet im Jahr 1978 statt, als er gemeinsam mit Jean-Patrick Manchette *Griffu* veröffentlicht. Eine ähnliche Zusammenarbeit erfolgt mit dem französischen Autor Daniel Pennac: Tardi und Pennac schaffen gemeinsam *Les sens de la houppelande*, verlegt von Futuropolis 1991. Erst später beginnt Tardi, bereits existierende Romane in gezeichnete Form zu bringen.

Bereits 1975 gewinnt Tardi den Alfred für den besten französischen Künstler beim Internationalen Comic Festival in Angoulême. 1985 erhält er nicht nur den Grand Prix de la ville d'Angoulême für sein Gesamtwerk, sondern wird auch als Chevalier in den Ordre des Arts et des Lettres aufgenommen.

Der erste Preis in einem nicht frankophonen Land folgt direkt 1986 mit dem schwedischen Adamson Award, während er zudem den Vorsitz der Jury in Angoulême innehat.

1994 wird er erneut für sein Gesamtwerk geehrt, diesmal mit dem Grand Prix de la ville de Charleroi.<sup>61</sup> Weiters erhält Tardi mehrere Max & Moritz Preise, die als „die wichtigste Auszeichnung für grafische Literatur im deutschsprachigen Raum“<sup>62</sup> gelten: 1990 wird die Tardi Ausgabe der schweizerischen Edition Moderne als beste deutschsprachige Comic-Publikation gekürt, 1994 ist *Tödliche Spiele* (französischer Originaltitel *Jeux pour mourir*, eine vierbändige Adaption des Romans von Géo-Charles Vérán, in deutscher Sprache erschienen bei Edition

---

59 Mercier, 144.

60 Vergleiche hierzu „(A suivre) par année“. [BD oubliées](http://bdoubliees.com/asuivre/annees/index.html). 13.1.2013  
<<http://bdoubliees.com/asuivre/annees/index.html>>.

61 Vergleiche hierzu „Jacques Tardi“. [Grain de sel](http://grain-de-sel.cultureforum.net/t752-jacques-tardi). 13.1.2013.  
<<http://grain-de-sel.cultureforum.net/t752-jacques-tardi>>.

62 „Max und Moritz – Preis/Jury“. [Comic Salon](http://www.comic-salon.de/index.asp?FsID=61&spr=1). 13.1.2013.  
<<http://www.comic-salon.de/index.asp?FsID=61&spr=1>>.

Moderne) die beste deutschsprachige Comic-Publikation und 2006 erhält er den Sonderpreis für ein herausragendes Lebenswerk.<sup>63</sup>

Jacques Tardi ist seit 2011 auch doppelter Eisner-Preisträger, nämlich für *C'était la guerre des tranchées*, dessen Idee und Zeichnungen von Tardi stammen. Die Eisner-Awards hierfür erhält er in den Kategorien „bestes auf der Wirklichkeit basierendes Werk“ und „beste US-Edition von internationalem Material“.<sup>64</sup> Die 1987 begründeten Will Eisner Comic Industry Awards definieren sich selbst als die „Oscars der Comic Industrie“ und werden seit 1990 jährlich im Rahmen der größten nordamerikanischen Comic Convention in San Diego verliehen.<sup>65</sup> Er war auch 2012 für den Eisner-Award nominiert, nämlich in der Kategorie „beste US-Edition internationalen Materials“, und zwar für *Like a Sniper Lining Up His Shot (La position du tireur couché)*<sup>66</sup>, und damit wiederum für eine Romanadaption. Der Preis ging jedoch an Milo Manara und Hugo Pratt.<sup>67</sup>

Seit 2002 ist Jacques Tardi Schirmherr des Salon du livre d'expression populaire et de critique sociale, einer alljährlichen Buchmesse mit Schwerpunkt Populärliteratur und Sozialkritik, die im nordfranzösischen Arras stattfindet.

## 4.2 Literaturbearbeitungen im Œuvre Tardis

Wie bereits erwähnt gestaltete Tardi die zeichnerische Umsetzung von sechs Romanen für Futuropolis. Beim belgischen Verlag Casterman erschienen weitere elf Romanadaptionen in zwei Serien und drei Einzelalben aus der Feder Tardis. Für etliche weitere Werke gestaltete er Covers und schuf Illustrationen.

### 4.2.1 Umsetzungen in Form gezeichneter Alben

Die erste Adaption eines Romans veröffentlicht Tardi im Jahre 1982 beim belgischen Verlag Casterman. Die Vorlagen zu dieser fünfbändigen Serie um den Privatdetektiv Nestor Burma

---

63 „Max und Moritz – Nominierungen seit 1984“. *Comic Salon*. 13.1.2013.

<<http://www.comic-salon.de/index.asp?FsID=65&spr=1>>.

64 „2010s Eisner Awards Recipients“. *Comic Con*. 13.1.2013.

<<http://www.comic-con.org/awards/eisner-award-recipients-2010-present>>.

65 „Eisner Awards FAQ“. *Comic Con*. 13.1.2013. <<http://www.comic-con.org/awards/faq>>.

66 „Eisner Nominees“. *Comic Con*. 10.4.2012.

<[http://www.comic-con.org/cci/cci\\_pr12\\_eisners\\_nominees.php](http://www.comic-con.org/cci/cci_pr12_eisners_nominees.php)>.

67 „2010s Eisner Awards Recipients“. *Comic Con*. 13.1.2013.

<<http://www.comic-con.org/awards/eisner-award-recipients-2010-present>>.

stammen von Léo Malet, der rund 30 Romane verfasste und damit seinerseits auf Arbeiten Eugène Sues anspielte. Tardi adaptiert *Brouillard au pont du Tolbiac* (1982), *120, rue de la Gare* (1988), *Casse-pipe à la Nation* (1996) und *M'as-tu vu en cadavre?* (2000) und greift dabei schönend ein, indem er rassistische Äußerungen Malets weglässt. *Une gueule de bois en plomb* (1990) schreibt Tardi selbst im Stile Malets und unter Verwendung der bereits etablierten Figuren. Es ist das einzige der fünf Alben, das nicht in Schwarz-Weiß, sondern koloriert gestaltet ist. Drei weitere Alben dieser Serie wurden von Emmanuel Moynot gezeichnet und allesamt bei Casterman veröffentlicht.

Der Verlag veröffentlicht zu *Brouillard au pont du Tolbiac* im Onlinekatalog den folgenden Klappentext:

„Seit seinen Anfängen im Jahr 1969 bannt Jacques Tardi eine obsessive Abscheu vor Krieg und Gewalt. Bekannt als einer der einflussreichsten Autoren seiner Generation, hat er ein barockes und absurdes, zutiefst pessimistisches Universum aufgebaut, das von einem Krieg zum nächsten stolpert.“<sup>68</sup>

Diese Beschreibung ist insofern bemerkenswert, als *Brouillard au pont du Tolbiac* nicht zu Tardis „Kriegswerken“ im engeren Sinn zählt. In diesem Krimi geht der Protagonist der Serie, Nestor Burma, einem Attentat nach, das vor Jahrzehnten im Pariser 13. Arrondissement stattgefunden hat und mit dem Tod eines alten Freundes zusammenhängen könnte. Die Handlung ist während der Nachkriegszeit angesetzt, streift damit das Kriegsthema aber nur am Rande.

*120, rue de la Gare* hingegen beginnt in einem Kriegsgefangenenlager während des Zweiten Weltkrieges, wo die letzten Worte eines sterbenden Mitgefangenen Nestor Burmas lauten, er solle Hélène die im Titel genannte Adresse mitteilen. Zurück in Frankreich wird sein alter Freund Colomer erschossen und stirbt mit derselben Adresse auf den Lippen. Also macht sich Burma auf, herauszufinden, was es damit auf sich hat. Es handelt sich dabei um Malets ersten Nestor Burma-Krimi, der allerdings erst als zweites Werk von Tardi adaptiert wird.

Das von Tardi geschriebene *Gueule de bois en plomb* ist einige Jahre später angesiedelt, nämlich im Jahre 1957. Während die Handlungen der anderen Werke in Pariser Stadtteilen stattfinden, befindet sich der Protagonist hier in der Banlieue – eine Wahl, die Raum für Spekulationen und Interpretationen lässt. Während ein „echter“ Nestor Burma seine Aufträge in Paris selbst erledigt, ist Tardis Handlung ein wenig ausserhalb angesiedelt. Gehört folglich das

---

68 „Depuis ses débuts en 1969, Jacques Tardi exorcise une horreur obsessionnelle de la guerre et de la violence. Reconnu comme l'un des auteurs les plus influents de sa génération, il a composé un univers baroque et absurde, foncièrement pessimiste, qui tanguent d'une guerre à l'autre.“ „Jeux pour mourir“. Casterman BD. 13.1.2013. <[http://bd.casterman.com/albums\\_detail.cfm?id=4505](http://bd.casterman.com/albums_detail.cfm?id=4505)>.

„echte“ Paris dem „echten“ Burma? Auch die äußere Form weicht von Malets Serie ab: das ursprüngliche Format war jenes der amerikanischen Comics und damit ein anderes als beim Rest der Burma-Serie (und wurde bei der Neuauflage 2006 angepasst), und dieser Band ist als einziger farbig gestaltet.

Der Nestor Burma Jacques Tardis hat begonnen, zu trinken und leidet unter Alpträumen. Zudem wurden auf einem Beweisstück in einem Mordfall Burmas Fingerabdrücke gefunden. Auch das Kriegsthema ist weiter entfernt als bisher.

*Casse-pipe à la nation* spielt im 12. Pariser Arrondissement, wo Nestor Burma einer schönen Frau folgt und dabei in eine Hochschaubahn gelangt, in der ein Mordanschlag auf ihn verübt wird. *M'as-tu vu en cadavre ?* ist im 10. Arrondissement des Jahres 1956 angesiedelt. Nestor Burmas Sekretärin bekommt Besuch von einem alten Freund ihres Vaters, der in Geldnöten steckt, doch plötzlich verschwunden ist. Gleichzeitig kümmert sich Burma um einen komplizierten Fall im Künstlermilieu.

Im Jahr 1993 erscheint eine weitere Adaption bei Casterman: *Jeux pour mourir* von Géo-Charles Veran. Ort der Handlung ist die Banlieue, die Zeit ist in vier Tage aufgeteilt - ein Tag zum Spielen, ein Tag, um sich zu fürchten, ein Tag, um zu töten und ein Tag zum Sterben. Die Themen sind althergebracht: Freundschaft, Schutzmauern, Liebe und das Zurechtkommen mit Problemen.

Tardi adaptiert auch den Roman *Le Der de Ders* von Didier Daeninckx aus dem Jahre 1985, der damals bei Gallimard veröffentlicht wurde. Dieses Werk passt gut in das von Tardi immer wieder aufgegriffene Thema des Ersten Weltkriegs. Ein junger Mann, der sich schon vor dem Krieg mit allerlei Jobs durchschlagen musste, bleibt, nachdem er seine Pflicht fürs Vaterland geleistet hat, endgültig auf der Strecke. Eugène Varlot sucht und findet eine neue Aufgabe: Er fotografiert Heimkehrer, die unter Amnesie leiden und daher nicht zu ihren Familien zurückfinden konnten und wird Detektiv. Doch schon bald nimmt er einen Fall an, der komplizierter ist, als er auf den ersten Blick scheint. Sein Auftraggeber ist der Oberst des 269ten Regiments, das die meisten Kriegsauszeichnungen von allen erhalten hat. In weiterer Folge geht es um Themen wie Schändlichkeit, Erpressung, die Schattenseiten des Krieges.

Die Adaption erscheint 1997 bei Casterman und weist ein ähnliches Cover auf wie die Manchette-Serie: im Vordergrund befindet sich ein Mann mit Pistole, im Hintergrund eine

Stadtansicht, die oftmals trist anmutet. Im Fall von *Le Der des Ders* sind Cover und Buchkern in Schwarz-Weiß gehalten, nur die Namen Daeninckx und Tardi sowie der Verlag sind in gelber Farbe gedruckt.

Bereits zwei Jahre später erscheint das Ergebnis einer direkten Zusammenarbeit von Daeninckx und Tardi, *Varlot Soldat*, bei L'Association.

Zwischen 2001 und 2004 widmet sich Tardi der Umsetzung des Romans *Le cri du peuple* von Jean Vautrin in vier Bänden für Casterman, das im in der Frankophonie besonders unüblichen Querformat („à l'italienne“) erscheint. Wie bei den bisherigen Adaptionen sind die Covers ebenso wie der Buchkern in Schwarz-Weiß gehalten, wobei hier die Titel der einzelnen Bände rot sind, ebenso wie Fahnen und Feuerschein im Hintergrund. Am Umschlagbild von Band drei findet sich erstmals eine kleine französische Flagge, die am Cover des vierten Bandes nahezu die Hälfte des Bildes einnimmt.

Anders als bei den früheren Adaptionen liegt der Zeitpunkt der Handlung weiter in der Vergangenheit – der 7. März 1871 ist der Tag, an dem in Paris eine weibliche Wasserleiche aus der Seine geborgen wird, die in ihrer Hand ein Glasauge hält, das die Nummer 13 trägt. Doch sind nicht die polizeilichen Ermittlungen der interessanteste Aspekt dieses Werkes, sondern vielmehr das Portrait der Pariser Kommune (Commune de Paris), das Tardi basierend auf der Erzählung Vautrins zeichnet. Auch hier ist das Thema des Kriegs zentral – der Deutsch-Französische Krieg ist gerade zu Ende und die Bevölkerung der Hauptstadt zettelt eine Revolution an, die nach einem besonders blutigen Bürgerkrieg niedergeschlagen wird.

Die Romane *Le petit bleu de la côte Ouest* (Gallimard, 1976), *La position du tireur couché* (Gallimard, 1982) und *Ô dingos, ô chateaux !* des 1995 verstorbenen Marseiller Schriftstellers Jean-Patrick Manchette adaptiert Tardi schließlich in den Jahren 2008, 2010 und 2011 bei Futuropolis. Dabei erscheint *Le petit bleu de la côte Ouest* zunächst beim Verlag Les Humanoïdes Associés (2005) und wird 2008 von Futuropolis neu aufgelegt. Das Werk handelt von einem Familienvater, der einen scheinbar nach einem Verkehrsunfall Verletzten am Straßenrand findet und diesen pflichtbewusst ins Krankenhaus bringt. Wenige Tage später wird auf den Protagonisten ein Mordanschlag verübt, der jedoch fehlschlägt. Plötzlich muss der Mann, der zuvor ein sehr geregeltes Leben führte, um sein Überleben kämpfen und wird wider Willen zum Abenteurer.

Im Zentrum des Romans *La position du tireur couché* steht ein dreißigjähriger Auftragskiller, der beschließt, sich zur Ruhe zu setzen. Dieses von langer Hand geplante Vorhaben ist jedoch mit großen Schwierigkeiten verbunden: Sein Auftraggeber verpflichtet ihn zu einem letzten Job, sein Finanzberater hat das bei ihm angelegte Geld verspekuliert und sich erhängt, und die Frau, die versprochen hat, auf ihn zu warten, hat einen anderen geheiratet, während er selbst im Ausland war.

Im dritten Roman der Serie, *Ô dingos, ô chateaux !* werden eine Frau und ein Junge von einem Auftragsmörder entführt, um den Jungen umzubringen. Die beiden können fliehen und bewegen sich wie in einem Road Movie durch Frankreich, um beim Onkel des Jungen Zuflucht zu finden.

Die ersten beiden Romanadaptionen erscheinen bald in Sammelausgaben im Schubert, drei Wochen nach dem Erscheinen von *Ô dingos, ô chateaux !* ist auch ein alle drei Bände umfassender Sammelshubert erhältlich. Zudem existieren von den beiden rezenten Adaptionen jeweils limitierte und signierte Luxusausgaben.

Im Jahre 2006 veröffentlicht Jacques Tardi die Adaption des Romans *Monsieur Cauchemar* von Pierre Siniac bei Casterman unter dem Titel *Le Secret de l'étrangleur*. Derselbe Roman wurde bereits 1986-87 vom Belgier André Benn für Glénat adaptiert. Er handelt von einem verfehlten Schriftsteller und Menschenfeind, der, während Paris im Februar 1959 von Unwettern und einem Polizeistreik in Atem gehalten wird, sechs Menschen erwürgt. Er zwingt zudem einen zwölfjährigen Jungen, ihm dabei zu assistieren.

Im Vorfeld zu Tardis Adaption erscheinen in monatlichen Abständen fünf jeweils sechzehnteilige Hefte, die einen Vorabdruck unter dem Titel *L'Étrangleur* beinhalten und wie eine Zeitung aufgemacht sind. Dieses „Journal“ wurde später mit demselben Titel *L'Étrangleur* verwendet, um neue Bände von *Adèle Blanc-Sec*, *Putain de guerre !* und aus der *Nestor Burma*-Serie zu bewerben und einen Vorgeschmack zu bieten.

Schlussendlich wurde Tardis *Adèle Blanc-Sec* im Jahre 2010 von Benjamin Legrand, dem Autor des Szenarios von *Tueur de cafards*, das Legrand und Tardi 1984 gemeinsam schufen, als Roman adaptiert, wobei jedoch mehrere Bände der Serie zusammengefasst wurden. Daraus resultiert nun die Frage, ob durch diese Adaption eine Art der „Gegenbewegung“ eingeleitet

wurde. Hat die *Bande Dessinée* im frankophonen Raum nun nach langem Streben nach Gleichwertigkeit endlich denselben Stellenwert erreicht wie Belletristik und damit dasselbe „Anrecht“ auf den Status des „Originals“, das nunmehr adaptiert wird?

#### 4.2.2 Illustrationen

Jacques Tardi hat neben seinen Comic-Alben auch zahlreiche literarische Werke illustriert. Dazu zählen mitunter drei Romane von Louis-Ferdinand Céline, nämlich *Voyage au bout de la nuit* (illustrierte Ausgabe erstmals 1988 bei Futuropolis, Neuauflage 2006), *Casse-pipe* und *Carnet du cuirassier Destouches* (illustrierte Ausgabe der beiden Werke in einem Band erstmals 1989 bei Futuropolis, Neuauflage 2007) und *Mort à crédit* (illustrierte Ausgabe erstmals 1991 bei Futuropolis, Neuauflage 2008). Für zahlreiche bei Gallimard in der Reihe *folio* erschienene Textausgaben der Romane Célines fertigte Jacques Tardi die Coverillustration an.

Auch einige apokryphe Romane von Jules Verne wurden von Tardi mit Illustrationen versehen: Die Ausgabe von *Un prêtre en 1839*, 1992 bei Le Cherche-Midi erschien, enthält 26 Illustrationen, *Jédédias Jamet ou L'Histoire d'une succession*, 1993 ebenfalls bei Le Cherche-Midi, ist mit fünf Illustrationen versehen, und auch *Voyage d'études* und *San Carlos et autres récits inédits*, die zeitgleich bei demselben Verlag erschienen, enthalten Illustrationen aus der Feder Tardis.

Die Sozialfabel *L'Impasse* von Pierre Debuys, erschienen bei Éditions Sansonnet im Jahre 2004 ist ebenso von Tardi illustriert worden, wie Tonino Benacquistas *Le Serrurier volant* (L'Estuaire, 2006) und das Kinderbuch *Le Cochon enchanté* der Brüder Grimm, erschienen bei Grasset Jeunesse 1984 oder der Ausstellungskatalog *Guerre et Poste*, der 2007 von Laurent Albaret bei Casterman herausgegeben wurde.

Auch das Theaterstück *Sodome et Virginie* von Daniel Prevost hat Tardi 1996 für den Verlag Casterman grafisch bereichert.

### 4.3 Tardis Arbeiten bei Futuropolis

Die nun folgende Untersuchung der von Jacques Tardi bei Futuropolis veröffentlichten Bearbeitungen vermögen ein genaueres Bild seiner Arbeitsweise zu vermitteln. Aus Gründen der Nachvollziehbarkeit seiner künstlerischen Entwicklung wird eine chronologische Vorgehensweise beibehalten – wohlwissend, dass das Datum der Veröffentlichung nicht zwangsweise

Aufschluss über den Zeitpunkt der Fertigstellung gibt. Dabei werden mehrere Werke desselben Schriftstellers gemeinsam betrachtet, auch wenn zwischen ihnen kein inhaltlicher Zusammenhang besteht.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit haben sich die folgenden Fragestellungen ergeben, bei denen Fokus auf der Rezeptionsweise von Literatur, die ausschließlich aus Text besteht, von illustrierter Literatur und von Comics liegt: Wie erfolgt die „Übersetzung“ von Worten in Bilder? Gibt es Unterschiede zwischen Illustrationen und Adaptionen im Hinblick auf die Bildsprache? Wie gestalten sich die spezifischen Erzählwerkzeuge von reinem Text, illustriertem Text und Comic? Was gewinnt und/oder verliert ein literarisches Werk durch Illustration bzw. Adaption? Bestehen Unterschiede in der Wahrnehmung, abhängig davon, ob ein Leser zuerst das „Original“ und dann die Adaption rezipiert oder in umgekehrter Reihenfolge? Welcher Art sind diese?

Um diese Fragen möglichst korrekt und anhand konkreter Beispiele beantworten zu können, wurde zunächst ein bis dahin unbekannter Roman von Jean-Patrick Manchette, nämlich *Le petit bleu de la côte Ouest*, gelesen. Danach folgte die Rezeption der Adaption dieses Werkes. In einem weiteren Schritt wurden Roman und Comic im Detail miteinander verglichen, wobei die folgenden Fragen im Vordergrund standen: Wie exakt erfolgt die bildliche Umsetzung der Beschreibungen Manchettes? Was wird ergänzt bzw. weggelassen? Wird die Handlung verändert und wenn ja, wie? Wie groß ist der tatsächliche Anteil der von Tardi unverändert übernommenen Sätze? Verändert Tardi die Sprache Manchettes und wenn ja, wie und wann? Was für Auffälligkeiten sind festzustellen?

In der Umkehrung dieses Versuches wurde zunächst eine ebenfalls bis dahin unbekannte Adaption von Jacques Tardi rezipiert, nämlich *La position du tireur couché*, gefolgt von der Lektüre des gleichnamigen Romans von Jean-Patrick Manchette, der zuerst entstand und die Vorlage für Tardi darstellte. Erneut wurden die beiden Werke nach denselben Kriterien wie oben miteinander verglichen, um die Ergebnisse schlussendlich ebenfalls synoptisch zu betrachten.

Eine ähnliche Vorgehensweise wird, wenn auch in deutlich geringerem Umfang, auf den Fall der Illustration angewandt, nämlich bei *Voyage au bout de la nuit*. Auch dieses Werk wurde zunächst in einer reinen Textfassung und in weiterer Folge auch in bebildeter Fassung gele-

sen, um die oben genannten Fragestellungen zu untersuchen. Zusätzlich stellt sich die Frage, ob die Illustration legitimerweise als eine Art Vorstufe der Adaption betrachtet werden kann.

Die chronologische Reihenfolge der behandelten Werke wird beibehalten, zumal Tardi Illustrationen zu Romanen schuf, bevor er Adaptionen publizierte. Auch für den Versuch, die Illustration als Vorstufe der Adaption zu evaluieren, erscheint diese Anordnung logisch.

Natürlich kann ein solcher Versuch keinesfalls als repräsentativ angesehen werden, schon allein, da die Rezeption eines literarischen Werkes zu jedem Zeitpunkt ein höchst subjektiver Akt ist, weshalb auch von keiner objektiven Schlussfolgerung die Rede sein kann. In der Literaturwissenschaft ist die Frage nach der Wahrnehmung einer einzelnen Person allerdings durchaus von Interesse – diese Frage kann hier zweifellos beantwortet werden.

Zur Legitimation der Methode ist zudem auf einen weiteren Fixpunkt der Rezeptionstheorie hinzuweisen, nämlich auf die Existenz des Erwartungshorizontes im Sinne Hans Robert Jauß'. Dieser Erwartungshorizont nämlich macht a priori jedweden Vergleich von Lektüreerfahrungen mehrerer Rezipienten hinfällig. Da Menschen dennoch dazu tendieren, ihre Auffassung von Literatur und alle anderen Aspekten des Lebens miteinander zu vergleichen (nicht zuletzt, da nur durch den Vergleich eine reflektierte Wahrnehmung vor sich gehen kann), erfolgt eine solche komparative Betrachtung auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit.

Die Analyse der Bearbeitungen erfolgt entsprechend einer logischen Vorgangsweise, nämlich von „außen“ nach „innen“, sowohl im wortwörtlichen Sinn (d.h. von der Umschlaggestaltung und dem Paratext hin zur Handlung und weiter ins Detail) als auch in übertragenem Sinne: Makroskopische Fragestellungen, wie beispielsweise jene nach dem Anteil der wortwörtlich übernommenen Sätze, werden somit vor den inhaltlichen Fragen behandelt.

#### **4.3.1 Illustrationen von Romanen Louis-Ferdinand Célines**

Stellvertretend für die zahlreichen Werke, die Jacques Tardi mit Illustrationen bereichert hat, soll an dieser Stelle *Voyage au bout de la nuit* von Louis-Ferdinand Céline besprochen werden. Die illustrierte Fassung erschien in der ersten Auflage 1988 bei Futuropolis-Gallimard und enthält über 400 Illustrationen auf 370 Textseiten, was eine außergewöhnlich hohe Bilddichte bedeutet. Sie wurde im Jahre 2006 neu aufgelegt.<sup>69</sup>

---

69 Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Illustriert par Jacques Tardi. Paris: Futuropolis, 2006.

Bei näherer Betrachtung der mit dickem Strich ausgeführten, monochromen Illustrationen ist besonders auffällig, dass die Wahl von Sujet, Winkel und Bildkomposition dem Geist des beginnenden 20. Jahrhunderts entspricht. Man könnte Tardis Illustrationen häufig als gezeichnete Versionen von Schwarz-Weiß-Fotos der Epoche verstehen, besonders, wenn Personen und ihre Umgebung aus einiger Entfernung gezeigt werden, beispielsweise bei der doppelseitigen Illustration auf S. 120/121. Sie zeigt die Rekrutierung einiger Jugendlicher zur Miliz in Topo. Die Darstellung ist insofern bemerkenswert, als der Boden völlig weiß ist und nur durch die Schatten der einzelnen Personen als Boden zu erkennen; am linken Bildrand befindet sich mittig eine nur grob skizzierte Truppe von jungen Militärs, in der Bildmitte ihr Anführer mit Tropenhelm und die gesamte rechte Bildhälfte wird von Zivilleben dominiert: Hier befinden sich ein Weißer, ebenfalls in Tropenhelm und drei junge Afrikaner mit Gefäßen, um Nahrung und Wasser zu transportieren ebenso wie Tiere und die Stammeshütten im Hintergrund der Szene. Der Aufbau erinnert stark an Reportagefotografie zur vorletzten Jahrhundertwende.

Auch die rechte Illustration auf Seiten 185 ist unleugbar von Fotografien der Zeit inspiriert. Sie zeigt in der oberen Bildhälfte am rechten Rand eine Dampflokomotive, die sich offensichtlich in einer Bahnhofshalle befindet.<sup>70</sup> In der unteren Bildhälfte sind drei statisch wirkende Figuren von hinten zu sehen: Im Vordergrund steht eine Dame mit knielangem Mantel, hängenden Schulter und scheinbar vor dem Schoß gefalteten Händen – sie scheint traurig Abschied zu nehmen. Zwischen ihr und der Lokomotive befindet sich eine Männergestalt mit Koffer – auch sie scheint zu stehen oder nur langsam zu gehen. Etwa auf derselben Höhe geht am linken Bildrand ein weiterer Mann mit Melone, der nicht Teil der eigentlichen Szene zu sein scheint, sondern vielmehr „ins Bild gelaufen“ ist. Abgesehen von der typischen Kleidung ist das Sujet der einfahrenden Dampflokomotive in Kombination mit Rückansichten von Passagieren oder Angehörigen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ein sehr häufiges Motiv.

Andere Illustrationen, wie etwa die vier Bilder auf den Seiten 240/241 sind auf den ersten Blick überaus ungewöhnlich und passen zunächst überhaupt nicht in das Konzept der „alten Schwarz-Weiß-Fotos“. Sie zeigen Kopf und Arme einer ausgezehrtten Gestalt mit nur wenigen Haaren und totenkopfähnlichem Gesicht, die in scheinbarer geistiger Umnachtung eigenartige Positionen einnimmt. Nach kurzer Reflexion erinnern diese Bilder schließlich an die berühm-

---

70 Vergleiche Abbildung 8 im Anhang.

te Fotoserie von Heinrich Hoffmann, die Hitler im Jahre 1927 beim Einüben seiner Redepositionen zeigt.

Wie viele andere Künstler auch, scheint Tardi ebenso Freude daran zu haben, kleine Anspielungen in seinen Illustrationen zu verstecken. Dies wird beim Betrachten der Doppelseite 158/159 deutlich, die den nächtlichen Ausblick auf eine nordamerikanische Stadt zeigt. Die Skyline, die sich gegen den dunkelgrauen Himmel abzeichnet und von unzähligen Lichtpunkten der erleuchteten Fenstern in Bürokomplexen durchsetzt ist, steht im Gegensatz zum dunklen Vordergrund, in dem lediglich auf einem Dach Leuchtbuchstaben das Wort „HOTEL“ in die Nacht schreiben. Am vorderen linken Bildrand sind die spiegelverkehrten Buchstaben „FUTUR“ zu erkennen – die Type und die Buchstabenanordnung entspricht exakt dem alten Logo von Futuropolis und regt in mehrfacher Hinsicht zum Nachdenken an.

Tardis Vorgehensweise, sich von Fotos und Bildern der jeweiligen Zeit und des jeweiligen Ortes inspirieren zu lassen, wird in diesen Illustrationen besonders deutlich. *Voyage au bout de la nuit* wirkt, als würde man etwa dem Großvater zuhören, der sein Leben erzählt, während man selbst ein altes Fotoalbum durchblättert – die von Céline gewählte, ausgeprägte Erzählerinstanz in der Textebene trägt zu diesem Eindruck stark bei. Die Kombination aus leicht antiquierter Erzählweise und Wortwahl und Schwarz-Weiß-Illustrationen mit ebenso leicht antiquierten Sujets und Bildkompositionen kreiert so ein äußerst stimmiges Gesamtkonzept.

#### **4.3.2 Adaptionen von Romanen Jean-Patrick Manchettes**

Eine der wenigen messbaren Größen im Feld der Adaption von Romanen in sequenzielle, gezeichnete Kunst ist die Bildanzahl. Diese Anzahl allein kann Aufschluss geben über den Raum und den Aufwand bzw. die Aufmerksamkeit, die der Comickünstler einem gewissen Abschnitt des Romans zugeordnet hat. Ereignisse, die der Zeichner als wenig bedeutend für den Fortgang der Handlung oder den von ihm gewählten Blickwinkel einschätzt, werden höchstwahrscheinlich nur bedingt adaptiert – vor allem dann, wenn er eine Auswahl treffen muss, da Kürzungen notwendig sind.

Da in den konkreten Fällen Jean-Patrick Manchette seine Werke bereits in Kapitel unterteilt hat, wurden diese Einheiten in der nun folgenden Analyse auf die jeweiligen Adaptionen Tardis übertragen. Dabei stellte sich heraus, dass Tardi manchen Kapiteln sehr viel Platz zugestand, andere Kapitel hingegen radikal kürzte bzw. sogar strich (z.B. Kapitel 15 in *Le petit*

*bleu de la côte Ouest*). Die Ursachen für diese Vorgehensweise können mannigfaltig sein, naheliegender ist das Gefühl einer gewissen „Bedeutsamkeit“ des Kapitels, sei es, um den Spannungsbogen zu gestalten (und jenem Manchettes nachzuempfinden oder bewusst von seiner vorgegebenen Struktur abzuweichen), oder aber aus subjektiven Gründen – Literatur ist nicht zuletzt auf der emotionalen Ebene zu erfassen. Aufgrund der Unmöglichkeit, eine objektiv korrekte Aussage zu treffen, soll an dieser Stelle keineswegs versucht werden, dem „Warum“ der Entscheidungen Tardis in dieser Hinsicht nachzugehen, lediglich das „Wie“ ist von Interesse. Für welche Kapitel hat Tardi also besonders viele Panels angefertigt, für welche Kapitel besonders wenige? Ist in diesen Kapiteln ein besonderer Moment in der Handlung zu erkennen, was geschieht in ihnen?

Aus der Anzahl der Panels und der Anzahl der dafür verwendeten Seiten lässt sich in weiterer Folge die Paneldichte berechnen. Darunter ist die Anzahl der Panels pro Seite im jeweiligen Comicalbum zu verstehen. Diese kann Aufschluss darüber geben, ob das Tempo eines Kapitels besonders „schnell“ und damit besonders „actionreich“ oder besonders „langsam“ und eher kontemplativ gestaltet ist. Eine sehr hohe Anzahl von Panels pro Seite deutet auf schmale Panels hin, die häufig für die Darstellung rascher Handlungsabfolgen verwendet werden. Indes werden große Panels üblicherweise dazu benützt, das Lesetempo zu verringern, was naturgemäß vornehmlich in handlungsärmeren, reflexionsreichen Szenen erwünscht ist.

Um die Übersichtlichkeit der statistischen Überlegungen zu gewährleisten, befindet sich für jedes der betrachteten Werke eine entsprechende Tabelle inklusive grafischer Darstellung im Anhang.

#### **4.3.2.1 *Le petit bleu de la côte Ouest***

Das Cover der aktuellen Ausgabe des 1998 in der Serie *folio policier* des Verlages Gallimard erschienenen Romans zeigt einen Teil der Motorhaube eines scharlachroten Sportwagens, der bei Nacht auf der Autobahn oder einer stark befahrenen Landstraße unterwegs ist. Der Name des Autors J.-P. Manchette steht in weiß, der Titel in gelb auf schwarzem Hintergrund. Die frühere Ausgabe in der *Série noire* des Verlages Gallimard zeigte ein simples schwarzes Cover mit gelber Schrift für Autor und Titel und weißer Schrift für die Serienbezeichnung und den Verlag. Die aktuelle Fassung zählt 184 Seiten und 24 Kapitel, während Jacques Tardi die Adaption auf 78 Seiten und 442 Panels realisiert hat.

Das Cover der ersten Adaption bei Les Humanoïdes Associés aus dem Jahre 2005 zeigt eine Szene bei Nacht. Im Hintergrund erkennt man bedrohlich wirkenden, blauschwarzen Himmel, Hochhäuser und einen Autobahnabschnitt (der auf den ersten und letzten drei Seiten des Albums die Kulisse darstellt), davor drei Männer mit Pistole. Der Mann im Vordergrund ist am Kopf verletzt und hat Blutflecken auf seinem weißen Hemd, das er zu einem schwarzen Anzug trägt. Hinter ihm steht ein blonder Mann in weißem T-Shirt und schwarzem Slip, der mit seiner Pistole auf ihn (oder den Betrachter?) zielt, gefolgt von einem dunkelhaarigen Mann, der ein schwarzes T-Shirt und eine graue Hose trägt. Die Szene im Vordergrund findet auf einem Hügel statt. Die Namen Manchette und Tardi sind in gelber Farbe gedruckt, der Titel in weiß – Les Humanoïdes Associés hat somit die farbliche Gestaltung von Gallimard übernommen.

Mit der Neuauflage im Jahre 2008 wurde von nunmehrigen Verlag Futuropolis das Cover geändert und es ist nun in Schwarz-Weiß mit gelbem Titel und weißen Autorennamen gestaltet. Im Vordergrund zeigt es die Halbfigurdarstellung eines dunkelhaarigen Mannes im Halbprofil. Er hält eine Pistole in seiner rechten Hand. Im Hintergrund erkennt man einen Citroën DS mit geöffneter Motorhaube und noch weiter im Hintergrund einen alten Mercedes von hinten. Die Szene ist in gelbliches Licht getaucht. Auf dem Hemd des Mannes im Vordergrund befindet sich ein roter Blutfleck, der im Gegensatz zum sonstigen, der Ligne claire nahestehenden Stil Tardis besonders realistisch wirkt.

Die Panels im Buchinneren sind ausschließlich in Schwarz-Weiß gehalten. Auffällig ist dabei, dass jeweils die ersten und die letzten drei Seiten als „weiß auf schwarz“ bezeichnet werden können, da auch der Raum zwischen den Panels schwarz ist, während der Rest schwarz auf weiß gedruckt ist. Die Reihenfolge der Panels der letzten drei Seiten entspricht exakt der umgekehrten Reihenfolge jener Panels der ersten drei Seiten – ein gutes Beispiel für die Palindrom-Technik, wie sie Lewis Trondheim und Sergio García beschreiben<sup>71</sup>. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass bei Tardi ausschließlich die Bilder derart spiegelsymmetrisch angeordnet sind, der Text hingegen ist stets unterschiedlich – es handelt sich also um ein rein grafisches Palindrom.

Dieser Wiederholungseffekt ist damit bei Tardi deutlicher als bei Manchette, der diesen nur an einzelnen Sätzen bzw. Satzteilen (die er zudem grafisch unterschiedlich gestaltet) erkennbar macht, dass es sich um eine Reprise des Themas der ersten Seiten handelt, wobei der Le-

---

71 Trondheim, Lewis und Sergio García. *Bande dessinée. Apprendre et comprendre*. Paris: Delcourt, 2006. 30.

ser im ersten Moment unsicher ist, ob die gesamte Handlung in der Vergangenheit stattgefunden hat und der Erzähler nun in die Gegenwart zurückkehrt, oder ob es sich tatsächlich um eine Wiederholung handelt. Spätestens die Erwähnung, der Protagonist Georges Gerfaut hätte inzwischen die Whiskymarke gewechselt, räumt jedoch jeden Zweifel aus.

Die deutlichste dieser Déjà-vu-Stellen lautet bei Manchette gleich zu Beginn auf Seite sieben: „Il y est entré porte d'Ivry. Il est deux heures et demie ou peut-être trois heures un quart du matin.“, bzw. im letzten Kapitel, auf Seite 183: „Gerfaut a rejoint le boulevard périphérique extérieur à la porte d'Ivry. En ce moment il est 2 h 30 ou peut-être 3 h 15 du matin [...]“. Tardi hat diese Sätze unverändert übernommen, doch aufgrund der Wiederholung der Panels mit dem auffälligen, vollständig schwarzen Seitenhintergrund wird die Aufmerksamkeit des Betrachters in der Adaption stärker geweckt. Der Leser ist sich daher sicherer, dass es sich um eine Wiederholung handelt, als das im Roman der Fall ist und wird dementsprechend weniger gefordert.

Betrachtet man die Doppelseite als Bezugssystem, ist auffällig, dass die Panels in ihrer Größe, Form und Anordnung keinerlei Symmetrie aufweisen. Auch Einzelseiten sind nur in seltenen Fällen regelmäßig aufgeteilt oder verfügen über gleichförmig angeordnete Panels.

Benoît Peeters schreibt in seinem Werk *Lire la bande dessinée* von der Schwierigkeit, den Lektürrhythmus eines Romans und die korrekte Distanz der Betrachtung in einem Comic nachzuempfinden<sup>72</sup>. Dem Zeichner stehen dazu verschiedene Mittel zur Verfügung, allen voran die Größe der Panels, die Tardi vor allem in ihrer rhetorischen Funktion verwendet. Mit diesem Begriff bezeichnet Peeters die weitverbreitete Methode, das Bild vor allem in seiner Größe stark von der Erzählung abhängig zu machen<sup>73</sup>. So werden kurze Momente durch sehr schmale Panels wiedergegeben, langsamere Handlungen hingegen erhalten einen größeren Rahmen. Horizontale Panels werden ihm zufolge vom Leser als ruhiger und langsamer empfunden, während vertikale Formate besonders für hektische, schnelle Szenen geeignet sind. Eine analoge Wahrnehmung ist aus dem Film bekannt, wo lange Einstellungen grundsätzlich eher langsamen Handlungsabläufen zugeordnet werden und schnelle Schnitte den Zuseher geradezu mit Bildern überfluten können und zur Darstellung rapide erfolgender Ereignisabfolgen geeignet sind.

---

72 Peeters, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Paris: Flammarion, 2008. 142.

73 Peeters, 62.

Die Texte Manchettes sind grundsätzlich als nahezu übergenu zu bezeichnen, besonders im Hinblick auf die Beschreibung von Orten, Personen und Gegenständen, was Jacques Tardi an vielen Stellen kaum Interpretationsfreiheit gewährt. So zündet sich Gerfaut beispielsweise nicht einfach eine Zigarette an und benützt dazu ein Feuerzeug: Manchette definiert, dass sein Protagonist Gitanes mit Filter raucht und ein Feuerzeug der Marke Cricket verwendet, um diese anzustecken<sup>74</sup>. Er trinkt Whisky der Marke Cutty Sark, verdünnt mit Perrier, trägt andererseits jedoch nicht näher definierte Kleidung, sondern nur Hose und Hemd<sup>75</sup>.

Naheliegender ist schon die genaue Beschreibung der Musik, die Gerfaut hört – im Auto, mit seiner Musikanlage der Marke Sanyo. Er hört Shelly Manne mit Conte Candoli und Bill Russo<sup>76</sup> und das Stück *Truckin'* von Rube Bloom und Ted Koelher, in einer Aufnahme des Bob Brookmeyer Quintets<sup>77</sup> – alles Musiker, die zum West Coast Jazz gezählt werden, die Manchette jedoch konsequent als West Coast Blues bezeichnet, was auch den Titel seines Romans prägt. Jedenfalls spielt die Musik eine grundlegende Rolle im Roman Manchettes. Da der Leser erfährt, was für Musik zu hören ist, kann er sich den Soundtrack zum Buch vorstellen. Ähnlichen Stellenwert räumt der ebenfalls aus Marseille stammende Jean-Claude Izzo der Musik ein, besonders in seiner Trilogie um Fabio Montale. Auch eines seiner Werke, *Les marins perdus*, wurde bei Futuropolis adaptiert.

An späterer Stelle wird die Musik – oder vielmehr ihr Fehlen – zum Ausdrucksmittel für die massive Veränderung, die Gerfaut durchmacht. Der frühere Fanatiker verliert jeden Zugang zum musikalischen Genuss und gewinnt diesen erst wieder, als er schlussendlich heimkehrt und sein altes Leben wiederaufnehmen kann.

Wie eine nähere Untersuchung ergibt, korrespondiert die Anzahl der pro Romankapitel gezeichneten Panels nicht immer mit der Länge des entsprechenden Textes. Das längste Kapitel bei Manchette (Kapitel elf) umfasst rund 13,5 Seiten und wird von Tardi in 92 Panels auf 14 Seiten umgesetzt, während das kürzeste Kapitel bei Manchette (Kapitel eins), das zwei Seiten bei Manchette benötigt, auf drei Seiten bzw. elf Panels bei Tardi ausgebreitet ist. Das kürzeste Kapitel Tardis – abgesehen vom vollständig auf andere Kapitel verteilten Kapitel 15 – ist Kapitel fünf: Tardi benötigt dafür sechs Panels auf eineinhalb Seiten, während Manchettes Ausführungen sich über neuneinhalb Seiten erstrecken. Bereits aus dieser kurzen, streng auf Äu-

---

74 Manchette, Jean-Patrick: *Le petit bleu de la côte Ouest*. Paris: Gallimard, 1976. 30.

75 Manchette, *Le petit bleu* ..., 28.

76 Manchette, *Le petit bleu* ..., 29.

77 Manchette, *Le petit bleu* ..., 8.

berlichkeiten reduzierten Betrachtung von Text und Comic kann geschlossen werden, dass das Thema der Adaption eines Kunstwerkes in eine andere Kunstform ein aufwendiger und wohl durchdachter Prozess ist, der sich dem Betrachter nicht auf den ersten Blick erschließt.

Der im Anhang befindlichen Tabelle (S.104) sind die entsprechenden Daten zu entnehmen. Sie führt neben der jeweiligen Anzahl von Seiten bzw. Panels pro Kapitel ihren Durchschnitt an und gibt Aufschluss darüber, wie stark einzelne Kapitel von diesem Durchschnitt abweichen. Während die durchschnittliche Seitenzahl prinzipiell einen guten Überblick über die Länge der Kapitel bei Manchette gibt, ist diese Verteilung bei Tardi wenig aussagekräftig. Zwischen null und 92 sind die unterschiedlichsten Panelzahlen verzeichnet. Seine Seitenzahlen hingegen weisen kaum Streuung auf – einzig das bereits erwähnte Kapitel elf weicht stark ab. Interessant hingegen ist die Betrachtung der absoluten Zahlen: Während Manchettes Werk 151,5 Seiten aufweist, verwendet Tardi für seine Adaption 442 Panels auf 73 Seiten, das bedeutet durchschnittlich sechs Panels pro Seite des Albums bzw. drei Panels pro Romanseite. Diese Zahlen können im Vergleich mit anderen Autoren bzw. mit anderen Zeichnern einen Hinweis auf die Arbeitsweise geben. Im Einzelfall sind sie jedoch wenig aussagekräftig.

Hier ist vielmehr die Betrachtung im Detail richtungweisend, besonders, wenn die Gewichtung des Inhaltes zur Debatte steht. Deshalb werden nun in einem ersten Schritt die für die Handlung besonders wichtigen Kapitel herausgegriffen, also jene Abschnitte, die Wendepunkte im Spannungsbogen bedeuten.

Zunächst werden zu diesem Zwecke die bei Manchette besonders langen Kapitel untersucht. Die Frage, die sich aufdrängt ist: Wenn ein bestimmtes Kapitel besonders lang ist, ist es dann auch besonders bedeutend für den weiteren Handlungsverlauf? Daraus folgend interessiert natürlich Tardis Adaption in diesem Punkt: Hat er besonders langen Romankapiteln besonders viele Panels zugeordnet?

Manchette hat seine Kapitel fünf, elf, 16 und 21 im Verhältnis zu den anderen besonders lang gestaltet.

Auch Tardi hat einige Kapitel mit besonders vielen Panels versehen. Abgesehen von den bei Manchette ebenfalls langen Kapiteln elf, 16 und 21 weisen Kapitel sieben (acht Seiten bei Manchette, 32 Panels bei Tardi), 13 (achteinhalb Seiten bei Manchette, 28 Panels bei Tardi) und 23 (sieben Seiten bei Manchette, 25 Panels bei Tardi) deutliche Diskrepanzen auf. Es ist daher von besonderem Interesse, diese Kapitel auf ihre Umsetzung hin zu betrachten: Was geschieht in diesen Szenen? Sind sie sehr actionreich und „schnell geschnitten“, weisen sie also

eine besonders hohe Dichte schmaler Panels auf? Beinhalten sie viele Ortswechsel, die aufwendig zu zeichnen sind?

Beginnen wir die Analyse mit Kapitel fünf, dem ersten der längeren Kapitel im Roman von Jean-Patrick Manchette. Hier wird die Einleitung abgeschlossen. Die Vorgeschichte zum Charakter des Georges Gerfaut ist bereits erzählt, auch die Ausgangssituation ist etabliert: Gerfaut hat einen Unbekannten vermeintlich nach einem Verkehrsunfall verletzt in die Notaufnahme gebracht, hat jedoch seine Daten nicht bekanntgegeben, sondern das Krankenhaus sofort wieder verlassen. Das Kapitel beginnt mit den überraschenden, äußerst nüchternen Worten „La tentative de meurtre sur la personne de Gerfaut n'eut pas lieu tout de suite, mais tout de même très vite : trois jours plus tard.“<sup>78</sup> Tardi übernimmt in seinem Panel 54 auf Seite 15 exakt diesen Wortlaut, der ein Bild begleitet, in dem Gerfaut, eine Zigarette im Mundwinkel, eine morgendliche Notiz seiner Frau liest. So erwartet der Leser den Auftakt zur Krimi-Handlung, die jedoch noch auf sich warten lässt.

Manchette zeichnet in weiterer Folge ein recht entspanntes Bild von Gerfaut, der am späten Vormittag seines letzten Arbeitstages allein frühstückt, sich seinem Schachspiel widmet, das er über Distanz führt und der an diesem Tag etwas Zeit hat, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen. Schließlich begibt er sich in sein Büro, wo er letzte Instruktionen erteilt. Er schickt seine Sekretärin um die aktuelle Ausgabe von *France Soir* und der Leser wird anschließend von einzelnen Sätzen bombardiert, die das aktuelle Tagesgeschehen zusammenfassen („Il fallait jouer le trois, le sept et le douze. Les chars et l'aviation étaient intervenus contre six mille paysans boliviens insurgés. [...]“<sup>79</sup> Etwas später macht sich Gerfaut auf den Heimweg und hört dabei Lee Konitz mit Lennie Tristano. Der Abend wird weiterhin überaus detailreich geschildert. Nach diesem einem Tag, der auf neun Seiten erzählt wurde, beschreiben nun die letzten zehn Zeilen des Kapitels sehr knapp und nüchtern den Aufbruch, den flüssigen Verkehr und die Tatsache, dass die nächste Nacht bereits am Urlaubsort verbracht werden konnte. Erst das folgende Kapitel greift den Mordversuch an Gerfaut wieder auf.

Tardi beginnt den Abschnitt mit einem Panel, das die gesamte Seitenbreite einnimmt und dem Rezipienten einiges zu sehen bietet. Gerfaut befindet sich im Bademantel, mit einer Zigarette

---

78 Manchette, *Le petit bleu* ..., 33. „Der Mordversuch an Gerfaut fand nicht sofort statt, aber dennoch sehr bald: drei Tage später.“

79 Manchette, *Le petit bleu* ..., 39. „Man sollte die drei, die sieben und die zwölf spielen. Panzer und Luftwaffe haben gegen sechstausend aufständische bolivianische Bauern interveniert.“

im Mundwinkel, in seiner Küche, wo er eine Notiz vom Kühlschrank zieht. Einzig in der linken oberen Ecke wird in einem Erzählerkästchen definiert, dass das Datum der 28. Juni ist, die Uhrzeit elf Uhr. Durch diese für die Handlung unnötige Ausdehnung des Panels wird entsprechend der Theorie von Peeters und auch von Trondheim und García (s.o.) eine ruhige Atmosphäre geschaffen, die Manchette seinerseits durch detailreiche Schilderungen von Gerfauts Erwachen, dem Auffinden der Notiz seiner Frau auf ihrem Kopfpolster und seinem Frühstück kreierte. Diese Details werden bei Tardi in einem völlig anderen Zusammenhang geboten, nämlich, indem der Betrachter die Möglichkeit hat, einen durchaus ähnlich persönlichen Raum wie in den Schilderungen Manchettes zu erschließen: Gerfauts Küche.

Im nächsten Panel liest Gerfaut die bereits erwähnte Notiz seiner Frau Béa. Der Rezipient erhält die Möglichkeit, dies auch zu tun, da der Hintergrund des Panels mit Béas Handschrift gefüllt ist. Im Vergleich mit dem Text Manchettes ist dabei festzustellen, dass kein Wort fehlt, und keines hinzugefügt ist. Der Betrachter, dem der Text nicht vorliegt, könnte jedoch meinen, nur einen Ausschnitt zu lesen. Gleichzeitig wird ein starker Kontrast zum erklärenden Text am oberen Bildrand hergestellt, der seinerseits vom Mordanschlag an Gerfaut spricht.

Das nächste Panel zeigt den Protagonisten größtenteils von seiner Zeitung, *France Soir*, verdeckt und offensichtlich frühstückend. Erst im nächsten Panel ist Straßenverkehr zu erkennen, die unzähligen Textfelder – jedes beinhaltet einen Satz aus Gerfauts Nachrichtenlektüre – bedecken gut das halbe Panel, das die gesamte Seitenbreite und mehr als ein Drittel der Höhe einnimmt und die Doppelseite abschließt.

Nach dem Umblättern befindet sich der Leser mit der Familie Gerfaut im Auto und, wie das Textfeld, das Panel 57 und 58 verbindet, bestätigt, am nächsten Morgen auf dem Weg in den Urlaub. Hier hat Tardi beschlossen eine Szene einzufügen, die so in der Vorlage nie stattfindet: Die Kinder und Gerfaut diskutieren nun während zwei Panels die Notwendigkeit der Anschaffung eines Fernsehers am Urlaubsort. Abrupt findet ein Schnitt statt und wir befinden uns bereits im nächsten Kapitel und bei den Auftragsmördern, die Gerfaut aus dem Weg schaffen sollen.

Drei Panels weiter schiebt Tardi erneut zwei Bilder der Gerfauts bzw. ihres Autos ein. Hier erzählt Georges in einer siebenzeiligen Sprechblase, die sich über zwei Panels ausdehnt, wie sein letzter Tag im Büro verlaufen ist. Diese gelungene Schnitttechnik ermöglicht es Tardi, reichlich Spannung aufzubauen, ohne die für die weitere Handlung prinzipiell unerhebliche Büroszene völlig auszulassen. Er stellt mit diesem Kunstgriff sogar zusätzlich Nähe zwischen Béa und Georges her, da sie im Roman kein solches Interesse für seine Arbeit zeigt. Gleich-

zeitig kann diese Vorgehensweise als ein Eingriff in die häufig so exakte Umsetzung der Vorlage interpretiert werden. Weiters agiert hier die Figur Gerfauts als erweiterte Erzählerinstanz, da sein Text ursprünglich jener des Erzählers war.

Das Kapitel ist insofern wichtig für die Erzählung, als es einen Wendepunkt in der Spannungskurve und den Übergang zwischen Einleitung und Hauptteil darstellt. Dennoch fällt es schwer, es als einen der wichtigsten Abschnitte des Buches zu betrachten. Damit ist schon jetzt deutlich, dass auch im vorliegenden Fall die Länge eines Kapitels allein keine grundsätzliche Aussage über seine Tragweite für die Handlung gestattet.

Kapitel elf beginnt mit dem Erwachen Gerfauts in Paris. Der erste Mordanschlag wurde bereits auf ihn verübt und er ist spontan aus dem Urlaubsort am Meer nach Paris zurückgekehrt, ohne seiner Familie Bescheid zu geben. Der Einstieg in das Kapitel erfolgt mittels Telefonläuten, das den verwirrten Protagonisten nach einer alkoholreichen Nacht erweckt. Es ist Béa, die sein betrunken telefonisch aufgegebenes Telegramm erhalten hat und ihn besorgt und verletzt anruft und am Telefon schreit und weint. Gerfaut täuscht eine schlechte Telefonverbindung vor und legt auf, zieht sogar den Stecker. Nach dem Frühstück steckt er es wieder ein und bestellt sich ein Taxi, das ihn zu einem Autoverleih bringen wird. Manchette bedient sich hier wie so oft einer vom Film entlehnten Schnitttechnik und wechselt direkt, ohne den Vorgang durch einen Absatz zu kennzeichnen, zu den Auftragskillern, die sich auf der Autobahn in Richtung Paris befinden. Der Leser erfährt an dieser Stelle einige Details über den letzten Auftrag, kann diese aber noch nicht mit der aktuellen Handlung in Verbindung bringen.

Zurück in Paris: Georges isst in einer Brasserie und stellt fest, dass ihm die Stadt nicht zusagt. Er kehrt in seine Wohnung zurück, und hört etwas Musik (Joe Newman und Al Cohn) während er einen Koffer packt. Plötzlich läutet es an der Tür. Gerfaut öffnet, die am Vortag von einem Freund erhaltene Pistole hinter dem Rücken. Doch es ist nur die Hausmeisterin, die die Musik gehört hatte und nach dem Rechten sehen wollte. Sie hat vermeintlichen Arbeitskollegen die Urlaubsadresse der Gerfauts genannt und fragt nun, ob das so in Ordnung war. Gerfaut beschreibt ihr die Auftragskiller und spielt mit.

Inzwischen sind die Mörder, Carlo und Bastien, vor Gerfauts Wohnung eingetroffen und warten auf ihn. Sie rufen bei ihm an, doch erfolglos. Es entwickelt sich ein Streit zwischen den beiden, da Carlo der Meinung ist, Georges sei bereits zu seiner Frau zurückgekehrt, Bastien meint jedoch, er sei noch in Paris. Nun wird über die weitere Vorgehensweise gestritten.

Inzwischen schreibt Gerfaut einen Brief an seine Frau, in dem er ihr erklärt, er hätte eine Depression, doch es werde ihm bald besser gehen und er käme bald zurück, in drei, maximal vier Tagen. Als er das Haus verlässt, um den Brief aufzugeben, sieht ihn Carlo und holt sofort Bastien aus dem nahegelegenen Bistro ab. Sie folgen Gerfaut, der inzwischen mit dem Leihwagen losgefahren ist. Erneut kommt es zum Streit zwischen den beiden potentiellen Mördern, wieder geht es um die weitere Vorgehensweise.

Als es dunkel wird, verlässt Gerfaut unerwartet die Autobahn und durchquert Mâcon. Während Bastien und Carlo ihn verfolgen, platzt einer ihrer Reifen und sie werden vom Reifenwechsel aufgehalten. Nach einer rasanten Weiterfahrt nähern sie sich einer Stadt und einer Tankstelle, wo sie Gerfaut beim Tanken erkennen. Nach einem abrupten Wendemanöver erkennt Georges seine Verfolger und bedroht sie ungeschickt mit seiner Pistole. Er schießt und trifft die Windschutzscheibe der auf ihn zurasenden Verfolger, während er im letzten Moment aus dem Weg springen kann. Carlo hat den Wagen verlassen und zielt mit seinem Revolver auf Gerfaut. Gleichzeitig wird er jedoch vom Tankwart attackiert und zu Boden gestoßen, woraufhin der Tankwart selbst von hinten erschossen wird. Zur selben Zeit ist der Tank von Gerfauts Wagen voll und läuft über. Der Treibstoff läuft in die Richtung Gerfauts, der es gerade schafft, auf die Beine zu kommen, als er von einem Schuss am Kopf gestreift wird. Er setzt das Benzin mit seinem Feuerzeug in Brand und zieht sich dabei selbst schwere Verbrennungen zu. Er flieht, während sein Leihwagen explodiert. Als Gerfaut sich umdreht, sieht er, wie Bastien in Flammen steht. Der Protagonist läuft nun blindlings auf einen Bahndamm zu.

Ein derart ereignisreiches Kapitel verlangt in seiner Adaption viele Panels, die den vielen Ortswechsellern, den zahlreichen Szenen und Streitigkeiten gerecht werden.

Tardi setzt den ersten Satz des Kapitels, „C'est le téléphone qui éveilla Gerfaut en sonnant.“<sup>80</sup> beispielhaft um. Im Vordergrund des Panels<sup>81</sup> befindet sich links ein altmodisches schwarzes Bakelittlefon, rechts eine Flasche Cutty Sark. Eine Onomatopöie „DRRRRIINNG“ in abgehackter Schrift umrahmt in einer Blase die obere Gesichtshälfte Gerfauts, der lediglich ein verquollenes Auge zu öffnen vermag. Eine Gedankenblase enthält bloß ein Fragezeichen. Die Orientierungslosigkeit ist dem Protagonisten direkt anzusehen. Hier ersetzt ein Bild ohne jeglichen Verlust Text – eine Eigenschaft der Graphic Novel, die bereits Peeters anspricht<sup>82</sup>. Dieses eine Panel vermag dem Leser mit nur einem Blick zu vermitteln, wofür ein Romanautor gut eine halbe Seite benötigt, denn dem Rezipienten sind mit diesem einen Moment der

---

80 Manchette, *Le petit bleu* ..., 73. (Das Telefon weckte Gerfaut mit seinem Läuten.)

81 Jacques Tardi. *Le petit bleu de la côte Ouest*. 28.

82 Peeters, 142.

Betrachtung neben der augenblicklichen Situation des Protagonisten mitsamt etwaiger Assoziationen auch die nahe Vergangenheit sowie die Vorstellung von einer wahrscheinlichen nahen Zukunft der dargestellten Figur präsent. Das nächste Panel zeigt Gerfaut zuerst von links, mit Béa telefonierend und sich dabei den Kopf haltend, dazu eine Sprechblase mit dem Text „MMM..?“<sup>83</sup>. Dann sieht man Georges von rechts, den Hörer zwischen Kopf und Schulter geklemmt, eine Zigarette in den Mund steckend und dabei argumentierend. Scheinbar aus dem Telefon dringt eine gezackte Sprechblase mit den Worten „ALLÔ ? ALLÔ !“ – im Roman jedoch spricht Gerfaut diese Worte. In der Mitte dieses die Seitenbreite einnehmenden Panels befindet sich eine kleine runde Vignette, die Béa weinend am Telefon zeigt. Sie macht ihrem Mann Vorwürfe in einer verhältnismäßig großen Sprechblase. Im Text *Manchettes* ist Béas Rede nur indirekt erzählt, Tardi hingegen lässt sie für sich selbst sprechen.

Die darauf folgenden zwei flachen Panels zeigen Gerfauts Finger, der die Verbindung durch Niederdrücken der Telefongabel unterbricht und die Onomatopöie „CLAC“ bzw. den Telefonstecker, der am Kabel aus der Buchse gezogen wird. Auf dem Stecker sind die Buchstaben „PTT“ für die alte Bezeichnung der Post und des Telegrafenamtes „Postes, Télégraphes et Téléphones“ zu erkennen – ein Beispiel für ein grundlegendes Charakteristikum des Stils Jacques Tardis, für seine Beschäftigung mit jeglicher Form der Schrift, wie es Peeters ausdrückt<sup>84</sup>.

Tardi beschließt, den nächsten Szenenwechsel zu den Auftragsmördern vorzuziehen, um gleich nach einem einzelnen, dieses Telefonat Gerfauts mit einem Leihwagenservice darstellenden Panel und eines Panels von Gerfaut in seinem Leihwagen zu den beiden zurückzukehren. Sie befinden sich ebenfalls im Auto und Carlo weckt Bastien auf, der immer wieder Alpträume von Hodeng, einem früheren Opfer, hat. Der Leser erfährt, dass die beiden ihn aus dem Fenster geworfen haben, jedoch noch nicht, wer er ist. Die beiden sprechen im Verlauf von fünf Panels von ihren Träumen.

Anschließend erklärt die Erzählerinstanz, dass die beiden unlängst bei der Frau Hodengs waren, um sicherzustellen, dass sie von nichts wußte. Dabei hat Carlo die Frau dazu gezwungen hatte, ihn zu schlagen, was sie nicht mochte. (Manchette erläutert an anderer Stelle, dass Carlo sich von Frauen gerne beim Sex schlagen lässt, vorausgesetzt, den Frauen widerstrebt dies.) Da dieses Thema vor allem Carlo betrifft, wird der Kopf Bastiens mit den einzelnen Sätzen gleichsam „zugekleistert“. Jeder Satz befindet sich in einem eigenen Kästchen, die

---

83 Tardi, *Le petit bleu* ..., 29. Vergleiche Abbildung 5 im Anhang.

84 Peeters, 146.

derart drapiert werden, dass von Bastiens Gestalt nur mehr das Kinn und seine rechte, eine Zigarette haltende Hand, sichtbar bleibt.

Im nächsten Panel sind die beiden im Auto sitzend und von vorne zusehen. Dabei ist ein Teil des Gesichtes von Bastien abgeschnitten und Carlo befindet sich mittig im Bild. Rechts oben ist ein Textkasten eingefügt, der das Gesicht Carlos ein wenig überlappt und weiter von ihrem letzten Auftrag berichtet. Direkt darunter befindet sich eine Blase mit stark gezackten Konturen, wie sie aus Werbungen bekannt sind. Darin steht, fett gedruckt und in Großbuchstaben, der Text: „Un cadre commercial, pourtant, c'est normalement très facile à tuer!“.<sup>85</sup> Dieser besonders betonte Ausdruck von Verzweiflung bei den Auftragskillern wirkt etwas übertrieben. Die einem Werbeaufkleber sehr ähnliche Aufmachung passt sehr gut zu dem darin verwendeten Wort „commercial“, dt. *Handels-*. Die Kombination des visuellen Effekts mit dem leicht in einem Augenblick wahrgenommenen Wort bewirkt einen karikaturartigen Effekt.

Nach einem weiteren Panel, das Bastien diesmal von einiger Entfernung auf der Beifahrerseite des Autos zeigt, erfolgt ein neuerlicher Ortswechsel zu Gerfaut, der in der Brasserie sein Mittagessen zu sich nimmt und damit nicht sehr glücklich wirkt. Der Erzählertext in seinem Hintergrund umfasst etwas über sieben Zeilen, ist also erneut bemerkenswert lang. Es handelt sich dabei um eine geringfügig gekürzte Version des Textes, wie er bei Manchette auf S. 76f. zu finden ist und der Gerfauts Unzufriedenheit mit der Stadt beschreibt.

Im nächsten Panel kann der Protagonist beim Kofferpacken beobachtet werden, während das bereits bekannte, durchdringende DRRRING erklingt – diesmal kommt es jedoch von der Wohnungstür – eine Tatsache, die erst im nächsten Panel auf der folgenden Seite aufgeklärt wird. Der begleitende Text ist diesmal am unteren Bildrand positioniert und besteht erneut aus vollständig aus dem Roman übernommenen Sätzen, wie es für Tardi üblich ist. Dieses Panel findet sich zudem als letztes Bild auf einer Doppelseite, was eine besondere Spannungssteigerung, nahezu einen Cliffhanger-Effekt bedeutet.

Über drei Panels erstreckt sich nun das Gespräch zwischen Gerfaut und der Hausmeisterin, die vor allem ihre Überraschung über seine Anwesenheit zum Ausdruck bringt. Sie hat jedoch auch eine wichtige Rolle, denn sie ist es, die den Killern gesagt hat, wo sie Gerfaut finden können. Diese haben sich ihr gegenüber als Arbeitskollegen ausgegeben und nach ihm gefragt. Als Gerfaut dies erfährt, bleibt er ruhig und lobt die Hausmeisterin sogar dafür, so hilfsbereit zu sein – eine Geste, die von Tardi hinzugefügt wurde und damit das „Mitspielen“ überdeutlich darstellt.

---

85 Tardi, *Le petit bleu* ..., 31. (Ein Vertriebsleiter ist dabei normalerweise sehr einfach zu töten!)

Nach einem neuerlichen Szenenwechsel befindet sich der Betrachter erneut bei Bastien und Carlo, die in einem am Straßenrand geparkten Auto sitzen. Carlo teilt Bastien mit, er hätte zwei Mal versucht, bei Gerfaut anzurufen, doch niemand hebt ab. Er vermutet deshalb, Gerfaut sei zu seiner Frau zurückgekehrt. Diese Sätze stimmen mit jenen Manchettes überein. Bastien meint daraufhin, ihre Zielperson sei wohl einkaufen gegangen, was eine weitere Ergänzung Tardis ist.

Im nächsten Panel schlägt Bastien eine neue Taktik vor: Sie probieren weiter, ihn zu erreichen und wenn er sich bis Einbruch der Finsternis nicht gezeigt hat, muss er wohl in seiner Wohnung sein. Wenn sie ihn dort nicht antreffen, schicken sie ein Telegramm in die Ferienwohnung. Darin wird Gerfaut aufgefordert, mit der Hausmeisterin Kontakt aufzunehmen, da es einen Wasserrohrbruch in der Wohnung gegeben habe. Um die Hausmeisterin würden sie sich dann schon kümmern.

Im nächsten Bild wird der Sinn dieses Schachzuges erläutert, was im Roman nicht geschieht. Auch der Satz bezüglich der Hausmeisterin ist eine Ergänzung, die die beiden Figuren etwas härter wirken lässt. Zudem wird in diesem und dem nächsten Panel eine weitere Vorliebe der beiden Auftragsmörder dargelegt. Sie verbringen gerne die Nacht in fremden Wohnungen, „[...]c'est comme des pays différents“<sup>86</sup>.

Nach einem erneuten Szenenwechsel sehen wir Gerfaut, der, rauchend und das Whiskyglas in der Hand, den versprochenen Brief an seine Frau schreibt. Wie schon zuvor, als er ihre Notiz liest, befindet sich auch hier der Text im Hintergrund und funktioniert wie die Stimme des Verfassers aus dem Off im Film. Durch die sichtbare Handschrift wird eine besonders vertrauliche Stimmung kreiert.

Im nächsten Panel befindet sich der Zuschauer direkt Bastien gegenüber, der schwitzend völlig in ein Spiderman-Heft vertieft ist. Der einleitende Text zu seinem Comic ist wiederum hinter der Figur Bastiens abgebildet. Er befindet sich in einem leicht gezackten Kasten und ist in Blockbuchstaben geschrieben. Die Szene kommt so nicht in Manchettes Roman vor. Bei ihm wird die Aneinanderreihung der Handlungen „Brief schreiben“ - „Brief zum Briefkasten bringen“ nicht unterbrochen, während Tardi offensichtlich dazu neigt, häufigere Szenenwechsel anzusetzen.

---

86 Tardi, *Le petit bleu* ..., 32. ([...] das ist wie andere Länder).

Der einleitende Text von Spiderman kommt in Roman und Comic an späterer Stelle erneut vor, nämlich als Bastien Carlos (bzw. im Roman Carlo Bastiens<sup>87</sup>) Habe vergräbt, um seine Trauer zu verarbeiten. Bastiens Vorliebe für Comics wird an mehreren Stellen angesprochen.

Wie bereits vorweggenommen, wirft Gerfaut im nächsten Panel den Brief an seine Frau in den Briefkasten. Nun werden die beiden Handlungsstränge vereint, wobei wir als Betrachter Gerfaut direkt gegenüberstehen und Bastien im Auto sitzen sehen. Dieser hat sich umgewandt und schreit „MERDE ! GERFAUT !“<sup>88</sup> – ein Gefühlsausbruch, der von Tardi stammt.

Gerfaut betritt im nächsten Panel ein Gebäude. Nicht zuletzt als Hilfestellung für den Leser befindet sich in der unteren Bildhälfte eine Sprechblase, die von außerhalb des Panels kommt. „IL RENTRE CHEZ LUI !!!“<sup>89</sup> steht dort in Blockbuchstaben geschrieben.

Nach einem nunmehr wiederum notwendigen Szenenwechsel, der im Film lediglich einem Schwenk entspräche, ist das Auto der Mörder zu sehen, das hastig die Parklücke verlässt, begleitet von einer Sprechblase „IL EST LÀ, CE CON ! IL EST LÀ !“<sup>90</sup>. Im Roman holt Carlo nun Bastien vom Bistro ab und die beiden folgen Gerfaut, der in seinem geliehenen Taunus (der bei Tardi interessanterweise zum Renault 16 geworden ist) auf die Autobahn Richtung Süden auffährt. Bei Tardi hingegen holt Bastien nun Carlo vom Bistro ab und sie beschließen, sich Gerfaut zu holen. Zwei Panels später jedoch stellen sie fest, dass die angesteuerte Parklücke schon wieder besetzt ist. Tardi hat hier eindeutig eine zuvor ausgelassene Szene nach hinten verschoben, was zu einiger Verwirrung und einem holprigen Handlungsablauf führt – jedenfalls, wenn der Roman bekannt ist.

Bei Tardi nimmt nun ein Wagen den Killern die Vorfahrt und sie identifizieren den Fahrer als Gerfaut. So stellen die beiden nun wiederum als Hilfestellung für den Leser auch in Worten fest, dass er das Parkhaus verlässt und können auch im Comic die Verfolgung aufnehmen, die in den nächsten 14 Panels geschildert wird, mehrmals durchbrochen von „Innenaufnahmen“ des Lancia, in dem Bastien und Carlo wie auch im Roman angeregt die weitere Strategie diskutieren.

Zwei Seiten später ereignet sich der Reifenplatzer des Lancia, der die Auftragsmörder weit abschlägt und weitere vier Panels beschäftigt. Im fünften Panel sind sie wieder unterwegs und sehen Gerfaut im siebten Panel (insgesamt Panel 198, Seite 38) an der Tankstelle. Nach einem aufwendigen Halte- und Wendemanöver (drei Panels) steuern sie nun wütend auf ihr Opfer

---

87 Jacques Tardi vertauscht im Verlauf der Adaption (nämlich exakt zwei Panels vor diesem) die Figuren Carlo und Bastien. Warum er dies tut, ist unklar.

88 Tardi, *Le petit bleu* ..., 33.

89 Tardi, *Le petit bleu* ..., 33. (Er geht zurück nachhause!!!)

90 Tardi, *Le petit bleu* ..., 33. (Er ist da, dieser Idiot! Er ist da!)

zu, das sie nun wiedererkennt. Im Hintergrund, mit dem Auftanken von von Gerfauts Renault beschäftigt, blickt bereits der Tankwart neugierig und verständnislos – er ist mit einer Sprechblase, die einzig ein „?“ enthält, versehen.

Das nächste Panel zeigt dieselbe Szene quasi im „Gegenschuss“, das heißt die Tankszene wird aus der Perspektive von hinter dem Tankwart sichtbar. So kann das auf die beiden zuströmende Auto Bastiens und Carlos gezeigt werden. Neben diesem schmalen, hohen Panel befinden sich zwei flache Panels untereinander, die erneut den Schuss, den Gerfaut abfeuert, von schräg vor ihm und von schräg hinter ihm zeigt, sodass zunächst der Schütze und danach der Schütze und sein Ziel, die Windschutzscheibe des Lancia, präsentiert wird. Interessant ist an der ersten Schussszene zudem besonders, dass sie eine Sprechblase beinhaltet. „HAUT LES MAINS !“<sup>91</sup> steht dort, begleitet von einem Kommentarkästchen, das über die Sprechblase gelegt ist: „cria-t-il avec niaiserie.“<sup>92</sup>, obwohl Gerfauts Lippen fest aufeinandergepresst aussehen. Dadurch erhält dieses Panel besonderen Illustrations- bzw. sogar Stummfilmcharakter.

Auf der nächsten Doppelseite wird die Kampfszene an der Tankstelle ausführlich geschildert. Im ersten Panel auf Seite 40 ist Gerfaut, die Pistole in der Hand, neben seinem Auto zu erkennen, während der Lancia auf ihn zusteuert. Im nächsten Panel ist zu sehen, dass das Fahrzeug ihn an der Hüfte touchiert und er geht im nächsten Bild unter „MERDE ! MERDE ! MERDE ! MERDE !“-Rufen und einem knappen „DUNCEUD“<sup>93</sup> !“ von der Beifahrerseite zu Boden, während der Lancia in das Schaufenster der Tankstelle kracht. Im nächsten Panel sieht man Gerfaut auf dem Bauch liegend, der sich mit der linken Hand aufstützt. Über ihm werden Schraubenschlüssel, Ölkanister, Schlüsselanhänger und Scherben aus dem Laden geschleudert. Daraufhin sind Bastien und Carlo von vorne zu sehen. Der Betrachter befindet sich im Tankstellenladen. Bastien steigt aus dem Wagen und weist Carlo, der durch die zerschossene Windschutzscheibe zu erkennen ist, an, zurückzusetzen, während er selbst Gerfaut erschießt.

Das nächste Panel zeigt Bastien im Vordergrund im Profil bis zur Hüfte und mit seiner Pistole in der Hand. Er trägt ein T-Shirt und (seit dem ersten Mordanschlag am Strand) nur die Badehose. Rechts von ihm erkennt man den zusammengekauerten Gerfaut, im Hintergrund läuft der Tankwart mit den Händen am Kopf auf die beiden zu. Der Betrachter schwenkt im nächsten Panel hinter Gerfaut, sodass Bastien von vorne zu sehen ist und der Tankwart von

---

91 Tardi, *Le petit bleu* ..., 39. (Hände hoch!)

92 Tardi, *Le petit bleu* ..., 39. (schrie er in seiner Einfalt.)

93 Tardi, *Le petit bleu* ..., 40. Entspricht in etwa „Dummkopf!“ Carlo benützt im Roman immer wieder die Worte „Dunœud“ und „Ducon“, die eine Verbindung von Schimpfwort und einer typischen Vorsilbe von Familiennamen entsprechen. Im Österreichischen würde dies am ehesten einer Wortschöpfung wie „Idiotinger“ entsprechen. Aufgrund der Vertauschung von Carlo und Bastien in der Adaption stammt das „Dunœud !“ hier von Bastien.

rechts gelaufen kommt. Auf dem nächsten Bild scheint der Tankwart den Attentäter umwerfen zu wollen, es sieht aus, als ob er sich – nach wie vor die Hände auf dem Kopf – gegen Bastien werfe. Dieser ruft in einer wolkigen Sprechblase „CASSE-TOI ! CRÉTIN !“<sup>94</sup>. Neben diesem hohen, schmalen Panel befinden sich zwei flache, breite Panels übereinander. Im oberen Bild wird der Tankwart von Carlo von hinten erschossen, im unteren Bild setzt Bastien mit einem Kopfschuss aus nächster Nähe nach und der Schädel des Tankwarts explodiert regelrecht; ein Ohr, Haarbüschel, ein Zahn und Hirnmasse werden weggeschleudert. Im rechten Vordergrund ist das Gesicht des wahrlich entsetzten Gerfaut im Profil zu sehen.

Das folgende Panel zeigt nun den mit dem Blut des Tankwarts bespritzten Bastien im linken Vordergrund, Gerfaut rechts und Carlo im Hintergrund. Dieser schießt auf Gerfaut, und verwundet ihn an der Stirn. Darauf folgt ein quadratisches Bild, das Kopf und Rumpf Gerfauts darstellt. Er liegt mit geöffnetem Mund auf dem Rücken, das Blut strömt über seine Stirn.

In der letzten Zeile der Seite folgen drei Panels, wobei das erste aus dem Rücken Bastiens gezeichnet ist. Er kehrt zu Carlo zurück, der breitbeinig und zufrieden neben dem Auto steht und sagt: „Et voilà l'travail ! C'est le colonel Taylor qui va être content !“<sup>95</sup> Doch bereits im nächsten Bild, wiederum einem „Gegenschuss“ zur vorigen Darstellung, sehen wir Bastien von vorne, der sich mit der linken Hand den Mund abwischt und verduzt „NON ?“ sagt. Wir folgen seinem Blick über die rechte Schulter und sehen, dass der am Boden liegende Gerfaut eine Hand gehoben hat und „Mmmmmh ...“ ächzt. Er ist also noch am Leben. Im nächsten Panel ist Bastien beim Auto und Carlo nähert sich, die Pistole auf Hüfthöhe in beiden Händen Gerfauts. Bastien ruft ihm zu: „Achève ce con !“<sup>96</sup> Doch bereits auf der nächsten Seite kniet Gerfaut und zündet einen vermeintlichen Ölkännchen an, den er im nächsten Panel auf Carlo zuwirft. Im dritten Bild der Seite zielt dieser noch auf Gerfaut, die Flammen stehen ihm jedoch bereits bis zur Hüfte. Schon auf dem nächsten Panel brennt Carlo lichterloh und die Flammen greifen über zwei weitere Panels um sich. Im Lancia sitzt Bastien am Steuer und kann nur tatenlos zusehen. Er ruft entsetzt „CARLO !“. Die Seite wird von einem die gesamte Breite einnehmenden Panel abgeschlossen, das links die Tankstelle umgeben von einem Acker zeigt und mittig eine Gestalt, die flieht. Der erklärende Text weist darauf hin, dass Gerfaut blindlings und ständig umknöchelnd über das Feld läuft, auf den Bahndamm zu.

---

94 Tardi, *Le petit bleu* ..., 41. (Hau ab! Dummkopf!)

95 Tardi, *Le petit bleu* ..., 41. (Soviel zur Arbeit! Colonel Taylor wird zufrieden sein!)

96 Tardi, *Le petit bleu* ..., 41. (Mach diesen Idioten fertig!)

Die Szene an der Tankstelle ist größtenteils ohne Worte und ab dem Zeitpunkt, als Gerfaut nach seiner Waffe greift, ohne Erzählerinstanz gestaltet. Tardi setzt die Erzählung Manchettes von der Ankunft des Lancia bis zu dem Zeitpunkt, als das Auto der Verfolger das Schaufenster des Tankstellenladens durchbricht, sehr genau um. Im Roman läuft, wie auf Seite 20 beschrieben, der Tank des geliehenen Taunus über und das Benzin rinnt auf Gerfaut zu. Später wird dieser diesen Treibstoff anzünden, während Tardi ihn eine brennende Dose werfen lässt. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Anpassung mit der schlechten zeichnerischen Darstellbarkeit einer solchen Szene zusammenhängt. Auch Gerfauts Verbrennungen an Hand und Arm werden nicht dargestellt – ebenso wenig, wie der Moment, als Gerfaut sich aufrichtet und erstaunt darüber ist, dass er stehen und laufen kann<sup>97</sup>.

Abgesehen von der bereits beschriebenen Veränderung der Reihenfolge bestimmter Handlungsabläufe ist besonders die hier erfolgende Vertauschung der Figuren Carlo und Bastien von Bedeutung. Diese geht in Panel 163 auf Seite 33 links oben vor sich, indem Tardi die Rede von Bastien mit einem Satz Carlos zusammenfasst und Bastien beides sagen lässt. Der Tausch ist keineswegs eine zwingende Folge einer solchen Zusammenfassung. Eine Verwechslung erscheint an diesem Punkt eher unwahrscheinlich, da die Umsetzung der weiteren Handlung jeweils darauf abgestimmt werden musste. Eine mögliche Erklärung ist grafisch inspiriert: Bastien ist die hellhaarige Figur im weißen T-Shirt, die im deutlichen Gegensatz zu den anderen, dunkelhaarigen Personen des Bandes steht. Durch den Tod Carlos ergibt sich damit ein Kontrapunkt im Sinne der klassischen Comic-Morphologie von Gut und Böse, wobei hier Schwarz dem Guten entspricht und Weiß dem Bösen. Weiters erhöht dieser Unterschied schlichtweg die Lesbarkeit des Comics, zumal keine Farben zur schnellen und eindeutigen Kennzeichnung der Figuren verfügbar sind.

Auffällig ist überdies die hohe Anzahl von Darstellungen der Autofahrten, besonders innerhalb des Stadtgebietes. Mehrere Panels (z.B. S. 34 oben links oder S. 35 die obere Reihe) könnten auch ausgelassen werden, da sie einerseits unerklärliche Verwirrung stiften (die Panels auf S. 35 oben stellen die nun plötzlich besetzte Parklücke dar, wo sich aus der Handlung keineswegs ergibt, weshalb die Verfolger parken wollen könnten und sie gleich darauf die Verfolgung aufnehmen) oder andererseits, etwa im Falle von Seite 34, darzustellen versuchen, dass sich der Fahrer des Lancia rücksichtslos verhält. Dabei wirkt die Darstellung abgesehen von einem Fußgänger, der Bastien offenbar den Mittelfinger zeigt, recht statisch und somit nur wenig gelungen.

---

97 Vergleiche hierzu: Manchette, *Le petit bleu* ..., 84.

Weitere, das Thema des Autofahrens ausschöpfende Panels finden sich auf der gesamten Seite 36. Diese werden nicht dazu verwendet, Platz für wichtige Dialoge zu schaffen – im Gegenteil, es wird wenig gesprochen und der Erzähler ist vollständig abwesend. Eine naheliegende Vermutung im Hinblick auf den Beweggrund, so viel Platz für die Autofahrt in der Stadt zu verwenden, ist die gemeinhin bekannte Affinität Tardis zu Darstellungen von Paris mit Wiedererkennungswert für Ortskundige und einer möglicherweise willkommenen Gelegenheit, diese hier einzubauen. Für jene Leserschaft wären die Panels dann kaum langatmig, sondern bergen Identifikationspotential und Wiedererkennungswert.

Die Szene an der Tankstelle verlangt naturgemäß nach zahlreichen Panels, da sie einerseits einen wichtigen Wendepunkt im Hinblick auf die Handlung darstellt und andererseits sehr actionreich ist. Zudem ist die Schuss und Gegenschuss-Technik Tardis grafisch aufwendig und für den Spannungsaufbau besonders effektiv.

Ein Teil der zu Beginn dieses Kapitels formulierten Fragen können nun beantwortet werden. Erwartungsgemäß besteht zwischen der Länge eines Kapitels und seiner Bedeutung für den Handlungsfortgang keine Korrelation.

Die Abschnitte, die Jacques Tardi in seiner Adaption den jeweiligen Kapiteln Manchettes widmet, stehen in Hinblick auf ihre Länge ebenfalls nicht zwingend in einem Zusammenhang, das heißt ein langes Kapitel von Manchette kann bei Tardi in nur wenigen Panels seine Entsprechung finden, ebenso wie ein durchschnittlich langes Kapitel besonders viele Bilder zur Umsetzung erfordert. Die Ursache hierfür kann oftmals in den unterschiedlichen Anforderungen von Zeichnung und Text liegen. Manchmal sagt ein Bild tatsächlich mehr als tausend Worte, in anderen Fällen werden jedoch viele Bilder benötigt, um einen komplexen Handlungsablauf für den Betrachter nachvollziehbar wiederzugeben. Weiters wird deutlich, dass Tardi Stadtansichten von Paris einen nicht unerheblichen Platz einräumt (etwa in Kapitel elf), ebenso wie seine dem Film entlehnten Technik von Schuss und Gegenschuss eine höhere Zahl von Panels erforderlich macht.

Kapitel 16, das zeichnerisch zweitlängste Kapitel, umfasst 37 Panels, die zehneinhalb Seiten Text entsprechen. Die Anzahl von Panels pro Albumseite bewegt sich jedoch mit rund 6,4 in der Nähe der durchschnittlichen Paneldichte (diese beträgt rund 6,1), was auf ein durchschnittliches Handlungstempo hindeutet.

Im Laufe des Kapitels wird Korporal Raguse, der in einem einsamen Haus in den Bergen lebt, vorgestellt. Er hat sich Gerfauts angenommen, nachdem dieser verletzt von portugiesischen Waldarbeitern aufgefunden wurde. Gerfaut bleibt auch nach seiner Genesung bei Raguse und hilft dem alten Mann im Alltag und bei der Jagd, bis jener schließlich am Ende des Kapitels stirbt. Es handelt sich dabei also um ein Kapitel, das nicht vor Aufregung und Spannung strotzt, sondern vielmehr die langsame Genesung des Protagonisten beschreibt und ihm einen Beweggrund gibt, schlussendlich doch wieder auf eigenen Beinen zu stehen. Dabei nimmt sich Tardi, wie bereits zuvor Manchette, die Zeit, zu erzählen.

Kapitel 21 ist ebenfalls bereits in der Romanversion relativ lang gehalten: es umfasst zehneinhalb Seiten. Auch Tardi widmet diesem Abschnitt einigen Platz und Aufwand, nämlich 25 Panels auf lediglich dreieinhalb Seiten. Damit beläuft sich die Paneldichte dieses Kapitels auf über 7,1 Bilder pro Seite, was überdurchschnittlich ist und auf eine spannende Gestaltung hindeutet.

Tatsächlich begleitet der Leser den Protagonisten nach Paris, wo er Madame Mouzon, die Witwe des Verunfallten aus dem dritten Kapitel, ausfindig macht. Sie ist immer noch sehr mitgenommen vom Tod ihres Mannes und dem anschließenden Besuch Bastiens und Carlos. Der aufmerksame Leser vermag an dieser Stelle einige Puzzleteile zusammenzufügen und realisiert, dass sie von den Auftragsmördern missbraucht wurde und an früherer Stelle über sie gesprochen wurde.

Ihr Lebensgefährte, Monsieur Gassowitz, ist nach einigen Schwierigkeiten bereit, mit Gerfaut zu sprechen und gemeinsam wollen die beiden Madame Mouzon rächen. Gassowitz hat die Idee, den früheren Geschäftspartner von Monsieur Mouzon, Philippe Hodeng, aufzusuchen. An dieser Stelle wird erläutert, womit Mouzon und Hodeng ihren Lebensunterhalt verdienen. Sie waren Geldeintreiber mit juristischem Hintergrund, die weniger mithilfe von Gewalt als mit rechtlichen Schritten drohten und Schuldner so zum Bezahlen bewegten.

Nach dem Tod von Mouzon erlitt auch Hodeng einen schweren Unfall, wie Gassowitz erzählt. Das Kapitel endet mit dem Beschluss, zu ihm zu fahren.

In Tardis Adaption kommt es hier, wie auch schon in Kapitel 16, zu geringfügigen dramaturgischen Umstellungen, die jedoch den jeweiligen Inhalt der Kapitel nicht verändern. Im Fall von Kapitel 21 etwa wird die Schilderung der beruflichen Tätigkeit von Mouzon und Hodeng etwas über die Grenzen des Kapitels hinweg verschoben: Während bei Manchette das Kapitel mit dem Beschluss endet, Hodeng aufzusuchen, wird dem Leser bei Tardi Informati-

on, die im Roman etwa eine Seite früher gegeben wird, im Rahmen dreier weiterer Panels zugänglich gemacht. Die Fahrt zu Hodeng bzw. die Ankunft daselbst wird bildlich gezeigt, was die Zustimmung Gerfauts, in das Pflegeheim zu fahren, impliziert. Gleichzeitig ist in Form von Sprechblasen zu lesen, wie Gassowitz Gerfaut die berufliche Vergangenheit der Partner Mouzon und Hodeng schildert. Im Roman hingegen ist der Ortswechsel der beiden Männer als Ellipse gestaltet.

Obwohl die dem Romankapitel 21 entsprechenden Panels eine besondere Dichte aufweisen, liegt die Ursache hierfür nicht etwa an besonders schnellen Handlungsabfolgen. Vielmehr besteht die Szene zum größten Teil aus einem Gespräch, das seinerseits jedoch viele Panels erfordert, da viel Text unterzubringen ist und im Verlauf des Dialogs zahlreiche unterschiedliche Gesichtsausdrücke dargestellt werden. Daher bedient sich Tardi besonders häufig des Mittels des Close-ups, das die Gesichter oftmals aus so geringer Distanz darstellt, dass sie zu meist nur teilweise zu sehen sind.

Die Kapitel sieben, 13 und 23 wurden von Tardi ebenfalls mit auffällig vielen Panels umgesetzt. In Kapitel sieben finden nicht nur angeregte Dialoge, sondern auch die erste Attacke auf Gerfaut statt. Letztere spielt sich im Wasser und völlig wortlos ab, was zahlreiche Panels erforderlich macht.

Kapitel 13 seinerseits beschreibt Gerfauts Flucht nach dem zweiten Mordanschlag. Dabei schlägt er sich allein und verletzt durch einen ihm unbekanntem Wald, begleitet lediglich von einer Erzählerinstanz, die in kurzen, besonders einfachen Sätzen schildert, was vor sich geht. Dabei entwirft Tardi den Erzählraum mithilfe großer Panels, die viel von der Umgebung zu erkennen geben, in der sich Gerfaut befindet. Sie vermitteln dem Betrachter einen Eindruck von der Langsamkeit und der momentanen Ausweglosigkeit der Situation aus der Sicht des Protagonisten.

In Kapitel 23 überfallen und ermorden Gassowitz und Gerfaut den Auftraggeber Bastiens und Carlos, Alonso Emerich y Emerich und seinen Wachhund Elizabeth. Dieser wird zunächst unter zahlreichen Erklärungen der Erzählerinstanz in der Badewanne gezeigt. Danach beginnen die in relativ großflächigen, aber fast vollständig dekorlosen Panels dargestellten Gewaltszenen, die zudem von einem ständigen, in fetten Blockbuchstaben die gesamte Seitenbreite einnehmenden „YOOUOUOYOOOUO ...“ der Hausalarmanlage begleitet werden<sup>98</sup>. Den Effekt des unglaublich nervenaufreibenden, stetig störenden Lärms wird so überaus wirksam

---

98 Vergleiche Abbildung 6 im Anhang.

in das grafische Medium übertragen. Der Text allein könnte in diesem konkreten Fall niemals so ausdrucksstark sein, da ein grafisches Nebeneinander in einem rigiden, bei Romanen üblichen Satzspiegel nicht realisierbar ist, während der Comic diese Möglichkeit bietet.

Gemeinsam ist diesen drei Kapiteln nicht nur die bildreiche Umsetzung, sondern auch ihre besondere Bedeutung für den Handlungsverlauf. Die erste Attacke auf den Protagonisten und seine am Ende daraus resultierende Rache an dem für zahlreiche Morde verantwortlichen Alonso Emerich y Emerich können als Anfang und Ende der vom Leser miterlebten Gewalt-handlungen verstanden werden. Die Flucht Gerfauts nach dem zweiten Mordanschlag ist ein wichtiger Wendepunkt, da er an dieser Stelle das ihm bekannte Leben in seinen zahlreichen Ausprägungen verlässt – dargestellt vor allem durch die Transition von der urbanen Umgebung in die in jeder Hinsicht völlig unbekannte Natur. In weiterer Folge nimmt er auch einen anderen Namen an, nämlich jenen des Georges Sorel, eines französischen Sozialphilosophen und Vorreiters des Syndikalismus zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Die Wahl bleibt unkommentiert und kein Charakter scheint den Namen zu erkennen.

Neben dem bereits besprochenen Kapitel 21, das die Vorgeschichte zur Rache Gerfauts umreißt, weisen zwei weitere Kapitel besonders hohe Paneldichten auf, nämlich Kapitel neun und zehn. Sie erzählen von Gerfauts Abend in Paris, nachdem er seine Familie am Urlaubsort zurückgelassen hat, erklären, wie er zu einer Pistole kommt, zeigen Gerfaut, der das Telegramm an seine Frau diktiert und die Attentäter, die diese Nachricht abfangen, gefolgt von ihrem Beschluss, ebenfalls nach Paris zurückzukehren.

Für Kapitel neun gilt, wie auch schon im Falle des 21. Kapitels, dass die besondere Bild-dichte durch einen durchgängigen Dialog zustande kommt. Kapitel zehn hingegen ist zweigeteilt: In der ersten Hälfte dominieren Bilder mit einer ausgeprägten Erzählerinstanz, die zeigen, wie Gerfaut in seine Wohnung zurückkehrt, das Telegramm aufgibt und versucht, den im Telegramm versprochenen Brief zu verfassen. Darauf folgen zwei Panels, die die Träume Bastiens bzw. den Träumenden selbst zeigen, gefolgt von acht Panels, die erneut einen nur durch ein Panel unterbrochenen Dialog illustrieren.

Für die Adaption von *Le petit bleu de la côte Ouest* durch Jacques Tardi ist definitiv festzustellen, dass sowohl die besonders ausführlich dargestellten Kapitel als auch jene, die sich durch eine besonders hohe Paneldichte auszeichnen, vornehmlich durch intensiven Dialog geprägt sind. Tardi kombiniert also eine schnelle Abfolge von Bildern mit großen von den Figu-

ren gesprochenen Textmengen. Er entspricht dabei grundsätzlich der Beschreibung Sokals, der in seinem Artikel *Pensées* schreibt, vertikale Panels seien ideal für einen „nervösen Dialog, der aus pointierten, schlagfertigen Antworten besteht“<sup>99</sup>. Bei Tardi beinhalten zudem auch schmale Panels häufig viel Text, der den Leser davon abhält, den Blick nur kurz über das entsprechende Bild gleiten zu lassen. Damit geht die Gleichung „kleine Panels = schnelle Handlung“ in diesem Fall nicht auf. Aufgrund der Panelgröße kann bei Tardi keinerlei Rückschluss auf den Inhalt oder die gewünschte Lesegeschwindigkeit gezogen werden. Es entsteht vielmehr der Eindruck, dass schlussendlich für die meisten Panels ein einheitliches Betrachtungsstempo erwünscht ist, ähnlich, wie es bei Romanen der Fall ist. Dort liest der Rezipient wohl an spannenden Stellen geringfügig schneller, er ist jedoch durch sein eigenes Maximaltempo eingeschränkt.

Bei Tardi erfolgt eine grundsätzliche Anpassung: Kleine Panels enthalten oft besonders viel Text, große Panels dafür eher wenig. Damit erfordert die Kontemplation eines Panels unabhängig von seiner Größe in etwa dieselbe Zeit und Aufmerksamkeit. Das von Peeters besonders für den Fall der Graphic Novel angesprochene Problem des Rhythmus und der Betrachtungsdistanz<sup>100</sup> wird so durchaus elegant gelöst.

Diejenigen Kapitel, die in Tardis Adaption die geringste Paneldichte aufweisen, sind Kapitel eins und 24 (die, wie bereits erwähnt aus denselben Panels in umgekehrter Reihenfolge aufgebaut sind), sowie Kapitel sechs und 19.

Das erste und das letzte Kapitel können als Rahmen, als Prolog und Epilog verstanden werden und arbeiten deshalb mit großen Panels, die die gesamte Seitenbreite einnehmen und so ein „Gesamtbild“ vermitteln.

Kapitel sechs erzählt von den Auftragskillern in Paris, die den aktuellen Aufenthaltsort Gerfauts in Erfahrung bringen und beschließen, ihn dort aufzusuchen. Dabei gelingt es Tardi, nahezu alle Sätze Manchettes und ein paar Stadtansichten in seinen Panels unterzubringen.

---

99 Sokal. „Pensées“. In: *Autour du scénario*. Revue de l'Université de Bruxelles. 1986, 1-2. 23-24. Zitiert nach Peeters, 63.

100 „Un deuxième problème [...] est celui de l'échelle des plans et du regard. Remarquablement homogène dans le cas d'une bande dessinée, celle-ci est souvent plus disparate dans le cas d'un roman graphique : le rythme et la distance de contemplation d'une grande image ne sont pas ceux de la lecture.“ Peeters, 142.

(Ein zweites Problem [...] ist jenes der Gliederung und des Blickes. Bemerkenswert homogen im Fall eines Comics, ist sie bei der Graphic Novel oft sehr ungleich: der Betrachtungsrhythmus und -distanz eines großen Panels sind nicht jene der Lektüre.)

Kapitel 19 stellt eine Art Einschub dar und erzählt abwechselnd von der Affäre zwischen Gerfaut mit der Enkelin des Kolonel Raguse und der Suche Bastiens nach Gerfaut. Der Auftragskiller ist bestrebt, seinen Kollegen zu rächen und den Job endlich zu vollenden.

Kapitel sechs und 19 ist somit das Thema der Suche nach Gerfaut gemeinsam. Beide Abschnitte können weiters als Auftakt zu einem Anschlag auf diesen verstanden werden und sind stark von der Erzählerinstanz dominiert. Es handelt sich erwartungsgemäß um wenig handlungsreiche, eher auf die Gedanken der Figuren fokussierte und resümierende Kapitel, was bedeutet, dass die Korrelation zwischen großen Panels und ruhigerer Handlung hier besteht.

Gehen wir nun vom Panel noch etwas weiter ins Detail der Art und Weise, in der Jacques Tardi seine Adaptionen erarbeitet. Ihm wird in der Sekundärliteratur immer wieder eine besonders realistische Bildgestaltung nachgesagt. Thierry Groensteen etwa spricht von einer Rückkehr zu einer dokumentarischen Basis und von einem Anspruch auf Wahrhaftigkeit, der Tardi motiviert. Weiters erläutert Groensteen, dass die berühmten Stadtansichten von Paris, die sich in Tardis Werk immer und immer wieder finden, dazu dienen, seine Arbeit glaubhaft zu gestalten<sup>101</sup>. Dies führt laut Groensteen mitunter sogar soweit, dass Tardi ein vorgesehene Panel verwirft, wenn er dafür keinen ausreichenden Nachweis findet<sup>102</sup>. In dieses realistische Dekor nun stellt Tardi seine eher skizzenhaften, „halb-karikaturistischen Figuren“ und macht zudem Gebrauch „vom gesamten ideografischen Arsenal des Comics“<sup>103</sup>.

Ein weiteres Charakteristikum für die Arbeit Tardis stellt laut Peeters sein bereits erwähntes Interesse für Schrift dar. Diese ubiquitären Auf- und Inschriften sollen dazu dienen, den Blick des Lesers zu verlangsamen<sup>104</sup>, während verschiedene Schrifttypen und Einfassungen von Schrift ihrerseits wiederum unterschiedliche Funktionen besitzen<sup>105</sup> und ein gutes Beispiel für das von Groensteen angesprochene ideografische Arsenal darstellen.

Konkrete Beispiele für diese Beschreibungen lassen sich überall in *Le petit bleu de la côte Ouest* finden. Bereits genannt wurden die immer wiederkehrenden Stadtansichten von Paris, die es einem Betrachter mit guten Ortskenntnissen zweifellos ermöglichen, die abgebildeten Plätze wiederzuerkennen. Auch die von Manchette beschriebenen Fahrzeuge gibt Tardi zweifellos als diese identifizierbar wieder. So ist etwa der Mercedes Gerfauts bei Tardi nicht nur ein Mercedes: sogar die Typenbezeichnung ist zu erkennen. Auch der von Manchette akri-

---

101Groensteen, *La bande dessinée*, 65.

102Groensteen, *La bande dessinée*, 67.

103Groensteen, *La bande dessinée*, 70.

104Peeters, 147.

105Peeters, 150.

bisch bezeichnete Lancia Beta Berlin 1800 ist eindeutig zu identifizieren, der Citroën DS als ein solcher. Interessant ist an diesem Punkt eine Änderung, die Tardi vorgenommen hat: Während Manchette von einem Ford Taunus als Leihwagen Gerfaufs spricht, hat Tardi an den entsprechenden Stellen einen Renault 16 gesetzt, sowohl im Text, als auch in den Zeichnungen.

Weitere Beispiele für die dokumentarische Bildgestaltung Tardis sind mannigfaltig. So ist Gerfaufs Zigarettenschachtel stets als eine der Marke Gitanes zu erkennen, ebenso wie das Feuerzeug der Marke Cricket, der Fotoapparat der Firma Fujica oder der städtische Autobus als ein Fabrikat der Marke Citroën. Porträts von Stalin und Sacha Guitry als Pasteur sind wiedergegeben und eindeutig zu erkennen. Zu dieser Form des Realismus zählt auch die Lesbarkeit von Aufschriften, wie etwa die Gestaltung der Titelseite von *France Soir* und sämtlicher Bücher oder Magazine (*Playboy*, *Strange*, eine Straßenkarte von *Michelin*, *La mauvaise tête*, *Paris Match*, *Spiderman*) die Beschriftung eines Kleintransporters und von Restaurants und Geschäften (eines davon trägt den Namen *Manchette*), U-Bahnstationen und der Tankstelle.

Vor diesen realistischen Hintergrund setzt Tardi nun seine Figuren. Diese sind mit wenigen Strichen besonders im Bereich des Gesichts sehr flächig gezeichnet und nur in grundlegenden Formen definiert. Schraffuren sind selten und die Augen werden zumeist als Punkte oder kurze Striche dargestellt. Eine karikaturartige Überzeichnung zu erkennen, wäre jedoch etwas übertrieben.

In Hinblick auf das oben angesprochene „ideografische Arsenal“ des Comics sind vor allem die unterschiedlichen Formen von Textumrahmungen zu nennen, ebenso wie die verschiedenen Onomatopöien und ihre Schriftarten. Prinzipiell ist Erzählertext in *Le petit bleu de la côte Ouest* stets in rechteckigen, dünn umrahmten Kästen untergebracht und in scheinbar handgeschriebener Druckschrift gesetzt. Gesprochene Sprache befindet sich in wolkenartigen Sprechblasen und weist dieselbe Type auf wie der Erzählertext. Die Sprechblasen können mit einfachen oder mit gezackten spitzen Pfeilen auf den jeweiligen Sprecher weisen, wobei der gezackte Pfeil nicht mit einem Gemütszustand des Sprechers in Zusammenhang gebracht werden kann, sondern vielmehr die Anordnung der Sprechblase im Panel freier gestaltet.

Onomatopöien können sich innerhalb oder außerhalb von Sprechblasen befinden. Für Schmerzensschreie verwendet Tardi „AAA“ oder das französische „AÏE“, die jeweils fett und in Blockbuchstaben über dem Opfer schweben und dabei gewellt dargestellt sind. Dadurch entsteht der Eindruck eines unstetigen, möglicherweise auf- und abschwellenden Tons. Der Angriffslaut „ARRH!“ wird gezackt dargestellt, ebenso wie die Onomatopöie „DRRIING“, die stets fett, in Blockbuchstaben und gezackt gezeichnet ist und nur an einer Stelle innerhalb

einer Art Sprechblase steht, die dann jedoch direkt, ohne Pfeil, mit dem läutenden Telefon verbunden ist. Auch als Carlo stirbt, ruft Bastien dessen Namen in gezackten Blockbuchstaben. Davon abgesehen kommen während des ersten Anschlages auf Gerfaut gezackte Fragezeichen und an einer Stelle, als Gerfaut selbstgebrannten, offenbar ungenießbaren Schnaps trinkt, ein gezacktes Rufzeichen vor. An einer einzigen Stelle im gesamten Album kommt eine gezackte Sprechblase vor, nämlich als Béa durch das Telefon „ALLÔ ? ALLÔ !“ ruft. Eine annähernd gezackte Sprechblase verwendet Tardi ebenso selten, nämlich ausschließlich um die Laute des Wachhundes Elizabeth beim Einbruch Gerfaufs und Gassowitz' bei Emerich y Emerich zu beschreiben. In gezackter Schrift werden gelegentlich Fragezeichen dargestellt, vor allem während einer Gewaltszene. Tardi ist mit Zacken also sehr sparsam, er bevorzugt offensichtlich runde Formen, auch bei seinen Zeichnungen.

Beim Unterbrechen der Verbindung macht das Telefon ein weiteres Geräusch, nämlich „CLAC“, das wie mit mehreren Strichen fett gezeichnet neben der Telefongabel abgebildet ist. Schüsse werden mit den im Französischen üblichen Bezeichnungen „PAN“ dargestellt und befinden sich zumeist, aber nicht immer außerhalb von „Geräuschblasen“, also Sprechblasen ohne pfeilartige Verbindung zur Quelle.

Die Schrifthöhe und -stärke gestaltet Tardi offenbar abhängig von der Lautstärke der Äußerung. Dabei kann Druckschrift mager oder fett verwendet sein und es werden Kapitalchen ebenso wie Blockbuchstaben unterschiedlicher Höhe benützt.

Schmerz stellt Tardi durch die im Comic gemeinhin üblichen Sternchen dar, Anstrengung und große Hitze durch Tropfen auf der Stirn seiner Figuren, schnelle Bewegungen durch Speedlines. Unter Berücksichtigung der weiteren Palette von Möglichkeiten, die sich einem Comiczeichner bieten, um Gemütszustände, Gefühle oder Gedanken darzustellen, kann die von Tardi getroffene Auswahl nur als sehr reduziert eingestuft werden, was zum eher ernsten Charakter seiner Werke beiträgt.

In Hinblick auf die Textebene von *Le petit bleu de la côte Ouest* kann festgestellt werden, dass Tardi eine Vielzahl der Sätze Manchettes unverändert übernimmt. Der Anteil am Ausgangstext schwankt naturgemäß von Kapitel zu Kapitel, der Text mancher Abschnitte, wie beispielsweise der ersten Hälfte von Kapitel elf wurde jedoch vollständig und unverändert verwendet. Eine besondere Auffälligkeit besteht darin, dass Tardi häufig direkt aufeinander folgende Sätze in jeweils eigene Textkästchen setzt. Damit wird die vermeintliche Unabhängigkeit der Sätze voneinander betont, was zu einem abgehackteren und loseren Lesestil führt,

da die Rahmen der Kästchen den Blick des Lesers etwas aufhalten. Wenn Tardi anders in den Text eingreift, als in Form von Streichungen ganzer Sätze, so handelt es sich entweder um die Verkürzung zweier Sätze zu einem oder um sprachliche Anpassungen, meist im Sinne von Aktualisierungen umgangssprachlicher Ausdrücke. Manchmal verändert er auch von Manchette gebrauchte Schimpfwörter – dabei kommt es zu Radikalisierungen ebenso wie zu Abschwächungen. Als beispielsweise Gerfaut mit Monsieur Gassowitz und Madame Mouzon sprechen will, sagt er bei Manchette: „Il faut me recevoir ou bien je vais m'expliquer avec la police, et ça ne serait pas bon, n'est-ce pas ?“<sup>106</sup> In der gleichen Situation legt ihm Tardi die folgenden Worte in den Mund: „Vous avez intérêt à me recevoir, sinon je vais chez les flics, et ça serait emmerdant, non ?“<sup>107</sup> Während der Gassowitz bei Manchette nicht antwortet, wirft er Gerfaut bei Tardi ein „Ta gueule !“<sup>108</sup> entgegen. Stilistisch kann hier gesagt werden, dass „vous avez intérêt“ sowohl intellektueller, als auch bedrohlicher klingt als „il faut“, wobei der Rest des Satzes bei Tardi von geringerem sprachlichem Niveau ist, als bei Manchette. Der Effekt, den Tardi hier erzielt, ist insofern jener einer sprachlichen Aktualisierung, als der relativ freimütige Gebrauch von Schimpfwörtern heute besser gesellschaftlich akzeptiert ist als noch in den 1970ern. Gemeinsam mit der bedrohlicheren Formulierung zu Beginn des Satzes wird somit größere Dringlichkeit und ein stärkeres Machtgefälle zwischen den beiden Sprechern zum Ausdruck gebracht, wobei Gassowitz diese Kluft durch sein „Ta gueule !“ wieder auszugleichen versucht.

Neben all diesen systematischen Änderungen existieren in der Adaption von *Le petit bleu de la côte Ouest* weitere Auffälligkeiten: Tardi elidiert zunächst im Rahmen der Umsetzung alle Ortsnamen, sodass lediglich Frankreich, eine beliebige französische Küste und die Alpen als Anhaltspunkte übrig bleiben, während der Leser Manchettes den Weg der Gerfauts ebenso nachreisen könnte, wie jenen der Auftragsmörder.

Besonders augenfällig ist jedoch die große Dichte scheinbar unmotivierter Darstellungen nackter Männer. Bereits auf Seite neun der Adaption wird Alonso Emerich y Emerich im weit geöffneten Bademantel gezeigt, als er sich mit seinem Revolver und dem Feldstecher in der Hand auf die Suche nach potentiellen Eindringlingen begibt. Diese Szene entspringt einer Be-

---

106Manchette, *Le petit bleu* ..., 158. (Sie müssen mich empfangen, sonst werde ich mich mit der Polizei aussprechen, und das wäre nicht gut, nicht wahr?)

107Tardi, *Le petit bleu* ..., 68. (Es liegt in ihrem Interesse, mich zu empfangen, sonst geh ich zu den Bullen, und das wäre beschissen, nicht?)

108Tardi, *Le petit bleu* ..., 68. (Halt's Maul!)

schreibung Manchettes<sup>109</sup>, die von den wenig erfolgreichen Masturbationsversuchen Emerich y Emerichs erzählt, auf die manchmal ein Herumirren in seinem Haus folgt. Dabei hält er „das Buch in der Hand, den Mittelfinger als Lesezeichen, und manchmal hängt so sein müdes Glied aus dem Hosenschlitz des Pyjamas“<sup>110</sup> und er überprüft, ob alle Fenster gut geschlossen sind. Diese Szene erscheint vorerst nicht weiter auffällig. Manchette spricht zwar vom „manchmal [...] aus dem Hosenschlitz“ hängenden Glied in einem allabendlichen Ritual, Tardi erweckt jedoch durch völlige Kommentarlosigkeit den Eindruck einer einmaligen Situation (jeder Bezug der Erzählerinstanz auf den sich selbst zu befriedigen suchenden Emerich y Emerich fehlt). Erst nach der Lektüre des gesamten Bandes fällt die Häufung männlicher Nacktheit auf.

Die nächste Szene entspricht dem siebenten Kapitel Manchettes und findet am Strand statt. Es handelt sich um das erste Attentat auf Georges Gerfaut, dessen Erfolg dieser mit einem gezielten Griff in die Genitalien Bastiens abwehren kann. Bereits auf Seite 21 in Tardis Album befindet sich eine eigentümliche Ankündigung des Kontextes: Bastien wirft eine (im Handel als Doppelkopfhörnchen<sup>111</sup> bezeichnete) Eistüte von sich, die im nächsten Panel in einer eigenen Vergrößerung zu sehen ist und dabei unmissverständlich phallische Assoziationen weckt. Auf der nächsten Seite findet nun Gerfauts Gegenwehr statt, während der er Bastiens Badehose mit der linken Hand nach unten zieht und mit rechts beherzt den Hodensack des Angreifers packt. Diese Szene ist bei Manchette derart beschrieben, dass Gerfaut die Geschlechtsteile „durch das Nylon umfasst und sich bemüht, sie auszureissen“<sup>112</sup>. Als sich Bastien einige Panels später im Hintergrund entfernt, hält er seine Badehose mit der linken Hand, das Gesäß ist jedoch völlig frei und gut sichtbar. Von diesem Moment an bis zum Begräbnis der Habe Carlos wird er nur mehr in Badehose und T-Shirt gezeichnet. In einem Panel auf Seite 28 fragt ihn Carlo in einer freien Schöpfung Tardis zudem „Tu as toujours mal aux burnes ?“<sup>113</sup>, was eventuell als Motivation für die fortan fehlende Hose angelegt ist.

Eine vergleichbare Vorgehensweise vonseiten Tardis ist in den Kapitel 14 entsprechenden Panels (im Album auf Seite 52f.) zu erkennen. Dort sitzt der nackte Bastien zunächst am Rand der Hotelbadewanne und vollführt schließlich – weiterhin nackt – einarmige Liegestütz. Manchette erzählt an diese Stelle von Carlo (die oben erwähnte Vertauschung der Figuren bei Tar-

---

109Manchette, *Le petit bleu* ..., 17f.

110Manchette, *Le petit bleu* ..., 17f. „[...] son livre à la main, son médius marquant la page, et parfois semblablement sa verge lasse dépassant de sa braguette de pyjama [...]“.

111Es handelt sich dabei um eine Eistüte mit zwei Ausbuchtungen für jeweils eine Eiskugel.

112Manchette, *Le petit bleu* ..., 54. „[...] saisit des parties génitales à travers du nylon et s'efforça de les arracher.“

113Tardi, *Le petit bleu* ..., 28. (Tun dir die Eier noch weh?)

di hat bereits stattgefunden), der aufgrund der großen Hitze lediglich mit weißen Boxershorts und weißen Socken bekleidet am Tisch in seinem Hotelzimmer sitzt und isometrische Kräftigungsübungen ausführt<sup>114</sup>. Erneut wird Bastien also nackt adaptiert, wo Manchette ein solches Bild im Kopf des Lesers gar nicht vorgesehen hatte. Ob die Beschreibung des Mannes in Shorts und Socken Mitte der 1970er ähnlich auffällig war, wie ein nackter, turnender Mann heute, ist ungewiss.

Auch Gerfaut wird auf einem einzelnen Panel unbekleidet gezeichnet. Auf Seite 63 in Tardi's Album, entsprechend dem neunzehnten Kapitel bei Manchette, wird erzählt, dass er und Alphonsine, die Enkelin des Kolonel Raguse, sich gut verstünden und überaus erfreut seien, den fleischlichen Akt vollzogen zu haben, ebenso wie über ihr Vorhaben, so oft wie möglich wieder zu beginnen<sup>115</sup> – Sätze, die aus der Romanvorlage stammen. Zu sehen ist im Hintergrund dieses Panels der entblößte Oberkörper der auf dem Bett liegenden und Gerfaut zugrosstenden Alphonsine, sowie im Vordergrund der nackte Gerfaut selbst, der zum Betrachter gewandt an der Bettkante sitzt, in seiner Linken eine Flasche, in der rechten Hand ein Glas und eine Zigarette im Mundwinkel. Manchette hingegen beschreibt, dass Gerfaut mit einer zu kurzen Leinenhose bekleidet am Tisch sitzt<sup>116</sup>. Erneut entkleidet Tardi also einen Mann, diesmal jedoch in Begleitung einer halb nackt zu sehenden Frau.

Bereits auf Seite 64 des Albums ist Bastien nackt von hinten zu sehen, als er telefonisch bei der Rezeption bekannt gibt, wann er geweckt werden möchte, während an der entsprechenden Stelle der Romans<sup>117</sup> nicht erwähnt wird, ob er bekleidet war, als er den Anruf tätigte.

Den letzten nackten Mann in diesem Album hat der Betrachter so bereits gesehen. Es handelt sich erneut um Alonso Emerich y Emerich, der vom ohrenbetäubenden Lärm seiner Alarmanlage aus der Badewanne gezwungen wird. Diesmal hat er jedoch auch keinen Bademantel mehr und wird somit völlig unbekleidet erschossen<sup>118</sup>, wie es auch Manchette auf Seite 175 beschreibt.

Im Zusammenhang mit männlicher Nacktheit in *Le petit bleu de la côte Ouest* ist somit zu sagen, dass Tardi sich nicht völlig ohne Vorlage daran gemacht hat, diese in seine Adaption

---

114Manchette, *Le petit bleu* ..., 99f. „Il faisait chaud. Vêtu seulement d'un grand caleçon blanc en forme de short, et de socquettes blanches, Carlos était assis à la table dans une chambre de l'hôtel P.L.M.-Saint-Jacques. [...] cramponné à la table, il faisait des exercices de musculation isométriques.“

115Tardi, *Le petit bleu* ..., 63. „Entre Alphonsine et GERFAUT [sic] ça marchait bien. Ils étaient ravis d'avoir accompli ensemble l'acte de chair et de leur intention de recommencer aussi souvent que possible.“ (bzw. Manchette, 137.)

116Manchette, *Le petit bleu* ..., 137. „Gerfaut était assis à la table de la salle commune, le torse nu, les pieds nus, vêtu d'un pantalon trop court en toile.“

117Manchette, *Le petit bleu* ..., 137.

118Tardi, *Le petit bleu* ..., 74.

einzubringen. Es ist jedoch augenscheinlich, dass er jede ihm gebotene Gelegenheit, auch wenn Manchette definitiv Kleidung beschreibt, dazu benützt, einen nackten Mann zu zeichnen. Würde es sich bei diesen nackten Figuren beispielsweise ausschließlich um Bastien und Carlo handeln, könnte eventuell ein homoerotisches Moment als Beweggrund angestrengt werden. Da jedoch drei verschiedene Männer, davon betroffen sind, die keineswegs allesamt dem gängigen physischen Idealbild entsprechen, und in wenig vorteilhaften Posen dargestellt werden, wird die Motivation für seine Vorgehensweise Tardi allein bekannt bleiben.

#### **4.3.2.2 *La position du tireur couché***

Auch die Romanfassung des zweiten von Tardi adaptierten Krimis von J.-P. Manchette wurde 1998 in der Serie *folio policier* bei Gallimard neu aufgelegt. Im Einklang mit *Le petit bleu de la côte Ouest* zeigt dieses Cover ebenfalls Teile eines Autos, diesmal am oberen und linken Bildrand. Dort ist die Seite eines blauen Mercedes zu erkennen. Die Umgebung wirkt urban, urteilt man nach dem in gelbes Licht getauchten Kopfsteinpflaster, auf das ein Mann seinen Schatten wirft. Die Titelgestaltung ist dieselbe wie bei *Le petit bleu*: weiße, fette, serifenlose Schrift für den Namen des Autors und gelbe Serifenschrift für den Titel, beides auf schwarzem Hintergrund. Das Werk weist 25 Kapitel auf 197 Seiten auf und ist damit etwas länger als *Le petit bleu de la côte Ouest*.

Die Covergestaltung der Adaption bei Futuropolis reiht sich ebenfalls in die von Tardi umgesetzte Manchette-Serie ein: Anstelle von gelb ist nun rot als Farbe für den Werktitel gewählt worden, doch erneut wird ein junger Mann mit einer Pistole gezeigt. Wie auch bei *Le petit bleu de la côte Ouest* handelt es sich dabei um den Protagonisten, der hier mit einer auffällig weißen Zigarette im Mundwinkel und einer Getränkedose voll angezogen auf einem Bett sitzt. Die Nachttischlampe taucht ihre nähere Umgebung in ein gelbliches, aber dennoch kaltes Licht und lenkt den Blick des Betrachters auf die Pistole, die neben dem Mann auf dem Bett liegt. Die Figur auf dem Cover ist vollständig schwarz gekleidet und trägt Jacke oder Mantel und Lederhandschuhe, was den Eindruck vermittelt, der Mann mache nur eine kurze Pause und sei bereit, sofort wieder aufzubrechen.

Die Panels sind auch in diesem Album in Schwarz-Weiß gestaltet; besondere Seiten, bei denen die schwarze Farbe auch die Bereiche zwischen den Panels bedeckt, existieren jedoch nicht. Der Band beinhaltet dennoch – vor allem im Vergleich mit *Le petit bleu* – einige Auffäl-

lichkeiten auf Panelebene: Jacques Tardi hat in diesem Album offensichtlich mehr Wert auf Regelmäßigkeit und Symmetrie gelegt. Eine sehr häufige Panelanordnung in *La position du tireur couché* besteht aus einem größeren, meist quadratischen Panel, das neben zwei schmalen, niedrigen Bildflächen steht, die ihrerseits übereinander angeordnet sind. Diese Struktur kommt meist in Dialogszenen zur Anwendung und zeigt dann häufig eine allgemeine Szene im quadratischen Panel, den ersten Sprecher im oberen niedrigen Panel und seinen Konversationspartner im Bild darunter.

Gewaltszenen, wie etwa jene auf den Seiten 20 und 21 des Comicalbums, in der der Protagonist Martin Terrier einen ahnungslosen Mann angreift, sind häufig mithilfe besonders regelmäßiger Panelanordnungen dargestellt – als könnte so Ordnung in das Chaos der sich überschlagenden Vorgänge gebracht werden. Die Szene auf den Seiten 20 und 21 besteht aus insgesamt 23 Panels, von denen lediglich acht exakt dieselbe Größe aufweisen. Sie wird eingeleitet durch einen Dialog, dessen Darstellung die oben beschriebene Struktur aufweist. Darauf folgt eine Seite von acht Panels, die drei unterschiedliche Höhen, aber eine stets gleichbleibende Breite aufweisen – eine überaus ungewöhnliche Gestaltung im Werk Tardis, der sich im gesamten Verlauf dieser Teilhandlung zu bemühen scheint, die Einheit beizubehalten. Abgesehen vom einleitenden Dialog und zwei besonders breiten Panels gelingt ihm dies auch, was einen äußerst geordneten Effekt bewirkt.

An mehreren Stellen ist die Seitenaufteilung der linken Seite als eine Spiegelung (z.B. S. 32/33, S. 72/73) oder als Drehspiegelung (z.B. S. 26/27, S. 56/57) der rechten Seite zu erkennen, was den Eindruck der Geschlossenheit der Doppelseite weckt. Auch einzelne Seiten weisen gelegentlich eine spezielle Symmetrie auf. So ist die obere Hälfte der Seite 35 beispielsweise eine um die horizontale Achse gespiegelte und gedrehte Entsprechung der unteren Hälfte, und auf Seite 60 werden vier auffällig kleine quadratische Panels um ein zentrales hochformatiges rechteckiges Panel gruppiert. Sie zeigen links die Mimik von Monsieur Cox, dem Auftraggeber Terriers, dessen Gesicht auf der rechten Seite gezeigt wird. Dabei ist zudem eine Symmetrie in der Wahl des Bildausschnitts zu erkennen: Cox wird auf dem ersten Panel von etwas weiter weg gezeigt, später aus geringerer Distanz, Terrier zunächst aus derselben Entfernung und schließlich aus größerer Distanz. Seite 91 schließlich ist von einer auffälligen Anordnung von jeweils zwei Panels, einem Panel in Seitenbreite und erneut zwei Bildern und einem in Seitenbreite geprägt, die besonders eindrucksvoll zeigen, wie Terrier einem Angestellten von Monsieur Cox ein Ohr abreißt.

Eine weitere Besonderheit in *La position du tireur couché* stellt die Verwendung von Splash Panels<sup>119</sup> dar, von denen Tardi in *Le petit bleu* keinen Gebrauch macht. Die insgesamt neun Stück werden stets dazu benützt, die nähere oder fernere Vergangenheit zu schildern. Dabei wird in einem Splash Panel die Ankunft von Terriers Eltern in der Region und Terriers Kindheit geschildert und weiters Terriers Adoleszenz und der Tod seines Vaters zu dieser Zeit. Zwei dieser etwa drei Viertel der Seite einnehmenden Panels sind Terriers Auslandseinsatz als Söldner gewidmet, die erläutern, wie er zum Auftragskiller geworden ist. Die letzten Seiten des Albums bestehen nahezu ausschließlich aus Splash Panels, die im Zeitraffer die Geschichte Terriers zu Ende führen: Seine Genesung wird ebenso erläutert, wie die Folgen seiner Berufswahl und sein weiteres Leben als Kellner. Dabei wird eine frühere Darstellung wiederholt, die seinen Vater zeigt, der ebenfalls in der Gastronomie tätig war. Die Figur des Vaters ist nun lediglich durch jene Terriers ersetzt, doch die Geschichte wiederholt sich. Damit ist eindeutig, dass die Funktion der Splash Panels in diesem Album jener der Erinnerung entspricht. Die fehlenden begrenzenden Rahmen zwischen den einzelnen Bildern können so als ein fließender Übergang von einem Gedanken zum nächsten interpretiert werden.

Ein weiteres Mittel zur Veranschaulichung von Erinnerungen stellt eine Art „Einblendung“ dar. Dabei befindet sich innerhalb eines Panels eine wolkenartig gestaltete Blase, in der der Kopf einer Romanfigur gemeinsam mit dem von ihr gesprochenen Text abgebildet ist<sup>120</sup>. Diese Vorgehensweise entspricht am ehesten der Stimme einer Person aus dem Off im Film.

Die Gestaltung der Sprechblasen und Erzählertextkästchen weicht in *La position* in mancher Hinsicht von jener in *Le petit bleu* ab. Anders als bei der ersten Adaption findet in *La position* immer wieder ein fließender Übergang einer runden Sprechblase und einem eckigen Erzählertextfeld statt, beispielsweise wenn auf Seite 15 des Albums der Erzähler beginnt: „FAULQUES avait dit un jour à TERRIER.“<sup>121</sup> und ein langer Text von Faulques direkt anschließt. Damit ist eine besondere Texttreue zum Original möglich, da sowohl die Erzählerstimme als auch und die direkte Rede beibehalten werden kann. Die fehlende Trennlinie zwischen den Textumrahmungen lässt den Blick noch leichter von der Erzählerstimme zum Sprecher gleiten und führt ihn so zusätzlich. Wie aus der Zeitform in diesem speziellen Fall ersichtlich ist, handelt es sich zudem um eine länger zurückliegende Handlung und damit um eine Erinnerung

---

119Unter dem Begriff *Splash Panel* versteht man ein Panel, das einen großen Teil der Seite einnimmt und dabei ein einziges Motiv oder mehrere kleine Darstellungen beinhalten können.

120Vergleiche Abbildung 7 im Anhang.

121Tardi, Jacques. *La position du tireur couché*. Paris: Futuropolis, 2010. 15. (Faulques hatte eines Tages zu Terrier gesagt:)

Terriers, die hier veranschaulicht wird. In der Erinnerung liegt die Stimme einer sprechenden Person oft sehr nahe an jener des Erzählers, was durch das gemeinsame Textfeld verdeutlicht wird.

An einer späteren Stelle spricht Terrier zuerst, und seine Aussage wird vom Erzähler vervollständigt: „Porte ce message à M. COX“, „lui dit TERRIER en lui tirant une balle dans le cœur.“<sup>122</sup> Dabei befindet sich das Erzählertextfeld am rechten Panelrand, jedoch etwa in der Mitte der Panelhöhe, was eine durchaus unübliche Position darstellt. In diesem Fall handelt es sich um keine Erinnerung, sondern um aktuelle Handlung und der Erzähler schaltet sich mitunter zur Verdeutlichung der Situation ein, da das Panel ein geparktes Auto mit zwei schemenhaften Gestalten darin und der Onomatopöie „PAN“ über dem Autodach zeigt. Somit ist für den Leser allein aufgrund des Bildes nicht zu erkennen, wer wen erschießt, und ob es sich um einen tödlichen Treffer handelt. Weiters ist erneut äußerste Texttreue gegeben<sup>123</sup>.

Gezackte Sprechblasenränder verwendet Tardi durchgängig, um Text zu umrahmen, der am Telefon oder am Funkgerät gesprochen wird, und zwar ausschließlich, wenn der Gesprächspartner nicht gezeichnet und somit sichtbar ist. Wenn dieser hingegen „eingebildet“ ist, benützt Tardi seine normalen Sprechblasen mit runden, wolkenähnlichen Konturen.

Für besonders laute Entsetzensschreie werden ebenfalls gezackte Sprechblasen benützt, die Spitzen sind jedoch in verschiedenen Abstufungen abgerundet<sup>124</sup>. Auch eine Radiübertragung, die außergewöhnlich viel Text beinhaltet und sich über vier Panels zieht, wird in eine solche Sprechblase mit abgerundeten Zacken gehüllt<sup>125</sup>. In einem einzelnen Panel macht Tardi eine Ausnahme aus dieser Regel: Als Terrier Alice mitteilt, er sei ruiniert, ruft sie „QUOI ?“ in einer Sprechblase, wie sie sonst Telefonaten vorbehalten ist<sup>126</sup>. Auf der nächsten Seite gibt es ein weiteres Panel mit einer ebensolchen Sprechblase und demselben Text, hier sind die Zacken jedoch abgerundet. Möglicherweise handelt es sich also um einen Irrtum Tardis.

Onomatopöien sind in *La position du tireur couché* ebenfalls freier gestaltet, als in *Le petit bleu*. Das bedeutet, dass das Schriftbild zwar stets fett ist, die Buchstaben aber gerade, gewellt oder in Zickzack-Form innerhalb oder außerhalb von Sprechblasen platziert sein können. Da-

---

122Tardi, *La position* ..., 22. („Überbringe M. Cox diese Nachricht“, sagte Terrier zu ihm und jagte ihm eine Kugel ins Herz.)

123Vergleiche hierzu Manchette, *La position du tireur couché*. Paris: Gallimard, 1981. 39.

124Vergleiche hierzu beispielsweise Tardi, *La position* ..., 57 und 81.

125Tardi, *La position* ..., 85.

126Tardi, *La position* ..., 56.

von abgesehen drückt Tardi nur Geschwindigkeit und Schmerz durch allgemein bekannte Zeichen, nämlich Speedlines und Sternchen aus.

Auch der Umgang mit Schriftstücken ist in *La position du tireur couché* vielfältiger gestaltet als in *Le petit bleu*. In letzterem Werk waren Schriftstücke stets im Hintergrund in ihrer vollen Länge zu lesen. In *La position* hingegen befinden sich diese häufig im Vordergrund, etwa auf S. 16, wo man Terrier lesend von vorne sehen kann, in der rechten unteren Ecke dieses Panels jedoch Terriers Hand und die Notiz, als blickte man ihm über die Schulter.

Auf Seite 53 ist der Abschiedsbrief Monsieur Faulques zu lesen. Dieser hat sich erhängt und man sieht ihn auf einem Panel in voller Größe von der Decke hängend. Im nächsten Panel liegt der Fokus auf seiner Brust, wo er das Abschiedsschreiben mit einer Sicherheitsnadel befestigt hat. In dieser Darstellung ist die Notiz jedoch nach wie vor nicht zu lesen. Daher befindet sie sich ein weiteres Mal vergrößert im Bildvordergrund und liegt über dem unteren Rand zweier Panels, wo der Text vollständig abgebildet ist.

Eine weitere Notiz von Terrier an Alice befindet sich schließlich im Panelvordergrund auf S. 56. Die Platzierung an dieser Stelle ermöglicht es dem Betrachter, sie zu lesen, ohne sie in die Hände einer Figur oder den gesamten Bildhintergrund zu legen.

Nachdem Terrier seine Stimme verloren hat, verständigt er sich schriftlich mit seinen Mitmenschen. Zu Beginn schreibt er auf Kalenderblätter, die häufig über den Rand zwischen zwei Panels gelegt sind und diese derart verbinden. Sie sind in vier Fällen auf Seite 67 und in einem Panel auf Seite 68 rechts von den Porträts der Leser bzw. Terriers angeordnet, das fünfte und letzte Kalenderblatt auf S. 67 befindet sich in der oberen Bildhälfte des gesamten Panels, während die untere Bildhälfte von lesenden und kommentierenden Maubert eingenommen wird.

Im letzten Panel der Seite 87 informiert Terrier eine junge Frau, in deren Wohnung er in der vorhergehenden Nacht eingedrungen ist, darüber, dass ihr nichts geschehen wird, sie sich aber ruhig verhalten soll. Diese Notiz befindet sich erneut im Vordergrund am rechten Bildrand, ist jedoch nicht vollständig abgebildet. Der Großteil des Inhaltes wird jedoch deutlich. Zusammenfassend ist für Tardis neue Vorgangsweise in Hinblick auf abgebildete, dem Leser zugänglich zu machende Schriftstücke, also grundsätzlich festzustellen, dass diese hauptsächlich im Vordergrund, meist rechts von den Figuren abgebildet sind, häufig Panels verbinden und nicht immer vollständig zu lesen sind. Tardi variiert zudem die Art und Weise, diese einzusetzen, was mit den bisher besprochenen vielfältigeren Herangehensweisen an die Adaption

eines Romans gut im Einklang steht und das Bild eines seine Mittel freier ausschöpfenden Jacques Tardi abrundet.

Auch für *La position du tireur couché* wurde eine Tabelle erstellt, die im Anhang (Seite 106) zu finden ist. Die durchschnittliche Anzahl der Panels pro Romanseite liegt hier mit 3,7 deutlich höher als bei *Le petit bleu* (2,9). Das bedeutet, dass *La position du tireur couché* grafisch dichter aufgelöst wurde als die vorangegangene Manchette-Adaption. Damit in Einklang steht die Tatsache, dass in *La position* eine besonders hohe Anzahl von sehr bildreichen Kapiteln (mit einem Durchschnitt von über sieben Panels pro Seite) gefunden wurde. Interessanterweise liegt jedoch auch die Zahl der besonders bildarmen Kapitel höher als bei *Le petit bleu*, was nicht zuletzt mit den Kapiteln 22 bis 25 in Verbindung zu bringen ist, die bei Manchette jeweils nur eine bzw. eine halbe Seite umfassen und von Tardi mit ein bis drei Panels bedacht wurden.

Interessant ist zudem die hervorragende Korrelation der jeweiligen Zahl der Albumseiten pro Kapitel mit jener der Romanseiten pro Kapitel. Auch die Anzahl der Panels pro Kapitel kann mit Ausnahme der stärker abweichenden Zahlen der Kapitel sechs, sieben und 20 als durchwegs parallel verlaufend beschrieben werden.

Da im vorangegangenen Kapitel bereits erarbeitet wurde, dass prinzipiell zwischen Kapitel­länge und Inhalt kein zwangsläufiger Zusammenhang besteht, wird im aktuellen Abschnitt in Einklang mit der Rezeption auch in der Erarbeitung von Inhalt und Darstellung die Vorgangsweise umgekehrt. Dementsprechend wird nun einer der Kulminationspunkte der Handlung herausgegriffen und die Umsetzung des Romans in gezeichnete Form diskutiert.

Einer der bedeutendsten und spannendsten Momente des Werkes ist zweifellos jener, an dem Martin Terrier seinen letzten Auftrag, den Mord an einem Ölscheich, ausführen soll. Sein Komplize Maubert hat dabei die Aufgabe, Terrier zu ermorden. Dieser kann den Tötungsversuch jedoch vereiteln.

Manchette hat diese Handlung in Kapitel 17 angesiedelt, das sich über zwölf Seiten erstreckt. Tardi zeichnet zur Umsetzung 46 Panels auf sieben Seiten, das entspricht durchschnittlichen 6,6 Panels pro Seite und damit fast genau dem Mittelwert (dieser beläuft sich auf 6,2 Panels pro Seite).

Das Kapitel beginnt mit der Fahrt Terriers und Mauberts nach Paris, wo sie ihr Ziel töten sollen. Tardi beginnt diese Sequenz mit einem Panel, das den Kleinbus der beiden von außen zeigt. Maubert fragt darin Terrier „Tu peux toujours pas parler?“<sup>127</sup>. Diese Szene existiert so in Manchettes Roman nicht. Er erwähnt lediglich im vorhergehenden Kapitel, dass Maubert diese Frage ab und zu stellte<sup>128</sup>, was Tardi als Einstieg in die Reisesituation illustriert. Die spätere Beschreibung, Maubert würde ab und an eine Bemerkung über das Wetter machen<sup>129</sup>, wird ebenso umgesetzt. Bereits zwei Panels weiter wird der Bus wiederum von aussen gezeigt und es hat – nur bei Tardi – zu regnen begonnen, was Maubert mit den Worten „Merde, y vase !“<sup>130</sup> kommentiert.

Weitere drei Panels später korrigiert Tardi eine Inkonsequenz vonseiten Manchettes, der Maubert zuerst sagen lässt, Terrier hätte drei Magazine à dreißig Schuss zur Verfügung<sup>131</sup> und ihm schließlich vier überreicht<sup>132</sup>. Bei näherer Betrachtung der Sprechblase im entsprechenden Panel ist auffällig, dass das Wort „quatre“ (vier) enger gesetzt ist als die anderen Wörter derselben Zeile. Diese Tatsache rückt eine nachträgliche Korrektur von „trois“ (drei) auf das etwas längere „quatre“ in den Bereich des Möglichen, obwohl nicht eindeutig ist, dass es sich um einen Fehler Manchettes handelt: der Satz „– Il y en a quatre, observa-t-il.“<sup>133</sup> kann auch so verstanden werden, dass Maubert von der Anzahl überrascht ist.

Nach der Munitionsübergabe überprüft Terrier die Waffe, während Maubert sich am Radio zu schaffen macht, um die Nachrichten zu hören und kurz darauf wieder abdreht und zu Terrier zurückkehrt. Dieser kurze Exkurs ist für die weitere Handlung nicht von Bedeutung und wird von Tardi vernachlässigt, der erst weitererzählt, als Maubert den Komplizen via Funk ihre Einsatzbereitschaft bekanntgibt. Auch die Wartezeit wird nicht so ausführlich geschildert wie bei Manchette.

Schließlich erklärt Maubert seinem Komplizen Terrier, dass er nur bedingt von dessen besonderen Fähigkeiten überzeugt sei. Er denkt, dieser würde nur aufgrund des Risikos, als

---

127Tardi, La position ..., 69. (Kannst du immer noch nicht sprechen?)

128Manchette, La position, 133. „– Tu ne peux toujours pas parler ? lui demandait de temps en temps Maubert, par acquit de conscience (Terrier secouait la tête).“ („Kannst du immer noch nicht sprechen“, fragte ihn Maubert von Zeit zu Zeit, um sein Gewissen zu beruhigen (Terrier schüttelte den Kopf).)

129Manchette, La position, 136. „De temps en temps Maubert babillait à propos du temps qu'il faisait ou sur d'autres sujets anodins.“ (Von Zeit zu Zeit plauderte Maubert über das Wetter oder andere unverfängliche Dinge.)

130Tardi, La position ..., 69. (Scheiße, es regnet!)

131Manchette, La position, 136. „– Tu auras trois magasins de trente coups, dit Maubert.“ („Du wirst drei Magazine zu je dreißig Schuss haben“, sagt Maubert.)

132Manchette, La position, 139. „Il éteignit ses feux, ouvrit un casier sous le tableau de bord et en sortit quatre magasins incurvés.“ (Er schaltete das Licht aus, öffnete ein Fach unter dem Armaturenbrett und holte vier gekrümmte Magazine hervor.)

133Manchette, La position, 139. („Da sind vier“, stellte er fest.)

Mörder ertappt zu werden, so gut bezahlt, woraufhin ihm Terrier stillschweigend sein Maschinengewehr entgegenstreckt. Maubert lenkt nun ein und gibt zu, Terrier muss wohl auch über die richtigen Reaktionen (bei Manchette zudem über die richtigen Reflexe) verfügen, und er selbst könnte wohl kaum kaltblütig töten. Die Darstellung dieses Monologs nimmt zwei Panels ein, in denen abgesehen von einzelnen Wörtern der gesamte Text aus dem Roman wiedergegeben wird, was zu sehr umfangreichen Sprechblasen führt. Somit bleibt nur wenig Raum für Maubert und Terrier, die jeweils in der unteren Bildhälfte zu sehen sind. Im ersten Panel ist Maubert noch bis zur Schulter abgebildet, im zweiten Panel, in dem Terrier ihm seine Waffe überreicht, sind lediglich die abwehrenden Hände Mauberts sichtbar. Diese Reduktion der Figuren auf Oberkörper bzw. schließlich nur auf die Hände, die zusätzlich im Wageninneren bei Nacht, also vor nahezu vollständig schwarzem Hintergrund geschieht, ist überaus gut geeignet, die angespannte Stimmung, die Manchette beschreibt, zu übermitteln. Weiters wirkt die Figur des Terrier an dieser Stelle besonders unmenschlich: er spricht nicht, seine Augen sind nur dunkle Schatten und seine Mimik verändert sich kaum.

Maubert benützt diesen Moment, um Terrier zu erklären, dass sich Alice/Anne ihm einfach an den Hals geworfen hätte und er normalerweise keine solche Unruhe stiften würde, während er an einem Auftrag arbeitet. Ohne die weitere Handlung zu berücksichtigen kann dabei von einem Versuch gesprochen werden, Nähe zwischen ihm selbst und Terrier herzustellen, abgesehen von der stets gültigen Bestrebung, implizit um Verzeihung zu bitten – jedoch auf Kosten einer dritten, derzeit abwesenden Beteiligten, was erneut zu einer Art Komplizenschaft führt. Zieht man den wenige Momente später folgenden Mordversuch an Terrier mit in Betracht, so rückt der Gedanke einer Suche nach einer umfassenderen Beruhigung des eigenen Gewissens näher. Die Panels, die den Mordversuch an Terrier selbst darstellen, wirken trotz zahlreicher Speedlines erstaunlich ruhig und ebenmäßig – Schmerzenslaute und Onomatopöien sind verhältnismäßig sparsam eingesetzt, lediglich die Bewegung wird betont. Tardi macht hier neben den bereits erwähnten Speedlines auch Gebrauch von Radierungen, die ebendiese Aktionslinien hervorheben, wo die Sichtbarkeit von schwarzen Strichen auf schwarz-weißem Hintergrund nur gering ist<sup>134</sup>.

Während Terrier im Kleinbus mit dem bewusstlosen Maubert im Laderaum flieht, wird das Attentat dennoch ausgeführt, und unzählige Schüsse regnen auf den Konvoi nieder. Tardi stellt diese Szene in einem Panel dar, das die gesamte Seitenbreite einnimmt. Es zeigt im Vordergrund einen Motorradfahrer, der soeben seitlich fällt, dahinter ein Auto mit zerschossener

---

134Tardi, *La position* ..., 74.

Windschutzscheibe und einen weiteren Motorradfahrer, der in weitem Bogen darüber stürzt, auf gleicher Höhe mit einem bereits auf der Fahrbahn liegenden Polizisten. Dahinter befinden sich zwei weitere Wagen und ein Motorrad, das noch unbeeinträchtigt scheint, was die zeitliche Auflösung des Panels gut verdeutlicht<sup>135</sup>. Der restliche Bereich des Panels ist gefüllt mit Onomatopöien (BANG und TAC) in unterschiedlichen Größen und Schriftschnitten. Das Chaos und die Verwüstung, die dieses Attentat verursacht, wird so sehr deutlich, während die bei Manchette überaus spannend gestaltete, auf den Anschlag folgende, Fahrt durch Paris von Tardi ebenso ruhig und unspektakulär umgesetzt wird, wie das Handgemenge zuvor.

Tardi zeichnet drei gleich breite Panels, die gemeinsam eine Seitenbreite ausfüllen und zeigt in diesen den Kleinbus ein Mal direkt von vorne, während ihm ein 2CV ausweichen muss, ein Mal von der rechten Seite vor einem Springbrunnen (der wahrscheinlich für Ortskundige Wiedererkennungswert besitzt) und ein Mal wiederum von vorne aus etwas größerer Entfernung vor dem Hintergrund des Arc de Triomphe, wodurch das Nachlassen der Anspannung angedeutet wird. Hier endet die Umsetzung des Kapitels 17 von *La position du tireur couché* mit der Doppelseite – eine Vorgehensweise, die Tardi in diesem Werk bei sechs Kapiteln anwendet und durch zwei Kapitelenden, die mit dem Ende einer linken Seite zusammenfallen, kombiniert. Diese besondere Aufteilung ist in *Le petit bleu de la côte Ouest* bei keinem einzigen Kapitel zu beobachten und spricht gemeinsam mit anderen, bereits erwähnten Faktoren (Symmetrie der Seiten, durchgängige Korrelation von Seiten- und Panelzahlen) zweifellos für eine stärkere Auseinandersetzung Tardis mit dem Thema des Scripts, besonders in Hinblick auf die Auswahl von Einzelbildern.

Er beweist zudem eine größere persönliche Freiheit in der Umsetzung, da er an mehreren Stellen Panels einfügt, deren bildliche und teilweise auch textuelle Inhalte so nicht von Manchette beschrieben werden. Wenn die Hausmeisterin etwa nach der neuen Adresse von Alice/Anne sucht, und Terrier inzwischen das Gebäude schon wieder verlassen hat, legt ihr Tardi die Worte „Mais où est-ce qu'il est passé, ce con ?“<sup>136</sup> in den Mund. Als Terrier in Kapitel zehn Schießübungen im Wald macht<sup>137</sup>, vernachlässigt Tardis Erzählerinstanz den verlassene-

---

135Thierry Groensteen erläutert, wie bereits erwähnt, dass ein Panel selten einen Moment ausdrückt, sondern vielmehr einen Zeitraum. *La bande dessinée*, 25.

136Tardi und Manchette, *La position* ..., 24. (Wo ist er denn hin, der Idiot?)

137Manchette, *La position* ..., 15. „Puis il quitta l'hôtel en voiture, se rendit dans la montagne, dans un endroit désert, une carrière abandonnée, et fit un exercice de tir avec le HK4.“ (Dann verließ er das Hotel im Auto, begab sich in die Berge, an einen verlassenen Ort, einen verlassenen Steinbruch, und machte eine Schießübung mit der HK4.)

nen Steinbruch, von dem Manchette schreibt, und zeigt lieber Terrier, der einen hinzuerfundene-  
nen Vogel erschießt<sup>138</sup>.

Das die Seite abschließende Panel, in dem sich das Auto auf einer Forststrasse befindet, wird mit dem Text „Ensuite il regagna son hôtel sans que personne ne le suive.“ kommentiert. Sowohl die Beschreibung, als auch die Worte stammen von Tardi. Die extreme Texttreue, wie sie bei *Le petit bleu* zu beobachten war, ist bei *La position du tireur couché* also etwas gelockert.

Weiters erfolgen erneut sowohl geringfügige Umstellungen der Reihenfolge gewisser Szenen und Sätze als auch Kürzungen und Aktualisierungen bzw. Vulgarisierungen der Sprache, wie sie schon in *Le petit bleu* Usus waren. So wird etwa das heute fast ausnahmslos schriftsprachlich gebrauchte „Pourquoi me suis-tu ?“<sup>139</sup> zum neutraleren „Pourquoi tu me suis?“<sup>140</sup> umformuliert und der in den 1970er Jahren gebräuchliche umgangssprachliche Ausdruck „trons“<sup>141</sup> wurde auf demselben sprachlichen Niveau in das Vokabular der heutigen Zeit übersetzt, nämlich als „clopes“<sup>142</sup>. Vulgarisierungen erfolgen einerseits durch Hinzufügung von Schimpfwörtern wie „pauv' con !“ oder „merde“<sup>143</sup> und andererseits durch Umformulierungen, beispielsweise von Sätzen bzw. Phrasen wie „Ne faites pas d'idioties.“<sup>144</sup> zu „Ne jouez pas aux cons !“<sup>145</sup> oder „si quelque chose allait de travers“<sup>146</sup> zu „si quelque chose merdait“<sup>147</sup>.

Auch bei *La position du tireur couché* kommt es zur Elimination von Ortsnamen, jedoch lediglich im Falle von Nauzac, dem Heimatort von Terrier und Anne, und einer einzelnen Erwähnung von Toulouse.<sup>148</sup> Der Flughafen Roissy Charles de Gaulle aus Manchettes Roman<sup>149</sup> wird jedoch an einer Stelle in Tardis Album<sup>150</sup> zu Orly.

---

138Tardi und Manchette, *La position* ..., 38.

139Manchette, *La position* ..., 35. (Warum folgst du mir?)

140Tardi, *La position* ..., 19.

141Manchette, *La position* ..., 74. (Für einen österreichischen Leser am ehesten vergleichbar mit dem bundesdeutschen Ausdruck „Glimmstengel“ oder eventuell dem heute nur mehr wenig gebräuchlichen wienerischen „Spe“.)

142Tardi, *La position* ..., 41. In einer österreichischen Übersetzung am ehesten vergleichbar mit dem hier äußerst geläufigen Ausdruck „Tschick“, da die meisten bundesdeutschen Begriffe in Österreich stärker markiert sind. Bundesdeutsch: „Kippe“.

143Tardi, *La position* ..., 41.

144Manchette, *La position* ..., 111. (Macht keine Dummheiten.)

145Tardi, *La position* ..., 58. (Führt euch nicht blöd auf!)

146Manchette, *La position* ..., 141. (wenn etwas schief geht)

147Tardi, *La position* ..., 73. (wenn etwas Scheiße läuft)

148Manchette, *La position* ..., 53 bzw. Tardi und Manchette, *La position* ..., 30.

149Manchette, *La position* ..., 15.

150Tardi, *La position* ..., 8.

Anne Schraders Namen änderte Tardi unerklärlicherweise zu Alice, ebenso wie Manchettes Alex Boulanger in der Adaption mit Vornamen Nora heißt. Ethnische Bezeichnungen wie „le Noir“<sup>151</sup> (der Schwarze) oder „l'Eurasien“<sup>152</sup> (der Eurasier) wurden nicht in die Adaption übernommen und die Darstellungen der jeweiligen Figuren sind auf den ersten Blick nicht von jenen der ethnischen Franzosen zu unterscheiden.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass Tardi politische Referenzen verändert. So schreibt Manchette zu Beginn des zweiten Kapitels „[...] à cause d'une recrudescence récente du terrorisme nationaliste irlandais“<sup>153</sup>, Tardis Worte lauten jedoch „[...] à cause d'une recrudescence récente de l'activité des indépendantistes irlandais“, was eine deutlich positive Einstellung gegenüber der irischen Unabhängigkeitsbewegung widerspiegelt, im Gegensatz zu Manchettes Einstufung derselben als Terroristen.

Die zeitliche Angabe „peu après la Deuxième Guerre mondiale“<sup>154</sup> entpolitisiert Tardi, indem er sie schlichtweg durch „dans les années cinquante“<sup>155</sup> ersetzt.

Im Vergleich zwischen Roman und Adaption auffällig ist bei der nachfolgenden Lektüre des Romans, wie häufig Tardi kompliziertere Handlungsabläufe oder längere Dialoge vereinfacht bzw. gekürzt hat. Bei der Erstlektüre des Comicalbums hingegen überrascht die – vor allem gegen Ende des Werkes – überaus hohe Textdichte ins Auge und führt zu der Annahme, Tardi hätte nur marginal in die Handlung bzw. die Dialogführung eingegriffen.

Tatsächlich hat Manchette bereits das erste Kapitel deutlich facettenreicher gestaltet, als dies die Übertragung Tardis nachempfinden kann. Während im Roman hier nahezu eine eigene Kurzgeschichte zu den ersten dem Leser bekannten Opfern Terriers erzählt wird, zeichnet Tardi hier einige plakative Panels, die die Handlung Manchettes auf ihre grundlegendsten Züge reduziert. Durch diesen verkürzten Einstieg in das Werk wird der Spannungsbogen zwar kaum beeinflusst, wohl aber die grundsätzliche Stimmung des Werkes.

Weitere Episoden, die Tardi streicht, sind zumeist etwas schwierig in Bilder zu fassen. Als beispielsweise Félix, ein Jugendfreund Terriers, der sich besonders mondän gibt (aber sein Leben lang in der Kleinstadt geblieben ist) erfährt, Terrier möge Maria Callas, ereilt ihn vor Ent-

---

151Manchette, La position ..., 18.

152Manchette, La position ..., 174.

153Manchette, La position ..., 15 ([...] wegen eines neuerlichen Ausbruchs des irischen nationalistischen Terrors) bzw. Tardi, La position ..., 8 ([...] wegen eines neuerlichen Anstiegs der Aktivitäten der irischen Unabhängigkeitsbewegung).

154Manchette, La position ..., 49. (kurz nach dem Zweiten Weltkrieg)

155Tardi, La position ..., 28. (in den fünfziger Jahren)

setzen ein Hustenanfall. Tardi drückt lediglich die Überraschung 'Félix' aus und behält die auch abschätzigen Bemerkungen aus der Feder Manchettes bei.

Interessant ist auch die Lösung, die Tardi für das Auffinden des Finanzberaters Terriers, Monsieur Faulques, nach dessen Suizid gewählt hat. Während Manchette den Abschiedsbrief des Selbstmörders auf dessen Kopfpolster platziert<sup>156</sup>, befindet sich dieser in der Adaption mit einer Sicherheitsnadel auf dem Unterhemd des Finanzberaters befestigt<sup>157</sup>. Prinzipiell könnte man dies für einen unüblichen Ort für einen Abschiedsbrief halten – das Muster passt, jedenfalls in der Literatur, viel eher zu einem Mord, als zum Freitod. Tardi spart so jedoch Panels, die das Auffinden der Nachricht zeigen, da Leiche und Notiz sich an demselben Ort befinden.

Eine weitere Kürzung, die die Wahrnehmung des Lesers beeinflusst, ist jene, als das Abendessen des jungen Terrier mit den Eltern Annes/Alices beschrieben wird: Tardi lässt den Rezipienten in dem Glauben, Terrier sei ausschließlich durch seine Herkunft aus einer niedrigeren Gesellschaftsschicht begründet des Hauses und des Leben Alices verwiesen worden.<sup>158</sup> Bei der nachfolgenden Lektüre des Romans stellt sich jedoch heraus, dass Terrier sich bei dieser Gelegenheit zudem betrunken und in weiterer Folge unpassend verhalten hatte.<sup>159</sup> Durch die Kürzung dieser Stelle polarisiert Tardi stärker zwischen den Klassen und erleichtert es dem Leser, auf der Seite Terriers zu stehen.

Tardi kürzt jedoch in *La position du tireur couché* nicht ausschließlich, er erweitert (im Gegensatz zu *Le petit bleu*) die Handlung auch, zumeist auf rein textueller Ebene. Parallel zu *Le petit bleu* ist lediglich die Verwendung einiger Worte in einer Fremdsprache: In *Le petit bleu* durfte Alonso Emerich y Emerich einige Worte in seiner Muttersprache Spanisch sagen, in *La position* fallen in der Überfallsszene auf Terrier und die Schraders einige Worte in italienischer Sprache.<sup>160</sup> In diesem Zusammenhang überprüft Terrier im Roman, ob Rossana Rossi noch lebt und schickt Anne für den Fall, dass er Rossana töten muss, nach oben. Bei Tardi hingegen schießt er der Frau, der Alice kurz zuvor eine Toastgabel in den Rücken gerammt hat, kaltblütig in den Rücken, um sich ihres Todes zu versichern, was den Eindruck von Terrier als besonders gewalttätige Person verstärkt.

Weiters versieht Tardi die Handlung ab Seite 52 seines Albums mit einer zeitlichen Referenz. Die immer wiederkehrende Erwähnung der aktuellen Uhrzeit zieht sich über dreizehn

---

156Manchette, *La position* ..., 98.

157Tardi, *La position* ..., 53.

158Tardi, *La position* ..., 29.

159Manchette, *La position* ..., 52.

160Tardi, *La position* ..., 43.

Seiten, bis zu dem Moment, in dem Terrier seine Stimme verliert, der mit 12 Uhr 33 genau festgelegt wird.<sup>161</sup> Sieht man diese zeitliche Ergänzung als Ausdruck von Tardis Akribie in der Erzählung, steht sie im Einklang mit der besonders genauen Betrachtungsweise auf Seite 89 im Album. Dort beobachtet Terrier den Eingang des Gebäudes, in dem sich Monsieur Cox mit ihm zu treffen pflegte. Während Manchette lediglich den Fahrer seines Auftraggebers erwähnt<sup>162</sup>, widmet Tardi der Beobachtungsphase allein vier Panels, wovon drei Bilder fünf verschiedene Personen zeigen. Weiters benennt Tardi Erzählerinstanz alle Waffen, die Terrier in seinem Hotelzimmer aufbewahrt<sup>163</sup>, während Manchette nur von „les armes“<sup>164</sup> (dt. „die Waffen“) spricht.

### **Exkurs: Die Rezeptionsreihenfolge**

Nach erfolgter Rezeption der vier Werke in unterschiedlichen Abfolgen (*Le petit bleu de la côte Ouest* wurde zuerst als Roman, dann als Comic gelesen, *La position du tireur couché* zunächst als Comic, dann als Roman) lässt sich feststellen, dass die Frage nach der Urheberschaft einzelner Details häufiger bei der Lektüre der Comicversion von *La position du tireur couché*, also dem zweiten Album, aufkam als im Fall von *Le petit bleu de la côte Ouest*. Dies kann jedoch mit der gesteigerten Aufmerksamkeit begründet werden, die nach dem ersten Vergleich von Roman und Comic zwangsläufig für stilistische Eigenheiten Tardis und seine Präferenzen im „Übersetzungsprozess“ entstand.

Abgesehen davon ergaben sich die Auffälligkeiten bei der Lektüre der zweiten Adaption allesamt aus dem während der Rezeption zwangsläufig angestellten Vergleich mit dem ersten Comicalbum, das besonders in Hinblick auf Rhythmus und Aufteilung der Seiten und Kapitel doch deutliche Unterschiede zu *La position* aufweist.

Demzufolge sind die komparativen Bezüge im Kopf des Rezipienten als tendenziell medienimmanent anzusehen: Der zweite Roman wird diesem kleinen Experiment entsprechend während der Lektüre viel häufiger mit dem ersten Roman desselben Autors verglichen als mit der Comicalaption desselben Werkes. Dasselbe gilt, wie bereits erwähnt, auch für die Adaptionen in Comicform.

---

161 Tardi, *La position* ..., 65.

162 Manchette, *La position* ..., 170.

163 Tardi, *La position* ..., 58.

164 Manchette, *La position* ..., 112.

## 4.4. Werkzeuge des Erzählens im Vergleich

Die bisher erarbeiteten Erkenntnisse werden im Folgenden in eine Zusammenschau gebracht; gleichzeitig werden so die sechs zentralen Fragestellungen der vorliegenden Arbeit in aller Deutlichkeit beantwortet.

### 4.4.1 Wie funktioniert die „Übersetzung“ zwischen Worten und Bildern?

Im einfachsten Fall der grafischen Umsetzung von Text liegt dem Zeichner eine detailreiche Beschreibung eines Ortes, einer Handlung und der daran beteiligten Personen vor. Dabei bleibt natürlich in Abhängigkeit vom Interpretationsspielraum, den der Autor dem Leser (und damit dem Zeichner) lässt, vieles undefiniert. Im konkreten Fall einer Kombination von Autoren und Zeichnern wie Jean-Patrick Manchette und Jacques Tardi ist dieser Spielraum häufig auffallend gering. Beide Künstler sind für ihren reportageartigen Stil bekannt, der bereits an früherer Stelle der vorliegenden Arbeit anhand von Beispielen illustriert wurde. So beschreibt Manchette etwa in *Le petit bleu de la côte Ouest*, dass sein Protagonist Gerfaut nicht einfach Whisky trinkt, sondern jenen der real existierenden Marke Cutty Sark<sup>165</sup> – ein Detail, das Jacques Tardi selbstverständlich umsetzt, indem er die authentische Form der Flasche zeichnet, das korrekte Label wiedergibt, so es der Maßstab zulässt, und den Produktnamen Cutty Sark lesbar gestaltet<sup>166</sup>.

Bei weniger exakten Beschreibungen realer Orte macht sich Tardi ebenfalls die Mühe, die lokalen Gegebenheiten zu recherchieren, sodass der Wiedererkennungswert beim Rezipienten erhalten bleibt. Handelt es sich hingegen um fiktive Personen oder Orte, ist eine zweifelsfreie Zuordnung von Inspirationsquellen nicht mehr möglich – auch hierin besteht eine definitive Parallele zu einer rein textuellen Beschreibung eines fiktiven Ortes: manch ein Leser mag einen ihm aus der Realität bekannten Ort vor sich sehen, die Mehrheit jedoch wird sich den beschriebenen Ort schlichtweg vorstellen – müssten diese Leser schließlich ihre Vorstellung zeichnen, wäre mit Gewissheit eine beachtliche Streuung in den Umsetzungen zu sehen.

Andererseits kommt ein Zeichner nicht umhin, konkrete Orte, Personen und Gegenstände darzustellen, selbst wenn die Textvorlage nur vage bleibt und beispielsweise von der Gesamtheit der Bäume oder einfach „einem Baum“ spricht – die bildliche Darstellung macht es un-

---

165Manchette, *Le petit bleu* ..., 28.

166Tardi, *Le petit bleu* ..., 28.

umgänglich für den Zeichner, zu wählen, welche Baumart er als Repräsentationsobjekt wählt und sogar, wie genau dieser individuelle Baum aussieht, da jedes geringe Detail (zum Beispiel ein krummer Stamm) dem Rezipienten als Interpretationsgrundlage dienen kann.

Ebenso wie in der Literatur gibt es natürlich auch im Comic Künstler, die besonders detailreich oder -arm arbeiten. Aus den verschiedenen Herangehensweisen von Autoren und Zeichnern entstehen schließlich interessante Spannungsfelder.

Ortswechsel werden von manchen Comiczeichnern als problematisch beschrieben, wobei eine bildliche Darstellung dann vorteilhaft sein kann, wenn die Rückkehr an einen dem Leser bereits bekannten Ort thematisiert werden soll. Der Zeichner kann hierfür mit einem Panel mit Wiedererkennungswert sein Auslangen finden, während die entsprechende Lösung eines Romanautors, nämlich die Ortsbezeichnung in nur einem Wort, eher als ungeschickt wahrgenommen würde.

Zu weiteren vergleichbaren Schwierigkeiten beim Übersetzen von Text in Bilder führt der Versuch, das Vergehen von Zeit darzustellen. Auch hier sprechen Comiczeichner von einer besonderen Herausforderung, der durch Kommentare wie „einige Zeit später“ recht plump begegnet werden kann, die jedoch auch immer wieder zu überaus kreativen Lösungen führt.

Benoît Peeters beschreibt daher für örtliche wie auch zeitliche Sprünge, wie unabhkömmlich scheinbar redundante Füllwörter der Erzählerinstanz zumeist sind. „[Diese Kommentare] sind manchmal die einzigen Elemente, die zwei auf der visuellen Ebene hoffnungslos zusammenhanglose Panels miteinander verbinden können.“<sup>167</sup>

Noch schwieriger ist die Übersetzung von Text in die Bildform jedoch, wenn Emotionen und Gedanken einer Person beschrieben werden. Erfolgt dieser Transfer von Hutcheons „telling mode“ in den „showing mode“ ohne eine präsente Erzählerinstanz, können die Erfahrungen und Gedanken der Figur nur erahnt werden.<sup>168</sup> In einem solchen Fall wird deutlich, wie der Comic die Vorteile beider Modi in sich vereinen kann: Er vermag bildlich zu zeigen, was oft nur durch viele Worte ausgedrückt werden kann, und dennoch ist der Einsatz eines Erzählers, der die wichtigsten Lücken mit wenigen Worten zu schließen vermag, dem Medium nicht

---

<sup>167</sup>Peeters, 127. „[Les textes de commentaires] constituent parfois les seuls éléments capables de lier l'une à l'autre deux cases désespérément disjointes sur le plan visuel.“

<sup>168</sup>Hutcheon, 58.

fremd. Eine solche sehr intern fokussierte Szene bietet sich auch in der illustrierten Literatur geradezu als Motiv an, da so die Vorteile der Sprache mit jenen der Bilder verknüpft werden kann, ohne behelfsmäßig zu wirken.

Thierry Groensteen führt seinen Lesern in *Système de la bande dessinée* anhand eines konkreten Beispiels vor, wie die Übersetzung von Bild in Text funktionieren kann und was dabei zu beachten ist. Er setzt es sich und dem Leser zum Ziel, eine Seite eines Comics in reinen Text zu übertragen, oder, wie er es nennt, eine Folge von „énonçables“ (dt. „Aussprechbare“) in eine Folge von „énoncés“<sup>169</sup> (dt. „Ausgesprochene“) zu überführen. Dabei nimmt er zunächst den Blickwinkel des „eiligen Lesers“ ein, wodurch jedes Panel mit nur einem Satz beschrieben werden kann. Läse man weniger als dies aus einer Abbildung, so würde man den Faden verlieren. Offensichtlich ist jedoch, dass mit jedem Bild bedeutend mehr Information transportiert wird.<sup>170</sup>

In weiterer Folge stösst Groensteen auf einen grundlegenden Unterschied zwischen dem Erzählmodus und dem Modus des Zeigens: Während mit Worten nur jeweils ein Gegenstand bzw. eine Handlung auf einmal beschrieben werden kann, ist es der grafischen Darstellung durchaus möglich, dem Rezipienten mehrere Tatsachen gleichzeitig mitzuteilen<sup>171</sup> – damit ist die Sequenzielle Kunst auf der Detailebene also doch weniger sequenziell als die reine Sprache und somit als Literatur.

Auch zur Kombination von Bild und Dialog stellt Groensteen in diesem Zusammenhang Überlegungen an. Er stellt fest, dass Dialoge Abbildungen von Menschen realistischer gestalten können und der Text die Bildebene auf sehr subtile Weise vervollständigen kann. Damit ermöglicht das Zusammenspiel von Text und Bild eine tiefergreifende Lektüre als es möglich wäre, wenn nur eine der beiden Ebenen zur Verfügung stünde.<sup>172</sup>

#### **4.4.2 Was gewinnt bzw. verliert ein literarisches Werk durch Illustration bzw.**

##### **Adaption in Sequenzielle Kunst?**

Ein definitiver Gewinn für das Werk ist das Vorhandensein einer weiteren, bildlichen Ebene, die den zusätzlichen Transport von Inhalt oder Atmosphäre ermöglicht.

---

<sup>169</sup>Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 159ff.

<sup>170</sup>Groensteen, *Système* ..., 162.

<sup>171</sup>Vergleiche Groensteen, *Système* ..., 163.

<sup>172</sup>Groensteen, *Système* ..., 164.

Wie bereits erläutert, können die textuelle und die grafische Ebene einander ergänzen, den Rezipienten völlig parallel erreichen oder aber gänzlich unabhängig voneinander sein. Ergänzen einander Bild- und Textebene, führt dies zu einem maximalen Informationsfluss und damit zur optimalen Ausnutzung sämtlicher Kanäle, die dem Rezipienten zugänglich sind.

Im konkreten Fall der Adaption kann der adaptierende Künstler so frei wählen, welche Inhalte er auf welcher Ebene transportiert und dem Rezipienten in seinen Zeichnungen zusätzliche Informationen zugänglich machen. Dadurch – wie durch die Bildebene allgemein – kommt es jedoch in den meisten Fällen auch zu einem Verlust der imaginativen Freiheit des Rezipienten. Er sieht so Gegenstände, Orte und Figuren vor sich, und kann sie sich nicht mehr nur von Worten geleitet vorstellen. Eine Ausnahme können hier Zeichner wie etwa José Muñoz bilden, die betont detailarm und ausschließlich in Schwarz-Weiß arbeiten.

Ähnliche Überlegungen zur Einschränkung der Interpretationsfreiheit sind aus der Übersetzungstheorie bekannt, wenn das übersetzte Werk in der Zielsprache als Interpretation wahrgenommen wird. Dies resultiert großteils aus lexikalischen Mehrdeutigkeiten, die den Übersetzer zu einer Entscheidung für eine Variante und damit zu einer Interpretation zwingen. In speziellen Fällen, etwa der Ulysses-Übersetzung durch Wollschläger, wird das resultierende Werk als eigenständiges Kunstwerk und größtenteils losgelöst von der Ausgangsversion verstanden. Ähnliches kann auch bei Adaptionen (unabhängig vom Zielmedium) beobachtet werden, wenn etwa der zugrunde liegende literarische Stoff eines Filmes nicht mehr zu erkennen ist.

#### **4.4.3 Bestehen Unterschiede in der Wahrnehmung, abhängig von der Reihenfolge in der „Original“ und Adaption rezipiert werden? Welche Art sind diese?**

Grundsätzlich sollte unterschieden werden zwischen dem ersten Kontakt mit einem bestimmten Stoff und einer erneuten Rezeption. Findet diese mit dem Stoff in adaptierter Form statt, ist die Erinnerung an die objektiven Handlungsabläufe häufig überlagert von einem ständigen Vergleich der Adaption mit der subjektiven Erinnerung an die Vorlage.

Aus dem Versuch in Kapitel 2.2.3.2 geht hervor, dass unterschiedliche Rezeptionserlebnisse nicht in einen deutlichen Zusammenhang mit der Rezeptionsreihenfolge (zuerst das Original, dann die Adaption oder umgekehrt) gebracht werden können. Die einzige Ausnahme hiervon liegt in der subjektiven Vorstellung der beteiligten Personen. Wurde der Rezipient einmal mit einer bildlichen Darstellung der Figuren konfrontiert (völlig unabhängig vom Me-

dium), ist es ihm geradezu unmöglich, zu seiner ersten, eigenen Vorstellung zurückzukehren.<sup>173</sup> Dieses Phänomen ist allerdings auch zu beobachten, wenn z.B. zuerst der Roman gelesen wurde, dann eine Comicadaption und anschließend wieder der Roman. Der Rezipient stellt sich nun in der Regel die gezeichnete Figur vor.

Der besonders von Filmadaptionen bekannte Effekt der fehlenden Akzeptanz für einen gewissen Schauspieler in einer bestimmten Rolle kann ebenfalls als Ausprägung dieser Theorie angesehen werden. Dabei verfügt der Rezipient offensichtlich über eine sehr definierte Vorstellung von der betreffenden Figur und verharrt bei seiner Fantasiegestalt. Dieser Fall ist jedoch deutlich seltener als das Ersetzen der Fantasiefigur mit dem Bild des Schauspielers oder gezeichneten Protagonisten. Da Comicadaptionen dem Rezipienten hier immer noch einen gewissen Freiraum überlassen, liegt die Vermutung nahe, dass eine derartige mangelnde Akzeptanz für eine gezeichnete Figur noch weniger wahrscheinlich ist als die oben beschriebene Ablehnung für die Darstellung durch einen bestimmten Schauspieler in einer Filmadaption.

#### **4.4.4 Wie gestalten sich die spezifischen Erzählwerkzeuge des Romans und der Sequenziellen Kunst?**

Die wichtigsten Erzählwerkzeuge des Romans fasst Nicole Mahne in ihrer Arbeit *Transmediale Erzähltheorie* synoptisch in fünf Gruppen zusammen<sup>174</sup>:

Die Erzählinstanzen bestehen im Roman ihrerseits aus dem Seinszustand (homodiegetisch bzw. heterodiegetisch) und den Funktionen (erzähltechnisch, selbstreflexiv, analytisch und synthetisch).

Die Synopsis der Erzählwerkzeuge des Comics<sup>175</sup> enthält zwar keine Kategorie mit dem Titel *Seinszustand*, doch nach einiger Überlegung wird deutlich, dass auch die Erzählerinstanz im Comic homo- oder heterodiegetisch angelegt sein kann und dieselben Funktionen wie im Roman ausüben kann. Laut Mahne „[...] beschreibt die erzähltechnische Funktion die agierenden Figuren in ihrem raum-zeitlichen Kontinuum“<sup>176</sup> – diese Aufgabe hat im Comic zumeist die Bildebene inne, doch auch eine eventuelle Erzählerinstanz kann erzähltechnisch fungieren. „Die [...] selbstreflexive Funktion rückt den Kommunikationsakt als solchen in

---

173Hutcheon, 29.

174Mahne, 43.

175Mahne, 76.

176Mahne, 27.

den Mittelpunkt<sup>177</sup>, schreibt Mahne. Auch hier wird der Comickünstler in den meisten Fällen stark über die Bildebene agieren, stets jedoch in Kombination mit Text. Die Kommentare der analytischen Funktionen sind hauptsächlich in der Textebene eines Comics zu erwarten, können aber auch in gezeichnete Form erfolgen. Die synthetischen Funktionen schließlich „äußern sich in Sätzen und Allgemeinplätzen ohne erkennbaren inhaltlichen Bezug auf die Kommunikationssituation oder die Handlungsebene“<sup>178</sup>. Die meisten Sätze und Allgemeinplätze sind ebenfalls in Textform zu erwarten, doch können sie ebenso gut als gezeichnete Stereotypen angelegt sein und sollten deshalb sowohl in geschriebener als auch in gezeichneter Form vermutet werden.

Die Kommunikationsstruktur des Romans besteht Mahne zufolge aus den verschiedenen diegetischen Ebenen, der Anordnung (alternierend, verkettet und rahmend), der Verschachtelung (hierarchisch und parallel) und der Metalepse.<sup>179</sup>

Auch im Fall der Kommunikationsstruktur hat Mahne ihre eigenen Überlegungen nicht auf das Medium Comic übertragen. Es ist jedoch evident, dass dieselben Kategorien in der sequenziellen Kunst ebenso funktionieren: auch im Comic kann ein extradiegetischer Erzähler von einer intradiegetischen Figur abgelöst werden und die narrativen Ebenen können alternierend, verkettet oder rahmend angeordnet sein wie im Roman, wobei die Verschachtelung der Ebenen ebenfalls hierarchisch oder parallel erfolgen kann. Die Metalepse als Störung der Ordnung der Erzählebenen ist aus dem Comic ebenso wenig wegzudenken wie aus der postmodernen Literatur.

Die Zeitdimensionen im Roman umfassen die wohlbekannten Punkte der Zeitrelation, der Erzähldauer, der Ordnung (chronologisch, analeptisch, proleptisch) und der Frequenz des Erzählens.<sup>180</sup>

Für den Comic führt Mahne hier abweichende Kriterien auf. Sie ist der Ansicht, Erzählzeit könne hier auf drei Ebenen wiedergegeben werden, nämlich auf jener des Panels, der Panelfolge und des Seitenlayouts.<sup>181</sup> Dabei wird die erzählte Zeit in einem Einzelpanel z.B. durch gesprochenen Text oder Onomatopöien, die eine gewisse Zeitdauer benötigen, um gehört zu werden, oft verlängert, geht also über einen Augenblick hinaus. Andere Panels hingegen ma-

---

177Mahne, 27.

178Mahne, 27.

179Mahne, 43.

180Mahne, 32ff.

181Mahne, 50.

chen es unmöglich, einzuschätzen, wie lange diese „Einstellung“ nun beibehalten wird, da beispielsweise eine Landschaft oder ein einzelner Gegenstand gezeigt wird.

Die Panelfolge kann laut McCloud die unterschiedlichsten Zeiträume umfassen, da zwischen einem Bild und dem nächsten verschiedene Aktionen bzw. Zeiträume liegen können. Mahne spricht hier (nach McCloud) von Abfolgen, die von „Augenblick zu Augenblick“, von „Handlung zu Handlung“, von „Szene zu Szene“ und von „Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt“<sup>182</sup> erfolgen, wobei der Übergang von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt keinen Zeitraum darstellt, sondern vielmehr „verschiedene Aspekte eines Ortes, einer Idee oder einer Stimmung“<sup>183</sup> ausdrückt.

Als größte Einheit gilt schließlich die Einzel- bzw. Doppelseite die eine „gleichzeitige Präsentation des Ungleichzeitigen“<sup>184</sup> ermöglicht, da die einzelnen Panels bereits mit einem Blick, also gleichzeitig, grob erfasst werden können, aber nur in sehr speziellen Fällen über die gesamte (Doppel-)Seite hinweg gleichzeitige Augenblick darstellen.

Abschließend sei noch der comicspezifische *overlapping dialogue* erwähnt: Dabei befinden sich Sprechblasen „aus dem Off“ in einem Panel, d.h. Worte werden zu einer anderen Zeit und/oder an einem anderen Ort gesprochen, als in dem ihnen zugeschriebenen Panel. Dadurch wird der Dialog mit bestimmten Bildern in Beziehung gesetzt, was dem Leser sowohl auf zeitlicher als auch auf räumlicher Ebene eine Hilfestellung bietet, um den Sinn des Bildes zu erschließen.

Mit dem Begriff Distanz fasst Mahne für den Roman die Unterscheidung zwischen zitierter, transponierter und erzählter Rede und das explizite bzw. implizite Erzählen zusammen.<sup>185</sup>

Diese grundlegenden Erzählwerkzeuge existieren wohl in der Sequenziellen Kunst ebenfalls. Die Figuren sprechen bzw. denken meist in Sprech- bzw. Gedankenblasen selbst oder berichten auf diesem Wege von Aussagen Dritter. Die transponierte Rede hingegen ist bei den Figuren selten, in der Erzählerinstanz (besonders bei Graphic Novels) hingegen häufiger. Das explizite und implizite Erzählen wird im Comic ebenso gehandhabt wie im Roman.

Das Konzept der Fokalisierung unterscheidet beim Roman den ontologischen Status (interne oder externe Fokalisierung), das Fokalisierungsobjekt und die Quantität der Foci.<sup>186</sup>

---

182Mahne, 58ff bzw. McCloud 78ff, vergleiche auch Kap. 2.1 der vorliegenden Arbeit.

183McCloud, 80.

184Mahne, 62.

185Mahne, 35ff.

186Mahne, 37ff.

Obwohl Mahne auch auf dieses Erzählwerkzeug beim Comic nicht eingeht, ist unschwer zu erkennen, dass ein Autor in der Sequenziellen Kunst hier dieselben Möglichkeiten hat wie ein Romanschriftsteller.

Der Comic schließlich verfügt über eine weitere Erzählebene, die Mahne als die Raumdimensionen bezeichnet und den Zeitdimensionen gegenüberstellt.<sup>187</sup>

Auf der Ebene des Panels unterscheidet sie hier die räumliche Tiefe und die Raumerweiterung. Die räumliche Tiefe wird durch Fluchtpunkt-Perspektiven, Größenunterschiede, Licht bzw. Schatten, Staffelung, Kontrast und Farbintensität bestimmt, während die Werkzeuge der Raumerweiterung der *overlapping dialogue* und die Figurenrede aus dem Off sind.

Die Panelsequenz wird auf räumlicher Ebene von Werkzeugen der Kohärenz dominiert. Dazu zählen die Überlappung von Bildinhalten, Objektbewegung und die interne Fokalisierung (die jedoch eine größere Rezeptionsleistung vom Leser fordert, da sie der Kohärenz mehrerer Panels zumeist entgegenwirkt).

Schließlich ist das Seitenlayout zu erwähnen, das maßgeblich zur Atmosphäre, zur Rezeptionsschwindigkeit und zum Verständnis vonseiten des Lesers beiträgt. Panelgrößen und -formen ebenso wie die farbliche und stilistische Gestaltung der Seiten können dem Rezipienten entgegenkommen oder ihn fordern, seinem Leserhythmus angepasst sein oder der Entwicklung eines solchen konsequent entgegenwirken und damit zu einem überaus anspruchsvollen Rezeptionserlebnis führen.

#### **4.4.5 Gibt es Unterschiede zwischen Illustrationen und Adaptionen in Comicform im Hinblick auf die Bildsprache?**

Die grundlegenden Unterschiede zwischen Illustration und Comic liegen auf der Hand: Die Anzahl der Bilder und die Tatsache, dass im Comic jede Seite vollständig mit Illustrationen ausgefüllt ist, sind dabei die offensichtlichsten Punkte. Zudem fungiert im illustrierten Roman die Illustration als Kommentar zum Text, während im Comic häufig der Text seinerseits die Abbildungen kommentiert und ergänzt. Während allerdings im illustrierten Roman die Textebene unabhängig von der Bildebene rezipiert und verstanden werden kann, sind im Comic die beiden Ebenen nicht verlustfrei trennbar, auch wenn sie zu Zwecken der Analyse häufig getrennt voneinander betrachtet werden.

---

<sup>187</sup>Mahne, 76.

Bei näherer Betrachtung der Bildebene allein ist festzustellen, dass Illustrationen in vielen Fällen nach anderen Gesichtspunkten komponiert sind als die Panels eines Comics. Während ein Panel ein Bild in einer längeren Sequenz darstellt und sich damit auf das vorhergehende bzw. auf das nachfolgende Panel beziehen kann und in mancher Hinsicht auch muss, steht die Illustration allein und muss somit dem Anspruch genügen, als abgeschlossenes Kunstwerk zu funktionieren, deren Bedeutung häufig nur mithilfe der Textebene entschlüsselt werden kann.

Die Ausführung der einzelnen Zeichnungen, seien es nun Illustrationen oder Comicpanels, liegt stets völlig im Ermessen des jeweiligen Künstlers, weshalb sämtliche verallgemeinernde Aussagen als grobe Vereinfachungen betrachtet werden müssen. Theoretisch könnte der Betrachter von einem Illustrator erwarten, dass jener in seinen spärlichen Zeichnungen mehr Wert auf Detailreichtum legt und die bildlich umgesetzte Szene aufwendiger gestaltet als ein Comiczeichner, der seinerseits unter anderem die Hintergrundgestaltung eines Panels in vielen Fällen mehrmals wiederholen muss, um einen Handlungsablauf abzubilden. Dennoch ist eine solche Differenz weder innerhalb des Werkes Tardis noch im Vergleich mit althergebrachten Illustrationen, wie etwa Édouard Riou's Zeichnungen in den Abenteuerromanen Jules Verne<sup>188</sup>, zu erkennen. Diese sind jeweils von einem kurzen Zitat aus dem Text sowie einem Verweis auf die entsprechende Seite im Buch kommentiert, sind jedoch nicht besonders detailreich gestaltet.

#### **4.4.6 Kann die Illustration legitimerweise als Vorstufe der Adaption in Form von Sequenzieller Kunst gelten?**

Die Illustration kann mitunter als Vorstufe zur Adaption in Comicform gesehen werden, da in beiden Fällen eine genau begründete Auswahl der zu bildlich umzusetzenden Szenen erfolgt. Naturgemäß ist bei der Adaption eine deutlich höhere Bildanzahl erforderlich, was seinerseits zu anderen Auswahlkriterien führen muss. Während der Illustrator besonders bedeutende Szenen wählt oder solche, die die im Buch beschriebene Atmosphäre besonders eindrucksvoll wiedergeben können, wird ein adaptierender Comiczeichner zudem Bilder auswählen, die es dem Rezipienten ermöglichen, die Handlung auch mit nur wenigen kommentierenden Worten nachzuvollziehen. Diesem Anspruch muss ein Illustrator nicht genügen, da er sich auf eine ungekürzte Textfassung zur Erläuterung seiner Zeichnungen verlassen kann.

---

188z.B. Verne, Jules. Voyage au centre de la Terre. Paris: Hetzel, 1867. Mit 56 Illustrationen von Édouard Riou.

Weiters führen sowohl Illustration als auch Adaption in gezeichneter Form dazu, dass dem Rezipienten mehr oder weniger definierte Bilder von Orten, Personen und Gegenständen des Romans zur Verfügung gestellt werden, die seine eigene Fantasie mit Sicherheit beeinflussen und dadurch in weiterer Folge seine interpretative Freiheit einschränken.

Die von Jacques Tardi illustrierten Romane stellen in diesem Zusammenhang Sonderfälle dar, da Tardi den Werken Louis-Ferdinand Célines im Vergleich mit herkömmlichen illustrierten Romanen auffällig viele Zeichnungen zur Seite gestellt hat. Dadurch sind diese bei Futuropolis erschienenen Ausgaben noch einen Schritt näher an der gezeichneten Adaption anzusiedeln, obschon der Text nach wie vor unverändert bleibt und die Illustrationen ohne die Lektüre des zugehörigen Textes wirkt, wie ein Fotoalbum einer fremden Familie, das nicht kommentiert wird: Einige Bilder erschließen sich dem Betrachter auch ohne Erklärungen, andere wiederum können ohne Erläuterungen niemals richtig verstanden werden.

## **5. Zusammenfassung der Forschungsergebnisse**

### **5.1 Conclusio**

Die Adaption von reinem Text in die Form Sequenzieller Kunst sollte als transmedialer Übersetzungsprozess betrachtet werden, bei dem aus formalen Gründen Ebenen, die Inhalt und Bedeutung transportieren können, gewonnen werden, gleichzeitig aber auch die individuelle interpretative Freiheit des Lesers zumindest teilweise verloren geht.

Im Gegensatz zum Roman verfügt der Comic über zwei Kanäle, über die er den Rezipienten erreichen kann: Text und Bild. Anders als beim illustrierten Roman jedoch ist die Textebene im Comic stark gekürzt; die Bildebene hingegen ist stark erweitert.

Die Erzählwerkzeuge von Roman und Comic unterscheiden sich vor allem im Detail – der Autor eines Comics beispielsweise muss bzw. kann in Hinblick auf die Erzählerinstanz dementsprechend häufig die Wahl treffen, ob eine erzähltechnische Funktion über die textuelle, die bildliche oder über beide Ebenen ausgeübt werden soll. Grundsätzlich haben aber die Erzähler in beiden Medien dieselben Möglichkeiten, etwa was ihr diegetisches Verhalten, ihre Präsenz oder ihre Fokalisierung betrifft.

Grundlegend unterschiedlich hingegen ist die weniger ausgeprägte Linearität der sogenannten Sequenziellen Kunst im Vergleich zum Roman: Während letzterer Wort für Wort gelesen werden muss und nur eine Gegebenheit nach der anderen beschreiben kann, arbeitet der Comic vielmehr in Einheiten von Doppelseiten, die dem Rezipienten einen ersten Eindruck von der nun folgenden Handlung vermitteln können – etwa durch auffällige Zeichnungen, Farbgestaltung, große Onomatopöien und ähnliche Gestaltungshinweise. Zudem kann der Rhythmus des Umblätterns als Leserhythmus übernommen werden, was im Roman hingegen unüblich ist.

Die Reihenfolge, in der ein literarisches Werk und seine Adaption rezipiert werden, ist größtenteils unerheblich. Einzelne Individuen werden natürlich unterschiedlich stark von den verschiedensten Rezeptionserlebnissen geprägt und beeinflusst – darin liegt jedoch kein Spezifikum der Adaption. Von großer Bedeutung für spätere Rezeptionserlebnisse sind lediglich jene Werke, die durch Zeichnung oder Film, also auf bildlicher Ebene, die Fantasiegestalten des Rezipienten derart überlagern, dass er sich an seine eigene Vorstellung von Figuren oder Orten nicht mehr erinnern kann.

## **5.2 Ausblick und weiterführende Forschungsfragen**

Eine spannende Erweiterung der Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit könnte die Ausdehnung auf unterschiedliche Kulturräume sein. Da die Adaption von Text in Sequenzielle Kunst bereits als Übersetzungsprozess aufgefasst werden kann, liegt die Frage nahe, für welches Publikum diese Übersetzung geschaffen wird. Im Sinne der Übersetzungsgeschichte drängt sich in weiterer Folge die Frage nach der Art dieser Übersetzung auf, und zwar in vielfachem Sinne: Wird der Inhalt einbürgernd oder verfremdend übersetzt, oder versucht der adaptierende Künstler das Unmögliche (und Unwahrscheinliche), nämlich, völlig in den Hintergrund zu treten? Diese eben genannten Begriffe des einbürgernden bzw. verfremdenden Übersetzens kann sich in diesem speziellen Fall sowohl auf das Medium als auch auf den Kulturkreis beziehen: Arbeitet der Comiczeichner stark mit Konventionen der Sequenziellen Kunst und erschwert somit einem wenig routinierten Comic-Leser die Rezeption oder geht er davon aus, dass sein Publikum im Falle einer Adaption zu einem größeren Teil aus Comic-Neulingen bestehen könnte? Wie stark wird bei der Adaption eines fremdsprachigen Romans Rücksicht auf die Kultur des Zielpublikums genommen, wenn nun gleichsam eine doppelte Übersetzung stattfindet, nämlich über die Sprachgrenzen hinweg und transmedial?

In diesem Zusammenhang ergibt sich schließlich als weitere interessante Forschungsfrage jene nach den hauptsächlich zu beobachtenden Vorgehensweisen adaptierender Künstler unterschiedlicher Kulturkreise, eventuell auch in Abhängigkeit von der Geschlossenheit dieser Kulturkreise. So ist beispielsweise in Skandinavien eine besondere Akzeptanz von Sprache und Kultur des angloamerikanischen Raumes zu beobachten, während Frankreich als eher geschlossener Kulturkreis gilt. Interessant wäre hier also, zu erforschen, wie diese Sprach- und Kulturräume Romane aus der amerikanischen Anglofonie adaptieren. Besonders jedoch viel größerer kultureller (und zeitlicher) Abstand würden diese Methoden plakativ veranschaulichen.

## 6. Quellenverzeichnis

### 6.1 Primärliteratur

- Céline, Louis-Ferdinand. Voyage au bout de la nuit. Illustriert par Jacques Tardi. Paris: Futuropolis, 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Werke. Band 10. Vorlesungen über die Aesthetik. 2. Band. Herausgegeben von H.G. Hotho. Duncker und Humblot: Berlin, 1837.
- Manchette, Jean-Patrick. Le petit bleu de la côte Ouest. Paris: Gallimard, 1976.
- Manchette, Jean-Patrick. La position du tireur couché. Paris: Gallimard, 1981.
- Tardi, Jacques. Le petit bleu de la côte Ouest. D'après le roman de J.-P. Manchette. Paris: Futuropolis, 2008.
- Tardi, Jacques. La position du tireur couché. D'après le roman de J.-P. Manchette. Paris: Futuropolis, 2010.
- Verne, Jules. Voyage au centre de la Terre. Paris: Hetzel, 1867. Mit 56 Illustrationen von Édouard Riou.

### 6.2 Sekundärliteratur

#### 6.2.1 Monographien

- Eisner, Will. Comics and Sequential Art. Paramus: Poorhouse Press, <sup>28</sup>2006.
- Groensteen, Thierry. La Bande Dessinée. Mode d'emploi. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2007.
- Groensteen, Thierry. Système de la bande dessinée. Paris: Presses universitaires de France, <sup>2</sup>2006.
- Hutcheon, Linda. A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006.
- Mahne, Nicole. Transmediale Erzähltheorie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- McCloud, Scott. Comics richtig lesen. Hamburg: Carlsen, 2001.
- Peeters, Benoît. Lire la Bande Dessinée. Paris: Casterman, 1998.
- Schmitz-Ehmans, Monika. Literatur-Comics. Berlin: De Gruyter, 2012
- Trondheim, Lewis und Sergio García. Bande dessinée. Apprendre et comprendre. Paris: Delcourt, 2006.

## 6.2.2 Unselbstständige Publikationen

Hamann, Volker. „Biographie Jacques Tardi“. In: Reddition. Jg. 27, Ausg. 52 (2010). 4-26.

Karcher, Günter: Jean-Marie Gustave Le Clézio - „Le procès verbal“. In: Kindlers Literatur Lexikon Online. 23.06.2012. <[www.kll-online.de](http://www.kll-online.de)>.

Mercier, Jean-Pierre. „Label Blanc-Sec.“ In: Pommereau, Claude (Hg.). Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui?. Boulogne: Beaux Arts éditions/TTM Éditions, 2008

Schmitz-Ehmans, Monika. „Gezeichnete Romane, gezeichnete Schauspiele, gezeichnete Gedichte. Der Comic und die literarischen Gattungen.“ In: Kohns, Oliver und Claudia Liebrand (Hgg.). Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie. Bielefeld: transcript, 2012. 79-102.

Schmitz-Ehmans, Monika. „Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation.“ In: Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva und Daniel Stein (Hgg.). Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript, 2009. 81-308.

Sokal. „Pensées“. In: Autour du scénario. Revue de l'Université de Bruxelles. 1986, 1-2. 23-24. Zitiert nach Peeters, 63.

Van Gorp, Hendrik u.a. (Hgg.) Dictionnaire des termes littéraires. Paris: Honoré Champion, 2005.

## 6.3 Internetquellen

Actes Sud. 13.1.2013. <[www.actes-sud.fr](http://www.actes-sud.fr)>.

Actes Sud BD. 13.1.2013. <[www.actes-sud-bd.fr](http://www.actes-sud-bd.fr)>.

BD oubliées. 13.1.2013 <<http://bdoubliees.com>>.

Bdtheque. 13.1.2013. <<http://www.bdtheque.com>>.

Casterman BD. 13.1.2013 <[bd.casterman.com](http://bd.casterman.com)>.

Comic Con. 13.1.2013. <<http://www.comic-con.org>>.

Éditions Delcourt. 13.1.2013. <[www.editions-delcourt.fr](http://www.editions-delcourt.fr)>.

Éditions Petit à Petit. 13.1.2013. <[www.petitapetit.fr](http://www.petitapetit.fr)>

Futuropolis. 13.1.2013. <[www.futuropolis.fr](http://www.futuropolis.fr)>.

Glénat. 13.1.2013. <[www.glenat.com](http://www.glenat.com)>.

Glénat BD. 13.1.2013. <<http://m.glenatbd.com>>.

Grain de sel. 13.1.2013. <<http://grain-de-sel.cultureforum.net>>.

Groupe Flammarion. 13.1.2013. <[www.groupe-flammarion.com](http://www.groupe-flammarion.com)>.

Oulipo. 13.1.2013. <[www.ouliipo.net](http://www.ouliipo.net)>.

Polar Noir. 13.1.2013. <<http://polarnoir.net16.net>>.

Soleil. 13.1.2013. <<http://soleilprod.com/index>>.

Vents d'Ouest. 13.1.2013. <<http://m.ventsdouest.com>>.

6 Bears. 13.1.2013. <<http://www.6bears.com/bdfestival.html>>.

## 7. Anhang

### 7.1 Auflistung aller Publikationen von Futuropolis und der literarischen Vorlagen

#### 7.1.1 Adaptionen und freie Adaptionen mit Ursprung in der Frankophonie

<b>Zeichner (Adaption)</b>	<b>Titel</b>	<b>Erscheinungsjahr der Adaption</b>	<b>Autor (Roman)</b>	<b>Erscheinungsjahr Roman</b>
Verret	Le grand vestiaire	1988	Romain Gary	1948
Baudoin	Le Procès-verbal	1989	J.M.G. Le Clézio	1963
Jacques Ferrandez	La Boîte noire	2000	Tonino Benacquista	2002
<b>frei adaptierte Romane:</b>				
Franck Bourgerin	Aziyadé	2007	Pierre Loti	1990
Gabrielle Piquet	Trois fois un	2007	Tonino Benacquista	1999
Jean-Philippe Peyraud:	Mise en bouche	2008	Philippe Djian	2008
Jacques Tardi	Le petit bleu de la côte Ouest	2008	Jean-Patrick Manchette	1977
Clément Belin	Les marins perdus	2008	Jean-Claude Izzo	
Golo	Mendiants et orgeuilleux	2009	Albert Cossery	1993
Franck Bourgerin	L'Obéissance	2009	François Sureau	2007
Jacques Tardi	La position du tireur couché	2010	Jean-Patrick Manchette	1981
Vincent Bailly & Kris	Un sac de billes	2011	Joseph Joffo	
Cyril Bonin	La belle image	2011	Marcel Aymé	1941
Jacques Tardi	Ô dingos, ô châteaux !	2011	Jean-Patrick Manchette	1972
José Muñoz	L'Étranger	2012	Albert Camus	1942
<b>freie Adaptionen:</b>				
Thierry Murat	Les Larmes de l'assassin	2011	Anne-Laure Bondoux	2003

### 7.1.2 Illustrierte Romane mit Ursprung in der Frankophonie

<b>Zeichner (Illustrationen)</b>	<b>Titel</b>	<b>Erscheinungsjahr der Adaption</b>	<b>Autor (Roman)</b>	<b>Erscheinungsjahr Roman</b>
Florence Cestac	La Guerre des boutons	1990	Louis Pergaud	1912, 1976
Yan Nascimbene	A la recherche du temps perdu – Du côté de chez Swann	1990	Marcel Proust	1917
Baudoin	Harrouda	1991	Tahar Ben Jelloun	1973
Philippe Sollers	Portrait du Joueur	1991		1983
Jacques Ferrandez	La Maldonne des Sleepings	1991	Tonino Benacquista	1989
Loustal	Sous la lumière froide	1992	Pierre Mac Orlan	1950
Baudoin	Journal du voleur	1993	Jean Genet	1949
Nicolas de Crecy	Les carnets de Gordon Mc Guffin	2009	Pierre Senges	
José Muñoz	L'Étranger	2012	Albert Camus	1942
Jeanne Puchol	Meurtres pour mémoire	2011	Didier Daeninckx	1983
Miles Hyman	Lorsque Lou	2008	Philippe Djian	1992
Jean-Philippe Peyraud	Lui	2010	Philippe Djian	
Bernard Puchulu	Vol de nuit	2011	Antoine de Saint-Exupéry	1931
Jacques Tardi	Voyage au bout de la nuit	2006	Ferdinand Céline	1952
Jacques Tardi	Casse-pipe	2007	Ferdinand Céline	1952
Jacques Tardi	Mort à crédit	2008	Ferdinand Céline	1952

### 7.1.3 Adaptionen mit Ursprung außerhalb der Frankophonie

<b>Zeichner (Adaption)</b>	<b>Titel</b>	<b>Erscheinungsjahr der Adaption</b>	<b>Autor (Roman)</b>	<b>Erscheinungsjahr Roman</b>
Cmax	Mancha, chevalier errant	2007	Cervantes	1605/1615
Christophe Gaultier	Le Suédois	2009	Stephen Crane	1898
Denis Lapière	Amato	2009	R.L. Stevenson	1975
Gregory Mardon	Sarah Cole - une histoire d'amour	2010	Russell Banks	1986
Jean Harambat	Hermiston	2011	R. L. Stevenson	1896
Jean-Philippe Stassen	L'île au trésor	2012	R.L. Stevenson	1974

#### 7.1.4 Illustrierte Romane mit Ursprung außerhalb der Frankophonie

<b>Zeichner (Illustrationen)</b>	<b>Titel</b>	<b>Erscheinungsjahr der Adaption</b>	<b>Autor (Roman)</b>	<b>Erscheinungsjahr Roman</b>
Jean-Claude Götting	Le Double	1989	Féodor Dostoïevski	1965
Miles Hyman	Manhattan Transfer	1990	John Dos Passos	1929
Juillard	Tandis que j'agonise	1991	William Faulkner	1934
Baudoin	Théorème	1992	Pier Paolo Pasolini	1978
Miles Hyman	L'Agent secret	1992	Joseph Conrad	1912
Jean-Claude Götting	Le Procès	1992	Franz Kafka	1933
Jean-Philippe Stassen	Cœur de ténèbres	2006	Joseph Conrad	1996
José Muñoz	L'homme à l'affût	2010	Julio Cortázar	2002

7.2 Abbildungen



Abbildung 1: Jean-Philippe Peyraud: *Mise en bouche* (2008), S. 89.

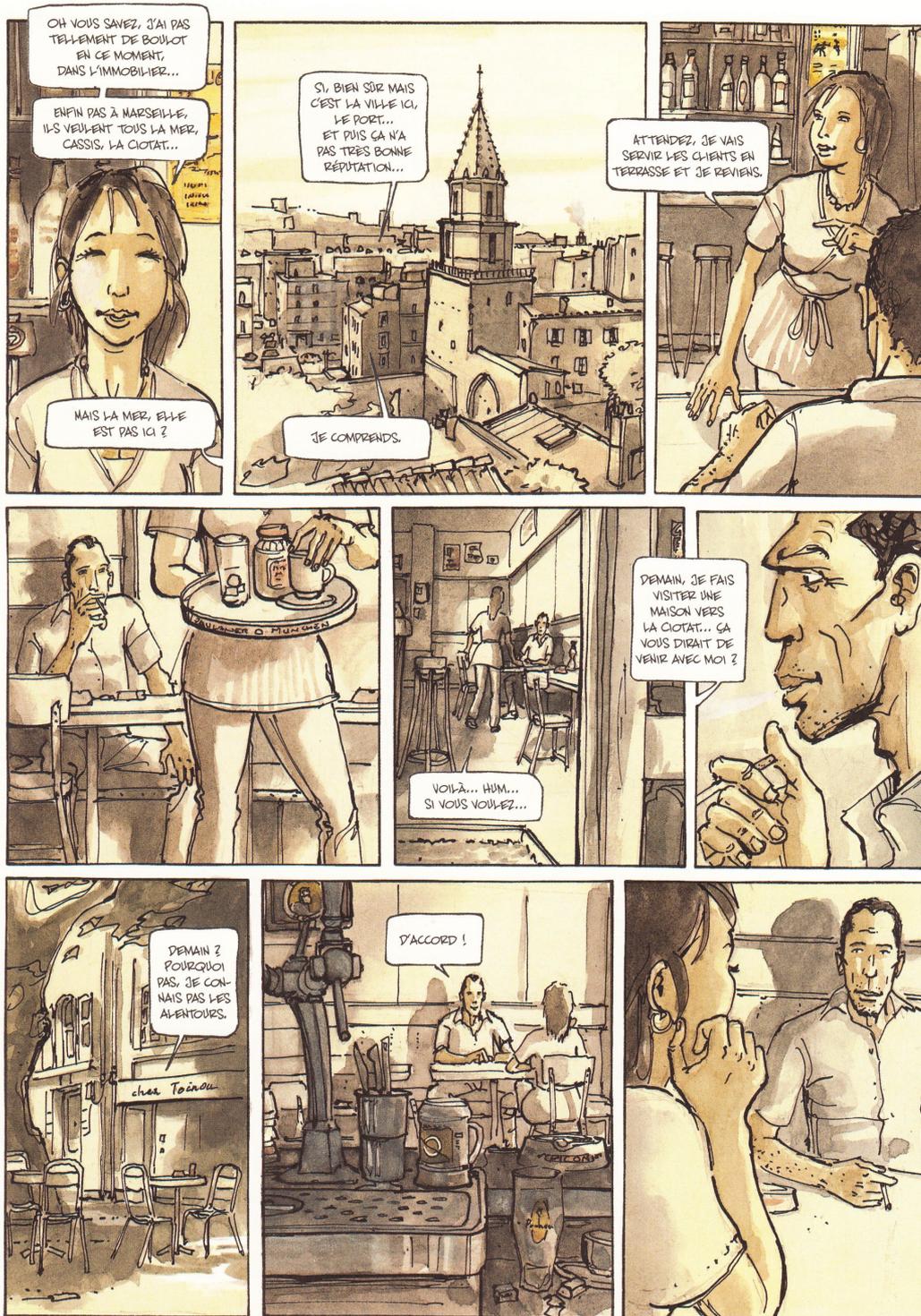


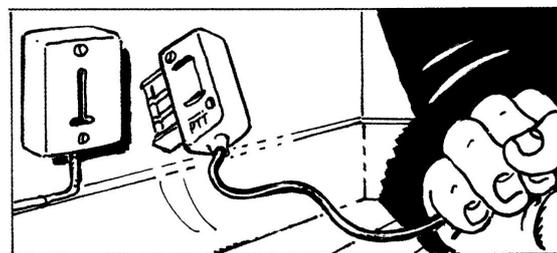
Abbildung 2: Clément Belin: *Les Marins perdus* (2008), S. 27.



Abbildung 3: Jacques Ferrandez: *L'Hôte* (2009), S. 27.



Abbildung 4: José Muñoz: *L'Homme à l'affut* (2010), S. 68.



GERFAUT rebrancha le téléphone et appela une société de location de voitures sans chauffeur, puis un taxi.

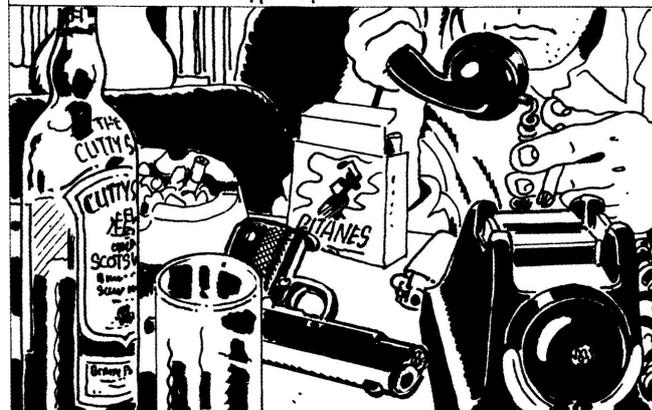


Abbildung 5: Jacques Tardi: Le petit bleu de la côte Ouest (2008), S. 29.



Abbildung 6: Jacques Tardi: *Le petit bleu de la côte Ouest* (2008), S. 73.

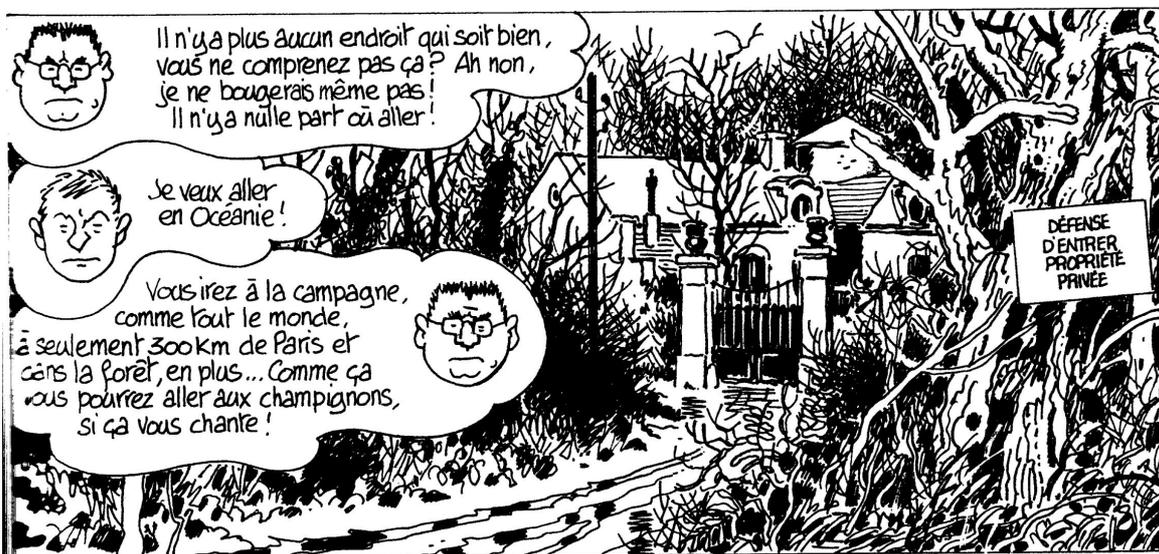


Abbildung 7: Jacques Tardi: La position du tireur couché (2010), S. 61.

de façon, c'était pas beaucoup. Elle était bien en fait, Molly, bien tentante. Mais j'avais ce sale penchant aussi pour les fantômes. Peut-être pas tout à fait par ma faute. La vie vous force à rester beaucoup trop souvent avec les fantômes.

— Vous êtes bien affectueux, Ferdinand, me rassurait-elle. Ne pleurez pas à mon sujet... Vous en êtes comme moi. C'est le désir de votre chemin à vous...

— C'est tout... Enfin, ça doit être votre chemin à vous...

— C'est tout seul... C'est le voyageur solitaire qui va le plus loin... Vous allez partir bientôt alors?

— Oui, je vais finir mes études en France, et puis je reviendrai, lui assurai-je avec culot.

— Non, Ferdinand, vous ne reviendrez plus... Et moi, je ne serai plus ici non plus...»

Elle n'était pas dupe.



Le moment du départ arriva. Nous allâmes un soir à la gare un peu avant l'heure où elle rentrait à la maison. Dans la journée j'avais été faire mes adieux à la maison. Il n'était pas fier non plus que je le quitte. Je n'en finissais pas de quitter tout le monde. Sur le quai de la gare, comme nous attendions le train avec Molly, passèrent des hommes qui firent semblant de ne pas la connaître, mais ils chuchotaient des choses.

— Vous voilà déjà loin, Ferdinand. Vous faites, n'est-ce pas, Ferdinand, exactement ce que vous avez bien envie de faire? Voilà ce qui est important... C'est cela qui compte...»

Le train est entré en gare. Je n'étais plus très sûr de mon aventure quand j'ai vu la machine. Je l'ai embrassée Molly avec tout ce que j'avais encore de courage dans la carcasse. J'avais de la peine, de la vraie, pour la première fois, pour tout le monde, pour moi, pour elle, pour tous les hommes.

C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien d'autre que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir.

Des années ont passé depuis ce départ et puis des années encore... J'ai écrit souvent à Detroit et puis j'ai écrit à toutes les adresses dont je me souvenais et où on pouvait la connaître, la suivre Molly. Jamais je n'ai reçu de réponse.



La Maison est fermée à présent. C'est tout ce que j'ai pu savoir. Bonne, admirable Molly, je veux si elle peut encore me lire, d'un endroit que je ne connais pas, qu'elle sache bien que je n'ai pas changé pour elle, que je l'aime encore et toujours, à ma manière, qu'elle peut venir ici quand elle voudra partager mon pain et ma furtive destinée. Si elle n'est plus belle, eh bien tant pis! Nous nous arrangerons! J'ai gardé tant de beauté d'elle en moi, si vivace, si chaude que j'en ai bien pour tous les deux et pour au moins vingt ans encore, le temps d'en finir.

Pour la quitter il m'a fallu certes bien de la folie et d'une sale et froide espèce. Tout de même, j'ai défendu mon âme jusqu'à présent et si la mort, demain, venait me prendre, je ne serais, j'en suis certain, jamais tout à fait aussi froid, vilain, aussi lourd que les autres, tant de gentillesse et de rêve Molly m'a fait cadeau dans le cours de ces quelques mois d'Amérique.

Abbildung 8: Jacques Tardi: Voyage au bout de la nuit (2006), S. 185.

## 7.3. Tabellen und Grafiken zu Kapitel 4.3.2

### 7.3.1 Le petit bleu de la côte Ouest

Kapitel	Manchette	Tardi (Panels)	Tardi (Seiten)	Dichte
1	4	14	2,5	5,6
2	9	38	5,5	6,9
3	9,5	37	5	7,4
4	7	36	5	7,2
5	8	35	5	7,0
6	4,5	17	2,5	6,8
7	4	9	2	4,5
8	5	19	2,7	7,0
9	7	24	3,3	7,3
10	5	30	4	7,5
11	12	49	7	7,0
12	10	29	4	7,3
13	8	27	4	6,8
14	8	31	5	6,2
15	10,5	30	4,5	6,7
16	7	19	3	6,3
17	12	46	7	6,6
18	12	49	7	7,0
19	7	21	3	7,0
20	15,5	69	10	6,9
21	9,5	22	3,5	6,3
22	1	2	0,5	4,0
23	1	1	0,5	2,0
24	1	3	0,5	6,0
25	0,5	1	0,5	2,0
Extrapanel		1		
Ø	7,12	26,32	3,9	6,2
ges abs	177,5	659	100	
rel	1,775	6,59	1	

Abbildung 9: Panel- und Seitenanzahl *Le petit bleu de la côte Ouest*

Farbcodierung:

besonders lang bei Tardi
besonders lang bei Manchette
besonders viele Panels/Seite (>7)
besonders wenige Panels/Seite (<5)

grafische Darstellung:

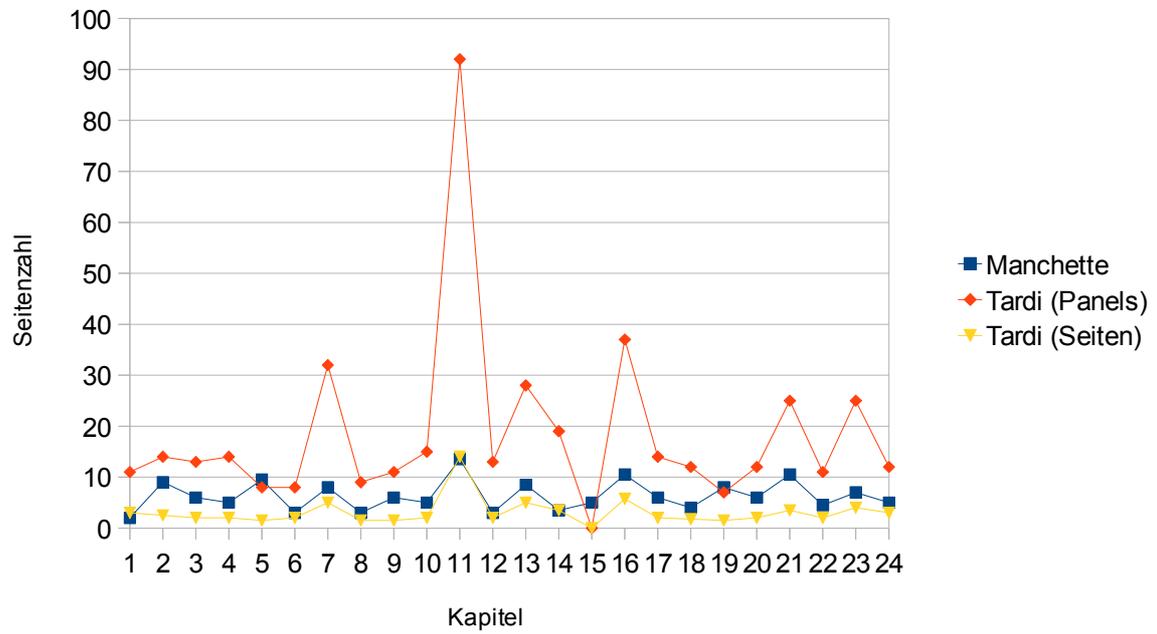


Abbildung 10: grafische Darstellung der Panel- und Seitenverteilung *Le petit bleu de la côte Ouest*

### 7.3.2 La position du tireur couché

Kapitel	Manchette	Tardi (Panels)	Tardi (Seiten)	Dichte
1	4	14	2,5	5,6
2	9	38	5,5	6,9
3	9,5	37	5	7,4
4	7	36	5	7,2
5	8	35	5	7,0
6	4,5	17	2,5	6,8
7	4	9	2	4,5
8	5	19	2,7	7,0
9	7	24	3,3	7,3
10	5	30	4	7,5
11	12	49	7	7,0
12	10	29	4	7,3
13	8	27	4	6,8
14	8	31	5	6,2
15	10,5	30	4,5	6,7
16	7	19	3	6,3
17	12	46	7	6,6
18	12	49	7	7,0
19	7	21	3	7,0
20	15,5	69	10	6,9
21	9,5	22	3,5	6,3
22	1	2	0,5	4,0
23	1	1	0,5	2,0
24	1	3	0,5	6,0
25	0,5	1	0,5	2,0
Extrapanel		1		
∅	7,12	26,32	3,9	6,2
ges abs	177,5	659	100	
rel	1,775	6,59	1	

Abbildung 11: Panel- und Seitenanzahl La position du tireur couché

Farbcodierung:

besonders lang bei Tardi
besonders lang bei Manchette
besonders viele Panels/Seite (>7)
besonders wenige Panels/Seite (<5)

grafische Darstellung:

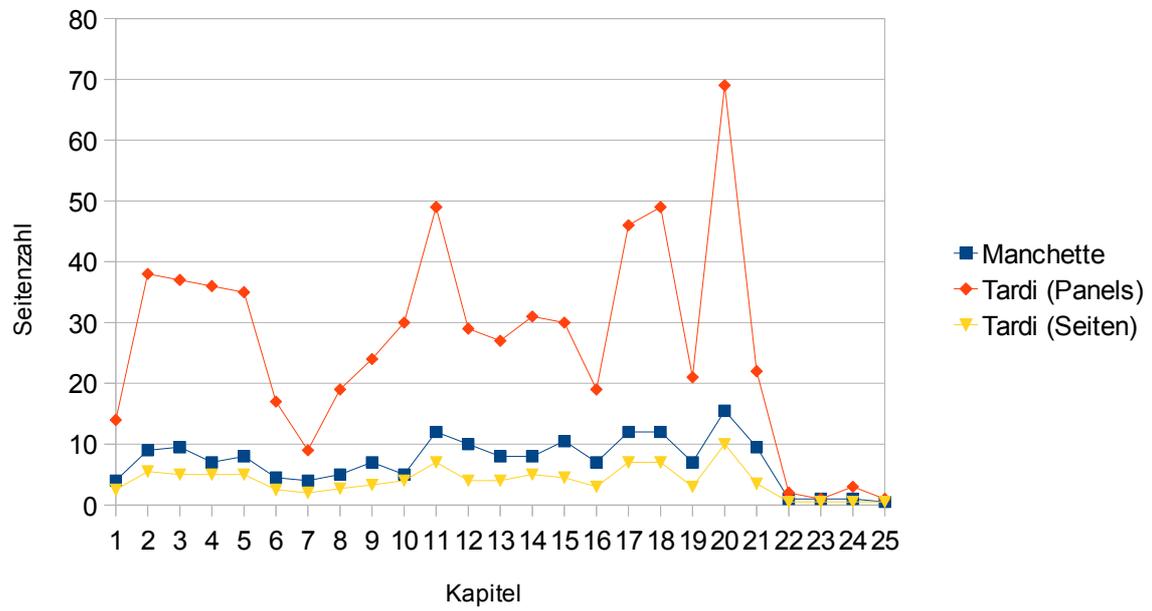


Abbildung 12: grafische Darstellung der Panel- und Seitenverteilung *La position du tireur couché*

### 7.3 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit untersucht die medienspezifischen Erzählwerkzeuge von Roman und Sequenzieller Kunst und stellt diese einander gegenüber, um die Funktionsweise und Vorgänge im Zuge der Adaption von Romanen in Comics zu erschließen.

Diese Vergleiche werden nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch durchgeführt, konkret anhand von Werken, die allesamt als Romane und Comics erstmals in Frankreich und in französischer Sprache veröffentlicht wurden, wobei der Schwerpunkt auf die Arbeiten Jacques Tardis für den Verlag Futuropolis gelegt wurde, um etwaige von Verlagsseite vorgegebene, abweichende Herangehensweisen an die Umsetzung ausschließen zu können und so möglichst einheitliche Ausgangsbedingungen zu schaffen.

Die Adaption von reinem Text in die Form Sequenzieller Kunst sollte als transmedialer Übersetzungsprozess betrachtet werden, bei dem Inhalt und Bedeutung transportierende Ebenen gewonnen werden, gleichzeitig aber auch die individuelle interpretative Freiheit des Lesers zumindest teilweise verloren geht.

Im Gegensatz zum Roman verfügt der Comic über zwei Kanäle, über die er den Rezipienten erreichen kann: Text und Bild. Anders als beim illustrierten Roman jedoch ist die Textebene im Comic stark gekürzt; die Bildebene hingegen ist stark erweitert.

Die Erzählwerkzeuge von Roman und Comic unterscheiden sich vor allem im Detail – der Autor eines Comics beispielsweise muss bzw. kann in Hinblick auf die Erzählerinstanz dementsprechend häufig die Wahl treffen, ob eine erzähltechnische Funktion über die textuelle, die bildliche oder über beide Ebenen ausgeübt werden soll. Grundsätzlich haben aber die Erzähler in beiden Medien dieselben Möglichkeiten, etwa was ihr diegetisches Verhalten, ihre Präsenz oder ihre Fokalisierung betrifft.

Grundlegend unterschiedlich hingegen ist die weniger ausgeprägte Linearität der sogenannten Sequenziellen Kunst im Vergleich zum Roman: Während letzterer Wort für Wort gelesen werden muss und nur eine Gegebenheit nach der anderen beschreiben kann, arbeitet der Comic vielmehr in Einheiten von Doppelseiten, die dem Rezipienten einen ersten Eindruck von der nun folgenden Handlung vermitteln können – etwa durch auffällige Zeichnungen, Farbgestal-

tung, große Onomatopöien und ähnliche Gestaltungshinweise. Zudem kann der Rhythmus des Umblätterns als Leserhythmus übernommen werden, was im Roman hingegen unüblich ist.

Die Reihenfolge, in der ein literarisches Werk und seine Adaption rezipiert werden, ist größtenteils unerheblich. Einzelne Individuen werden natürlich unterschiedlich stark von den verschiedensten Rezeptionserlebnissen geprägt und beeinflusst – darin liegt jedoch kein Spezifikum der Adaption. Von großer Bedeutung für spätere Rezeptionserlebnisse sind lediglich jene Werke, die durch Zeichnung oder Film, also auf bildlicher Ebene, die Fantasiegestalten des Rezipienten derart überlagern, dass er sich an seine eigene Vorstellung von Figuren oder Orten nicht mehr erinnern kann.

## 7.4 Lebenslauf

### **Persönliche Informationen:**

Mag. Julia Weihs

Geburtsort: Wien

Geburtsdatum: 10. 07. 1981

Nationalität: Österreich

### **Schulbildung:**

1987 – 1991 Volksschule Maria Frieden Wien

1991 – 1996 BG Wien I Stubenbastei 6-8

1996 – 1999 Erich Fried Realgymnasium

06/1999 Reifeprüfung am Erich Fried Realgymnasium mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden

### **Studium:**

10/2005 – 11/2011 Studium der Skandinavistik an der Universität Wien, abgeschlossen  
Diplomarbeit: „Bokmål im Lichte der Kreoltheorien und im Vergleich mit Haitianisch, Suržyk und Trasjanka“

10/2003 – 12/2012 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien

### **Auslandsaufenthalte:**

12/2008 – 12/2009 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Université de Provence Aix-Marseille 1, davon ein Semester im Rahmen des Erasmus-Programmes

**Veröffentlichungen:** Weihs, Julia: *Inmates – Österreichische Apokalypse mit griechischen Wurzeln*. In: Quarber Merkur 109/110, 2009. 149-162.  
Diplomarbeit: „Bokmål im Lichte der Kreoltheorien und im Vergleich mit Haitianisch, Suržyk und Trasjanka“, 2011.