

Institut für deutsche Sprache und Literatur I der Universität zu Köln

**Sascha Hommers „Dri Chinisin“ -  
Comic-Transformationen ausgewählter Erzählungen  
Brigitte Kronauers**

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Magisterprüfung an der Philosophischen  
Fakultät der Universität zu Köln vorgelegt von:

Malte Sebastian Vogt  
Am Duffesbach 3-5  
50677 Köln  
Köln, 10. April 2012  
Prof. Dr. Dr. h. c. Walter Pape  
Malte-vogt@web.de

## Inhalt

I.	Thematische und strukturelle Einführung	3
	1. Literatur, Comics und Literatur-Comics	3
	2. Methodisches Vorgehen	8
II.	Theoretische Vorüberlegungen: Transformation einer Poetologie	11
	1. Umriss einer Poetologie Brigitte Kronauers	11
	1.1. <i>Kleine poetologische Autobiographie</i> : Vorteile und Risiken des Erzählens	11
	1.2. Ambivalenz als Widerstand zur Wirklichkeitskonvention	15
	2. Integration in eine rezeptionsorientierte, intermediale Erzähltheorie	18
	2.1. Erzählen als sinngebendes kognitives Schema	18
	2.2. Metafiktionale Rezeptionsanleitung: Sinnkohärenz aus Ambivalenz	22
	3. Comicspezifische Applikationsmöglichkeiten: Verbal-visuelles Erzählen	26
III.	Transformationsanalyse <i>Dri Chinisin</i>	34
	1. Ästhetik und Struktur	34
	2. Detailanalyse: <i>Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief</i>	38
	2.1. Visuelle Wahrnehmung	38
	2.2. Akustische und taktile Wahrnehmung	44
	2.3. Selbstwahrnehmung	48
	2.4. Wahrnehmung anderer, soziale Konvention und Imagination	51
	2.5. Beherrschung der Wahrnehmung	54
	2.6. Zwischenfazit: Kognitive Entwicklung durch und als Erzählung	58
	3. Comiczentrierte Kurzanalysen: Konventionsopfer und Kohärenzzwang	64
	4. Problematische Text-Bild-Relationen in <i>Die hohen Berge</i>	70
IV.	Schlussbetrachtung	74
V.	Literaturverzeichnis	77
VI.	Abbildungsverzeichnis	84

## I. Thematische und strukturelle Einführung

### 1. Literatur, Comics und Literatur-Comics

Diese Arbeit untersucht Sascha Hommers *Dri Chinisin*, eine Sammlung von sechs Comic-Transformationen ausgewählter Erzählungen Brigitte Kronauers. Sie versucht so, mehrere Forschungsfelder zu verbinden, die in der Geisteswissenschaft traditionell mit geringem Prestige behaftet sind. Übergeordnetes Ziel ist dabei letztlich, nicht nur das Potenzial des Mediums Comic zu demonstrieren, sondern auch die Variationsmöglichkeiten von Adaptionen und Transformationen deutlich zu machen. Ein besonders interessanter und in dieser Hinsicht zweckdienlicher Untersuchungsgegenstand ist besagtes Comic *Dri Chinisin*, da sein Zeichner Hommer nicht einfach nur die bildliche Darstellungsebene des Mediums zur ergänzenden Illustration der Geschichten nutzt, sondern stattdessen das medienspezifische Potenzial des Comics ausreizt, um die zugrundeliegende Poetologie der Ausgangstexte zu vermitteln. Dabei wird die künstlerische und theoretische Komplexität keineswegs verringert, sondern teilweise sogar erhöht, wie die Analyse im Folgenden darzulegen versucht. Gleichzeitig können diese Analysen auch einen Teil zur Kronauer-Forschung beitragen, die sich bislang nur zwei der ausgewählten Erzählungen gewidmet hat.

Dem Medium Comic wurde bislang trotz seiner langen Tradition verhältnismäßig wenig akademische Aufmerksamkeit zuteil,<sup>1</sup> der Hamburger Comic-Forscher Ole Frahm konstatiert sogar: „Comic-Wissenschaft existiert nicht.“<sup>2</sup> Diese Aussage relativieren einige Kollegen wie Martin Schüwer, allerdings nur geringfügig, zu einer „bisher allenfalls in Keimform“ existenten Forschung.<sup>3</sup> Tatsächlich gibt es inzwischen einige relevante Werke jüngerer Datums, die sich dem Gegenstand auf unterschiedliche Weise nähern: Psychosemiotische, erzähltheoretische, Ole Frahms parodistische Herangehensweise oder Thierry Groensteens teilweise produktionsästhetisch konzipierte „Arthrologie“ sind in Monographien publiziert.<sup>4</sup> In Sammelwerken wird ein sehr breites theoretisches Spektrum zwischen gender-theory, traditionell ästhetisch orientierten und historischen oder soziokulturellen Ansätzen geliefert.<sup>5</sup> Diese sind größtenteils aber noch so divergent und isoliert, dass sich kein gemeinsames Forschungsfeld etablieren kann. Frahms Kritik, dass es „erratische Bücher [gibt], die zwar gelegentlich kommunizieren, aber keinen Diskurs bilden, in dem sich ein Forschungsgegenstand konturieren könnte“, muss also noch immer Gültigkeit zugesprochen werden.<sup>6</sup> So werden prinzipiell weiterhin die Pionierarbeiten und metamedialen Comics von Will Eisner und, darauf basierend, Scott McCloud als theoretisches Fundament angesehen,<sup>7</sup> obwohl sie eher von präziser Beobachtungsgabe als von umfassender theoretischer Durchdringung des Gegenstandes gekennzeichnet sind. Dennoch ist auch in Deutschland eine generelle Tendenz zur Beschäftigung mit Comics zu erkennen, was sich sowohl in Verkaufszahlen (nicht nur von Manga, sondern auch von

---

<sup>1</sup> Der Comic wird in dieser Untersuchung als hybrides Medium und als Genre des Prinzips Bildgeschichte verstanden, was im Text ausgeführt wird. Zur Problematik der Frage, ob der Comic ein Medium oder Genre sei, vgl. z.B. Magnussen, *Semiotik*, S.176. Die genannte „lange Tradition“ ist deshalb auch abhängig von der jeweiligen Definition: Sie beeinflusst durch Fixierung der Konstituenten, ob man von einer Tradition spricht, die entweder mehrere tausend oder etwa 120 Jahren umfasst.

<sup>2</sup> Frahm: *Sprache*, S.31-57.

<sup>3</sup> Schüwer, *Erzähltheorie*, S.12.

<sup>4</sup> Vgl. Packard: *Anatomie*; Schüwer: *Erzähltheorie*; Frahm: *Sprache*; Groensteen: *System*.

<sup>5</sup> Vgl. z.B. Hein: *Ästhetik*, Ditschke: *Comics*, Grünewald: *Struktur*, Eder: *Theorien*.

<sup>6</sup> Frahm: *Sprache*, S.14.

<sup>7</sup> McCloud: *Comics*, Eisner: *Graphic*, Eisner: *Comics*.

diversen Graphic Novels) wie auch in der akademischen und öffentlichen Behandlung zeigt.<sup>8</sup> Dabei offenbaren sich analog zu Frahms Aussagen jedoch Schwierigkeiten bezüglich einer einheitlichen Definition des Forschungsgegenstandes: „Der kleinste gemeinsame Nenner der Comic-Forschung ist wohl der, dass es Comics gibt“, alles weitere steht zur Debatte.<sup>9</sup> Eine enge Begriffsauslegung, zumeist vorgenommen von amerikanischen Autoren wie zum Beispiel Blackbeard oder Kunzle, bindet Comics teilweise stark an ihre massenmedialen Produktions- und Publikationsbedingungen.<sup>10</sup> Damit wären Comics ausschließlich in der jüngeren Geschichte zu finden, erst nach Erfindung des Buchdrucks existent und die frühen amerikanischen Comic-Strips des späten 19. Jahrhunderts wären der erste Schritt einer Genealogie des Mediums. Dieser modernen Ausprägung als Ursprung wird wiederum von prominenten Comickünstlern oder -fachleuten wie Thierry Groensteen, Scott McCloud oder Will Eisner widersprochen, die vielmehr die Bildsequenz als essenzielles Konstitutionsmerkmal des Comics erfassen wollen und daher schon beispielsweise Kunstwerke wie den Teppich von Bayeux als Prototyp des Comics einbeziehen. Widersprüchliche Positionen gibt es jedoch wiederum bezüglich der Frage, ob ein Einzelbild, zum Beispiel in einer politischen Karikatur, schon als Comic zu sehen sei. Gleichzeitig ist die Integration von Schrift umstritten: für manche Forscher<sup>11</sup> ist sie wesentliches Merkmal, für andere wie Groensteen und Schüwer ist sie optional, da es auch rein pantomimische, also schriftlose Comics gibt. Das einzig einheitlich akzeptierte Definitionskriterium des Comics ist daher wohl die Existenz einer bildlichen Darstellungsebene.

Vor allem letztere Debatte ist analog zur generellen Beschäftigung mit dem Comic auch immer vor dem Hintergrund einer traditionellen Hierarchisierung der Künste zu sehen: Die verzerrte Vorstellung, dass es eine hohe Literatur mit elaborierter, poetischer Sprache und dem gegenüber kindlich-triviale, mitunter sogar jugendgefährdende<sup>12</sup> Massenblätter samt eindeutiger Bildchen und plumpen Lautmalereien gebe, war lange Zeit vorherrschend. Ein Forschungsfeld, das ebenfalls unter der Privilegierung des Schriftlichen zu „leiden“ hatte, war das der Literaturadaption. Während Comics mit Reihen wie *Classics Illustrated* oder *Illustrierte Klassiker*<sup>13</sup> größtenteils dem proklamierten „Werktreue“-Anspruch Genüge tun wollten, vornehmlich die Handlung illustrierten und am Ende sogar einen paratextuellen Verweis integrierten, demzufolge der Leser jetzt bereit für eine „richtige“ Lektüre sei,<sup>14</sup> emanzipierte sich vor allem das ebenfalls hauptsächlich visuelle Medium des Films von dem wertenden Anspruch, dem „Original“ möglichst änderungsfrei gerecht werden zu müssen. Irmela Schneider formulierte im deutschsprachigen Raum 1981 wirksam die Abkehr vom Konzept Werktreue und plädierte für eine „Transformation“.

---

<sup>8</sup> Vgl. Ditschke: Comics.

<sup>9</sup> Schmitz-Emans: Literatur-Comics, S.70.

<sup>10</sup> Vgl. Groensteen: System, S.13.

<sup>11</sup> Z.B. Dolle-Weinkauff und Harvey, wie Schüwer darlegt. Vgl. Schüwer: Erzähltheorie, S.306.

<sup>12</sup> Besonders in den 1950er Jahren wurde in Deutschland und den USA ein vermeintlich schlechter Einfluss auf die Jugendlichen durch die „comic books“ ausgemacht, weshalb u.a. auch der „comic code“ bei den großen amerikanischen Verlagen DC und Marvel eingeführt wurde. Dieser beinhaltet einen „freiwilligen“ Verzicht auf Themen wie Sex, Gewalt und Drogen, was wiederum ein Faktor war, der zur Ausprägung der „underground comix“ führte, die explizit derartige Tabuthemen integrierten und erzählerische Konventionen brachen.

<sup>13</sup> Vgl. Schmitz-Emans: Literatur-Comics, S.15-17 und S.67.

<sup>14</sup> Dieser Anspruch ist allerdings auch heute noch beziehungsweise wieder zu finden: Suhrkamp startete Ende 2011 eine neue Reihe Literaturadaptionen, in welchen bekannte Künstler berühmte Werke ihrer Wahl adaptieren. So wurde z.B. von Nicolas Mahler Thomas Bernhards *Alte Meister* ins Medium Comic transformiert. Der künstlerischen Autonomie des Comics stehen dann jedoch Interviewaussagen der Verlagsleitung gegenüber, die als Lektüreeffekt eine Hinwendung zum „Original“ erhofft.

Transformation soll heißen, daß nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, daß vielmehr die Form-Inhalts-Beziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfasst werden und das im anderen Medium, in der anderen Kunstart und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht. Diese Analogie erfordert nicht, daß der Dialog wörtlich genommen wird, im Gegenteil: Sie kann erfordern, daß er geändert wird, um gerade dadurch im Kontext des Films eine analoge Funktion auszuüben.<sup>15</sup>

Diese mittlerweile etablierte Definition gilt zwar für den Film, ist prinzipiell aber ebenso für eine Transformation ins Medium Comic zu gebrauchen und deshalb auch im Kontext der vorliegenden Untersuchung relevant. Das Ausdruckpotenzial des Comics ist in den letzten Jahrzehnten nicht nur genutzt und erweitert, sondern letztlich auch abseits der „Szene“ erkannt worden.<sup>16</sup> Spätestens im Zuge des „iconic turns“<sup>17</sup> der Geisteswissenschaften ist das Bild wieder in den Fokus der Forschung und in der Hierarchie der Künste nach „oben“ gerückt, die wissenschaftliche Aufmerksamkeit gilt auch wieder dem Comic und besonders seinen Text-Bild-Relationen. Die Anerkennung als legitimes künstlerisches Medium ist in Deutschland sicherlich weniger gegeben als im franko-belgischen, asiatischen oder amerikanischen Raum, allerdings scheint sich diese Sichtweise langsam zu ändern – interessanterweise besonders im Hinblick auf Literaturtransformationen, oder wie Schmitz-Emans in einer 2012 veröffentlichten Arbeit diese Form von Comics nennt, „Literaturcomics“. In ihrem eben diesen Titel tragenden Werk definiert sie Literaturcomics als Comics, deren Beziehung im Verständnis Genettes als Hyper- und Hypotext beschrieben werden kann. Desweiteren gibt es solche, die prinzipiell „literaturbezogen“ sind.<sup>18</sup> Sie kategorisiert drei Möglichkeiten der Bearbeitung eines Ursprungstextes zum Comic: <sup>19</sup> Die *Vermittlung*, die hauptsächlich über Entstehungskontext und Autor des Ursprungswerks berichten und den Leser u.U. letztlich zur Lektüre des Originals bewegen will; die *Verwandlung*, welche bestimmte Vorgaben aus dem Ursprungstext übernimmt und eigenständig verwendet; und den *Vergleich*, „eine Art vergleichende Selbstinszenierung“ von Comic und Vorlage, zum Beispiel durch Parodien.<sup>20</sup> Die Funktionen sind nicht exklusiv und getrennt voneinander zu betrachten, sondern vermengen sich. Letztlich lautet Schmitz-

---

<sup>15</sup> Vgl. Schneider: Text, S.16.

<sup>16</sup> Trotz aus amerikanischer Sicht bereits früher formalistisch herausragender Arbeiten Anfangs des 20. Jahrhunderts u.a. von George Herrmann (*Krazy Kat*) oder Winsor McCay (*Little Nemo*) waren besonders innovative Strömungen z.B. die Subjektivität und Selbstreflexivität der underground comix der späten 1960er Jahre, die ebenfalls selbstreflexive, komplexe Bearbeitung historischer Themen (Art Spiegelman, *Maus*) oder die Betonung des autonomen künstlerischen Aspekts und die Prägung des Begriffs „Graphic Novel“ durch Will Eisner (wobei sich etliche Comickünstler mittlerweile trotz der breiteren gesellschaftlichen Akzeptanz gegen diesen Begriff aussprechen, impliziert er doch erneut eine Zugeständnis an Hierarchisierung schriftlicher Literatur und daraus resultierende Erwartungskonventionen). Desweiteren war die Abkehr und Dekonstruktion von omnipräsenten Superheldencomics, z.B. von Frank Millers *Batman* und Alan Moores *Watchmen*, eine demonstrative Möglichkeit der intellektuellen Konventionssprengung sowohl zeichnerischer wie auch inhaltlicher Art innerhalb des Mediums. Ebenfalls relevant wurden interkulturelle Einflüsse der franko-belgischen Richtung der *ligne claire* und, vor allem seit Ende der 1980er Jahre, der Import von Manga aus Asien. Diese boten neben einer gegensätzlichen Leserichtung vor allem auch ein eigenständiges Repertoire an Formen, Zeichenstilen, Symbolen, (non-narrativen) Genres und präsentierten so westlichen Comic-Lesern die eigenen Rezeptions- und Zeichnungskonventionen.

<sup>17</sup> Vgl. Mitchell: Bild und Mitchell: Bildtheorie.

<sup>18</sup> Schmitz-Emans: Literatur-Comics, S.11-12.

<sup>19</sup> Schmitz-Emans' Arbeit etabliert auf voller Länge keine überzeugende systematische Herangehensweise, sie illustriert eher die Vielfalt der existenten Literaturcomics, als anhand einer theoretisch fundierten Methode das Phänomen „Literaturcomic“ erfassen zu wollen. Insgesamt kann ihr Werk (mitsamt ihrer Aufsätze) in Ermangelung anderer Ansätze sowie durch ein sehr breites Spektrum und detaillierte Analyse vorgestellter Comics dennoch als erste relevante theoretische Grundlage gelten, die Comic-Transformationen literarischer Prätexte untersucht. Eine grobe Inventur der momentan existenten Literaturcomics (ohne methodologische Transformationsüberlegungen) bis zum Jahr 2002 bietet Herrmann: Literatur. Sporadische Analysen zu einzelnen Werken oder ganzen Reihen existieren ebenfalls, z.B. Herrmann: Techniken oder Marjanovic: Literaturadaptionen. Ein auf Groensteen basierender Entwurf der Adaption findet sich bei Beineke: Theory.

<sup>20</sup> Schmitz-Emans: Literatur-Comics, S.299-300.

Emans' Hypothese, die durch sie selbst und letztlich auch durch Resonanz im Feuilleton verifiziert wird: „Durch seine Kontaktaufnahme mit der Literatur profiliert sich der Comic als Kunstform.“ Das bestätigt sich zwar in zahlreichen Werken und in der steigenden Resonanz,<sup>21</sup> dennoch gibt es bislang kaum Forschungsliteratur zu dieser Form von Literatur-Comics.

Paradebeispiel für den signifikanten Unterschied zwischen simpler werkgetreuer Adaption und einer komplexen Transformation sind zwei unterschiedliche Bearbeitungen des gleichen Stoffs durch den Autor des zu untersuchenden Comics selbst: Sascha Hommer. Konkrete Forschungsliteratur gibt es zu Hommers Werk bislang nicht. Rezensionen im Feuilleton waren, besonders gegenüber *Dri Chinisin*, jedoch äußerst positiv und betonten die Autonomie der Transformation.<sup>22</sup> Hommer wurde 1979 geboren, fungiert immer wieder als Herausgeber und Zeichner von progressiven Comic-Anthologien wie *Orang* und *Strapazin* und hat mehrere Werke im Berliner Verlag Reprodukt veröffentlicht. Mit Jan-Frederik Bandel ist er für einen täglichen Comic-Strip in der *Frankfurter Rundschau* verantwortlich, der gesammelt ebenfalls bei Reprodukt erschienen und mit einem Vorwort von Brigitte Kronauer versehen ist. Hommers frühe Bearbeitung ihrer Erzählung *Dri Chinisin*<sup>23</sup> beschränkt sich hauptsächlich darauf, die ursprünglichen Sätze beizubehalten, die der Kohärenz der Erzählung dienen, und auffällige Motive atmosphärisch abzubilden. Die Zeichnungen scheinen lediglich illustrative Bearbeitung der im Text enthaltenen Beschreibungen und Handlung zu sein. In diesem Kontext mag man insofern von einer originalgetreuen Umsetzung sprechen, weil möglichst wenig des Ursprungstextes verändert beziehungsweise möglichst viel beibehalten wurde, eine Legitimation für die Neubearbeitung in einem anderen Medium gibt sie jedoch zumindest hinsichtlich eines Mehrgewinns kaum. Hommer gesteht das in einem Radio-Interview selbst ein und erklärt dazu, dass er erst durch Lektüre der programmatischen Begleittexte und Kenntnis weiterer Erzählungen und literaturtheoretischer Essays Kronauers die eigentliche poetologische Thematik und Motivation erkannt habe.<sup>24</sup> Die im Kontext dieser Analyse ebenfalls untersuchte Neubearbeitung *Dri Chinisin* fungiert also im Gegensatz zur zuvor publizierten Version als Transformation, die den poetologischen Hintergrund und die angewandten Erzählstrategien im neuen Medium mit eigenständigen Methoden zur Geltung zu bringen sucht: Der Prozess demonstriert, dass eine Transformation auch immer eine Interpretation des Ursprungstextes ist. Demzufolge bieten sich besonders Hommers erneute, spätere Bearbeitung von Geschichten Kronauers im Gesamtwerk *Dri Chinisin* als Untersuchungsgegenstand an.

Im zuvor erwähnten *Schreibheft* äußert Brigitte Kronauer ebenfalls ihre Affinität zu Comics. Zu Jan-Frederik Bandels und Sascha Hommers Comic *Im Museum: Die Treppe zum Himmel*<sup>25</sup> schrieb sie die Einleitung und in einem Interview erklärt Hommer, wie sie entscheidenden

---

<sup>21</sup> Vgl. Göttler: Augen, sowie die dort vorgestellten Comic-Transformationen von Brézet, Mahler, Fior, etc.

<sup>22</sup> Vgl. Frahm: Literatur und Steinaecker, Umzüge. Hier ist Sascha Hommers Comic *Dri Chinisin* gemeint. Zur generellen Klärung: *Dri Chinisin* ist eine Erzählung von Brigitte Kronauer und wurde von Sascha Hommer zweimal adaptiert. Es gibt eine frühen Version, die im *Schreibheft* veröffentlicht wurde, und eine spätere, komplexere Transformation. Diese zweite Version ist auch Bestandteil von Hommers gesammelten Transformationen diverser Erzählungen Kronauers. Dieses Gesamtwerk, bestehend aus sechs Comic-Erzählungen, heißt verwirrenderweise ebenfalls *Dri Chinisin*. Wird im Text von *Dri Chinisin* gesprochen, ist üblicherweise das übergeordnete Gesamtwerk gemeint, gegebenenfalls wird spezifiziert.

<sup>23</sup> Vgl. Hommer: Chinisin (Schreibheft).

<sup>24</sup> Vgl. Loretta.

<sup>25</sup> Vgl. Hommer: Museum.

Einfluss auf Details bei der Transformation der Erzählung *Frau John kommt* nahm.<sup>26</sup> Die poetologische Grundlage Brigitte Kronauers ist demnach ein entscheidender Faktor für eine Transformationsanalyse. Die vielfach ausgezeichnete Autorin, unter anderem 2005 mit dem Georg-Büchner-Preis, ist 1940 geboren und nach kurzer Lehrtätigkeit „hauptberuflich“ Schriftstellerin geworden. Hommers ausgewählte Erzählungen bilden vor allem das frühe und das aktuelle Werk von Kronauers Schaffenszeit ab. Die erste Erzählung in *Dri Chinisin* ist folgerichtig auch ihre früheste Erzählung überhaupt und stammt aus dem Jahr 1969: *Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief*. Zusammen mit dem zwischen 1974 und 1977 entstandenen *Ende für einen Anfang* sind diese beiden Erzählungen dem Frühwerk zuzuordnen, das sich noch durch seinen sehr transparent gehaltenen Experiment- und Formcharakter auszeichnet. Ihre Erzählung *Dri Chinisin* ist dann auch Bestandteil einer fast dreißig Jahre später publizierten Anthologie namens *Die Tricks der Diva*, erschienen 2004. *Frau John kommt*, *Samstagabends* und *Die hohen Berge* sind zwischen 2006 und 2007 entstanden und Teil der Erzählsammlung *Die Kleider der Frauen*, die laut Autorin „als sehr lückenhafte Biographie in autobiografischer Form über eine gewisse unzuverlässige Rita“ gelesen werden kann.<sup>27</sup> Die erstgenannten und letztgenannten Erzählungen stehen untereinander also jeweils in einem losen Zusammenhang, Kronauers Geschichte *Dri Chinisin* gehört chronologisch zwar zur späteren Phase, ist aber separat publiziert worden.

Über die meiste Zeit ihrer literarischen Karriere ist Kronauers Werk prinzipiell äußerst wohlwollend, aber selten intensiv und umfassend besprochen und analysiert worden. Frühe Auseinandersetzungen mit ihr fanden vor allem in Zeitungen statt.<sup>28</sup> Die Forschung vergleicht ihre Literatur oft unter dem Aspekt einer ähnlichen ästhetischen Grundhaltung und Realitätsverarbeitung mit Werken von Ror Wolf oder Peter Handke. Neben ihren umfangreichen eigenen literaturtheoretischen Arbeiten, in denen sie neben der Darstellung prägnanter Kindheitseindrücke auch immer explizit Zusammenhänge von Werken anderer Künstler zum eigenen Schaffen herstellt und ihre Poetologie expliziert, sind vor allem jene Analysen aufschlussreich, die ihre Arbeiten bezüglich ihrer Ambivalenz, ihrer Subjektivität und Wirklichkeitsgestaltung durch eine extrem dominante Erzählinstanz, ihres Literaturbegriffs und literaturtheoretischer Einflüsse und der daraus resultierenden intertextuellen und intermedialen Ansätzen untersuchen. Hervorzuheben sind dabei Ina Appels Arbeit *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*<sup>29</sup>, Markus Barths *Lebenskunst im Alltag*,<sup>30</sup> Ursula Riedners *Sprachliche Felder und literarische Wirkung*<sup>31</sup> und ein von Heinz-Ludwig Arnold herausgegebener *text+kritik*-Sammelband.<sup>32</sup> Dabei stehen allerdings zumeist weniger Kronauers kürzere Erzählungen als ihre neun Romane im Fokus, von welchen besonders die zwischen 1983 und 1990 erschienenen, als Romantrilogie<sup>33</sup> beschriebene *Rita Münster*, *Berittener Bogenschütze* und *Die Frau in den Kissen* Forschungsinteresse geweckt haben. In diesen Romanen kommt die (sowohl von Forschung wie auch von der Autorin stets betonte) Relevanz der Gesamtkomposition und Struktur deutlicher zum Vorschein. Dennoch sind alle Werke einer poetologischen Grundidee verpflichtet, von Ina Appel kurz zusammengefasst: „Das Kronauersche Schreiben zeigt sich

---

<sup>26</sup> Vgl. Andre: Immer.

<sup>27</sup> Kronauer: Rückschlüsse, S.250.

<sup>28</sup> Einen generell sehr guten Überblick über die Rezeptionsgeschichte von Kronauers Literatur bis ins Jahr 2000 bietet Appel: Lust, S.22-29.

<sup>29</sup> Appel: Lust.

<sup>30</sup> Barth: Lebenskunst, S.13.

<sup>31</sup> Riedner: Felder.

<sup>32</sup> Arnold: Text.

<sup>33</sup> Vgl. Appel: Lust, S.24.

im steten Bemühen um Wirklichkeit als Möglichkeit im Sinne von unablässiger Dekonstruktion einem ästhetischen Programm verpflichtet.“<sup>34</sup> Dabei besitzt Kronauers Prosa starken Experimentcharakter und ist also wenigstens partiell einer „modernen“ Literatur zuzurechnen, die eine Bewusstseinsdarstellung bevorzugt, der Funktion von Sprache misstraut, allgemeingültige Weltkonstruktionen anzweifelt und sich prinzipiell gegen das Schema einer illusionistischen Literatur stellt.<sup>35</sup> Kersten bezeichnet besonders Kronauers Abhandlungen über die Ambivalenz im eigenen Werk als "poetologisches Glaubensbekenntnis. Unschwer können wir erkennen, dass Zweideutigkeit einen - wenn nicht den - zentralen Stellenwert in Kronauers Poetik einnimmt.“<sup>36</sup> Unter Ambivalenz subsumiert Kronauer ebenfalls Vagheit, Unbestimmtheit, Ambiguität, Mehrdeutigkeit sowie Brüche und konkurrierende Erklärungsmuster als auch Unbestimmtheits- oder Leerstellen in rezeptionsästhetischer Tradition.<sup>37</sup> Damit verbunden sind Rezipientenverunsicherung, Kohärenzbehinderung und Konventionsnegation.<sup>38</sup>

## 2. Methodisches Vorgehen

Das konkrete Ziel dieser Arbeit ist es zu untersuchen, wie Sascha Hommer Brigitte Kronauers Prätexte in einem neuen Medium realisiert, verändert und erweitert. Im Kontext von Irmela Schneiders Transformationsdefinition und Hommers eigenen Aussagen ist es dabei äußerst relevant, nicht nur auf den Transfer der rudimentären Handlung zu achten. Stattdessen muss der Fokus besonders auf die Umsetzungen poetologischer und literaturtheoretischer Vorbedingungen und konzeptueller Darstellungsweisen von Kronauers Literatur gerichtet werden. Diese hauptsächlich auf einer Rezeptionslenkung und auffälligen Darstellung basierenden Prämissen müssen in die Analyse ebenfalls berücksichtigt werden. Kronauers Erzählungen sind stets stark experimentell-theoretisch, selbstreflexiv, teilweise sogar metafikional geprägt. In der Untersuchung soll aber keine wertende „Überprüfung“ im Sinne eines Werktreue-Ideals durchgeführt werden, sondern vielmehr auf potenzielle gewinnbringende Möglichkeiten des Medienwechsels hingewiesen werden: Der Unterschied im Erzählen und in der Rezipientenwirkung sowie das Aufdecken von Mustern soll dabei besonders im Fokus stehen. Vor dem Hintergrund von Kronauers Poetologie versucht diese Analyse deshalb zu verdeutlichen, inwiefern narrative Mittel und Strategien übernommen wurden, wie sie umgesetzt wurden und welche Änderungen, Probleme und Neuerungen dabei entstanden oder umgangen worden sind. Um das zu transformierende theoretische Fundament zu beleuchten, versucht die Arbeit in den beiden ersten Schritten (II.1.1 und II.1.2), hauptsächlich durch von der Autorin selbst verfasste literaturtheoretische Schriften eine Annäherung an den verwendeten Erzählbegriff. Allein dieses Unterfangen würde aufgrund seiner Verknüpfungen und Abgrenzungen zu etablierten Diskursen in ausführlicher Gänze den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher muss der Umrisscharakter der poetologischen Präsentation mit seinen notwendigen theoretischen Vereinfachungen noch einmal explizit betont werden. Dabei soll andererseits aber durch die Konzentration auf die

---

<sup>34</sup> Appel: Lust, S.80. Dieses ästhetische Programm vergleicht die Forschung beispielsweise mit dem Peter Weiss<sup>4</sup>.

<sup>35</sup> Zu Kronauers Subjektivität und dem Einfluss moderner Literatur wie z.B. dem *Nouveau Roman* vgl. Riedner: Felder, S.55-60.

<sup>36</sup> Kersten: Zauber, S.66–67. Vgl. auch Lüttke: Ambivalenz.

<sup>37</sup> Vgl. u.a. Riedner: Felder, S.12-19, welche die Bezüge zu Iser, Ingarden und Jauf exemplifiziert.

<sup>38</sup> Vgl. Abels Definition in Abel: Sinnbildung, S.5. Kersten definiert Kronauers Ambivalenzbegriff so: "Zweideutigkeit liegt für Kronauer vor, wenn [...] der Betrachter, bei seinen Überlegungen, was denn nun von den beiden [Augenschein und Widerspruch] wahr sei, zu keinem Ergebnis komme und auch zu keinem Ende komme." Kersten: Zauber, S.66–67. Kronauer selbst nennt Ambivalenz wiederum „eine relativierende, unausgesprochene Gleichzeitigkeit.“ Kronauer: Autobiographie, S.279.

produktionsästhetischen Überlegungen Kronauers keineswegs der Eindruck entstehen, dass all ihre Überlegungen bezüglich ihres Erzählens innovativ und individuell seien, selbst allgemeingültige Erzähleigenschaften und -regeln werden anfangs aber hauptsächlich aus ihrer theoretischen Perspektive geschildert. Essenzieller Bestandteil in Kronauers Erzählbegriff ist die Ambivalenz, die zum Beispiel ihrem Erzählbegriff im Sinne von notwendiger Ordnung und Angst vor gefährlicher Eindeutigkeit immanent ist. Der bereits explizierte, weite Ambivalenzbegriff wird auch in der vorliegenden Arbeit verwendet und in Sonderfällen spezifiziert. Nach den poetologischen Prämissen werden die intendierten Konsequenzen für ihre Literatur beleuchtet, sowohl aus erzähltheoretischer wie auch aus produktions- und rezeptionsästhetischer Sicht.

Das entstandene literaturtheoretische Gedankenkonstrukt Kronauers wird in einem logischen Folgeschritt hinsichtlich einer Transformationsanalyse auf ihre intermediale Anwendbarkeit überprüft. (II.2.) Da sie von Erzählung als einem dem Menschen inhärenten Ordnungsprinzip spricht, das sich in Artefakten widerspiegelt und dass es dort kenntlich zu machen gelte, um eine potenzielle Lesererkennung zu kreieren, werden ihre Überlegungen mit Werner Wolfs Konzept einer intermedialen Erzähltheorie verknüpft, die das Erzählerische in einem kognitiven *frame* des Menschen ansiedelt. Dies hat mehrere Vorteile: Kronauers Programmatik kann auf ihre Transmedialität überprüft und angepasst werden, womit die Funktion und Wirkung von Erzählungen sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch auf Rezeptionsebene in beiden Medien analysiert werden kann. Wolf bezieht sich nicht nur auf rezeptionsästhetische Ansätze, sondern verknüpft sie mit Erkenntnissen und Methoden der klassischen Erzähltheorie sowie der Kognitionswissenschaften und konstruiert so ein Grundgerüst zur Untersuchung und Interpretation von Kronauers und Homers Erzählungen. Dies inkludiert die Abweichung und Erfüllung von konventioneller Narration und Ambivalenz- wie Kohärenzbildung (sowie die potenzielle Erkenntnis dieser Muster). Desweiteren ergänzt es die Auswirkungen und Aktivitäten des Rezipienten, zum Beispiel in der von Leserseite durchgeführten produktiven Auffüllung von inhaltlichen Unbestimmtheitsstellen oder medial bedingten strukturellen Leerstellen (unter anderem zwischen den Panels im Comic). Indem die Rezipientenaktivität eine essenzielle Rolle in Wolfs Erzähltheorie einnimmt, werden auch selbstreflexive und dekonstruktivistische Erzählansätze in Kronauers Texten und deren potenziellen Transformation in die Comics analysierbar.<sup>39</sup>

Zur Spezifizierbarkeit dieser Phänomene werden in Kapitel II.3. die grundlegenden Umsetzungsmöglichkeiten und Anforderungsprobleme in der Erzählstruktur des Comics aufgezeigt, die potenziell zum Tragen kommen. Die Schwierigkeiten einer Definition und Anwendung aufgrund der recht spärlichen Forschungslage wurden bereits erwähnt. Prämisse dieser Untersuchung ist somit eine weite Comic-Definition im Sinne von Dietrich Grünewald, der als obligatorisches konstitutives Element ein statisches, narratives, autonomes Bild mit Bausteincharakter definiert, was explizit auch ein Einzelbild als potenzielle Sonderform des Comics ansieht:<sup>40</sup> Die Sequenz muss damit also als „ideelle

---

<sup>39</sup> Weitere Texte zur Rolle des Rezipienten, z.B. von Wolfgang Iser, wären sicherlich ebenfalls eine Bereicherung. Allerdings muss einerseits aus Platzgründen auf ein theoretisches Übergewicht verzichtet werden, andererseits beziehen sich sowohl Kronauer als auch Wolf immer wieder auf seine rezeptionsästhetische Überlegungen, integrieren und transformieren sie zu ihren Gunsten, so dass vor allem deren theoretischen Standpunkte der Analyse dienen sollen. Somit ist auch der inter- bzw. transmediale Ansatz gewährleistet. Explizit wird also Wolfs Modell zur Unterstützung von Brigitte Kronauers Poetologie herangezogen.

<sup>40</sup> Vgl. Grünewald: Prinzip, S.21.

Bildfolge“ gegeben sein, das Bild darf nicht „in sich ruhen“, sondern den Betrachter animieren, ein Vorher und Nachher zu imaginieren.<sup>41</sup> Das Bild in ideeller oder formaler Sequenz ist also konstitutiv für sein „Prinzip Bildgeschichte“, der Text fakultativ – auch wenn im Sonderfall des vorliegenden Literaturcomics dem Text allerdings eine relevante, wenn nicht die dominante Funktion zukommt. Zusammengefasst muss bei der hier verwendeten Definition des „Prinzips Bildgeschichte“ letztlich „eine narrative statische [ggf. ideelle] Bildfolge, die autonom eine Geschichte resp. einen zeitlichen Prozess vor Augen stellt“ gegeben sein.<sup>42</sup> Auf dieser Definition basiert die vorliegende Untersuchung. Im überwiegend analytischen Kapitel III. werden anfangs generelle Formalia herausgearbeitet, die jede der in *Dri Chinisin* enthaltenen Comic-Erzählung bedingen. Dazu gehören auch explizit nicht in den Bereich der Erzähltheorie fallende Überlegungen zum Layout (und seinem narrativen Potenzial) und zum Zeichenstil, also zur allgemeinen Ästhetik. Hier wird – neben Rückgriffen auf die trotz seiner problematischen Terminologie durchaus relevante Erzähltheorie der grafischen Literatur Martin Schüwers, dessen Überlegungen ebenfalls auf Wolfs Modell fußen – auch auf produktionsästhetische Arbeiten von Thierry Groensteen<sup>43</sup> oder den psychosemiotischen Ansatz von Stephan Packard<sup>44</sup> verwiesen. Trotz des defizitären Theoriefundaments wird ebenfalls Scott McClouds *Comics richtig lesen* immer wieder als Referenz gebraucht.<sup>45</sup>

In einer ausführlichen Einzelanalyse werden in Punkt III.2. dann Kronauers und Hommers Erzählstrategien sowie die jeweilige medien-spezifische Anwendung verglichen. Dabei steht nicht die Erzählung *Dri Chinisin* im Vordergrund der Untersuchung, wie der Titel der Arbeit vermuten lassen könnte: Hier ist explizit der übergeordnete Werkstitel des gesamten Comics als Grundlage der Untersuchung zu verstehen, nicht die einzelne Erzählung. Diese wird wie alle enthaltenen Erzählungen ebenfalls untersucht, eine vergleichende Detailanalyse wird jedoch nur in der ersten, programmatischsten Comic-Erzählung durchgeführt: *Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief*. Aufgrund des prototypischen Charakters können mit auf dieser Analyse basierten Interpretation und Erzählstrategie auch wiederum die restlichen Comic-Erzählungen analysiert und interpretiert werden (Kapitel III.3.).<sup>46</sup> Einen besonderen Status nimmt hierbei *Die hohen Berge* ein, in III.4. wird (knapp) beleuchtet, weshalb diese Erzählung die Schwächen einer Transformation verdeutlichen kann. Generell fokussieren sich die Überlegungen jedoch im Unterschied zur Mikroanalyse der ersten Erzählung auf die Erzählinstanz, die Darstellungsweise, die die visuellen Erzählstrategien im Comic sowie die Interpretation und Anwendung genereller Strategien und Themen Kronauers. Es wird also im zweiten Interpretations- und Analyseteil eher auf die Anwendung der herausgearbeiteten poetologischen Strukturen und weniger auf konkrete Umsetzung bestimmter Textpassagen der literarischen Prätexte Kronauers geachtet. Die bilanzierende Schlussbetrachtung findet sich in Kapitel IV.

Hier sei noch einmal betont, dass sich diese Untersuchung nicht als rein erzähltheoretisch versteht, die nach klassischem Muster Kategorien Genettes überprüft. Das heißt nicht, dass diese Erzählbedingungen nicht ebenfalls untersucht würden, besonders die Erzählinstanz und die narrative Ordnung sind zentrale Aspekte fast jeder Erzählung und Analyse. Dennoch

---

<sup>41</sup> Siehe Kapitel II.3. zur Narrativität des Einzelbildes in Werner Wolfs Erzähltheorie.

<sup>42</sup> Grünwald: Prinzip, S.28.

<sup>43</sup> Vgl. Groensteen: System.

<sup>44</sup> Vgl. Packard: Psychosemiotische.

<sup>45</sup> Vgl. McCloud: Comics.

<sup>46</sup> Zu den meisten existiert noch keinerlei Forschungsliteratur.

sollen die Analysen nur dort angewendet werden, wo sie sinnvoll erscheinen, auf keinen Fall sollen sie exklusiv verstanden werden, da sie den medialen Bedingungen des Comics so auch nicht gerecht werden könnte. So gibt es zum Beispiel im Comic grundlegende Schwierigkeiten bezüglich einer klassischen Definition von *histoire* und *discourse*.<sup>47</sup> Rezeptions- und produktionsästhetische Überlegungen sowie nicht-narrative, rein ästhetische und semiotische Betrachtungen sind ebenfalls unerlässlich für eine Untersuchung, die dem anderen Medium nicht einfach (narratologische) Konzepte aus der naturgemäß vornehmlich schriftlich orientierten Literaturwissenschaft aufzwingen, sondern es in seinem hybriden Potenzial analysieren möchte. Was aus simplen Platzgründen deshalb jedoch leider nur äußerst marginal untersucht werden kann, aber besonders in den längeren Erzählungen und Romanen Kronauers ebenfalls eine zentrale Rolle spielt, sind die zahlreichen intertextuellen und intermedialen Anleihen, Zitate und Verweise auf sowohl bildende Künste wie auch auf literarische Werke und Formprogrammatiken, beispielsweise auf Jean Pauls oder Joseph Conrads Ästhetik. Besonders die Verweise auf Gemälde können im Kontext einer Comic-Transformation ein wichtiger Analyseaspekt sein – für die ausgewählten Erzählungen und die vorliegende Untersuchung sind sie das jedoch nicht. Zur besseren Übersicht wurden einige Panels in der Untersuchung abgebildet und gegebenenfalls zu Demonstrationszwecken auch in einen anderen Kontext gerückt, weil sie zum Beispiel an unterschiedlichen Stellen im Comic stehen. Falls etwas an der Panelreihenfolge geändert worden ist, wird das durch den Hinweis „Modifikation“ kenntlich gemacht.

## II. Theoretische Vorüberlegungen: Transformation einer Poetologie

### 1. Umriss einer Poetologie Brigitte Kronauers

#### 1.1: *Kleine poetologische Autobiographie*: Vorteile und Risiken des Erzählens

Brigitte Kronauer hat in zahlreichen programmatischen Texten, literatur- und kunsttheoretischen Essays, Reden und Interviews die Eckpfeiler ihrer individuellen, stark von der literarischen Moderne affizierten und tendenziell dekonstruktivistischen Poetologie ausgeführt. Sowohl die Forschung als auch sie selbst deklarieren diese Perspektive auf die Literatur als Fundament und zentrale Interpretationsgrundlage ihrer Prosa.<sup>48</sup> Als besonders aufschlussreich und bezüglich eines Formbewusstseins exemplarisch kann ihre später auch in gedruckter Form publizierte Rede *Kleine poetologische Autobiographie* gelten.<sup>49</sup> Dort nennt sie das Schlüsselerlebnis ihrer Kindheit, die erste Bedingung ihrer Poetologie sowie das Symptom oder den Auslöser ihrer schriftstellerischen Profession ein „Dissonanzgefühl mit der Welt.“<sup>50</sup> Dieses ist letztlich Grundvoraussetzung für ihr eigenes schriftstellerisches und prinzipiell künstlerisches Schaffen sowie umfassende Erkenntnismöglichkeit.<sup>51</sup> Zum ersten Mal nimmt sie jenes Gefühl einer Diskrepanz am Anfang ihrer eigenen Lebensgeschichte wahr, in der Erkenntnis einer Gegenüberstellung von verwirrender, ordnungsloser Welt und nach allgemeinen Regeln Ordnung schaffenden Subjekten. Schauplatz der Beobachtung ist der

---

<sup>47</sup> Vgl. Schüwer: *Erzähltheorie*, S.17-26.

<sup>48</sup> Hagenkötter: *Immanenz*, S. 105: „Das Material und die Struktur, aus denen Brigitte Kronauer die Aspekte einer unverwechselbaren und nicht vom Zeitgeist beeinflussten Poetologie begründet, spiegeln sich in jedem ihrer Werke und sind grundlegend für die Verortung ihrer Literatur.“ Vgl. auch Clausen: *Realität*, S. 20.

<sup>49</sup> Kronauer: *Autobiographie*.

<sup>50</sup> Kronauer: *Macht*, S.253.

<sup>51</sup> Müller-Tamm: *Unvermeidlichkeit*, S. 415: „Die mythische Erzählung von der Geburt der Schriftstellerin aus dem Mutter-Mund will ja zugleich den Ursprung der Literatur aus der unumgänglichen Selbstdifferenz des Lebens aufmerksam machen.“

gemeinsam mit der Mutter erlebte Alltag. Dieser wird von der Erwachsenen im Nachhinein oftmals irritierend anders wiedergegeben: alles Erlebte wird zusammengerafft, zu Ereignissen strukturiert und auf einen Höhepunkt hinauslaufend erzählt, die Mutter gestaltet die Masse an Ereignissen im Nachhinein, sie ignoriert Details, betont bestimmte Geschehnisse und setzt gezielt Anfang, Höhepunkt und Ende. Die Erzählung ist ihr Ordnungsinstrument einer kontingenten Realität.

Ich war ja oft Zeuge, wenn sich die Dinge ereigneten, nur verlief in der Wirklichkeit alles viel stärker im Sande, begann unbestimmt und endete vage. Ich bemühte mich also, so kraftvoll und formvollendet zu erleben, wie mir erzählt wurde [...] Irgendwann begriff ich, nach wie vor süchtig nach den vorgetragenen Geschichten, daß sie die Wirklichkeit inszenierten, daß sie eine ungeheuer künstliche Angelegenheit waren, daß es Geschichten in der Realität nicht gibt, die amöbische Realität aber nur existent erscheint, wenn sie in Erlebnissen strukturiert, definiert wird. Geschichten machten nicht nur das Leben schöner, sie waren auch lebensnotwendig, sie ordneten und stilisierten das Durcheinander mit mütterlicher Macht. Also versuchte ich, selber kleine Geschichten zu verfassen, sobald ich schreiben konnte, und es gelang mir lange Zeit, an sie zu glauben.<sup>52</sup>

Hier wird also nicht nur eine unbefangene schriftstellerische Produktion aufgezeigt, welche die erzählerischen Konventionen erst erlernt, sondern auch durch das Kind eine alternative, unbefangene Sicht auf die nicht zwangsläufig in ein Muster von Spannung, Kausalität oder Teleologie gerückte Welt. Aus dieser kindlichen Perspektive ist die Realität chaotisch, strukturlos und sinnlos, letztendlich sogar, was hier noch nicht explizit erwähnt wird, gefährlich. Dagegen sind Dinge ohne kategorisierendes Vorwissen der Zusammenhänge isoliert sinnlich erfahrbar, es kann undogmatisch und geradezu anarchisch die verwirrende Oberfläche einer bedeutungsschwangeren Welt betrachtet werden, in der ohne Ordnungsmechanismus alles in potenziellem Zusammenhang steht. Jenem ungefilterten Blick des Kindes, der impulsiv egozentrisch und assoziativ unbefangen wahrnimmt, Zusammenhänge zwischen Subjekt und Objekten sowie die normierenden erzählerischen Konventionen noch nicht kennt, um aus vagen Begebenheiten kausal motivierte Ereignisse zu konstruieren und somit Reize aus seiner Wahrnehmung zu hierarchisieren, steht die routinierte Sinnkonstruktion der Erwachsenen gegenüber. Sie presst alles in Handlungsschemata und komprimiert jene willkürliche Realität erzählerisch regelgerecht in ein teleologisch oder kausal motiviertes, abgeschlossenes Format der Erfahrungsorganisation.<sup>53</sup> Auf das Kind übt diese für die Entwicklung einer Identität essenziell notwendige, kohärenzbildende Strategie, die chaotische Wirklichkeit durch Kontextualisierung und nach bestimmten Regeln zu einer sinnhaften Wirklichkeit zu stilisieren, eine magische Anziehungskraft aus. Kronauer legitimiert und konstatiert hier ein anthropologisches Grundbedürfnis nach und einen Zwang zu Erzählungen.<sup>54</sup> Sie illustriert den überlebensnotwendigen Automatismus, die chaotische Welt durch kognitive Aneignung von sozialen und kulturell erschaffenen Muster in eine subjektiv geordnete, übersichtliche und vertraute Form zu bringen. Erzählungen bieten in diesem ersten Schritt also eine affirmative, eindeutige Interpretation der Wirklichkeit, die zunächst unkritisch gesehen wird. Jeder fiktionalisiert notwendigerweise die Realität in einem kognitiven Akt und macht sie sich so subjektiv kohärent, „ob Autor oder nicht. Eben das darzustellen, diese Unvermeidlichkeit von Literatur, ist inhaltlicher und formaler Ansatz [von Kronauers] Arbeit über ihre

---

<sup>52</sup> Kronauer: Autobiographie, S.269.

<sup>53</sup> Vgl. Scheffel: Universalie.

<sup>54</sup> Damit steht sie keinesfalls isoliert, vgl. z.B. Scheffel: Universalie. Besonders S.126: „Neurobiologische Studien stellen so z.B. die Ausbildung der hirnpfysiologischen Grundlagen für die Entstehung und Entwicklung des menschlichen Bewußtseins in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Phänomen des Erzählens.“

allgemeinen Konditionen heraus.“<sup>55</sup> Die Vorlagen, mit denen man die Wirklichkeit reguliert, stammen laut Kronauer größtenteils aus der Literatur.<sup>56</sup> Wechselwirksam erhebt sie so das „autobiografische Erzählen zur Urform und zum allgemeinen Prätext von Literatur“,<sup>57</sup> denn „die literarische Arbeit, die im plötzlichen Sehen eines Zusammenhangs ihren Ursprung hat, ist in letzter Konsequenz also eine Negation der schieren Kontingenz.“<sup>58</sup> Dieser Drang zur Kohärenzbildung ist jedem Menschen immanent, denn die Negation der Kontingenz ist fundamental wichtig zur Konstitution einer Identität.

Die „Moderne“ folgt als elementare Bedingung ihrer Poetologie und als zweiter der drei Faktoren, die sie, „kalauerhaft“ formuliert, „ein dreimaliges M“ nennt: „Mutter, Moderne, Messe.“<sup>59</sup> Unter anderem durch die „radikale Formprogrammatische“ des *Nouveau Romans* habe Kronauer die Gültigkeit konventioneller Erzählformen anzweifeln müssen („Geschichten und Helden sind passé“) und sei in einen „Zwiespalt“ geraten.<sup>60</sup> Die Autorin stilisiert durch die Hervorhebung solcher Lebensphasen und entscheidender Momente ihrer Karriere ihre eigene schriftstellerische Genese und kokettiert dabei analog immer wieder mit den impliziten konventionellen Textsignalen der Autobiographie. Das vorher als lebensnotwendig aufgefasste Erzählen, die subjektive Konstruktion einer scheinbar allgemeingültigen Realität, wird durch die Kritik an den Erzählformen prinzipiell und besonders als Maßnahme zur Identitätsbildung fraglich.<sup>61</sup> Kronauer spielt mit einer potenziell naiven Erwartungshaltung des Lesers hinsichtlich einer scheinbaren Faktualität und Authentizität, die die literarische Form „Autobiographie“ evoziert: „Ob Sie mir wohl bis jetzt in jedem Punkt vertrauen? Sie sollten es nicht unbedingt“<sup>62</sup> oder „So jedenfalls meine selbstgebastelte und mir schon richtig liebgewordene autobiografische Legende.“<sup>63</sup> Durch Betonung und Herausstellung dieser Gestaltungsprinzipien und Textsignale demonstriert die Autorin ironisch, wie sie nachträglich durch bekannte Gattungsregeln analog zu Schemaliteratur ihr eigenes Leben und Denken erzählerisch darstellt: sie gibt sich selbst als unzuverlässige Erzählerin in einem Text zu erkennen und bricht die (selbstverständlich vage) Fiktion der Faktualität. Während der Prozess eben dadurch metafictional als ordnende Fiktionalisierung entlarvt wird, scheinen die Relevanz der Ereignisse eher der traditionellen Darstellung geschuldet zu sein, als in der Realität stattgefunden zu haben. So zeigt Kronauer die Gefahr eines naiven Vertrauens in Erzählkonstruktionen und deren Sinngehalt auf, während sie inhaltlich antithetisch zuvor die generelle Notwendigkeit einer Wirklichkeitsinszenierung durch erzählerische Mittel erklärt hat. Somit macht sie die zwiespältige Problematik des Erzählens deutlich. Repräsentativ für ihr gesamtes Werk

---

<sup>55</sup> Kronauer: *Literatur*, S.12-13.

<sup>56</sup> Vgl. Kronauer: *Autobiographie*, S.273-274. Allerdings schließt der Begriff „Literatur“ an dieser Stelle maximal unspezifisch fast alle von anderen Menschen vorgelebten, vorgeschriebenen, berichteten, überlieferten, erzählten und auf jede erdenkliche Weise konventionalisierte Möglichkeit der Wahrnehmung und Lebensführung ein und ist wohl als „Erzählerisches Muster“ zu verstehen.

<sup>57</sup> Müller-Tamm: *Unvermeidlichkeit*, S.426.

<sup>58</sup> Barth: *Lebenskunst*, S.239.

<sup>59</sup> Kronauer: *Autobiographie*, S.269. Diese Dreiteilung ist natürlich ein ebenfalls plakatives Ordnungssignal. Das dritte M ist dabei die „Messe“ und stellt laut Kronauer ihre Neigung zu liturgischen Schemata und Ekstase durch sich wiederholende, steigernde Form dar. Diese Tendenz kommt vor allem in ihrem „Spätwerk“ und in ihren Romanen immer mehr zum Tragen. Bedingt thematisiert wird diese Struktur daher auch erst in der Analyse von *Die hohen Berge*.

<sup>60</sup> Kronauer: *Autobiographie*, S.269.

<sup>61</sup> Die gesamte individuelle poetologische Autobiographie ist implizit ebenfalls als eine simplifizierte, ebenso plakative Literaturgeschichte lesbar und verweist daher erneut auf die Interdependenz von Literatur und Leben in Kronauers Werk.

<sup>62</sup> Kronauer: *Autobiographie*, S.270.

<sup>63</sup> Kronauer: *Autobiographie*, S.276.

erscheint dabei die Vorgehensweise, die Relevanz und Transparenz der literarischen Konstruktionsbedingungen: Mit Metakommentaren entblößt sie explizit Raster sowie die Funktionen dieser Raster und verunsichert den Rezipienten gezielt durch Infragestellung von Authentizität. Die Erkenntnis, dass die Wirklichkeit notwendigerweise durch erzählerische Methoden fikionalisiert wird, wird mit offensichtlichen Fiktionssignalen explizit fikionalisiert, dabei wiederum jedoch durch explizite Hinweise auf jene konventionellen Erzählstrategien und Leseerwartungen gebrochen und auf deren Risiken hingewiesen. So notwendig diese Wirklichkeitskonstruktion nach diversen Schemata zur Stärkung und Bildung einer Identität auch ist, birgt sie eben doch die implizite Gefahr, dass jene fabrizierte Wirklichkeit nicht mehr in ihrer Künstlichkeit, sondern als allgemeingültige, einzige und normative Wahrheit angesehen wird. Die widerstandslose Übernahme tradierter Konstruktionsstrategien führt nicht nur in literarischer Hinsicht somit letztlich zu Eindimensionalität und Stagnation, man „vergißt, daß es sich nur um ein Konstrukt, eine Hypothese gegenüber der Wirklichkeit handelt.“<sup>64</sup> Desweiteren greift man auf vorgefertigte, naheliegende Erklärungen und Perspektiven zurück, die ein individuelles Erfahren und Erfassen der Welt und der Literatur blockieren können und deren Ambivalenz negieren, um Eindeutiges zu schaffen.<sup>65</sup> Diese untrennbare Bedingung und Wechselwirkung der Notwendigkeit und Gefahr von literarischen Schemata, von erzählerischen Mustern und Realitäts- und Eigenwahrnehmung und generell dem „heikle[n] Verhältnis von Literatur - Literatur in einem weitgefaßten Sinn - und Wirklichkeit“<sup>66</sup>, ist ein in Kronauers Prosa sowohl inhaltlich wie auch formal permanent problematisiertes Leitmotiv. In diesem Beispieltext erklärt sie die Notwendigkeit einer Darstellung und betont gleichzeitig, dass diese (in diesem Fall autobiografische) Darstellung lediglich ein Ordnungsinstrument ist, das sich zur Realität nach Willen und Kenntnis sowohl von Leser wie auch Autor verhalte. Sie versucht als Schriftstellerin sowohl produktions- wie rezeptionsästhetisch orientiert aus jenem individuellen Zwiespalt des Erzählens heraus zu agieren, der sich, plakativ gesprochen, aus der ambivalenten Notwendigkeit von ordnendem, „mütterlichen“ Erzählen und Konventionen zerstörenden, „modernen“ Erzählen konstituiert:

Für mich ist dieses Einerseits, Andererseits Zentrum meiner literarischen Arbeit geblieben: die Anfälligkeit für Formulierungen und Bilder, auch Klischees im Leben wie in der Kunst gegenüber den Schrecken des Chaotischen, die Bezauberung durch deren Überredungskraft; und: das tiefe Mißtrauen gegen alles Vorgeformte, die Befürchtung, auch gegenüber den Suggestionen des Literarischen, um die potentielle Fülle oder in Wahrheit Andersartigkeit des eigenen Erlebens betrogen zu werden.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Kronauer: Autobiographie, S.274.

<sup>65</sup> Hier ist z.B. eine theoretische Ähnlichkeit zu Baudrillards Simulakren zu vermerken. Kronauer: Gestalt, S.8: „Die Wirklichkeit stellt sich ja einerseits als völlig chaotisch dar. Je weniger jemand in Schablonen denkt, desto stärker zeigt sie sich ihm als eine ungeordnete Masse von Eindrücken. Gleichzeitig erfahren wir sie aber - durch unsere schon in der Kindheit erlernten Muster - als in einem solchen Maße geordnet, scheinbar geordnet, daß wir gar nicht mehr zu ihr vorstoßen. Der Terror der Realität mit ihrer chaotischen Fülle ist also auch etwas Positives.“ Aufschlussreich ist in diesem Kontext auch Scheffels Aufsatz „Erzählen als anthropologische Universalie“, in welchem er auf diverse Studien verweist. Diese proklamieren einen expliziten kausalen Zusammenhang zwischen eigenständiger Ausbildung oder kritikloser Übernahme von Lebensentwürfen und der Kindheit der Personen mitsamt dem damals stattgefundenen Kontakt mit Geschichten. Vgl. Scheffel: Universalie, S.129.

<sup>66</sup> Kronauer: Autobiographie, S.268.

<sup>67</sup> Kronauer: Autobiographie, S.275.

## 1.2. Ambivalenz als Widerstand zur Wirklichkeitskonvention

Brigitte Kronauer definiert Literatur in drei Schritten als „gebauten Organismus, ein organisiertes Bauwerk aus Sprache und dezidiert Gestaltsetzung“, das „Informationen über den langen Weg der Gestalt“ abgibt und „sich selbst [relativiert], indem es ausdrücklich in allen Stücken Form ist“, dieses „bildhafte, uneindeutige Denksystem“ müsse „unter einer Zentralidee erscheinen, so, wie wir uns eigentlich die Struktur der Wirklichkeit wünschen“ und „Bilder anbieten, in denen sich das, was wir in Begriffen abgelegt haben, wieder konkretisiert.“<sup>68</sup> An anderer Stelle nennt sie ähnliche Ziele und Gründe der Literatur, von denen besonders relevant für diese Untersuchung die Punkte b), c) und d) sein sollen und e) als prinzipieller Widerstand gegenüber Konvention und simplifizierendem Schema zu verstehen ist:

a) die Dinge aus der vergehenden Zeit zu retten, b) gegen die Übermacht der Natur (der Wirklichkeit, in die wir geboren werden) anzugehen, c) die uns umgebende chaotische Umwelt zu ordnen, bzw. ihr eine Ordnung entgegenzustellen, d) gegen die Übermacht der Literatur (aller geschriebenen und gesprochenen Sprachformen und der damit verbundenen Denk- und Gefühlszwänge) anzugehen, e) die Dinge einzeln und deutlich, noch nicht Gesagtes vorhanden zu machen.<sup>69</sup>

Hier werden bereits implizit Begriffe und literarische Verfahren (wie Ambivalenz und Kohärenzstörung, Suggestionen durch Struktur und poetische Sprache, Metasprache und extreme Erzählperspektiven) angedeutet, die in ihren Werken zum Tragen kommen. Ihre Poetologie basiert einerseits auf einer elaborierten Formprogrammatisierung, die allerdings andererseits nicht bloß in „Artistik“ münden soll, sondern deren Methoden von bestimmten zugrundeliegenden Ideen motiviert sind, die stets einen lebensweltlichen Bezug zur Wirklichkeit haben. Ein Rückgriff auf „den riesigen Fundus erprobter Techniken und Mittel“ der Erzählung ist künstlerisch erst dann legitim, „wenn ein zentraler, individueller Antrieb, eine wenigstens diffuse Ahnung oder Vision selektiert, verwirft, sich das Repertoire auf den Leib schneidert.“<sup>70</sup> Es soll im literarischen Schreiben also keine bloße Reproduktion tradierter Begrifflichkeiten und Methoden vollzogen werden, um dem Leser möglichst viel Identifikationspotenzial, narrative Illusion<sup>71</sup> und wenig Reibfläche zu bieten, aber auch nicht als alleiniges Ziel autoreferentiell auf die Text- und Künstlichkeit des Textes verwiesen werden. Stattdessen soll ein höchst subjektiver Sinnkosmos, ein „Gestalt gewordener Gedankengang, der sich relativiert, indem er seine Fiktionalität per Form laufend stillschweigend bekanntgibt“<sup>72</sup> geschaffen werden, dessen Lektüre trotz vorhandener konventioneller Textsignale unkonventionell und illusionsdurchbrechend sein muss und gerade in der beidseitigen Präsenz das zugrundeliegende Konstruktionsprinzip verdeutlicht: „Mit Modellgeschichten, in denen vorgefaßte Schemata oder Abläufe wiederholt werden, soll hier das Modell Geschichte zugleich erfüllt und problematisiert werden.“<sup>73</sup> Kronauers Prosa ist daher von vornherein stark von der Interpretation der Darstellungsweise und der zugrundeliegenden Motivation der Kohärenzbildung und Erzählperspektive abhängig. Die Komposition kann und muss als Metakommentar über den eigentlichen, meist völlig unspektakulären, inkohärenten, unglaubwürdigen oder extremen Handlungsverlauf gelesen

---

<sup>68</sup> Kronauer: Macht, S.255.

<sup>69</sup> Kronauer: Aufsätze, S.15.

<sup>70</sup> Kronauer: Macht, S.253.

<sup>71</sup> Zur narrativen Illusion bzw. deren Durchbrechung vgl. Wolf: Illusion beziehungsweise Bauer: Analyse.

<sup>72</sup> Kronauer: Autobiographie, S.268. Sie bezieht sich hier auf den Roman, der Anspruch gilt aber für Literatur im Sinne von Erzählungen generell.

<sup>73</sup> Müller-Tamm: Unvermeidlichkeit, S. 415.

werden. Ihre Literatur ist immer wieder von impliziten metafictionalen Kommentaren durchdrungen,<sup>74</sup> subtil selbstreflexiv und konzeptuell literaturtheoretisch sowie stark rezeptionsorientiert ausgerichtet. Die gewohnten Regeln des Erzählens werden zwar kontinuierlich verwendet, dabei allerdings grundsätzlich problematisiert. So wird mit den Erwartungen des Lesers gespielt und eine Neuinterpretation des Gelesenen provoziert. Besonders frühe Erzählungen besitzen Modellcharakter und teilweise auch noch explizite Metakommentare. Ein den ersten veröffentlichten Bänden beigefügter literaturtheoretischer Paratext fungiert als Lektüeranleitung, indem er die zugrundeliegende Programmatik und den Interpretationsansatz für den Leser explizit enthüllt.<sup>75</sup> In späteren Texten und vor allem in den Romanen sind die Erzählkonstruktionen (und auch die metafictionale Lesart) weniger evident, allerdings nicht von geringerer Bedeutung.<sup>76</sup> Die Texte übernehmen Strategien und verweisen intertextuell und intermedial immer wieder auf Werke anderer Künstler, diese werden jedoch von Kronauer für eigene Demonstrationszwecke umformuliert und konzipiert. Poetologisch verpflichtet sind sie grundlegend jener avantgardistisch-ästhetischen Aktualisierung und Erneuerung tradierter Zusammenhänge und Auffassungen, sowohl im schriftstellerischen wie auch im interpretatorischen Akt, sowohl in der Literatur wie durch die intendierte ästhetische Wirkung auch in der Realität. Motive und Maximen tauchen immer wieder unter formalen Änderungen und aus einer anderen Perspektive auf. Kronauer stellt Möglichkeiten, Bedingungen und Folgen bestimmter Denksysteme anders dar und arrangiert neu, so dass der Leser in ihrem Gesamtwerk prinzipiell die zugrundeliegenden Zusammenhänge rekonstruieren und somit Kohärenz stiften und Muster erkennen muss.<sup>77</sup> Ihre Texte sind zwar oftmals autoreferentiell, allerdings rekurren sie dabei auf ihre Kohärenzbedingungen und somit prinzipiell „auf Wirklichkeit, auf deren Handhabung, und das ist wiederum nichts oder beinahe nichts anderes als die Handhabung der tradierten, schlüssigen, uns in Fleisch und Blut übergegangenen Formen ihrer Interpretation.“<sup>78</sup> Der rezeptionsästhetische Aspekt, der diese Dominanz einer mental klisierten Wirklichkeit durchbrechen und sich wieder dem kindlichen Blick der Wirklichkeitserfahrung annähern soll, ist omnipräsent: „Literatur hat in Kronauers Verständnis eine doppelte Funktion: sie ist einerseits dechiffrierende Analyse der (unbewußten) Riten, Praktiken, Gebärden und Abläufen des Alltags und andererseits Aktivierung der magischen Möglichkeiten in uns selbst.“ Kronauers Auffassung einer subjektiven Sinnkonstruktion ist transmedial, sie versucht nicht nur, auf individuelle Weise neue Zusammenhänge herzustellen, sondern mit bestimmten Methoden auch die Wahrnehmung des Lesers bezüglich seiner Lektüre und Realitätskonstruktion zu beeinflussen.

---

<sup>74</sup> Die Kommentare sind sowohl expliziter wie auch impliziter Natur, z.B. von den Figuren verfasste literaturtheoretische Essays (*Berittener Bogenschütze*) oder konkrete Angaben wie „Anfang“ und „Ende“ (siehe Transformationsanalyse). Bestimmte Romane sind sogar intermedial und metamedial geprägt, indem z.B. die Komposition von *Rita Münster* auf den ebenfalls im Text behandelten Isenheimer Altar Matthias Grünewalds zurückgeht. Vgl. Clausen: Metasprache und Riedner: Felder, S. 32. Ekphrastische Texte sind z.B. Kronauer, Sprache und Kronauer, Lerche.

<sup>75</sup> Kronauer: Aufsätze, S.7–8: "Eine Zeitlang konnte ich mir kaum zeitgenössische Literatur ohne konzeptuelle Stellungnahmen ihrer Verfasser vorstellen." Bereits 1974 verfasste sie ihre erste Programmatik, vgl. Kronauer: Klassenbewußtsein.

<sup>76</sup> Clausen: Realität, S.20: „Sämtliche Arbeiten der Kronauer [stehen] nicht nur in poetologisch engster Verbindung miteinander, sondern sie bauen vielmehr auch aufeinander auf: Der Variantenreichtum der Perspektivwechsel, die zunehmende Feinheit der Oberflächenbearbeitung vermögen zwar die in der frühen Prosa noch demonstrativ zur Schau gestellten Trägerkonstruktionen dem Blick mehr und mehr zu entziehen - an der ohnehin unsichtbaren poetologischen, das gesamte Werk tragenden Basis aber wurde durch die Zeit kein Grundstein verrückt.“

<sup>77</sup> Vgl. Hagenkötter: Immanenz, S. 105.

<sup>78</sup> Kronauer: Klappentexte, S.3.

Es ist nun von ausschlaggebender Bedeutung für das Werk Brigitte Kronauers, daß es ihr nicht lediglich um die Aufdeckung von existierenden Mustern ankommt, denen wir unausweichlich ausgesetzt sind, sondern gleichermaßen um die Produktion von neuen, den eigenen Augen Rechnung tragenden Mustern. Das ‚Prinzip Muster‘ als solches wird dabei nicht zerstört werden können, da es zu ‚natürlich‘ ist, aber die Stärke der Subjektivität und damit die Kunst der Existenz finden ihren Maßstab in der Herrschaft über die Muster.<sup>79</sup>

Während in den Erzählungen bei konventioneller Lektüre augenscheinlich kein eindeutiger Sinn geliefert wird und die üblichen Methoden zur Herstellung desselbigen kollabieren, wanken auch die eigenen selbstverständlichen Sinnwerkzeuge, denn Ambivalenz verursacht als literarisches Mittel ein Hinterfragen der Realitätswahrnehmung.<sup>80</sup> Möglicherweise automatisierte Erwartungen und Perspektiven hinsichtlich und innerhalb literarischer Texte, aber auch bezüglich einer eigenen Sinnstiftung, Identitätsbildung und Realitätswahrnehmung müssen kritisch hinterfragt werden. Sowohl für die Autorin wie auch für die Figuren im Text und für den Leser gilt also die zentrale Frage, ob man sich dieser Methoden und ihrer Funktion bewusst ist und wie als Konsequenz damit umgegangen wird: „Kriegen wir die Geschichten (Raster, Klischees, Schlußfolgerungen) in den Griff oder sie uns?“<sup>81</sup> Kronauers Anspruch an das eigene schriftstellerische Schaffen basiert damit unter anderem darauf, den „befreienden und unterdrückenden Aspekt ihrer [d.i. Literatur] Wirkung“ zu problematisieren und als „Grundspannung“ zu integrieren, denn in dieser „engsten Verflochtenheit von Literatur und Leben“, an diesem „außerordentlich elementaren Schnittpunkt könnte eine neue Literatur einsetzen“, die gleichzeitig vorhandene kognitive Schemata kenntlich und damit überwindbar macht und dennoch „die Gier nach Bedeutung, Ereignis und Markierung“ befriedigt.<sup>82</sup> Nicht die bloße Destruktion, das „Zerstören alter Geschichtenläufe“ ist das Ziel, sondern ein neues, eigenes Erzählen, das die menschliche Sehnsucht nach Geschichten als legitim anerkennt und dennoch erstarrte Formen offenbart und kritisiert. Als essentielle Konstituenten von Kronauers Poetologie können laut Appel letztlich „die Themenkreise Wahrnehmungskonstruktion und Wirklichkeitsinszenierung mittels Sprache und die sich in diesem Kontext artikulierende Subjektivität“<sup>83</sup> artikuliert werden, wobei „Sprache“ in diesem Kontext in das Konzept „Erzählung“ zu integrieren wäre.<sup>84</sup> Die menschliche Funktion von Erzählungen als Wirklichkeits- und Identitätskonstruktion soll wiederum durch eine eigenständige, unbekannte, aber ihre Künstlichkeit transparent machende Wirklichkeits- und Identitätskonstruktion innerhalb der explizit fiktionalen Literatur kenntlich gemacht und letztlich damit „beherrschbar“ werden. Zentrum ist daher „ein oft verkapptes, lebenswichtiges Bedürfnis nach den schützenden Magien von Bild und Muster, Regel, säkularisierter Liturgie“ und die gleichzeitig stattfindende Gegenbewegung durch einen Drang „nach Freiheit, Anarchie, Formlosigkeit, Zufall.“<sup>85</sup> Metafiktionale Kommentare und Passagen haben in ihrem umfassenden Verständnis von Erzählung also nicht nur erzähl- oder literaturtheoretische Konsequenzen, sondern treffen stets auch werkexterne Aussagen über Menschen und ihre Realität, die sie nach jenen Regeln gestalten.

---

<sup>79</sup> Barth: *Lebenskunst*, S.243.

<sup>80</sup> Vgl. Kronauer: *Augenzwinkern*, S.310.

<sup>81</sup> Kronauer: *Klappentexte*, S.4.

<sup>82</sup> Kronauer: *Klappentexte*, S.5.

<sup>83</sup> Appel: *Lust*, S. 28.

<sup>84</sup> Der Begriff „Erzählung“ ist in Wolfschem Verständnis nicht zwangsläufig an Sprache beziehungsweise Schrift gebunden, öffnet also Möglichkeiten zur Comic-Transformation. Außerdem wird u.a. von Mitchell die Interdependenz von mentalem Bild und sprachlicher Erfassung betont.

<sup>85</sup> Kronauer: *Autobiographie*, S.273–275.

## 2. Integration in eine rezeptionsorientierte, intermediale Erzähltheorie

### 2.1. Erzählen als sinngebendes kognitives Schema

Besonders gewinnbringend für eine Präzisierung von Kronauers Erzählbegriff, seiner notwendigen Verankerung im menschlichen Bewusstsein, seiner rezeptions- und produktionsästhetischen Implikationen sowie seiner für die Analyse einer Transformation besonders relevanten transmedialen Applikationsmöglichkeiten sind die Untersuchungen Werner Wolfs zu den Grundlagen einer intermedialen Erzähltheorie.<sup>86</sup> Wolf stützt sich mit umfassender Kenntnis der relevanten Forschung interdisziplinär auf Methoden der klassischen, strukturalistisch orientierten Erzähltheorie und verbindet sie mit rezeptionsästhetischen und kognitionswissenschaftlichen Ansätzen und Erkenntnissen zum Fundament einer intermedialen Erzähltheorie. Seine Definition des Narrativen und Erzählens als kognitives Schema ist flexibel genug, um Kronauers Vorstellungen relativ problemlos zu integrieren, auf deren grundlegende Implikationen hinzuweisen sowie auf intermediale Anwendbarkeit zu überprüfen:

Ich fasse also das Narrative (und damit auch den Akt seiner Realisierung, das Erzählen) als kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema im Sinne der frame theory auf, d.h. als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble, das als solches medienunabhängig ist und gerade deshalb in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch auf lebensweltliche Erfahrung angewendet werden kann.<sup>87</sup>

Das mentale Konzept beinhaltet demnach eine modellhafte narrative, erzählerische Sinnggebung und Vermittlung sowie deren potenzielle Applikation sowohl auf die „Realität“ als auch rezeptions- wie produktionsästhetisch betrachtet auf schriftliche wie nichtschriftliche Artefakte.<sup>88</sup> Das Narrative ist nicht mehr nur rein textlich oder schriftlich gebunden, sondern als transmediales Phänomen etabliert, d.h. nachdem das narrative Schema ausgeprägt ist, kann theoretisch alles narrationsauslösend sein. Dabei betont Wolf, dass das Schema sowohl durch verbales wie auch bildliches Erzählen ausgeprägt wird und dann individuell mit dem jeweiligen Artefakt verglichen wird.<sup>89</sup> Die von Kronauer betonte Interdependenz von Literatur und Leben kann auch hier in Ansätzen nachvollzogen werden. Durch besonders erfolgreiche Anwendung festigt sich ein Schema in einem *script*.<sup>90</sup> Die Literatur verändert die Eigenwahrnehmung und gibt im weitesten Sinne vor, wie Phänomene zu betrachten und zu verstehen sind, weil sie dort beschrieben werden und in einen übergreifenden Sinnkontext gerückt sind. Eine bloße schematische Reproduktion dieses

---

<sup>86</sup> Wolf: Intermediale.

<sup>87</sup> Wolf: Intermediale, S.29.

<sup>88</sup> Bestimmte narratologische Konzepte und Forscher (z.B. Monika Fludernik) definieren das Narrative noch drastischer, vielleicht Kronauers Auffassung am ehesten kongruent, als autonome, theoretisch artefaktunabhängige Qualität der menschlichen Kognition oder betonen seine funktionale Extension als kognitives Schema auch auf lebensweltliche Erfahrung. Wolfs Modell integriert diese Überlegungen allerdings durch die Flexibilität seines Modells potenziell. Er nimmt eine Zwischenposition ein und konzentriert sich auf das Narrative in menschlichen Artefakten und deren Rezeption und ist somit als theoretische Basis besonders geeignet: Sowohl gewinnbringend für eine Transformationsanalyse von rein textueller zu verbal-bildlicher Erzählung im Comic wie auch für die relativ unkomplizierte hypothetische Verknüpfung mit Kronauers Auffassung, dass erzählerische Schemata Anwendung in allen lebensweltlichen Bereichen finden. Vgl. Wolf: Intermediale, S.28-31.

<sup>89</sup> Vgl. Wolf: Intermediale, S.36.

<sup>90</sup> „Sonderfall eines handlungs- und situationszentrierten Schemas“, Wolf: Intermediale, S.29. Notwendige, simple *scripts* sind beispielsweise simple Alltagshandlungen wie das Bedienen eines Telefons (wobei diese auf Funktionalität ausgerichtete Wahrnehmung das Objekt in seiner potenziellen Polyvalenz, also offen für neue Zusammenhänge, durch die konventionalisierte Sichtweise eventuell gar nicht mehr erkennen kann), aber auch narrative Genres wie der Kriminalroman oder kitschige Liebesroman.

Weltverständnisses anhand solcher konventionalisierter *scripts* führt wiederum letztlich zur Stagnation der literarischen Erzählung innerhalb starrer Rahmenbedingungen und zu einer Wahrnehmung oder sogar zu Lebensentwürfen, die ausschließlich innerhalb des Spektrums solcher *scripts* rangieren. Durch Betonung der Konventionen affirmieren sich Leben und Literatur im schlimmsten Fall wechselseitig in ihrer Eindimensionalität.

Prinzipiell gilt, dass die Überlegungen Wolfs in Kronauers Literatur im Gesamtkontext auf mehreren Ebenen untersuchungsrelevant sind. Nicht nur auf der produktionsästhetischen Ebene der empirischen Autorin Kronauer und im rezeptionsästhetischen Kontext des Lesers, sondern auch auf der diegetischen und erzählerischen Ebene des Erzählers, die wiederum stark miteinander verwoben sind. Die Erzählinstanz tritt in den vorliegenden Erzählungen stets als äußerst dominanter, quasi-autonomer Rezipient und/oder Produzent auf, die Darstellungsweise ist vor allem ihrer Motivation geschuldet. Dabei bleibt sie trotz dieser Omnipräsens aber völlig unbestimmt, man erfährt beinahe nichts über sie. Sie ist, bis auf eine Ausnahme, in klassischer Terminologie nach Genette ein autodiegetischer Erzähler mit fixierter interner Fokalisierung, von Kronauer auch als wiederkehrende „Besessenheitsperspektive eines von Fall zu Fall nuancierten Ich[s]“ bezeichnet.<sup>91</sup> Dieses Ich benutzt das Schema des Erzählerischen ebenfalls zur Sinngebung, denn „Identität [wird] letztlich durch Narration realisiert.“<sup>92</sup> Das heißt, es muss unterschieden werden zwischen einer Sinngebung durch narrative Schemata auf der Ebene der Erzählinstanz, damit zusammenhängend auf Ebene des Textes beziehungsweise des Comics (also auf Makroebene des Textes mitsamt seiner Ambivalenzen) und damit wiederum auf die erzählungsexterne Ebene des Rezipienten,<sup>93</sup> denn „eine Erzählung kann insgesamt kohärent, d.h. sinnvoll sein, ohne dass ihre narrative Struktur kohärent sein müsste.“<sup>94</sup> Wie interpretiert der Erzähler seine fiktive Realität, was sagen seine Beobachtungen und seine Artikulation über den ideologischen Charakter der Erzählung aus, wie ambivalent oder kohärent ist deshalb der Text und welche Sinnstiftung kann wiederum der Leser deshalb interpretatorisch auf Textebene (durch Erzählelemente) und textextern für sich leisten?

Die Erzählinstanz hat ihre fiktive Realität im Erzählakt schematisch und kohärent geordnet, um eigene Funktionen und Bedürfnisse zu erfüllen, also die chaotische Umwelt zu regulieren und einen Sinnkosmos zu kreieren, in welchem Phänomene zu vereindeutigen gesucht und auf das Subjekt bezogen worden sind. „Literatur stellt immer geordnete Modelle her und unterscheidet sich deshalb immer drastisch von der Wirklichkeit.“<sup>95</sup> Es hat sich angesichts einer kontingenten Welt eine eigene literarische Realität mit subjektiven Zusammenhängen nach den basalen Regeln der Erzählung gestaltet, denn „das Subjekt konstituiert sich selbst mittels der deutenden Wahrnehmung in einer bedeutungsvollen Welt.“<sup>96</sup> Oder es versucht ebendies und interpretiert die Welt wie einen literarischen Text, wie eine Erzählung, manchmal indem es beobachtete Dinge aus dem konventionellen Vorwissen herauszieht und gezielt neuinterpretiert und eine „Entwurzelung aus der Vereinbarungsrealität“<sup>97</sup> vorgenommen hat. Dabei ist es so demonstrativ produktiv vorgegangen (oder so offensichtlich gescheitert), dass seine Konstruktion als impliziter metafiktionaler Kommentar

---

<sup>91</sup> Kronauer: Autobiographie, S.273–275.

<sup>92</sup> Scheffel: Universalie. S.129.

<sup>93</sup> Vgl. Abel: Sinnbildung, S.3.

<sup>94</sup> Abel: Sinnbildung, S.4.

<sup>95</sup> Kronauer: Nichts, S.11.

<sup>96</sup> Barth: Lebenskunst, S.240.

<sup>97</sup> Kronauer: Autobiographie, S.273–275.

angesehen werden muss:<sup>98</sup> Die Ziele der Autorin und der Erzählinstanz differieren. Der Leser soll nach Aussage Kronauers bemerken, nach welchen Kriterien, aus welchen Gründen und mit welchen Maßnahmen der Erzähler seine Realität gestaltet hat, weshalb er die Welt derart organisiert hat und bestimmte Phänomene auf diese Art reflektiert. Die Darstellung muss interpretiert werden.

Über das Erzählersubjekt konstituiert sich ein einheitsstiftender Sinn im Werk. Dieser ist nicht von vornherein gegeben, sondern erschließt sich über die Denk-, Verarbeitungs- und Inszenierungsstrukturen, also über Bewußtseinsinhalte des Erzählers. Da der Erzähler aufgrund der hohen Komplexität seines Erlebens selektieren muß, was er zur Sprache bringen möchte, wird die Selektion zum produktiven Moment eines Individuums, das sich inmitten einer wachsenden Orientierungslosigkeit zu verwirklichen sucht.<sup>99</sup>

Das hat das Ziel, „die Machbarkeit von Realität“<sup>100</sup> zu demonstrieren, „ununterbrochen wird von der Ichperson vor aller Augen die Geschichte auf einen Sinn hin konstruiert.“<sup>101</sup> So sollen letztlich werkextern die eigenen sinngebenden Maßnahmen, das eigene Schema bezüglich Literatur- und Realitätsverarbeitung reflektiert werden können. Oder der Leser soll andersherum selbst die banalsten Dinge außerhalb seines konventionell-vorwissenden Kontextes, also kognitiven *frames*, durch die interpretierenden und beobachtenden Augen des Subjekts erfahren. Das geschieht unter anderem in nicht-narrativen Passagen, in denen Dinge ekphrastisch mit suggestiver Sprache beschrieben werden, „Passagen, die gewissermaßen direkt erzählen, und andere, die sich zum Erzählen verhalten - Sätze und Metasätze. Diese beiden Sprechweisen gehören in Kronauers Erzählen systematisch zusammen.“<sup>102</sup> Essenziell zur Analyse und Interpretation der Erzählungen (unabhängig vom Medium) ist daher, dass die Erzählinstanz sehr gezielt als unzuverlässiges Zentrum dargestellt und dieses Subjekt wie ein Leser und Schriftsteller vor der Realität aufgefasst werden muss, der ebenfalls das erzählerische Schema anzuwenden versucht oder im Gegenteil versucht, diesem zu entkommen.<sup>103</sup> In diesem konstruierten Sinnkosmos durchbricht es die eigentliche Narration immer wieder durch Reflexionen und Beobachtungen, selbstreflexiv oder analytisch, was dem Leser Aufschluss über das Dargestellte bietet. Die Handlungen sind selten physischer Natur, sondern meistens mentale Zustandsveränderungen angesichts beobachteter oder erlittener Geschehnisse. Die aktive Handlung, die man ihm zusprechen kann, ist also vor allem kognitiver Art: Es interpretiert und kontextualisiert, reflektiert und formt seine Realität gedanklich. Vor allem die (intendierte oder unbeabsichtigte, jedenfalls entlarvende) Wahl seiner Ausdrucksweise und erzählerischen Mittel muss also bezüglich der Funktionen und Motivation hinterfragt und interpretiert werden.<sup>104</sup> Dies gilt vor allem für die frühen Erzählungen *Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief* und *Ende für einen Anfang* sowie (subtiler) in *Frau John kommt*, in welchen die Erzählinstanz produktiv und aktiv vorgeht. Es kann allerdings auch als eher passives Opfer dargestellt werden. Sei es durch eine Einschränkung aufgrund von normativen sozialen Strukturen und als allgemeingültig anerkannten Sichtweisen (wie in *Dri Chinisin*, wo gegen diese Konvention rebelliert wird,

<sup>98</sup> Als explizite Metafiktion können in Wolfs Verständnis auch Unwahrscheinlichkeiten oder Widersprüche auf der Darstellungsebene gelten, wenn sie dem *foregrounding* des latent belassenen Fiktionscharakters dienen.

<sup>99</sup> Hagenkötter: Immanenz, S.117. Sie bezieht sich hier konkret auf die Erzählinstanz eines anderen Textes, diese Erkenntnis kann jedoch auf beinahe jede beliebige Erzählung Kronauers transferiert werden.

<sup>100</sup> Kronauer: Klappentexte, S.3.

<sup>101</sup> Kronauer: Klappentexte, S.3.

<sup>102</sup> Dormagen: Versiegelt, S.17.

<sup>103</sup> Unzuverlässig im Sinne einer Leseerwartung von Kohärenz und hinsichtlich eines Vertrauens in allgemeingültige Erzählkonstruktionen, nicht im Sinne einer Täuschung des Lesers z.B. aus handlungsrelevanten Gründen.

<sup>104</sup> Eine Dominanz der extradiegetischen Ebene des Erzählers richtet des Lesers Augenmerk auf die Darstellungsweise. Vgl. Mahne: Transmediale, S.30.

oder *Samstagabends*, wo das Ich sich aus Angst vor den unausgesprochenen sozialen Konsequenzen anzupassen scheint), oder indem es die schutzgebenden Strukturen verloren hat und sich nach Eindeutigkeit und Relevanz sehnt, wie es in *Die hohen Berge* dargestellt wird. Immer wieder wird auch die Natur als Opfer solcher Zuschreibungen oder als ein souveränes Korrektiv aufgezeigt, das den subjektiven Interpretationsversuchen des Erzählers widersteht.<sup>105</sup>

Überhaupt erst zur Anwendung kommt das narrative Schema laut Wolf, weil es motiviert ist und drei essenzielle, zusammenhängende Funktionen für den Menschen (Rezipienten, Autor, in diesem Falle auch Erzählinstanz) erfüllt.<sup>106</sup> Die „Sinngewinnungs- oder philosophische Funktion“ versucht, „Sinnangebote für die menschliche Grunderfahrung zeitgebundener Existenz bereitzustellen und damit auf ein vor dem Hintergrund befürchteter Kontingenz und Sinnlosigkeit zu antworten.“<sup>107</sup> Diese Funktion nimmt eine zentrale Rolle in der Poetologie Kronauers ein, da sie fundamentalste Erkenntnismöglichkeit ist und, in Verbindung mit der repräsentierenden Funktion, durch eine kausallogische Darstellung Zusammenhänge verstehen lässt und „der Erfahrung von Wandel Kohärenz und Kommensurabilität verleiht.“<sup>108</sup> Sie ist somit zur Identitätsbildung unerlässlich, da das Erzählen dazu dient, „die Konzepte von Zeit und Identität zu allererst zu konstituieren und kognitiv zu befestigen.“<sup>109</sup> Teleologische oder kausale Erklärungen werden also erst im Akt des Erzählens erkannt und konstruiert.<sup>110</sup> Diese werden, obgleich von Rezipientenseite regelgerecht erwartet, in den vorliegenden Erzählungen allerdings immer wieder negiert, nur pro forma erfüllt oder in Zweifel gezogen: Die Erzählinstanz erzählt dergestalt, weil sie ihre fiktive Realität demonstrativ auf einen bestimmten Sinn hin geordnet hat; der Leser liest die Erzählungen mit dem impliziten Bedürfnis, einen geordneten, mit Bedeutung und Sinn aufgeladenen Zusammenhang zu verstehen (dies ist mit der zweiten Funktion in Verbindung zu bringen), eine erklärte Realität; Kronauer proklamiert, unter anderem erzählen zu wollen, um dem Rezipienten die Sehnsucht nach sowie die Notwendigkeit und Gefahr von (automatisierter) Sinngewinnung und Wirklichkeitserfahrung zu demonstrieren. Das Erklärungsbedürfnis und die Sinnerwartung wird als dem Rezipienten immanent angezeigt und kann nur erfüllt werden, wenn er selbst aktiv wird und die zugrundeliegende Motivation erkennt, wie in der Erklärung der zweiten Funktion ersichtlich wird. Damit erfüllt und problematisiert Kronauer das Bedürfnis nach Erzählungen.

Diese zweite „repräsentierende oder (re)konstruierende Funktion“ ist komplementär zur ersten zu verstehen, denn in Artefakten wird jener *frame* eines zeitlichen Erlebens vom Produzenten wie Rezipienten rekonstruiert und somit aus einer potenziellen Distanz repräsentiert und erfahrbar gemacht. Sowohl schematische als auch etwaige neue Zusammenhänge und Konstruktionsmechanismen können so in den jeweiligen Artefakten realisiert, also sowohl produktionsästhetisch konstruiert wie auch rezeptionsästhetisch erkannt oder nachvollzogen werden. Die potenziell reflektierende Seite dieser Funktion steht den Erzählinstanzen in den vorliegenden Erzählungen selten zur Verfügung, da sie das Muster der erzählerischen Darstellung ja vor allem hinsichtlich der Sinngewinnungs- und

---

<sup>105</sup> Vgl. Die Tiere in *Ende für einen Anfang* und das Gebirge in *Die hohen Berge*.

<sup>106</sup> Er bezieht sich dabei auf vor allem auf die prominenten Überlegungen Wolfgang Isters und Paul Ricoeurs sowie die nachfolgende Forschung zu Rezeptionsästhetik und Fiktionalität. Vgl. Wolf: *Intermediale*, S.32.

<sup>107</sup> Wolf: *Intermediale*, S.32.

<sup>108</sup> Wolf: *Intermediale*, S.32.

<sup>109</sup> Wolf: *Intermediale*, S.32.

<sup>110</sup> Wolf: *Intermediale*, S.32-33.

Kohärenzfunktion nutzen, um ihre fiktive Realität zu ordnen und zu erklären. Die implizite Metaebene der zweiten Funktion spielt sich also in Kronauers Literatur meistens auf einer Ebene zwischen Autor und Rezipient ab. Es wird sich immer wieder um Aktualisierung der ästhetischen beziehungsweise narrativen Distanz bemüht, um so den Leser auf die Fiktionalität und die besondere textuelle oder kompositionelle Beschaffenheit der Erzählung hinzuweisen.<sup>111</sup> Durch des Lesers Suche nach zugrundeliegenden Kompositionsstrategien und die potenzielle folgende Erkenntnis bezüglich der Funktionen von Erzählungen auch für das eigene Leben wird durch die intellektuelle Befriedigung der Rekonstruktion ebenfalls der Weg zur dritten Funktion geebnet.

Diese bezeichnet Wolf als „kommunikative, soziale und unterhaltende“ Funktion des kognitiven Schemas der Narration und unterscheidet zwischen einem typischen adressatenbezogenen Erzählen, also einem kommunikativen Akt, und einem „innersubjektiven“ Erzählen, zum Beispiel im Traum.<sup>112</sup> Auch diese Differenzierung erhellt die Funktionsweise und Motivation von Erzählungen in den vorliegenden Werken: Innersubjektiver Vorgang ist die Narration, wenn die Erzählinstanz ihre Realität unter einer bestimmten Idee oder Motivation zum Eigenverständnis konstruiert. Das dient nicht zwangsläufig dazu, einen fiktiven Adressaten zu überzeugen oder daran teilhaben zu lassen, sondern zur Erschaffung einer subjektiven Realität. Dies ist natürlich wiederum produktionsästhetisch als kommunikativer Akt vom Autor gegenüber dem Leser intendiert und gibt deshalb rezeptionsästhetisch in einem potenziell unterhaltsamen Akt Aufschluss über die Werkzeuge der Sinnggebung und über die Konstitution dieses Subjekts. Die Identifikation wird also kaum gewährleistet, stattdessen kann der Leser ein fremdes Bewusstsein beim Akt der fiktiven Realitätsverarbeitung „miterleben“ oder zumindest beobachten. Das simple „Miterleben“ durch Affirmation konventionalisierter Lebensweisen und literarischer Techniken und Perspektiven lehnt Kronauer allerdings ab. Hier liegt die Spannung in ihrem Sinne wohl eher in der Chance in eine gerade ob ihrer Fremdartigkeit „interessante“ Bewusstseinsstruktur, in einen „bisher unbekanntem u.U. trotzdem benachbarten Kosmos einzutreten.“<sup>113</sup> Die Befriedigung des Spieltriebs erfolgt in der Rekonstruktion der erzählerischen Maßnahmen.<sup>114</sup> Diese drei Funktionen sind als Motivation für die fiktive Darstellungsweisen der Erzählinstanzen innerhalb der Erzählungen und auf anderer Ebene als Gründe für die gewählte Darstellungsweise Kronauers und der potenziell zwiesgespaltenen Rezeption des Lesers zu verstehen.

## 2.2 Metafiktionale Rezeptionsanleitung: Sinnkohärenz aus Ambivalenz

Werkinterne Faktoren des Erzählens, also prinzipielle Elemente auf Mikro- und Makroebene, die das narrative Schema in einem Medium oder Artefakt realisieren, stellt Wolf anhand einer Orientierung am fiktiven schriftlichen Erzählen am Prototyp Märchen heraus.<sup>115</sup> Diese prototypischen Elemente bezeichnet er als „Narreme“.<sup>116</sup> Narrativität ist

---

<sup>111</sup> Die Unterscheidung zwischen textuell und kompositionell ist relevant für einen intermedialen beziehungsweise transmedialen Erzählbegriff, vgl. Wolf: *Intermediale*, S.37.

<sup>112</sup> Vgl. Wolf: *Intermediale*, S.33.

<sup>113</sup> Kronauer: *Autobiographie*, S.267.

<sup>114</sup> Vgl. Wolf: *Intermediale*, S. 32-33.

<sup>115</sup> Dieser Fokus auf den Prototyp soll aber explizit „keine Festlegung hinsichtlich einer absoluten Priorität verbalen, womöglich literarisch-epischen Erzählens gegenüber narrativen Realisierungen in anderen Medien bedeuten.“ Wolf: *Intermediale*, S.36. Allerdings gesteht Wolf ein, dass modernistische beziehungsweise postmodernistische Literatur, die mit Erzähltraditionen experimentiert und sich z.B. an Bewusstseinsdarstellungen versucht, durch diese Grundannahme nur als eine untergeordnete Art des

demzufolge die graduierbare „Fähigkeit, das Narrative im Verein mit einer bestimmten Geschichte zu evozieren oder zu vermitteln.“<sup>117</sup> Diese Narreme zeichnen wiederum die Narrativität aus. Die spezifische Qualität und Dominanz der Narrativität in bestimmten, auch nicht-schriftlichen Werken ist an formale Kriterien geknüpft, die spezifischen Inhalte sind dabei allerdings prinzipiell abstrakt und medienunabhängig. Das erzählerische Schema ist letztlich anwendbar *auf* sowie produziert *in* konkreten Realisierungen von inhaltlich spezifizierten „Geschichten“ in einem beliebigen Medium, in welchem eine durch formale, medienbedingte Narreme erzeugte Narrativität dominiert. „Ein narratives Werk liegt dann vor, wenn in ihm insgesamt der Diskursmodus der Narration bzw. das Schema des Erzählerischen vorherrscht.“<sup>118</sup> Seine Minimaldefinition von Erzählung lautet demnach so:

Erzählen wäre damit [...] die Darstellung wenigstens von Rudimenten einer vorstell- und miterlebten Welt, in der mindestens zwei verschiedene Handlungen oder Zustände auf dieselben anthropomorphen Gestalten zentriert sind und durch mehr als bloße Chronologie miteinander in einem potentiell sinnvollen, aber nicht notwendigen Zusammenhang stehen.<sup>119</sup>

Wolf bezieht sich also vor allem auf prototypische illusionsbildende Erzählungen, in denen Handlung und konventionelle Motive überwiegen - dort ist das erzählerische Schema am einfachsten applizierbar beziehungsweise am „besten“ realisiert. Die Kohärenz ist hier durch basale Narreme wie zum Beispiel Kausalität evident und intakt. Die Problematik dieser prototypischen Orientierung ist bezüglich Kronauers Literatur jedoch offensichtlich: Wolf nimmt als Realisierungsgrundlage das konventionellste Schema, das ein Höchstmaß an ästhetischer Illusion bietet.<sup>120</sup> Kronauer intendiert hingegen nach eigenen Angaben ein eigenes konventionsstörendes, illusionsbrechendes Erzählen in ihrer explizit fiktionalen Literatur.<sup>121</sup> Fruchtbar für die Analyse ist dies insofern, da ihre Literatur demgegenüber ja das Schema Geschichte erfüllen, gleichzeitig problematisieren und dem Leser auch durch auffällige Komposition suggestiv das eigene Denken in narrativen Schemata mitteilen will. Gerade in Kenntlichmachung der Konventionen und im Zwang zur Neubearbeitung der

---

Narrativen auffassen lassen. Vgl. Ebenda, S.37. Gerade ihre Konventionsbrechung mache ihm zufolge allerdings das Revolutionäre aus. Kronauers Literatur lässt sich in diese Strömungen einordnen, sie verfremdet vor allem traditionelle Techniken und bricht darauf basierende Erwartungen. Wolf führt zudem aus, dass eine inter- beziehungsweise transmediale Erzähltheorie sich auf äußere, aktive Handlung als Kern beziehen muss, da nicht alle Medien das Mittel der Bewusstseinsdarstellung besäßen. In Kronauers Literatur ist zwar nur eine rudimentäre Handlung gegeben, aber im Kontext kann diese Prämisse relativiert werden, da die Bewusstseinsdarstellung auch im Comic möglich ist.

<sup>116</sup> Vgl. Wolf: *Intermediale*, S.43-51. Qualitative Narreme ermöglichen dem Narrativen die Funktion, menschliche Grundbedürfnisse zu befriedigen: sie kreieren eine Sinndimension samt ausreichender Darstellungs- und zeitlicher Erlebnisqualität, also eine sinnvolle Geschichte, die in einer rudimentär glaubhaften Welt spielt und vom Rezipienten miterlebt werden kann. Inhaltliche Narreme garantieren eine Handlung samt anthropomorpher Figuren innerhalb einer narrativen Welt. Syntaktische Narreme konstituieren eine Chronologie und zeitliche Progression, die kausal und/oder teleologisch motiviert sein kann.

<sup>117</sup> Wolf: *Intermediale*, S.38.

<sup>118</sup> Wolf: *Intermediale*, S.41. Das gilt ebenfalls explizit für Werke, in welchen das narrative Schema nur teilweise vorherrscht, die Graduierbarkeit der Narrativität und die Kompensationsleistung des Rezipienten ermöglichen selbst bei aus erzähltheoretischer Sicht ‚problematischer‘ Literatur die Konstruktion einer Narration.

<sup>119</sup> Wolf: *Intermediale*, S.51.

<sup>120</sup> Entgegen dem ‚Miterleben‘ einer prototypischen Erzählung in der illusionistischen Literatur konzentriert sich die anti-illusionistische Literatur auf die Entwertung der Geschichte. Der Raum beziehungsweise die Welt ist fragmentarisch und die Figuren ggf. schemenhaft dargestellt. Die Handlung verliert ihre konventionelle, narrationstragende Bedeutung, die Komposition ist auffällig. Das Medium wird ggf. überstrapaziert (durch Beschreibung oder Reflexion), da die Aufnahme von Bedeutung entautomatisiert werden soll. Der Inhalt und mögliche Handlung sind schwer erkennbar, so dass der Leser versucht, die Vermittlung zu dechiffrieren, indem Zusammenhänge und Strukturen erkannt, analysiert und mit Bedeutung versehen werden. Vgl. Wolf: *Illusion und zum Teil darauf basierend: Bauer: Analyse*.

<sup>121</sup> Womit sie implizit natürlich damit ebenfalls von einem groben Prototyp im Sinne Wolfs ausgeht, da unkonventionelles Erzählen ja nur ex negativo als Abgrenzung von Konvention definiert sein kann.

existenten Schemata liegt also ihr literaturbezogener Erzählbegriff. Die als Vorwissen existentem Schemata des Narrativen greifen folglich in Kronauers Erzählungen nur bedingt, zwar gibt es erzählervermitteltes Verhalten, größtenteils einen eine grobe Kohärenz bietenden, formalen Sinn, so dass ein narratives Schema aktiviert werden kann. Aber dieses muss sich innerhalb der unüblich verwendeten konventionellen Formen und Zusammenhänge neu konfigurieren.<sup>122</sup> Indem grundlegende syntaktische Narreme vorhanden sind und oftmals nur wenig mehr als die oben genannten Minimalvoraussetzungen erfüllt sind, wird es zwangsläufig aktiviert, gleichzeitig jedoch durch widersprüchliche Tendenzen wie Vagheit oder Doppeldeutigkeit, durch unerwartete Setzungen oder Brechungen negiert oder zumindest stark relativiert. Die problematische Kohärenz lenkt den sinnsuchenden Leserblick somit auf den tendenziell hohen Anteil non-narrativer, deskriptiver Passagen und die Grundbedingungen und Funktionen des Erzählens.

Grundlegende kohärenzbildende Strukturen, also potenzielle Gegenpole zur Ambivalenz in Kronauers Werk, sind nach Abel Widerspruchsfreiheit, Kausalität, Temporalität und Finalität.<sup>123</sup> Als den Rezipienten verunsichernde Faktoren der Ambivalenz sind die Perspektivierung und die zwangsläufige Relativierung des Erzählten (in diesem Fall durch konventionelles Weltwissen des Rezipienten), „die zur Verunsicherung über den textinternen Wirklichkeitsstatus des Erzählten führen können“, die Konkurrenz verschiedener Deutungsmuster und unklare Kommunikationsstrukturen.<sup>124</sup> Die Kohärenz gezielt brechende Kriterien sind Strategien der Metaisierung, ein unklarer Fiktionalitätsgrad sowie „die Divergenz einer der Erzählung unterlegten Form [...] und der (beispielsweise ironischen oder selbstreflexiven) Bewertung durch eine Erzählinstanz.“<sup>125</sup> Besonders die letzten Kriterien zur Durchbrechung der Handlung sind oftmals implizit als konkurrierendes Deutungsmuster gegeben. Die erstgenannte Ordnungslogik ist allerdings ebenfalls rudimentär existent und potenziert somit die Verunsicherung des Rezipienten. Das narrative Schema ist in diesem Fall in seiner konventionellen Form bezüglich einer sinnhaften Lektüre ein (intendiert) unzureichendes Werkzeug.

Dabei ist davon auszugehen, daß bestimmte (auch implizite) Stimuli und mehr oder weniger explizite Rahmungen die Applikation des Schemas des Erzählerischen nahelegen und dann der Rezipient dieses als ‚inference-engine‘ [...] nach dem trial-and-error-Verfahren zur ‚Navigation‘ im Rezeptionsprozeß verwendet. Während dieses Prozesses hilft das narrative Schema, das selbst ein Element des kulturellen Kontextes von Produzent und Rezipient ist, zusammen mit den Projektions- und Lese-Anweisungen des Werks dem Rezipienten insbesondere dabei, auftretende Unbestimmtheits- und Leerstellen zu vervollständigen und mit Ambiguitäten umzugehen, und es regt allgemein zu erzähltypischen sinnstiftenden Syntheseleistungen an.<sup>126</sup>

Da die Narrativität allerdings graduell ist, werden die Erzählungen dennoch vom Rezipienten als narrativ, also implizit sinnhaft betrachtet. Zur Auffüllung der Leerstellen und Unbestimmtheitsstellen, also zur Kohärenzbildung und Sinnstiftung, muss er stärker interpretierend tätig werden und eigene Zusammenhänge herstellen. Der erwartete Sinn ist Voraussetzung, da, wie bei der Unterscheidung der Funktionen exemplifiziert, kognitive Schemata stets motiviert aktiviert werden. Als Resultat ergibt sich dabei jedoch, dass es

---

<sup>122</sup> Dieser an die Überlegungen Ricoeurs anschließende Gedankengang der Rekonfiguration sowie die dynamische Anpassungen sind andererseits natürlich bereits ein elementarer Bestandteil eines jeden Schemas.

<sup>123</sup> Diese Kriterien sind in ähnlicher Form ebenfalls prinzipielle Strukturmerkmale in Wolfs Konzeptionen des Narrativen und der narrativen/ästhetischen Illusion.

<sup>124</sup> Abel: Sinnbildung, S. 8-9.

<sup>125</sup> Abel: Sinnbildung, S. 8.

<sup>126</sup> Wolf: Intermediale, S.29-30.

anstelle eines eindeutigen Sinns ambivalente Deutungsmöglichkeiten und Lesarten gibt, so dass sich ein narrativer *frame* entwickeln muss, der Ambivalenzen und Unstimmigkeiten als solche als bedeutungstragend anerkennt und sie nicht automatisiert ausfüllt.<sup>127</sup> Wenn diese Anpassung auch durch Interpretation der metafictionalen Kommentare auf die allgemeine, textexterne Sinnggebung übertragen wird, öffnet sich laut Kronauer eine potenzielle neue Wahrnehmung: Der Sinnvereindeutigung durch vermeintlich allgemeingültige Kohärenzbildungsverfahren muss hinsichtlich der Lektüre wie auch der Wirklichkeit widerstanden werden. Nicht völlig, da sie notwendig ist, aber doch insofern, dass sie relativiert und regulierbar werden kann. Durch die betont künstliche, auffällige Vermittlung der rudimentären, scheinbar banalen Handlung und potenziell uneindeutige deskriptive Textstellen der Erzählung ist die narrative Illusion gezielt gestört und der Blick des Lesers richtet sich durch Distanz zur Handlung auf die Darstellungsebene. Kronauer verwendet also immer wieder das Mittel des strukturellen *foregroundings*, ein aus der anglistischen Sprach- und Literaturwissenschaften stammender Begriff, „der im Zusammenhang mit der Reflexion über literar. Entautomatisierung und Verfremdung [...] steht“, denn „als Abweichung von einem gegebenen Hintergrund kann in der Lit. nach Natur dieser Abweichung in einem ungewöhnlichen Mehr an Ordnung oder Sinn bestehen [...] aber auch in einem (scheinbar) Weniger an Ordnung und Sinn.“<sup>128</sup>

Funktional unterstützt f. [Foregrounding] als motivierte Deviation [...] die Sinnproduktion von Kunst, indem es selbst in der Erscheinungsform partikulärer Sinndefizienz insgesamt einen ‚Mehrwert‘ an Sinn durch kreative Neuerungen und Aktualisierung aller Möglichkeiten im Umgang mit dem künstlerischen Medium schafft. Rezeptionsästhetisch [...] wirkt f. häufig als Moment erschwelter Rezeption, kann als Mittel der affektiven [...] und kognitiven Rezeptionssteuerung fungieren und fordert jedenfalls die Aufmerksamkeit der Rezipienten in erhöhtem Maße heraus. Dadurch kann nicht nur eine neue Wirklichkeitserfahrung vermittelt und einer lebensweltlichen Tendenz zur Naturalisierung entgegengewirkt werden, sondern auch selbstreflexiv [...] die Kunsthaftigkeit des Werks zu Bewußtsein gebracht werden und damit z.B. Distanz, eine Unterminierung ästhetischer Illusion oder auch ästhetischer Genuß hervorgerufen werden.<sup>129</sup>

Die Abweichung, die als Prämisse vorliegen muss, basiert hier auf klassischen Stimuli und Schemata, die das narrative Schema anfangs aktivieren, jedoch immer wieder unterlaufen. Das Schema des Narrativen lässt den Leser bestimmte Grundannahmen zum Beispiel erzählerischer Vermittlung, Interessantheit der Erzählung und letztlich Sinnhaftigkeit erwarten, die teilweise nur erfüllt werden können, wenn er die zugrundeliegenden Struktur- und Darstellungsmotivationen hinterfragt. Die intendierte Illusionsbildung der Erzählinstanz betont gerade die ästhetische Distanz des Lesers. Diese Aktualisierung der ästhetischen Distanz in Kombination mit dem extrem dominanten Erzähler<sup>130</sup> verursacht somit die Untersuchung der Kompositionsstrategien. Deren Interpretation durch den Leser ermöglicht idealerweise einen Transfer auf die Rezipientenrealität, die Erkenntnis der eigenen

---

<sup>127</sup> Emmott: Schemata. “Schemata are therefore essential for establishing the coherence of a text [...] Furthermore, schemata are dynamic [...] to the extent that they accumulate details and are altered in the course of experience. If changing circumstances and new events contradict existing schemata or make them appear inadequate in a relatively minor way, they can be ‘tuned’ [...] to accommodate new generalizations. The relationship between texts and schemata is two-way: while schemata tend to lay the ground rules for how a discourse will be interpreted, discourses themselves may prompt readers to “tune” existing schemata and create new ones.”

<sup>128</sup> Wolf: *Foregrounding*, S.187.

<sup>129</sup> Wolf: *Foregrounding*, S.187-188.

<sup>130</sup> Mahne: *Transmediale*, S.37: „Explizite Erzähler drängen [...] mit ihren Ansichten, Bewertungen, und Kommentaren in den Vordergrund. Die vermittlungsbezogenen, analytischen und synthetischen Erzählerfunktionen gewinnen an Relevanz“ und lenken somit den sinnsuchenden Blick des Lesers auf die Darstellungsmotivation.

Konstruktionsmuster bezüglich eines eindeutigen Sinns und die Hinwendung zu einem „Denken in Gleichzeitigkeiten, mit anderen Worten: in Ambivalenzen“<sup>131</sup>, beispielsweise im Alltag, den Barth nach Kronauers Verständnis als Prototyp einer „Existenz in Mustern“ ansieht, wo Phänomene und Gegenstände auf ihre Funktion minimiert und maximal vereindeutigt sind.<sup>132</sup> Die üblichen Hierarchisierungen haben keine Geltung mehr. Kronauers Literatur evoziert eine neue Lesart des Bekannten, sei es in literarischer oder in lebensweltlicher Hinsicht, durch Widerstand gegenüber herkömmlichen Kohärenzregeln und durch Akzeptanz von Ambivalenz. Riedner stellt ein solches Verfahren auch bezüglich Kronauers Roman *Rita Münster* heraus: „Über die offene und fragmentarische Erzählstruktur ist der Leser auf den Prozeß des Erzählens und mit ihm auch auf sein eigenes Bedürfnis nach Kohärenzbildung, nach Kausalität und Zusammenhang verwiesen.“<sup>133</sup> Ihre Prosa „wird dabei jedoch nie explizit, sondern bleibt suggestives Deutungsangebot.“<sup>134</sup> Unter anderem die erwähnten paratextuellen poetologischen Ausführungen bieten hingegen eine explizite Lesehilfe zur Ausprägung eines neuen *frames* an, der auf einer „Sinnkohärenz aus Ambivalenz“<sup>135</sup> basiert und dadurch erst die *tellability*<sup>136</sup> der Erzählung gewährleistet.<sup>137</sup>

### 3. Comicspezifische Applikationsmöglichkeiten: Verbal-visuelles Erzählen

Die vorangegangenen Überlegungen waren einerseits kognitions- und erzähltheoretische Erläuterungen von Kronauers Poetologie und Literatur und deren intendierter Leserwirkung. Die Kompatibilität zu Wolfs Konzept wurde auch deshalb überprüft, um die potenziellen inter- und transmedialen Applikationsmöglichkeiten dieser übergeordneten narratologischen Maßnahmen und Intentionen zu erhellen. Ebenso wurde auf diesem Wege die Funktionsweise sowie Rezeptionshaltung von Comics vorab grundlegend erläutert. Wenn McCloud von der menschlichen Fähigkeit des *closure* spricht oder Groensteen recht vage zur Kohärenzbildung im Comic behauptet, „the story is possibly full of holes, but it projects me into a world that is portrayed as consistent, and it is the continuity attributed to the fictional world that allows me to effortlessly fill in the gaps of narration“<sup>138</sup>, so sind die von Jan Balzer und Ole Frahm aufgeworfenen Fragen durchaus berechtigt, was es für Konsequenzen für die Erzähltheorie habe, wenn die dargestellte Welt inkonsistent und die Zeichen überdeterminiert seien.<sup>139</sup> In Wolfs Erzähltheorie werden diese offenen Brüche und Inkonsistenzen gleichermaßen durch die Anwendung von narrativen *frames* seitens des Lesers ausgefüllt. Sie etablieren nur eine graduell geringere Narrativität, sie unterminieren sie nicht vollständig. Wolf subsumiert das Medium Comic hinsichtlich seines narrativen Potenzials deshalb unter den „genuin narrativ verwendbaren Medien.“<sup>140</sup> Graduell geringere werkinterne Narrativität wird durch erhöhte Rezipientenaktivität kompensiert, gleichzeitig können diese geringere Narrativität und die entstandenen Leerstellen auch intendiert konstruiert worden sein, um den Leser explizit auf Inkohärenzen oder eine alternative Lesart hinzuweisen. Dies ist besonders relevant für die folgende Transformationsanalyse, denn ein

<sup>131</sup> Kronauer: Autobiographie, S.274-275.

<sup>132</sup> Barth: Lebenskunst, S.244. Vgl. auch Jung: Alltag.

<sup>133</sup> Riedner: Felder, S.179.

<sup>134</sup> Kronauer: Augenzwinkern, S.318.

<sup>135</sup> Abel: Sinnbildung, S.3.

<sup>136</sup> Wolf: Intermediale, S.64. „D.h. Relevanz vor dem Hintergrund eines werkexternen Kontexts“, was die Erfüllung eines weiteren Narrens impliziert und die Narrativität der Erzählung erhöht.

<sup>137</sup> Sehr gut zusammengefasst wird dieses Verfahren in Hagenkötter: Immanenz, S. 116-117.

<sup>138</sup> Groensteen: System, S.11.

<sup>139</sup> Vgl. Schüwer: Erzähltheorie, S.17-26, Frahm: Sprache, Balzer: Horizont.

<sup>140</sup> Wolf: Intermediale, S.96.

Comic hat zwei Kommunikationskanäle, den obligatorischen bildlichen und den fakultativen verbalen Kanal. Diese beiden Kanäle interagieren nach Schüwer in vier Dimensionen: in der grafischen, der erzählstrukturellen, der inszenatorischen und der diegetischen Dimension.<sup>141</sup> In der grafischen Dimension sind Schrift und Zeichenstil verortet. Die erzählstrukturelle Dimension unterscheidet im klassischen Sinne Genettes zwischen visueller und verbaler Fokalisierung und verbaler Narration. Die visuelle Narration hingegen, also das grafisch Kommunizierte, tritt mit der verbalen Informationsvergabe in der diegetischen und der inszenatorischen Bedeutungsdimension in Kontakt. Hier müssen die Aussagen der beiden Kanäle sinnstiftend interpretiert werden, entweder bezüglich der diegetischen Handlung oder bezüglich einer übergeordneten, inszenatorisch motivierten Bedeutung. Aufgrund der bisherigen Erkenntnisse zu Kronauers Erzählen werden also vor allem Möglichkeiten der subjektiven Narration untersucht. Dies geschieht stets unter Berücksichtigung der resultierenden Rezeptionshaltung und des medienspezifischen Unterminierungspotenzial dieser Perspektive. Vorgestellt werden in unterschiedlicher Ausführlichkeit die Bedingungen subjektiver Narration bezüglich der visuellen Fokalisierung und der Text-Bild-Relationen. Weiterhin müssen die Narrativität und Ausdrucksmöglichkeit des Einzelbildes und die Verknüpfungsmöglichkeiten der Bilder zu Sequenzen in der Montage betrachtet werden, da sie die Ich-Erzählsituation affirmieren oder stören können.

Es ist festzuhalten, dass eine verbale Erzählstimme sowie Text generell im Comic gemäß der eingangs gefassten Definition stets fakultativ sind und ein Comic prinzipiell auch rein visuell erzählen kann. Bezüglich einer Ich-Erzählsituationen kommt Marianne Krichel hingegen explizit zu dem Schluss, dass diese rein visuell nicht darstellbar sei, „Comics benötigen eingeschobene Erzählertexte.“<sup>142</sup> Die essenzielle Stellung der autodiegetischen Erzählinstanz und die damit verbundene Dominanz einer fixierten internen Fokalisierung innerhalb Kronauers Erzählungen machen daher die Verknüpfungsmöglichkeiten von Text und Bild bezüglich einer Transformationsanalyse besonders relevant. Zur Untersuchung der Erzählsituation im Comic müssen sowohl die Möglichkeiten der rein visuellen internen Fokalisierung wie auch eine Typologie der Kombinationsmöglichkeiten von Text und Bild kurz umrissen werden. Die Narrativität und die resultierende Rezipientenaktivität sind durch die verschränkbaren Kanäle äußerst graduierbar. Die Schrift hat dabei mehrere Funktionen: Sie kann Sprache oder Laute simulieren, also in der grafischen oder den Bedeutungsdimensionen existent sein. Oder sie ist als grafische Schrift für Leser und Figuren sichtbar. Lautmalereien evozieren die Erfahrung eines Geräuschs beim Leser, indem die lebensweltliche Erfahrung durch „ähnlichen“ Klang, Dynamisierung und Farbgebung angesprochen wird: Der grafisch-verbale Code ruft im *frame* des Lesers eine konkretisierende Reaktion hervor. Sprechblasen weisen auf explizite Figurenrede hin, Gedankenblasen auf intern fokalisierte Gedankenrede.<sup>143</sup> Zusätzlich zu den Variationsmöglichkeiten rein visueller Narration, die im Untersuchungskontext vor allem hinsichtlich einer Abweichung oder Affirmation der verbalen Erzählsituation interessant wird, kann durch die panelinterne und sequenzielle Kombination von Bild und Text in den Bedeutungsebenen produktiv zu einer erleichterten oder erschwerten Kohärenzbildung auf Leserseite beigetragen werden. Im

---

<sup>141</sup> Vgl. Schüwer: Erzähltheorie, S.335-338. In Anbetracht der fragmentarischen Forschungslage folgt die Untersuchung den umfassenden Überlegungen Schüwers, trotz der berechtigten Kritik von z.B. Fricke. Vgl. Fricke: Standardwerk und Dammann: Rezension.

<sup>142</sup> Krichel: Erzähltheorie, S.38.

<sup>143</sup> Das soll hier allerdings nicht weiter ausgeführt werden, da diese Konventionen in Hommers Comic sehr gezielt nicht (Gedankenblase) oder kaum (in zwei von sechs Erzählungen gibt es funktional sehr unterschiedlich eingesetzte Sprechblasen) verwendet werden.

Comic kann in Anlehnung an Kategorien der klassischen Erzähltheorie Genettes ebenfalls zwischen Fokalisierung und Narration unterschieden werden, allerdings auf verbaler und visueller Ebene. Während auf verbaler Ebene traditionelle Kriterien zur Bestimmung von Fokalisierung und Narration greifen und Kronauers Vorlagen auch prinzipiell übernommen werden, die Erzähltexte im Comic also ausnahmslos intern fokalisiert sind, muss auf der visuellen Ebene weiter ausdifferenziert werden. Die visuelle Fokalisierung, also die Beantwortung der Frage „Wer nimmt wahr?“, wird durch die im Comicpanel konstruierte Perspektive geleistet: Es existiert eine hypothetische Wahrnehmungsinstanz, die bei interner Fokalisierung mit dem Blickwinkel einer Figur assoziiert wird (was in einer potenziellen Wahrnehmungssillusion mündet).<sup>144</sup> Das heißt jedoch nicht, dass in diesem Fall ausschließlich aus der Point-of-view-Perspektive<sup>145</sup> erzählt wird, sondern auch die sogenannte „Halbsubjektivität“ ist Teil der internen Fokalisierung: Die Figur wird zwar (meistens aus der Nähe, was einer Halbtotale oder einem Close-Up in filmischer Terminologie entspricht) von außen gezeigt, die Intention dabei ist jedoch die Hervorhebung ihres Innenlebens, das beispielsweise visuell indexikalisch durch Mimik angedeutet wird.

Für diese Halbsubjektivität gibt es in der natürlichen Wahrnehmung keine Entsprechung [...] In vielen Fällen [...] ist die halbsubjektive Panelsequenz näher an den Erfahrungen einer Figur, als es eine rein subjektive Panelsequenz sein könnte. Halbsubjektivität bedeutet keineswegs ein Weniger an Einblick in das subjektive Erleben der Figur, und sie hat auch nicht automatisch weniger Involviertheit des Rezipienten in die geschilderten Erfahrungen zur Folge. Der Terminus ‚halbsubjektiv‘ bezieht sich weder auf den Inhalt noch auf unmittelbar auf das Funktionspotential einer Sequenz, sondern einzig auf die Form der Vermittlung, in der subjektive und objektive Bilder untrennbar miteinander verwoben sind.<sup>146</sup>

Allerdings kann auch die generelle Darstellungsweise der grafischen Dimension ein suggestives Zeichen für interne Fokalisierung sein. Das kann unter anderem durch eine auffällige, also gegen eine Genrenorm oder sich gegen die diegetische Realität der Erzählwelt abgrenzende Präsentation geschehen, so dass der „Darstellungsinhalt [...] sich [...] als subjektiv gefärbte Wahrnehmungsverzerrung einer Fokalisierungsinstanz“ herausstellt.<sup>147</sup> Dies setzt natürlich als Prämisse eines Konventionsbruchs die Sequenz beziehungsweise Montage voraus. Juliane Blank geht sogar davon aus, dass die Form der Fokalisierung sich tatsächlich erst in der Sequenz erschließen lässt und dass einzelne, explizit intern fokalisierte Panels oder andere Stimuli wie die Nahaufnahme von Augen erst als „Fokalisierungssignale“ fungieren, die wiederum über die Sequenz eine interne Fokalisierung des Dargestellten beim Leser suggerieren.<sup>148</sup> Aufgrund der literarischen Vorlage ist besonders diese interne Fokalisierung interessant für eine Transformationsanalyse. Ist jedoch im Panel eine Wahrnehmungsperspektive eingenommen, die das Geschehen zwar aus einer potenziell figuralen Position suggestiv unabhängiger „wahrnimmt“, aber auch aus einer gewissen neutralen Distanz betrachtet, wird von externer Fokalisierung gesprochen. Externe Fokalisierung wird in der Sequenz beziehungsweise Montage auch durch viele wechselnde interne Fokalisierungen eingenommen.<sup>149</sup> Blank differenziert Schüwers Konzept hier weiter aus und spricht entgegen dieser beschränkten Außensicht in klassischer Terminologie Genettes von einer Nullfokalisierung, wenn komplett figurenunabhängig unbeschränkt wahrgenommen und maximal neutral das Dargestellte in einen überblicksartigen Kontext

---

<sup>144</sup> Vgl. Schüwer: *Erzähltheorie*, S.389.

<sup>145</sup> Im Folgenden P.o.v.-Perspektive genannt.

<sup>146</sup> Schüwer: *Erzähltheorie*, S. 178-179.

<sup>147</sup> Mahne: *Transmediale*, S.73.

<sup>148</sup> Sie greift hier ebenfalls auf Wolfs Überlegungen zurück. Vgl. Blank: *Erzählperspektive*, S.5.

<sup>149</sup> Dies kann auch durch rasche Sprünge in Zeit und Raum entstehen, die keiner Figur zugeordnet werden können. Vgl. Schüwer: *Erzähltheorie*, S.443.

gerückt wird.<sup>150</sup> Der „visuellen Narration“ hingegen begegnet Schüwer nicht mit Genettes Begriffen, da sich auf dieser Ebene keine der verbalen Narration vergleichbaren anthropomorphisierte Erzählinstanz bemerkbar macht, er spricht von einer inszenatorischen Präsenz und Dimension.<sup>151</sup>

Neben der Informationsvergabe des visuellen Kanals muss auch deren Zusammenhang mit der Textebene geprüft werden. Bezüglich einer Sinnstiftung treten Sprache und Bilder wie erwähnt in zwei Dimensionen miteinander in Kontakt: in der inszenatorischen und der diegetischen Dimension. Eine minimale Rezipientenleistung erfordern solche Kombinationen, in denen die Hauptaussage des Panels entweder durch den Bild- oder den Textanteil geleistet wird (und der jeweils andere Part höchstens zur Stiftung von Atmosphäre genutzt wird) oder beide das Gleiche aussagen. Da es sich bei *Dri Chinisin* um eine Transformation handelt, die auf Ursprungstexte zurückgeht, ist zu konstatieren, dass es der Bilder per se natürlich nicht bedarf, um eine sinnhafte (auf diegetischer oder inszenatorischer) Erzählung zu garantieren. Der reine Text bietet zwar graduell gestörte, aber „ausreichend“ Narrativität und Kohärenz und könnte insofern als übergeordneter Zusammenhang einfach übernommen werden.<sup>152</sup> Der Text könnte demnach die kohärenzbildende Verbindung zwischen den Panels sein und die Bilder unterstützende Funktion besitzen. Zudem ist zwar in Comics, wie erwähnt, generell jeder Erzähltext optional, allerdings nach Krichel nicht zur Etablierung einer Ich-Erzählsituation eines autodiegetischen Erzählers mit interner Fokalisierung, wie es in Kronauers Erzählungen ja zumeist der Fall ist. Da die Texte aber stark gekürzt und potenziell mehrdeutig sind, kommt den Bildern bereits bezüglich einer ersten Kohärenzbildung einzeln und in der Sequenz durchaus eine potenziell tragende Rolle zu: Entweder als Verstärkung der Ambivalenz durch zum Beispiel widersprüchliche Fokalisierungen oder alternativen Darstellungen oder durch Affirmation und Illustration des Gesagten. Weitere Möglichkeiten des Zusammenhangs von Text und Bild sind nach Schüwers auf McCloud und Harvey basierenden Typologie<sup>153</sup> zwei Formen, die sich sowohl in der inszenatorischen wie auch in der diegetischen Dimension ergänzen: Die *additive combination*, in welcher der Wort- oder der Bildanteil Bedeutung kreiert, die vom jeweils anderen auf dieser Basis um bestimmte Aspekte ergänzt wird, und in der *balance*. Diese ist schon als eine von Interdependenz und erhöhter Rezipientenanforderung geprägte Kombination anzusehen: Sowohl Wort- als auch Bildkanal können sich wiederum auf inszenatorischer und diegetischer Dimension ergänzen, dabei beziehen sie sich aber nicht aufeinander, sondern betonen gleichwertig unterschiedliche Aspekte und ergänzen sich deshalb indirekt. Besonders relevant für Hommers Comic sind die Kombinationen, in denen zu füllende Leerstellen entstehen und die somit von steigender Rezipientenaktivität gekennzeichnet sind. Im *blending* wird die Bedeutung des verbalen Parts erst durch den visuellen Part ersichtlich (und umgekehrt). Die durch die defizitäre Information eines einzelnen Kommunikationskanals entstandene Leerstelle wird durch den jeweils anderen ausgefüllt und so Sinn gestiftet. In der *juxtaposition* scheinen sich auf der diegetischen Ebene Handlungs- und Wortsinn zu widersprechen, in der *parallel combination* scheint es sogar keinerlei Verbindung von Wort und Bild zu geben: „Zwischen Wort und Bild entsteht auf der inszenatorischen Bedeutungsebene eine deutlich markierte Leerstelle, die er [der Leser]

---

<sup>150</sup> Vgl. Blank: Erzählperspektive, S.10.

<sup>151</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.392.

<sup>152</sup> Vgl. Herrmann: Blick.

<sup>153</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.445-454.

füllen muss.<sup>154</sup> Das Verlangen des Lesers nach Kohärenz und Sinn einer Erzählung, ausgelöst durch das narrative Schema, kann also auf mehrere Arten befriedigt und gestört werden. Grundsätzlich geschieht dies aber durch vermeintliche Eindeutigkeit und ergänzende Informationen auf Bild und Textebene oder durch deren scheinbare Widersprüchlichkeit oder Inkohärenz, die erst gezielt aufgelöst werden muss.

Ein Comic hat bereits durch seinen Bildanteil ganz andere Ausdrucksmöglichkeiten und Wege zur Rezipientenlenkung. Vereinfacht dargestellt müssen Einzelbilder ohne Text durch ihre monomedialen Bedingungen das im Text Erzählte, Gesagte und Beschriebene visuell konkretisieren, sie zeigen und beschreiben nicht beziehungsweise ermöglichen, das Gezeigte beschrieben werden kann. Hier muss der Begriff „Bild“ in seiner Mehrdeutigkeit erfasst werden, bezieht er sich doch sowohl auf das mentale „Kopfbild“ wie auch das materielle Bild. Letzteres ist nach Grünewald ein „gestaltetes, visuelles Angebot (das ikonische, indizierende, symbolische [einschließlich möglicher Schriftzeichen und Text] Zeichen aufweist.“<sup>155</sup> Das bedeutet, dass sie im Gegensatz zum reinen Verbaltext tatsächlich sichtbare Manifestationen mit potenzieller Ähnlichkeit zu Phänomenen unserer Wahrnehmung sind. Dabei sind Bilder aber natürlich ebenfalls bereits eine simplifizierte und interpretierte Abstraktion mit Referenzcharakter.<sup>156</sup> Bezüglich ihres Erzählpotenzials sind Einzelbilder durch ihre A-Temporalität eher narrationsindizierend als tatsächlich narrativ. Sie können zeitliche Veränderungen, essenzieller Bestandteil der Narrativität und Handlung, nur andeuten. Auch Gefühlszustände können sie nicht einfach benennen, sondern sie müssen sie indexikalisch andeuten.<sup>157</sup> Sie verlassen sich also auf werkinterne Stimuli und auf werkexterner Rezipientenseite auf Vorwissen und Erwartungen, auf kognitive (gegebenenfalls narrative) Schemata. Dadurch sind sie, isoliert betrachtet, zwar einerseits zum Beispiel bezüglich der Gestalt der Figuren zu einem gewissen Grad konkretisiert und interpretiert, die visuelle Darstellung kann die deskriptive Darstellungsfunktion eines Erzähltexts übernehmen. Andererseits sind sie aber dadurch auch per se potenziell weniger eindeutig, da sie sich durch die Andeutungen stark auf das „richtige“ Vorwissen des Rezipienten verlassen müssen, der diese Hinweise wiederum erkennen, verstehen und interpretieren muss.<sup>158</sup> „Kompensiert“ werden kann diese eingeschränkte Narrativität<sup>159</sup> auf mehreren Wegen: nicht nur durch diverse visuelle Codes, die der Comic entwickelt hat oder durch seine Plurimedialität, also beispielsweise der Präzisierung des Dargestellten durch schriftliche Informationen, sondern auch durch die Konfiguration und Sequenzialisierung seiner konstituierenden Elemente, der Panels, in der Montage. Im Schrifttext baut sich Sinn sukzessive und lektürelinear auf und die erzählte Welt manifestiert sich samt Details durch

---

<sup>154</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.451.

<sup>155</sup> Grünewald: Prinzip, S.28. Wenn in dieser Untersuchung semiotische Zeichenbegriffe verwendet werden, dann im Sinne von Peirce. Vgl. dazu Packard: Anatomie und Magnussen: Semiotik.

<sup>156</sup> Mitchell: Bild, S.49: „Aber wenn das Sehen selbst ein Produkt der Erfahrung und der Akkulturation ist – einschließlich der Erfahrung des Bildermachens – dann ist das, womit wir die bildlichen Darstellungen vergleichen, in keiner Weise eine nackte Wirklichkeit, sondern eine Welt, die bereits in unsere Repräsentationssysteme gekleidet ist.“

<sup>157</sup> Vgl. Wolf: Intermediale, S.54-58 und Schüwer: Erzähltheorie, S.27.

<sup>158</sup> Wolf: Intermediale, S.65. Wolf unterscheidet hier nach Kemp, Ingarden und Iser nach inneren, bildinternen Leerstellen sowie äußeren Leerstellen, die innerhalb einer Sequenzierung auftreten. Beide sind für den Comic relevant und werden nach Wolf mit jeweils unterschiedlicher Intensität vom Rezipienten ausgefüllt.

<sup>159</sup> Bezüglich ihrer narratologischen Funktion besitzen Monophasen-Einzelbilder „das Defizit des bildlichen Mediums, temporale und kausale Kohärenz und klare Identifikationsmöglichkeiten allein aus sich heraus zu ermöglichen“. Wolf: Intermediale, S.70. Sie können Geschichten laut Wolf (in Anlehnung an Lessings *Laokoon*) bestenfalls andeuten, da ihnen essenzielle Narreme vor allem zeitlicher Natur fehlen. Dennoch sind sie prinzipiell narrativ, allerdings viel eher von dem assoziierenden, die unbestimmten Andeutungen ausfüllenden *frame* des Lesers abhängig. Dies entspricht Grünewalds „ideeller Bildfolge“.

(mehr oder minder) präzise oder evokative Beschreibungen in der Imagination des Lesers. In Comics sind die Panels sofort präsent, konkrete Darstellungen oder nur scheinbar bedeutungstragende „Augenblicke“ einer Handlung, deren tatsächlichen Sinnzusammenhang der Leser mental durch die Verbindung der Panels herstellen muss.<sup>160</sup> Dieser Sinnzusammenhang kann durch bestimmte Erzählmaßnahmen beeinflusst werden. Ein übersichtliches Layout, die grafische Gesamtkomposition der Seite, das Tableau, und eine leicht nachvollziehbare Montage können jeweils eine Kohärenzbildung erleichtern. Ein konventioneller narrativer *frame* kann also ebenso wie in der rein schriftlichen Literatur durch eine unauffälligere, prototypischere und illusionsbildende Struktur, ikonische Darstellung und Betonung der Handlung einfacher appliziert werden. Gleichzeitig kann aber ein Comic die Syntheseleistung des Rezipienten enorm erschweren, unter anderem durch eine komplexe Montage von unverständlichen Bildinhalten (in denen beispielsweise die Darstellung bewusst unscharf ist oder die „Szenen“ mit Raum, Zeit und Figuren oder Objekten permanent wechseln), und ihm so seine eigenen Erwartungen und seine eigene sinnbildende Aktivität bewusster machen: Er bemerkt, wie er beziehungsweise sein narrativer *frame* dazu drängt, scheinbar willkürliche Bilder in einen kausalen und motivierten Sinnzusammenhang zu stellen, weil er dies durch sein Vorwissen von einer solchen Sequenz erwartet. McCloud sieht die Übergang als graduelle Möglichkeit zwischen zwei Extrempolen: „Von „Augenblick zu Augenblick“, bei dem der Übergang von Panel zu Panel scheinbar invariant ist, und „Paralogie“, in denen quasi kein erkennbarer Zusammenhang gegeben ist. Diese Paralogie versucht der Leser allerdings dennoch vom Leser zwanghaft in einen kohärenten Zusammenhang zu pressen.“<sup>161</sup>

Der narrative *frame* stellt also konsequent einen Zusammenhang zwischen den Panels her. Selbst Einzelpanels sind daher implizit narrativ, weil ein Vorher und Nachher imaginiert wird. Sie sind aber dabei auch stark rezeptionsabhängig und interpretationsbedürftig. Schüwer unterscheidet im rein visuellen Erzählakt zwischen dem „senso-motorischen Bild“, das die Figuren und den dargestellten Raum in Zusammenhang stellt, und dem „Zeit-Bild“, das übergeordnete Strukturen erhellt. Ersteres löst ein bestimmtes Schema im Menschen aus.<sup>162</sup> Das senso-motorische Bild oder Panel fungiert hauptsächlich als Initiator der eigentlichen Handlung, indem es beim Rezipienten in Zusammenhang mit der Raumdarstellung ein senso-motorisches Schema, basierend auf lebensweltlicher körperlicher Erfahrung, aktiviert.<sup>163</sup> Es ist in der Sequenz verankert und „eine plausible Erklärung dafür, dass Rezipienten zunächst disjunkte Handlungselemente offenbar mühelos zu einer konsistenten narrativen Handlung verknüpfen können.“<sup>164</sup> Für Hommers Transformation subjektiver Erzählungen und die zugrundeliegenden Überlegungen Kronauers erscheinen besonders zwei mögliche Brechungen dieses senso-motorischen Bildes durch eine spezielle

---

<sup>160</sup> Groensteen nennt diese Beziehung der Panels zueinander „ikonische Solidarität“. Das isolierte Bild sieht er als schwangeres Panel an, das im Kopf des Lesers gebärt. Vgl. Groensteen: Comics, S.18 und Frahm: Sprache, S.18-19. So fraglich diese Terminologie auch sei, entspricht der Prozess doch rudimentär Wolfs narrationsindizierendem Bild, das den narrativen *frame* des Lesers aktiviert. Schmitz-Emans weist zurecht darauf hin, dass auch Sätzen a priori kein vorgegebener Sinn immanent ist und die Rezeptionsleistung von Comic und schriftlicher Literatur nicht so fundamental differieren, wie z.B. McCloud betont. Die Rezeptionsaktivität kann durch die potenziell geringere Narrativität allerdings dennoch höher sein.

<sup>161</sup> Vgl. McCloud: Comics, S.78-82.

<sup>162</sup> Er greift dabei nicht unproblematisch auf Konzepte von Bergson zu Lebenswelt, Wahrnehmung und Erinnerung sowie auf die Kinotheorie Deleuzes zurück. Vgl. Schüwer: Erzähltheorie, S.30-36.

<sup>163</sup> Allerdings nur, wenn die diegetischen Bilder auch von einer anthropomorphen Figur wahrgenommen werden. Vgl. Schüwer: Erzähltheorie, S.202.

<sup>164</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.207.

Raumdarstellung relevant: Der „beliebige Raum“ und der „dezentrierte Systemraum“.<sup>165</sup> Das Zeit-Bild hingegen stellt vor allem anscheinend handlungsirrelevantes und Übergeordnetes dar und verzögert die handlungsbasierte Kohärenzbildung durch zusätzliche Informationsvergabe. Sie basiert auf dem Tableau, das der Sequenz durch blockhafte Simultaneität gegenübersteht,<sup>166</sup> sowie auf der Verdeutlichung (translinearer) Strukturen und visueller Zitate intra- oder intertextueller Natur. Dieses Konzept des Zeit-Bildes ist in etwa mit Groensteens Begriff des *braiding*s gleichzusetzen.<sup>167</sup> Die Montage kann in der Sequenz handlungsorientiert sein, sie bedingt die Komplexität des interpretierenden Aktes, der die Leerstellen zwischen den Panels füllen muss. Sie kann aber auch Ausdruck einer spezifischen Ideologie sein, die die Handlung bedingt und dadurch selbst in Erscheinung treten.<sup>168</sup> Weiterhin kann das die Montage durch visuelle Kohärenz trotz Szenenwechsel ein direktes Zeit-Bild zum Ausdruck bringen, im sogenannten *graphic match*. Das *graphic match* dient als visuelles Zitat, unterschiedliche Dinge werden durch Ähnlichkeit über angrenzende Panels und „Szenenwechsel“ verbunden und in einen Zusammenhang gerückt. Ist dieses visuelle Motiv an verschiedenen Stellen der Gesamterzählung gespiegelt oder wiederholt aufgegriffen, wird es als Teil des textuellen Gedächtnisses bezeichnet. In dieser Arbeit wird stattdessen Groensteens Begriff *braiding* verwendet, da er terminologisch unbelasteter ist. Schüwers translineare Strukturen werden unter diesem Begriff subsumiert. Letztlich kommt durch auffälliges *braiding* erneut das Zeit-Bild zum Ausdruck, welches in all seinen Ausformungen vor allem die Funktion, „den Rezipienten von der Handlung zu distanzieren und ihm die übergreifenden Zusammenhänge vorzuführen, die sich hinter der Handlung verbergen“ besitzt.<sup>169</sup> Schüwer nennt Comics durch dieses Potenzial gar zu „einem postmodernen Erzählmedium par excellence.“<sup>170</sup>

Das zweidimensionale Muster auf dem Papier hat nämlich keinen unmittelbaren Anteil an der erzählten Welt. Es bleibt in der Regel in dem Sinne transparent, dass es suggeriert, einen Anblick der räumlich erzählten Welt hinter der Projektionsfläche zu bieten. Die zweidimensionale Grafik selbst wird im Rezeptionsprozess zumeist nur unterbewusst wahrgenommen. Wann immer aber das grafische Muster selbst in den Vordergrund tritt, droht die erzählte Welt zu verschwinden, und mit ihr das senso-motorische Bild, und hervor treten Verbindungen und Muster, die als sonst verdeckte Grundlagen der erzählten Welt anzusehen sind.<sup>171</sup>

<sup>165</sup> Im beliebigen Raum ohne feste Konturen, wo „die Raumfragmente innerhalb der Sequenz disparate Eindrücke [bleiben] und [...] zu keinerlei homogenem Raum mehr synthetisierbar [sind], der handelnd erobert werden könnte [...] wird die zielgerichtete Handlungsmöglichkeit der Figuren in Frage gestellt.“ Schüwer: Erzähltheorie, S.482. Der dezentrierte Systemraum hingegen ist zwar ein homogener Raum, hat aber kein figurales Bezugszentrum: Das Individuum ist dem Raum ausgeliefert. Vgl. Schüwer: Erzähltheorie, S.482.

<sup>166</sup> Und auf Mikroebene ebenso im isolierten Einzelpanel, was bei Schüwer allerdings durch die Definition des Comics als reale Sequenz ohne Implikation einer ideellen Sequenz keine Beachtung findet.

<sup>167</sup> Schüwer spricht hier in erneut problematischer Terminologie von implizitem und explizitem Gedächtnis, was mit Recht stark kritisiert wurde, z.B. von Fricke: Standardwerk. Der an anderer Stelle explizierte Vorwurf, dass z.B. Translinearität nicht in das Forschungsgebiet der Narratologie gehöre, mag richtig sein, sei hier jedoch nicht diskutiert, da sich diese Untersuchung nicht exklusiv erzähltheoretisch versteht. Vgl. Damann: Rezension. Insgesamt impliziert Schüwers Zeit-Bild wohl auch Groensteens Begriff des *braiding*s, da letzteres beispielsweise ebenfalls die Funktion des textuellen Gedächtnisses und der Translinearität aufweist: „it consists of an additional and remarkable structuration that [...] defines a series within a sequential framework.“ Groensteen: System, S.146. Bezüglich seiner Rezeption fungiert es dabei ähnlich wie Schüwers problematische Gedächtnisbegriffe, die in dieser Arbeit bewusst nicht verwendet werden: „Braiding thus manifests into consciousness the notion that the panels of a comic constitute a network, and even a system. To the syntagmatic logic of the sequence, it imposes another logic, the associative.“ Groensteen: System, S.158.

<sup>168</sup> Im Gesamtwerk *Dri Chinisin* wird dies vor allem durch die permanente Verschränkung mit einem rigiden Seitenlayout geleistet.

<sup>169</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.302.

<sup>170</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.302.

<sup>171</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.302.

Diese Hervorhebung des Zeit-Bildes ist demnach eine immanente Reflexionsmöglichkeit. Es dient der indirekten Kenntlichmachung von Strukturen und optionalen sekundären Lesarten und kann als *foregrounding* verwendet beziehungsweise dadurch transparent werden. Damit bieten sich besonders für eine Comic-Transformation von Kronauers Literatur essenzielle Möglichkeiten, da dies sowohl in erzählstrategischer wie auch in rezeptionsorientierter Hinsicht ihrer proklamierten Intention ähnelt: „Im eigenen Leben können wir die Bedingungen unserer Wahrnehmungen selbst nicht wahrnehmen. Comics verfügen über die Mittel, uns nicht nur eine Welt vorzuführen, sondern auch die Bedingungen und die geheimen Verbindungen, auf denen sie fußt.“<sup>172</sup> Für eine Transformation der Erzählungen Kronauers müssen also auf rein visueller Ebene die Funktionen von Schüwers Zeit-Bild beziehungsweise Groensteens *braiding* als relevante Faktoren angesehen werden, da sie durch Hervorhebung von Zusammenhängen auch potenzielle Erkenntnismöglichkeiten für den Leser generieren. Nicht die Handlung wird durch die Montage der Panels betont, sondern zugrundeliegende Strukturen im Zeit-Bild. Dieses Zeit-Bild erfüllt Wolfs „Sinnegebungs- und philosophische Funktion“ und fungiert als impliziter, potenziell selbstreflexiver Kommentar.<sup>173</sup> Seine Ausprägung kann mit Kronauers „modernem“ Erzählen gleichgesetzt werden, denn es ist der relativierende Part einer Narration als Sinnegebung.

Zusammenfassend ist also für die Transformationsanalyse relevant, ob sich Bedeutung (oder ambivalente Bedeutungen) durch den Text, das Bild oder nur durch beide erschließen lässt beziehungsweise lassen. Schüwer zeigt mehrere Kombinationsmöglichkeiten auf, von denen besonders die beiden Enden des Spektrums relevant sind: Wort und Bild scheinen etwas auf etwas anderes zu sagen, was auf diegetischer und inszenatorischer Ebene eine Interpretation des Rezipienten hervorruft, oder sie drücken scheinbar explizit das Gleiche aus, was durch die Überdeterminiertheit der diegetischen Dimension ebenfalls Skepsis auf der inszenatorischen Ebene evoziert. Beides gilt für das Einzelpanel wie für die Sequenz oder Montage. Sofern ein verbaler Kommunikationskanal gegeben ist, muss durch Betrachtung der Bildebene überprüft werden, ob das Dargestellte zur Bestätigung, Behinderung oder sogar Negation des Gesagten dient (und andersherum). Dies gilt sowohl für die diegetische Handlungsebene wie für die inszenatorische Bedeutungsebene. Stets müssen die narrativen und die Darstellungsmöglichkeiten der visuellen Ebene betrachtet werden, zum Beispiel die visuelle Fokalisierung, senso-motorische Stimuli oder die Betonung grafischer Elemente, was im Zeit-Bild oder *braiding* einem *foregrounding* gleichkommt und Strukturen und alternative Lesarten betont. Ebenfalls müssen die Ordnung der Sequenz und der Montage untersucht werden, da sie ideologisch motiviert sein können und hier offene Brüche durch den Leser aufgefüllt werden müssen, was besonders zur Rezipientenlenkung beitragen kann. Zum intermedialen Vergleich muss letztlich auch überprüft werden, welche Textpassagen gekürzt sind, ob ihre Funktion anderweitig übernommen worden sind oder die Kohärenz stark verändert wurde.

---

<sup>172</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.302.

<sup>173</sup> Vgl. Schüwer: Erzähltheorie, S.34-35.

### III. Transformationsanalyse *Dri Chinisin*

#### 1. Ästhetik und Struktur

Die sechs Erzählungen sind von Sascha Hommer in einheitlichem Stil in Schwarz-Weiß gezeichnet. Die Darstellung der Welt ist offensichtlich nicht realistisch-naturalistisch, sondern betont künstlich und reduziert.<sup>174</sup> Sie wird so in den Bereich der skizzenhaften, stilisierenden Abstraktion des Cartoons gerückt. Durch diese Übertreibung und Simplifizierung wird der bedeutungstragende Aspekt der tatsächlich gegebenen Linien betont. Alles, was nach dieser Abstraktion von der Realität noch existent und sichtbar ist, muss nun in irgendeinem Sinne relevant und funktionsorientiert sein, das Dargestellte wird in den Bereich der Bedeutung verschoben. Die dargestellte Welt bietet also keinen Detailreichtum, sondern wird von größtenteils von klaren, distinkten geometrischen Körpern und Formen dominiert: die Dinge können identifiziert und fixiert werden, sie haben ihren festen Umriss und suggerieren durch diese Übersicht, Ordnung und Strukturierungsmöglichkeiten. „Die ikonische Abstraktion führt damit fort von der möglichst vollständigen Abbildung der Welt des Wahrnehmungsmodells, hin zu dessen Grundstruktur.“<sup>175</sup> Eine Abgrenzung, welche die Rezeption durch Übersichtlichkeit und Ökonomie in erster Instanz enorm erleichtert und menschliche visuelle Wahrnehmung prinzipiell konstituiert, ist demnach mühelos möglich und vor allem bereits durch die Erzählinstanz vorgenommen: „Wir schneiden aus einem Kontinuum die Körper heraus.“<sup>176</sup> Hommer verwendet gewissermaßen einen Stil der ikonischen „Wahrnehmungsprototypen“: Die gezeichneten Dinge sind keine detaillierten mimetischen Abbildungen, sondern leicht verständliche Reduktionen dieser Wahrnehmungsphänomene. Allerdings modifiziert Hommer diese, denn trotz dieser formalen Eindeutigkeit bleiben oftmals der Sinn und die Funktion der Objekte unbestimmt: Bälle liegen in der Natur herum, Kreise ragen hinter einer Mauer hervor, Figuren besitzen Dreiecke anstelle eines Gesichts. Diese basalen geometrischen Formen und Objekte sind sogar schon auf paratextueller Ebene zu finden, sowohl auf dem materiellen Comicbuchrücken wie auf der Illustration der Innenseite oder auf der internen Titelseite, die den Erzählungen vorangestellt ist. Ihre schematische Präsenz sowie ihre Unbestimmtheit ziehen sich leitmotivisch durchs Werk, das auffällige *braiding* evoziert das Zeit-Bild. Diese ikonische Abstraktion vermischt sich demnach mit einer nicht-ikonischen Abstraktion, in der die ursprüngliche, konventionelle Bedeutung der Abbildungen in Frage gestellt wird. Sie können als visueller Irrealis, als Widerstand und Überreste einer ambivalenten Realität innerhalb einer auf Sinn konzentrierten, subjektiv konstruierten und simplifizierten Realität gelten. Es sind Dinge, die weder vom Leser noch von der Erzählinstanz mit eindeutigem Sinn aufgeladen werden können, und eine Erinnerung des Rezipienten an potenzielle andere Sinnmöglichkeiten. Sie sind Narreme und Indizien, die nicht ein- oder aufgelöst werden. Mit dieser Welt Darstellung ist gleichzeitig etabliert, dass es keine Unterscheidung von Realitätsebenen gibt, zum Beispiel durch Erinnerungen oder Imagination. Alles Dargestellte ist durch das Bewusstsein der Erzählinstanz gefiltert oder entspringt diesem sogar, die Unterscheidung kann der Leser nicht treffen. Der Erzählakt ist vollkommen subjektiv und besteht aus perzeptueller und psychologischer Fokalisation.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> Natürlich gilt das prinzipiell für jeden Comic, allerdings gibt es auch bei den Darstellungsmöglichkeiten eine große Varianz. Vgl. z.B. Vertreter der *ligne claire* mit zeitgenössischen Manga. Eine Übersicht bietet McCloud: Comics, S.60-61.

<sup>175</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.349.

<sup>176</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.151.

<sup>177</sup> Vgl. Herrmann: Blick, S.28.

„Durch den traditionellen Realismus kann der Comic-Zeichner das Äussere der Welt darstellen und durch den Cartoon ihr Inneres.“<sup>178</sup> Der Zeichenstil transportiert demnach eine rudimentär erkennbare Welt, die sich gedanklich-erzählerisch aber bereits angeeignet wurde. Die Darstellung der Fragmente und Formen in ihrer Bekanntheit und Rätselhaftigkeit, also in ihrer Ambivalenz, entlarvt die mentale Aneignung und Fiktion.

Eine schraffierende Schattierung, die durch eine flächendeckende Schicht von Rasterpunkten hergestellt wird, betont ebenfalls den artifiziellen, abstrakten Charakter dieser Welt und verleiht den Phänomenen gleichzeitig noch stärker eine Perspektive des Zweifels und der Beeinträchtigung. Die Schatten entstehen deutlich durch Raster und reproduzierte Punkte, ergo durch die essenziellen Bausteine, den „Atomen“ der Welt. Schwarze Flächen und Schlieren, ja selbst Linien und die Schrift sind bei näherer Betrachtung nur eine maximale Anhäufung von einzelnen Punkten, welche bei theoretischem Zoom ebenfalls nur eine Anhäufung von einzelnen Punkten sind: Die Darstellung hält die kontinuierliche Konstruktion ihrer einzelnen Formen und Gegenstände durch die gleichen, minimalisierten Formen offensichtlich und kann als Art *mise en abyme* verstanden werden.<sup>179</sup> Sie kann den Blick des Lesers auf die Bedingungen ihrer eigenen Produktion und Darstellung lenken. Jede Perspektive ist Raster, jede Formsetzung eine Abgrenzung unendlich vieler möglicher anderer Abgrenzungen und Interpretation, der Rezipient „liest“ diese Formen erst und stellt die Zusammenhänge selbst her. Ein konventioneller Rezeptionsprozess könnte sich hypothetisch anfangs an den klaren Formen orientieren und sich durch sie leicht einen Überblick verschaffen, die Strukturierung des Gesehenen wird unabhängig vom Inhalt rein visuell durch einfache Gestaltsetzung erleichtert. Die grafische Dimension ist allerdings auffällig und lässt erneut das Zeit-Bild hervortreten: sobald aber eine genauere Betrachtung erfolgt und sich den dunkleren, gerasterten Flächen widmet, erkennt der Leser, wie diese fabriziert sind und – bei weiterer Reflexion – dass sie nicht nur zur Herstellung von Dunkelheit und Schatten verwendet werden, sondern auch auf Mikroebene durch Herausstellung von Bedeutungen und Zusammenhang. Auf der weißen Seite des Comics entsteht erst etwas durch die Kontrastierung. Die schwarze Fläche wird vom Zeichner aufgetragen, er gestaltet durch den Kontrast etwas gegen das Nichts der weißen Fläche, woraus der Leser wiederum etwas zu erkennen scheint. Die Rasterpunkte können also als Kenntlichmachung von Wirklichkeitskonstruktion und Perspektive schlechthin und durch ihre „Massenanfertigung“ auch als medialer Verweis auf die Produktionsbedingungen des Comics gelesen werden. Die Entblößung des Konstruktionscharakters betrifft auch die Panelsetzung und evoziert Skepsis bezüglich der Sinnhaftigkeit und Bedeutung des selektierten „Weltausschnitts“. Durch die teilweise abstrakten und mehrdeutigen Panelinhalte können sich selbst bezüglich der Umrisslinien einer Figur oder sogar der Schrift (als grafisches Element) in letzter Instanz Leserzweifel regen, ob die Perspektivierung und Abgrenzung von Formen tatsächlich intendiert oder nur Eigeninterpretation sei.<sup>180</sup> Die verunsichernde Ästhetik des Comics trägt zum konventionskritischen Tenor der Erzählungen bei, mit comicsspezifischen Mitteln wird das skeptische Hinterfragen von Erwartungen und Sinnkonstruktionen der Vorlage übernommen und eine neue Lesart konventioneller Strukturen gefordert.

---

<sup>178</sup> McCloud: Comics, S.49.

<sup>179</sup> Vgl. Bauer: Analyse, S.218.

<sup>180</sup> Das kommt vor allem in Panels zum Tragen, auf denen das Gezeigte nicht eindeutig identifiziert werden kann, z.B. das Gesicht des Vaters in *Die hohen Berge* (Vgl. Kapitel IV.) und der Körper der Erzählfigur in *Ein Tag, der am Ende doch nicht im Sande verlief*. (Vgl. Kapitel III.2.).

Erzählt wird innerhalb eines kontinuierlich festen Rahmens aus drei Panelzeilen mit jeweils ein bis zwei Panels auf der horizontalen Ebene, auf einer Seite sind demnach zwischen drei und sechs Panels zu sehen. Gibt es zwei Panels auf der horizontalen Ebene, so sind diese exakt gleich groß und werden ohne Panelzwischenräume verbunden. Der Rahmen besteht folglich nur aus einer dünnen schwarzen Linie. Dieses Schema wird nie durchbrochen, was Schüwer als „rigides Seitenlayout“ bezeichnet und ebenfalls als Ausprägung des Zeit-Bilds und somit letztlich metafiktionaler und rezeptionsästhetischer Kommentar verstanden werden kann.<sup>181</sup> Der Leserhythmus bleibt monoton und variiert nur geringfügig durch die Panelanzahl und den jeweiligen, größtenteils knappen Text. Indem Panelgrenzen niemals modifiziert und nicht sichtbar überschritten werden<sup>182</sup> – was in zeitgenössischen Comics eher Konvention als deren strikte Einhaltung ist – wird das leitmotivische Raster oder Muster betont, aus dem man sich in Kronauers Poetologie nicht befreien kann. Der Rahmen ist für den Leser offensichtlicher kognitiver *frame*, also Wahrnehmungsbedingung und –filter, gleichzeitig aber auch Konventionsrahmen der Erzählung. Alles wurde in ein erzähltechnisches Muster gepresst, das durch diese starre Dominanz auffällig wird und so Kronauers Ambivalenz von „mütterlichem“ und „modernem“ Erzählen erfüllt. Das im Panel Dargestellte muss durch die betonte formalsyntaktische Einheit, so die Erwartungshaltung, Sinn und Funktion haben: „a frame is always the sign of something to be read. When he ‚meets‘ a frame, the reader is taken to presuppose that, within the perimeter that has been drawn, there is a content to be deciphered.“<sup>183</sup> Gleichzeitig muss es relevanter sein als das, was im „virtual diegetic off screen“<sup>184</sup> potenziell enthalten ist.<sup>185</sup> Viele Gegenstände, Figuren und Ereignisse werden aber aus einer leicht dezentrierten Betrachterposition heraus dargestellt, sie sind schräg, leicht verdeckt oder nur partiell zu sehen, weil sie aus dem Off ins Panel hinein beziehungsweise herausragen. Dadurch werden die selektive Funktion des Rahmens und der Panelgrenze deutlich. Kombiniert mit einer halbsubjektiven oder P.o.v.-Perspektive, also aus einer Figurensicht, wird ebenjene Perspektive des impliziten Betrachters instabil: Legt er wirklich den richtigen Fokus oder entgeht ihm etwas Relevantes? Die inhaltliche Problematik gefestigter Wahrnehmung und Interpretationen wird formal adäquat umgesetzt, indem das Erzählte in ein starres Schema gepresst wird, das für den Leser ganz offensichtlich Dinge nur partiell wahrnehmen kann und andere auslassen muss.

Die Figurendarstellung ist (im Zusammenhang mit dem starren Panelformat) ein Brechen von bestimmten Gattungs- und Genrekonventionen. Sie ähneln Cartoons, besitzen einen stark simplifizierten Körper, der oft nur teilweise zu sehen ist, und einen übergroßen Kopf. Sie sind stilistisch mit der pointierten Schlichtheit amerikanischer *funnies*<sup>186</sup> oder generell der Kombination von Reduktion und Übertreibung in Karikaturen zu vergleichen. Ihre Augen sind manchmal sogar pupillenlos, teilweise im Gegenteil extrem vergrößert, sie werden in einigen Erzählungen somit selbst zu Metapher und Motiv. Besonders die kindlichen

<sup>181</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.483. „Die Einförmigkeit kann aber auch [...] geradezu obsessiv wirken, so dass gerade die völlige Invarianz wie eine rigide Macht wirkt, der die Bildinhalte unterworfen sind; das Zeit-Bild – eine alle Handlung durchdringende Struktur – tritt abermals hervor.“

<sup>182</sup> Tatsächlich geschieht das einige Male, allerdings nicht grafisch, sondern eher durch inhaltliche Suggestionen. Siehe z.B. Kapitel III.2.5.

<sup>183</sup> Groensteen: System, S.53-54.

<sup>184</sup> Groensteen: System, S.43, also die virtuelle Diegese außerhalb des Panels. Vgl. auch Schüwer: Erzähltheorie, S.189-193.

<sup>185</sup> Wolf: Intermediale, S.66. „Durch diese Rahmung wird der Betrachter dazu veranlaßt, Leerstellen zu naturalisieren, d.h. nach Maßgabe einer narrativen Lektüre zu füllen und so erzählerische Kohärenz herzustellen.“

<sup>186</sup> *Funnies* sind hauptsächlich sehr kurze Comic-Strips mit humoristischer Intention.

Kulleraugen verweisen auf die extreme mimische Expressivität moderner Manga, die hier jedoch kontraintuitiv, dem *frame* des geübten Comiclesers widersprechend, nicht gegeben ist. Gesichtsausdrücke und Expressionen sind, wenn überhaupt, nur schwer zu lesen und zu deuten – der implizite Erwartungsbruch mit den um Kürze, Klarheit und letztlich eben auch Humor bemühten *funnies* oder der übertriebenen emotionalen Mimik japanischer Manga wird also auch hier für den erfahrenen Leser offenkundig. Ebenfalls enttäuscht wird eine Erwartungshaltung, ein narrativer *frame* bezüglich hauptsächlich auf Handlung basierender, leicht verständlicher Geschichten, die vielleicht durch die kindliche Figurendarstellung und somit Gattungserwartungen oder schlichtweg aus medienbedingten Vorurteilen resultierte.<sup>187</sup> Hommers stilistische Reduktion und Abstraktion auf notwendige, prägnante Merkmale ist ebenfalls eine essenzielle Funktion menschlicher Wahrnehmung:<sup>188</sup> Objekte werden wahrgenommen, mental verarbeitet und im Bewusstsein unter einem um unwichtige Informationen „gekürzten“ Bild abgelegt, das Phänomen der realen Welt wird – in Annäherung an Kronauers Überlegungen – nicht mehr in seiner verwirrenden Vielfältigkeit rezipiert, sondern durch abstrahierende, dem mentalen Abbild verpflichtete Wahrnehmungsschablone. Dies ist komplementär zur beziehungsweise sogar identisch mit der Bildung eines *frames* oder sogar *scripts* zu sehen. Ein Cartoon sei deshalb besonders zur Identifikation geeignet, da es durch diese permanent stattfindende mentale Verarbeitung in kognitiven Schemata dem abstrahierten „Kopfbild“ am ehesten entspreche. Der Leser könne sich so in die Erzählung „einfühlen“, da er das Bild mit eigener Erfahrung auffüllt. Ein Cartoon ist somit eine dem möglichst realistisch-naturalistische Abbild der Welt entgegengesetzte, sehr bewusst gewählte Leerstelle, die den Leser zur Identifikation mit der Figur und zur Konstruktion der dargestellten Welt auffordert.<sup>189</sup> Wenn nach McCloud eine „Faustregel besagt, dass die Anforderungen an die Induktion umso grösser sind, je mehr sich der Leser den Zeichnungen einer Geschichte bewusst ist“,<sup>190</sup> so offenbart sich genau hier der Widerspruch: Einerseits wird auf den ersten Blick potenziell Identifikation mit den Figuren und Übersicht durch einen starren Rahmen, feste Panelgrenzen, geometrische Formen und einen einheitlichen, cartoonhaften, abstrahierenden und übertreibenden Zeichenstil in der dargestellten Welt geboten. Andererseits werden diese Orientierungsstützen gleich wieder gebrochen: durch die impliziten Zweifel an den formalen Rastern und die bewusstseinsdarstellende Erzählweise, also die gegebenenfalls unverständlich motivierte Verbindung von Text und Bild sowie Panel und Panel. Aber auch durch die Darstellung der Figuren (zum Beispiel durch unleserliche Mimik ohne affektiven Gehalt) und scheinbar „sinnlose“, erzähltechnisch offenbar irrelevante Gegenstände (Indizien) und unverständliche Ereignisse. Der Leser muss sich in der Welt und in der Erzählung orientieren und die visuell, strukturell und inhaltlich erzeugte Grundspannung von Identifikation durch Appell an Lesekonvention und Erfahrung und gleichzeitigem Bruch selbiger als intendierte Rezeptionshaltung verstehen. Die Dinge müssen erkannt und differenzierter betrachtet, neue Verbindungen müssen nachvollzogen und hergestellt und alte Sichtweisen verändert werden. Dieser Lesehaltung ist auch die kindliche Darstellung der Figuren geschuldet, die ebenfalls permanent nach Interpretationsmöglichkeiten suchen, solche gefunden zu haben glauben

---

<sup>187</sup> Der Comic wurde lange Zeit, nicht nur in der Forschung, als Trivial- und Kinderliteratur gesehen, die es bestenfalls zu ignorieren, schlimmstenfalls (wie in den 1950er Jahren) zu verbrennen galt.

<sup>188</sup> Vgl. McCloud: Comics, S.36-59; und Schüwer: Erzähltheorie, S.343-345. Für eine intensivere, psychosemiotische Auseinandersetzung mit dem Cartoon, seiner Funktion und Wirkung vgl. auch Packard: Anatomie, S. 121-158.

<sup>189</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.380: „Der abbreviatorische, karikaturhafte Zeichenstil führt demnach zu einer Form der 'inneren Leerstelle' im Panel. McCloud hat [...] eine überzeugende Hypothese dazu geliefert, wie diese Leerstelle häufig ausgefüllt wird: Der Leser selbst schlüpft hinein.“

<sup>190</sup> McCloud: Comics, S. 99.

(was als Naivität entblößt wird) oder sich danach sehen. Relevant ist letztlich, dass das, was die Erzählinstanzen in den Rahmen einer Erzählung und besonders in den sichtbaren Rahmen eines Comics geordnet haben, vom Leser immer wieder als höchst subjektiv erkannt und somit immer wieder angezweifelt und hinterfragt werden muss.

## 2. Detailanalyse: *Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief*

### 2.1. Visuelle Wahrnehmung

Die Erzählung *Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief* steht sowohl chronologisch als auch programmatisch am Anfang von Kronauers Werk und Hommers Comic.<sup>191</sup> In ihr geben sich modellhaft konstitutive Elemente Kronauers Poetologie und Hommers Umsetzung zu erkennen. In der folgenden Detailanalyse wird an konkreten Textstellen und Passagen verglichen, wie in den beiden Versionen erzählt wird, wo weshalb Unterschiede zu verzeichnen sind, wie sich die Kommunikationskanäle des Comics zueinander verhalten und was das für die Rezeptionshaltung bedeutet. Der Text wird von einer autodiegetischen Ich-Erzählerin vermittelt.<sup>192</sup> In fünf über einen Tag verteilten Etappen beobachtet die Erzählerin scheinbar alltägliche Ereignisse und Zustände, experimentiert mit ihrer Wahrnehmung und Perzeption und reflektiert anschließend ihre Erkenntnismöglichkeiten, deren Kausalität und Bedingungen. Die jeweiligen Analysen decken die Inkohärenzen ihrer Welterfassungsmöglichkeiten auf, zeigen mehrdeutige Aspekte der fiktiven Realität und verunsichern sie zunehmend, bis sie letztlich demonstrativ ihre (erworbenen?) kognitiven Kenntnisse scheinbar doch noch erfolgreich anwenden und ihre Überlegungen beruhigt beenden kann.

Im ersten Abschnitt, von der Erzählerin selbst „frühmorgens“ und am „Anfang“<sup>193</sup> verortet, beobachtet die Ich-Figur, wie verschiedene Farben und Formen sich über eine grüne Fläche bewegen. Was genau dort beobachtet wird, bleibt fraglich: Immer wieder wird das Gesehene interpretiert, Hypothesen und Erklärungen werden angeboten und doch wieder relativiert und verworfen. Der Leser beobachtet gewissermaßen ein Ich, das versucht, eigene Betrachtungen mit einem Sinn zu versehen: es will seine Wahrnehmung beherrschen, schaut deshalb möglichst genau hin und versucht das Wahrgenommene zeitgleich in Worte zu fassen. Angesichts der Bewegung und Farbe der Formen kommt die Ich-Erzählerin beispielsweise zu dem Schluss: „Ein Kind, sagte ich, ein Kind hat den Ball weggestoßen und fängt ihn dann wieder ein.“<sup>194</sup> Das Verb „sagen“ fungiert hier also als sprachliches Werkzeug, dem Erlebten durch Bezeichnung eine konkrete Form zu verleihen und es sinnhaft einzuordnen, eine Wahrscheinlichkeit wird als Lösung konstatiert. Das Ich will den visuellen Reiz erkennen und bezeichnet seine Manifestation demzufolge: Ein aktives „Erzählen“ des Gesehenen, das „In-Worte-fassen“ schafft Ordnung. Perzeption und Konzeption ringen miteinander: „For perceptions to become ideas, the perceiver must

---

<sup>191</sup> Vgl. Sill: Wirklichkeitsauffassung, und Ittner: Jigsaw. Sill untersucht die programmatische Bedeutung der Erzählung für Kronauers Gesamtwerk, Ittner interpretiert die Erzählung als „odyssey of female maturation“. Vgl. ebenfalls Zingg: Gang.

<sup>192</sup> Das Geschlecht des erzählenden Ichs bleibt lange Zeit unbestimmt, erst auf der letzten Seite wird es in einem Nebensatz enthüllt: „Ich geleitete das Auto durch die Unsichtbarkeit und wußte vor ihm, wo der Weg wieder Weg und das Auto wieder Auto wurde und ohne meine Hilfe fuhr, aber doch von mir, *die* den Weg kannte und voraussah, gezwungen, immer höher und schließlich dahin, wo ich stand, ans Ziel zu kommen.“ Kronauer: Tag, S.12-13. Hervorhebung durch den Verfasser.

<sup>193</sup> Kronauer: Tag, S.9.

<sup>194</sup> Kronauer: Tag, S.9.

generate some kind of mental narrative. There are always several kinds of stories within us that guide our visual perception.”<sup>195</sup> Sofort wird diese Ordnung aber durch das Einbeziehen anderer Möglichkeiten, als Kontrast stets im Präsens formuliert, negiert: „Oder ein roter Ballon, der mit Hilfe des Windes einem Kind in einer bunten Hose folgt, bis es hinfällt“.<sup>196</sup> Das Präsens kann hier als Irrealis gelten, da es im Kontrast zur Konvention des epischen Präteritums steht, in welchem „eine Erzählerstimme eine Vergangenheitsdimension nicht (vorrangig) um einer (vorgeblich) historischen Verortung des Erzählten willen [indiziert], vielmehr dient die temporale Distanz an sich der Suggestion oder dem Versprechen von Sinn-Abgeschlossenheit.“<sup>197</sup> Die beiden konkurrierenden Zeitebenen dienen also dazu, die Fragilität der Wahrnehmung und der Bezeichnung als auch die Motivation der Erzählinstanz transparent zu machen: Im Präteritum versucht die Ich-Instanz durch die Sinnabgeschlossenheit seine Interpretation der Wahrnehmung festzuhalten und zu legitimieren, für sich und für den Leser, das Präsens hingegen offenbart die andere „possible world“<sup>198</sup> und demonstriert so, dass es (noch?) keinen endgültigen Sinn gibt. Letztlich müssen alle Sätze der Erzählerin angezweifelt werden, die kritische Haltung der Erzählerin gegenüber ihrer Realität muss vom Leser gegenüber der dargestellten Realität übernommen werden: „Words may be deceptive. Used to describe a deceptive reality, they may be revealing.“<sup>199</sup> Bereits der erste Satz muss insofern kritisch gelesen werden: „Ganz zu Anfang, frühmorgens, sah ich einen bunten Gegenstand über eine grüne Fläche rennen.“<sup>200</sup> Trotz der intendierten maximalen Reduktion und Objektivität („grüne Fläche“, „Gegenstand“) bezeichnet die Erzählerin die Fortbewegung des Gegenstandes als „rennen“, die Darstellung des Gesehenen wird demnach bereits unweigerlich subjektiv assoziiert und anthropomorphisiert: sein kognitiver *frame* ordnet das Gesehene bereits interpretierend ein. Dies wird aber demonstrativ immer wieder relativiert und negiert: Das Erzählen kann gar nicht erst beginnen. Eine neutrale Wahrnehmung oder Berichterstattung des Geschehens ist unmöglich, Wahrnehmen und Erzählen ist immer bereits durch Vorwissen gelenkte Selektion, Sinn- und Formgebung.

Im Comic stellt Hommer diese erste Situation ausschließlich durch eine P.o.v.-Perspektive dar, die explizite interne Fokalisierung verbaler Art und die Betonung des „Ichs“ dient hier als visuelles Fokalisierungssignal der Sequenz, so dass auch für den Leser klar wird, dass das Dargestellte der Wahrnehmung der Erzählinstanz entspringt. Der Erzählerkommentar steht nicht konventionell in einem Blocktext und ist demnach nur bedingt als extradiegetische Instanz in einem intern abgegrenzten Panelblock definiert. Stattdessen verschmilzt er als Insert mit der Diegese, es gibt im gesamten Comic weder Gedankenblasen noch Trennlinien zwischen Gedankenrede und Welt.<sup>201</sup> Damit wird betont, dass das Gesagte elementarer Teil der Diegese ist – natürlich nicht auf einer grafischen, für andere Figuren sichtbaren Ebene, aber als mental-reflexiver und vor allem konstruktiver Akt.<sup>202</sup> Deutlich wird der Konstruktionspart durch die Kombination von visueller Wahrnehmungsdarstellung und innerem Monolog, beide sind intern fokalisiert, also äußerst subjektiv. Insgesamt übernimmt

---

<sup>195</sup> Pape: Battle, S.325.

<sup>196</sup> Kronauer: Tag, S.9.

<sup>197</sup> Wolf: Intermediale, S.49.

<sup>198</sup> Vgl. Ryan: Possible.

<sup>199</sup> Ittner: Jigsaw, S. 177.

<sup>200</sup> Kronauer: Tag, S.9.

<sup>201</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.333.

<sup>202</sup> Dieses Einbeziehen des Erzählertextes in die Diegese durch Auslassen eines Textblocks wird kontinuierlich beibehalten, einige Ausnahmen bilden Sprechblasen, die jedoch nicht immer der Erzählfigur zuzurechnen sind. Vgl. Schüwer, Erzähltheorie, S. 329-338.

der Text die Sinnegebungsfunktion während der ersten drei Panels durch einen „überlappenden Verbaltext“,<sup>203</sup> auf der rein visuellen Ebene konkurriert ein Augenblick-zu-Augenblick mit einem Gegenstand-zu-Gegenstand-Übergang.<sup>204</sup> Dies erklärt sich damit, dass der Gegenstand eben nicht konkret erkannt werden und deshalb in den einzelnen Panels auch nicht als Indiz wiederholt werden kann: es ist zwar wahrscheinlich *ein* Gegenstand, den man sieht, aber ohne den Gedankenkommentar könnte der Leser dies nur erahnen. Durch die assoziierte P.o.v.-Perspektive sehen wir mit den Augen des wahrnehmenden Ichs, durch den Erzähltext lesen wir die dabei entstehenden beziehungsweise zugrundeliegenden Schlüsse und Gedanken, durch die Kombination von beiden wird letztlich die Ambivalenz des Gesehenen bekräftigt, indem sie als solche anerkannt werden muss. Bereits das erste Panel ist in der Nachbetrachtung ambivalent: Das Gesehene wird einerseits als „Gegenstand“ bezeichnet, als Objekt aufgefasst, andererseits ist jedoch eine grob menschenähnliche Gestalt mit vage ausgebildeten Extremitäten zu sehen, die zu rennen scheint (was der Erzählkommentar im folgenden Panel ja auch bestätigt). Dieser rennende Gegenstand wird verbal wie visuell zwar unbestimmt belassen, aber gleichzeitig anthropomorphisiert. Obwohl keinerlei Bewegungslinien verwendet werden und im ersten Panel noch nichts über dieses „Ding“ ausgesagt wird, evozieren Gestalt und Pose ein Gefühl der Bewegung, des Rennens – genau wie im Text lösen vage Andeutungen umgehend Assoziationen aus, das narrative beziehungsweise senso-motorische Schema wird aktiviert. Das Gesehene wird trotz Unsicherheiten in ein auf Erfahrung und Vorwissen basierendes Zusammenhangsmuster, einen *frame*, gezwungen, welcher Wahrnehmung bedingt.

Die dynamische Körperpose als Bewegungsindikator basiert vornehmlich auf der Rezeptionsleistung des Betrachters, der in dem herausgehobenen Moment auch das Vorher und das Nachher erkennt und entsprechend seiner Bewegungserfahrungen einen Bewegungsablauf rekonstruiert.<sup>205</sup>

Im nächsten Panel hat dieser Gegenstand allerdings plötzlich eine völlig andere Gestalt und beinahe jegliche menschliche Ähnlichkeit verloren, im folgenden Panel wird schlicht ein rollender Ball gezeigt. Dessen Bewegung wurde entweder schon im vorherigen Ausschnitt durch Bewegungslinien angekündigt oder es handelt sich dabei ebenfalls um das beobachtete Objekt, das seine Gestalt erneut geändert hat - die Kohärenz zwischen den Panels wird hauptsächlich durch den Text geleistet. Die widersprüchliche visuelle Repräsentation innerhalb dieser Montage stellt genau jenen scheiternden Wahrnehmungsakt der Ich-Erzählerin dar, die Gestalt des Gegenstandes erkennen und erfassen zu wollen. Die internen Fokalisierungen des erlebenden und des erzählenden Ichs konkurrieren in der simulierten Gleichzeitigkeit. Die dargestellte Welt ist in diesen Panels ein „unbestimmter Raum“, den Schüwer nach Deleuze folgend definiert: „Im unbestimmten Raum sind die Fragmente, die Potentiale und die Qualitäten, noch nicht fixiert und daher besonders wirksam. Der unbestimmte Raum ist ein Raum, dem der Wahrnehmende ausgesetzt ist und den er noch nicht strukturiert hat.“<sup>206</sup>

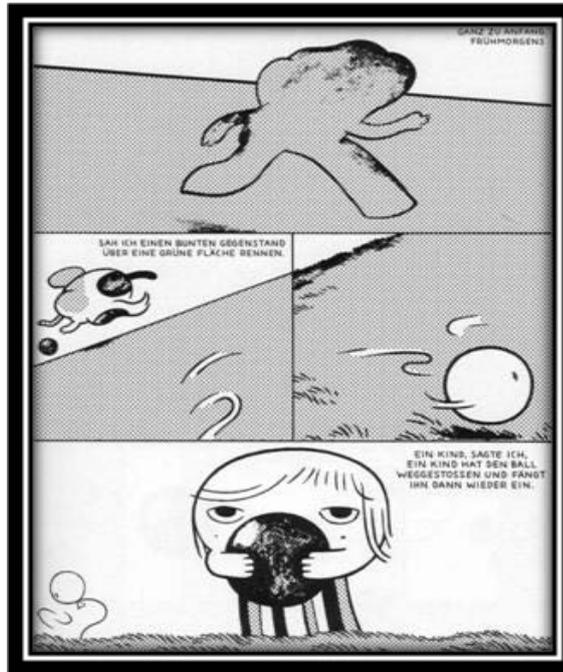
---

<sup>203</sup> Schüwer: *Erzähltheorie*, S.470. „Ein Sprechakt, der [...] in eine andere visuelle Situation ‚eingebildet wird‘, ist damit seinem situativen Kontext zum Teil ent schlüpft und gewinnt an Autonomie. Er kann Verbindungen aufzeigen, Strukturen jenseits der senso-motorischen Bildes zum Ausdruck bringen, mit anderen Worten: Er kann das Zeitbild aufscheinen lassen.“ Die (vermeintliche) Dominanz des Verbalen gegenüber dem Visuellen durch seine panelübergreifende Sinnegebung wird hier sofort konstituiert, auch wenn die Körperpose des rennenden Gegenstandes das senso-motorische Schema des Lesers aktiviert und er ein „Danach“ assoziiert.

<sup>204</sup> Vgl. McCloud: *Comics*, S.82.

<sup>205</sup> Mahne: *Transmediale*, S.53.

<sup>206</sup> Schüwer: *Erzähltheorie*, S.174.



**Abbildung 1: Optische Veränderung des beobachteten rennenden Gegenstands: Erst nachdem die Erzählinstanz den Gegenstand als „Kind“ bezeichnet und kategorisiert hat, erhält es diese Gestalt und behält sie trotz widersprüchlicher Eindrücke. Modifikation.**

Die grüne Fläche wird zur Wiese, aber erst die verbal geäußerte Hypothese, dass es sich um ein Kind handeln müsse, das mit einem Ball spiele, verleiht dem Gegenstand exakt diese Gestalt und Struktur. Nicht die bloße Betrachtung bestimmt das endgültige Aussehen, sondern der schlussfolgernde Verstand ordnet in ein Vorwissen ein und muss diese Kategorisierung anschließend wieder revidieren. Es wird dem Leser hier wortwörtlich vor Augen geführt, wie das beobachtende Subjekt seine Wahrnehmung und seine Wirklichkeit konstruiert. Die dargestellte Welt und die nach Erklärungen suchende Erzählinstanz ist somit von vornherein im Kronauerschen Sinne subjektiv und unzuverlässig, da eine subjektiv gefilterte Wirklichkeit durch Dekonstruktion dieser subjektiven Filter demonstriert wird.<sup>207</sup>

Im Gegensatz zu Kronauers Version der Erzählung wird die Gestalt des Gegenstandes im Comic anschließend nicht mehr durch Aufzeigen verschiedener alternativer Erklärungen explizit angezweifelt, es bleibt bei dieser Wahrscheinlichkeit. Kronauer kontrastiert an mehreren Stellen eine Behauptung und Beschreibung der Ich-Erzählerin mit einer anderen Interpretation, die der zuvor konstatierten Erkenntnis widerspricht: „Viele Bälle, sagte ich, wurden jetzt auf die Wiese geworfen. Der Wind oder eine grüngeladete Person stößt sie sachte an.“<sup>208</sup> Hommer kürzt diese explizit geäußerten Zweifel auf eine essenzielle Stelle in der ersten Etappe der Erzählung und attackiert stattdessen von dort ausgehend den Rezeptionsprozess des Lesers. Beim ersten Erscheinen des mysteriösen Gegenstandes hinterfragt die Ich-Erzählerin in beiden Varianten bereits ihre eigene Position und Perspektive und stellt eine andere potenzielle Erklärung des sich bewegenden Phänomens heraus: „Oder ein Kreis, der auf dem Rasen liegt, von einer Person betrachtet, die jetzt sehr

<sup>207</sup> Diese Unzuverlässigkeit wird sogar früher deutlich, wenn man die Bezeichnung des „bunten Gegenstandes“ mit der tatsächlich schwarz-weißen Visualisierung vergleicht. Dieser Punkt mag statt ästhetischen oder strukturellen Gründen zur Demonstration einer Ambivalenz aber auch schlicht ökonomischen Publikationsbedingungen geschuldet sein.

<sup>208</sup> Kronauer: Tag, S.9.

schnell den Kopf hin und her schleudert.<sup>209</sup>



Abbildung 2: P.o.v.-Panel mit impliziter Rezipientenaufforderung.

Rein visuell liegt hier erneut ein schwieriger zu fassender Übergang vor, da wiederum durch fehlende optische Konstanten (bis auf den Hintergrund) keine Kohärenz aufgebaut werden kann. Das Panel zeigt ebenjenen Kreis, allerdings, da hier die P.o.v.-Perspektive mit einer Frontalperspektive kombiniert ist, nur zur Hälfte. Damit suggeriert das Bild dem Leser, dass er direkt vor oder geradezu in diesem im Gras liegenden Kreis stehe, er identifiziert sich durch die perspektivische Präsentation mit der Wahrnehmung des erzählenden Subjekts: Fluchtpunkt und Perspektivzentrum sind identisch, „eine solche Konstruktion bewirkt, dass der Betrachter in ein enges Wechselverhältnis mit dem dargestellten Raum tritt.“<sup>210</sup> Durch den Erzähltext entsteht jedoch ein Spannungsfeld, denn hier wird explizit ausgesagt, dass eine Person den Kreis betrachte, „die jetzt sehr schnell den Kopf hin und her schleudert.“<sup>211</sup> Auch durch den Wechsel ins Präsens und die temporale Deixis „Jetzt“ erscheint dieser Kommentar als indirekter Imperativ: Im Gegensatz zum Film kann der Comic nur statisch visualisieren, Bewegung also im Einzelpanel höchstens durch Bewegungslinien und Körperposen andeuten.<sup>212</sup> Da der Rezipient sich in diesem sehr bewusst perspektivierten Panel jedoch mit der Wahrnehmungsinstanz oder der im Text genannten „unbestimmten Person“ identifiziert, müsste er an dieser Stelle deren Funktion übernehmen und tatsächlich seinen Kopf hin und her schleudern, um Erzähltes und Gezeigtes in der Bedeutungsdimension in Einklang zu bringen und die Ambivalenz aufzulösen. Das Sehen wird gezeigt, nicht nur beschrieben, wobei die Differenz von Leser und wahrnehmendem Subjekt stark betont wird.

Die Differenzen bezüglich nicht-dargestellter Realität, Wahrnehmung und Interpretation der Wahrnehmung werden offensichtlicher, das Panel verlangt vom Leser eine direkte Reaktion und involviert ihn so in die Geschichte. Nicht in der Rolle des wahrnehmenden Ichs, die Differenz ist durch den starren Winkel ja spürbar, aber durch seine simulierte leibliche „Erfahrung“ ist eine höhere Partizipation (nicht Identifikation) gewährleistet.<sup>213</sup> Der Leser überprüft so gleichermaßen seine Erkenntnismöglichkeiten, seine Wahrnehmung und seine Schemata. Neben der visuellen Perspektivwahl wird auch durch die verbal-temporale Verlagerung ins Präsens sowie die Betonung der „anderen Person“ die Rolle des Lesers erhellt: Er kann und muss gegebenenfalls sogar das Dargestellte auch immer anders sehen als

<sup>209</sup> Kronauer: Tag, S.9. Im Comic grammatikalisch angepasst zu „einen Kreis“.

<sup>210</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.94.

<sup>211</sup> Kronauer: Tag, S.9.

<sup>212</sup> Übergeordnet ist die Bewegungsdarstellung natürlich in der Panelsequenz einfach möglich.

<sup>213</sup> Vgl. Herrmann: Blick, S.39.

die Erzählfigur, das diegetisch Wahrgenommene und Visualisierte ist demnach fundamental unzuverlässig.

Was den realen Betrachter angeht, so ist noch einmal zu betonen, dass der implizite Betrachter natürlich nicht mit ihm identisch ist. So kann sich der reale Betrachter von der Blickrichtung des implizierten lösen. Sein Blick kann schweifen und ist nicht wie in einem buchstäblichen ‚Augenblick‘ gefroren. Gerade dabei wird die Subjektivität erfahrbar, die die Perspektivkonstruktion selbst impliziert: als Differenz nämlich. Je stärker das Perspektivzentrum betont ist, umso stärker macht sich diese Differenz bemerkbar, und umso deutlicher tritt der implizite Betrachter im Bild in Erscheinung.<sup>214</sup>

Im Text wird die Bewegung des Balles durch ein spielendes Kind explizit von der Erzählerin selbst durch im Präsens formulierte Überlegungen hinterfragt und mit mehreren anderen Lösungen kombiniert (zum Beispiel könnte es ein Ballon sein, der vom Wind bewegt wird oder der Wind könnte stattdessen auch eine grüngekleidete Person sein, die auf der grünen Fläche nicht erkennbar ist). Zwar spricht die Erzählerin dennoch von Bällen, die Ambivalenz wird jedoch durch das gezielte Erwähnen einer alternativen Sinngebung bewahrt. Der Leser kann gar kein konkretes „Kopfbild“ entwickeln, da die Beobachtungen und Prämissen immer wieder relativiert oder negiert werden. Die Erzählinstanz gibt sich selbst als unzuverlässig zu erkennen, weil ihre Wahrnehmung fehlschlägt. Im Comic hingegen wird die gewonnene Visualisierung beibehalten, das Ich hat sich für eine Gestalt entschieden und offeriert dem Leser durch das Kind und seinen Ball eine visuelle Konstante. Deshalb entblößt sie nur implizit ihre Unsicherheit: In den vier Panels nach dem erstmaligen Erscheinen des Kindes sieht man erneut den runden Ball, der im ersten Panel geworfen wird und im zweiten im Gras liegt oder aufkommt. Plötzlich, im dritten Panel, kommt jedoch ein zweiter Ball hinzu, im vierten sind es sogar fünf Bälle. Sie sind jeweils durch Bewegungslinien als „in Bewegung“ markiert, die naheliegendste Assoziation ist also, dass jemand – das Kind? – sie wirft. Aber woher hat das Kind diese vielen Bälle? Und wieso kann es mehrere gleichzeitig werfen? Sind doch noch andere Personen auf der Wiese? Welchen Sinn hat das Gezeigte? In Kronauers Text steht: „Viele Bälle, *sagte ich*, wurden jetzt auf die Wiese geworfen.“<sup>215</sup> Hier zieht die Ich-Erzählerin angesichts ihrer Beobachtungen wiederholt demonstrativ einen Schluss: Es müsste sich um Bälle handeln, ergo sagt sie es explizit im epischen Präteritum. Die Wahrscheinlichkeit lässt sie eine Aussage treffen. Sie erwähnt zwar andere Möglichkeiten, hat sich aber explizit für diese eine entschieden. Im Comic glaubt der Leser dem erzählenden Ich dessen Erklärung, dass es sich um ein Kind mit seinem Ball handle. Alternative Erklärungsmodelle sind weniger präsent, sondern nur durch die suggestiv etablierte Fragwürdigkeit des Gezeigten impliziert. Der gleiche Satz lautet im Comic also: „Viele Bälle wurden jetzt auf die Wiese geworfen.“<sup>216</sup> Was wie eine marginale Änderung aus Platzgründen erscheinen mag, kommentiert stattdessen den Erzähl- und Rezeptionsakt: In Kronauers Text reflektiert hauptsächlich die Ich-Erzählerin, im Comic wird das schlussfolgernde „sagte ich“ ausgelassen, denn dem Leser werden ja tatsächlich Bälle als einziges Erklärungsmodell gezeigt. Die Darstellung ist jener Schlussfolgerung geschuldet, die bereits vorher stattgefunden hat. Das Bild des spielenden Kindes wurde als Erklärungsmodell von der Erzählerin und deshalb eventuell auch vom unkritischen Leser beibehalten und wird jetzt durch die plötzliche Vervielfältigung der Bälle immer fraglicher. Die Kohärenz ist nach der zuvor formulierten Erkenntnis allein auf die Bildebene übertragen worden, was sich auch in der Beobachtungsmontage, die ohne Erzählerkommentare

---

<sup>214</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.121.

<sup>215</sup> Kronauer: Tag, S.9. Hervorhebung durch den Verfasser.

<sup>216</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

auskommt und den Ball fixiert, niederschlägt. Der Satz der Comic-Variante ist demnach übertragbar auf die zusammenfassende Erkenntnis des Lesers, der beschreibt, was er in der Sequenz der vorangegangenen Panels hin zum jetzigen Ausschnitt gesehen hat und nun erkennen muss, dass dieses Muster nicht zur Auflösung taugt: Sein eigenes narratives Schema hat diese Leerstellen trotz ihrer Ambivalenz mit der wahrscheinlichsten oder konventionellsten Lösung ausgefüllt. Die Erzählerin beschreibt im Nachhinein, was sie gesehen hat, und macht ihre Zweifel explizit deutlich; im Comic wird hingegen durch die Visualisierung ein Gefühl des Gegenwärtigen evoziert, das trügerisch ist: Wir sehen nicht zeitgleich, was die Erzählinstanz theoretisch in ihrer fiktiven Realität sieht, sondern eine durch Wahrscheinlichkeit und Kohärenzdrang ausgelöste Visualisierung ihrer Interpretation in der Erzählung, also eine erzwungene Gestaltsetzung. Kritische Erzählgedanken sind gekürzt, die Infragestellung des Gezeigten muss tatsächlich (entgegen einer automatisierten Interpretation) eigenständig von Rezipientenseite aus geleistet werden. Trotz Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz bereits im ersten Panel hat er sich demnach wider besseren Wissens auf die erzählende Visualisierung, die bildliche Interpretation der Erzählerin, verlassen. Das Scheitern des Erklärungsmodells wird spätestens dann evident, wenn in jenem Panel plötzlich vier Arme Bälle werfen. Diese können naturgemäß nicht einem einzigen Kind gehören, zusätzlich scheint keins der Armpaare aufgrund der dunkleren Darstellung dem spielenden Kind zuzuordnen zu sein. Die Möglichkeit mehrerer Personen wird jedoch nicht erwähnt, stattdessen zieht das Ich sich zurück. Die vermeintliche visuelle Kohärenz, erzwungen durch sprachliche und narrative Kontextualisierung, ist zunehmend zerstört worden.

Die Situation wird nicht endgültig aufgeklärt, sondern bleibt in ihrer rätselhaften Ambivalenz bestehen. Die letzte Interpretationsmöglichkeit in Kronauers Text lautet: „Oder das Laub, das nur wenig Durchblick bietet, zerstückt, da es heftig geschüttelt wird, den großen Ball so flink und unregelmäßig.“<sup>217</sup> Aufgrund der Unmöglichkeit, das Geschehen eindeutig zu erkennen, wendet sich die Ich-Erzählerin etwas anderem zu. Im Comic wird dies umgesetzt durch erwähntes Laub, welches das Panel im Vordergrund beinahe komplett bedeckt und so ein Sehen und Erkennen des Lesers tatsächlich unmöglich macht: Die Funktion des Auges als Identifikationswerkzeug versagt – sowohl bei der Ich-Erzählerin wie auch beim Leser.

## 2.2. Akustische und taktile Wahrnehmung

Als nächstes widmet sich das Ich ebenfalls einem Phänomen, das trotz Omnipräsenz durch bloße Betrachtung nicht erfasst werden kann: Der Luft. Der erste Abschnitt demonstrierte das Scheitern von reiner Betrachtung und das Versagen der visuellen Identifizierung. Auf Prämisse dieser Erfahrung geht das Ich im zweiten Abschnitt nicht von seiner Perzeption, sondern von einem Konzept aus, welches es auf anderem Wege bewusst erfahrbar machen will. Da auf die Augen nur begrenzt Verlass ist, muss die Erzählerin zusätzlich auf ihr Gehör und ihren Tastsinn zurückgreifen, sie „entlarvt“ die Anwesenheit der Luft durch einen Trick: „Nur wenn ich die Hand sehr rasch an meinem Gesicht vorbeisausem ließ, verriet sie sich[...] Man fühlte sie in der Nähe der Haut und hörte sie zischen.“<sup>218</sup> Eine allgemeine Regel wird aus der eigenen Erfahrung abgeleitet, aus „Ich“ wird „man“. Die Wirklichkeit kann somit scheinbar überprüft und in allgemeingültigen Regeln gefasst werden. Während der Text die

---

<sup>217</sup> Kronauer: Tag, S.9.

<sup>218</sup> Kronauer: Tag, S.10.

Luft und diesen Vorgang samt Sinneseindrücken beschreibt, muss der Comic sie visualisieren. Er muss also äquivalent zur Ich-Erzählerin die Luft für den Leser mit eigenen Methoden anschaulich oder sogar erfahrbar machen, da das Problematische ihrer Visualisierung ja das Kernproblem und Ausgangspunkt der inhaltlichen Untersuchung ist. Hommer bedient sich dazu mehrerer Mittel, welche die visuelle Ebene des Mediums trotz der offensichtlichen Probleme einbeziehen.



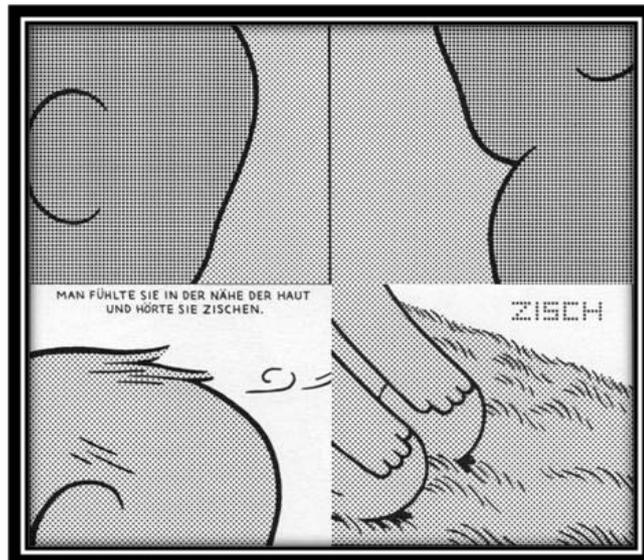
**Abbildung 3: P.o.v.-Panel, das durch den Text und die Betonung eines fehlenden Perspektivzentrums die Luft zwischen den Baumstämmen als unsichtbare Präsenz visualisiert.**

Das am Ende der ersten Etappe bereits eingeführte Laub dient als übergeordnetes Motiv und wirkt per *braiding* kohärenzstiftend: Auf zwei zwar durch Ähnlichkeit verbundene, aber unkommentierte Panels, auf denen nur vage Formen zu erkennen sind, folgt ein großes Panel, in welchem scheinbar gefleckte Säulen in den Himmel ragen. Trotz dieser Abstraktion und obgleich es auf den folgenden Seiten nicht mehr in Erscheinung tritt, dient das Laub hier als assoziierende Interpretationsstütze, so dass die gefleckten Säulen wie kahle Birkenstämmen wirken. Die P.o.v.-Perspektive scheint zwischen den Stämmen hindurch keinen konkreten Fokus zu haben: Wie bereits im Panel, in welchem der Leser sich mit der im Kreis stehenden wahrnehmenden Instanz identifiziert hat, wird auch hier der Blick durch die Kombination von Frontal- und P.o.v.-Perspektive zwar gelenkt, allerdings auf kein offensichtliches Zentrum. Die Wahl der Perspektive wirkt irritierend, aber eben dadurch wird eine Absenz des visuell Fassbaren konkretisiert: „Ich wandte mich etwas anderem zu. Überall war Luft.“<sup>219</sup> Die Ich-Erzählerin starrt also nicht einfach durch Baumstämmen hindurch ins Leere, stattdessen versucht sie zwischen diesen etwas Unsichtbares zu fokussieren. Die Bild-Text-Kombination lässt die Vermutung zu, dass er an der visuellen Erfassung der Luft scheitert, welche eben durch diese Abwesenheit erkennbar gemacht wird: Diese sehr konkrete Leerstelle wird vom Leser übersehen, erst Text und Bild gemeinsam lassen ihn im bewussten Rezeptionsakt den Blick auf jene Stelle richten, an der konventionell keine Bedeutung erwartet wird.

Die P.o.v.-Perspektive demonstriert in diesem Beispiel das Unvermögen der visuellen Wahrnehmung und der Demonstration, dass auch diese durch einen *frame* vermeintlich irrelevante Dinge automatisiert übersieht. Die nun in Kronauers Text stattfindende Zuwendung zu anderen Erfahrungsmöglichkeiten der Luft wird auch im Comic thematisiert. Dabei greift die Ich-Erzählerin auf inhaltlicher Ebene nicht auf den Trick des „Armwedelns“ zurück, stattdessen werden die alternativen Sinneseindrücke formal durch einen Wechsel der

<sup>219</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

Erzählposition und mit grafischen Mitteln realisiert. Das letzte Panel auf dieser Seite zeigt die obere Hälfte eines Kopfes, vage zu erkennen an mehr oder weniger prägnanten Merkmalen wie der Form, einem Ohr und einigen Haaren.



**Abbildung 4:** Die ersten partiellen Abbildungen der Erzählfigur implizieren den Wechsel von einer reinen P.o.v.-Perspektive zur halbsubjektiven Perspektive als Zeichen der kognitiven, körperlichen und erzählerischen Entwicklung. Modifikation.

Es besteht visuelle Ähnlichkeit zu den beiden unkommentierten, vorher rätselhaften Panels, die auf derselben Seite zu finden sind – nachträglich als durch diachrones *braiding* etablierte Indizien<sup>220</sup> zu sehen, die den Umriss eines Kopfes erahnen lassen. Hier tritt Schüwers Zeit-Bild in den Vordergrund. In Kombination mit dem ersten Panel der nächsten Seite, auf welcher die Arme und Beine einer Person unkommentiert dargestellt sind, wird deutlich, dass sich hier um die auch visuell in die Erzählung eintretende Ich-Erzählerin handelt. Deckungsgleich mit dem Wechsel von der schlichten Betrachtung und Perzeption zu Vorwissen und anderen sensorischen Erkenntnismöglichkeiten der Ich-Erzählerin wechselt Hommer hier notwendigerweise die Erzählposition: Aus einer bisher kontinuierlichen P.o.v.-Perspektive, die am ehesten eine visuelle Wahrnehmung durch die Augen der Erzählerin simulieren kann, entwickelt sich die Halbsubjektivität: Eine externe Fokalisierung, die nicht dem Blick des Subjekts entspricht, sondern stattdessen von außen die Figur betrachtet. Da hiermit jedoch Mimik, Gestik, Emotionen und Zustände der Erzählfigur dargestellt werden, wird trotz der externen Perspektive von interner Fokalisierung gesprochen. In diesem Fall liegt der Fokus nicht auf der Vermittlung von spezifischen Informationen, die die Gemütslage oder Psyche der Erzählerin betreffen, sondern einzig in der Betonung der physischen Präsenz der Erzählfigur, die durch die damit verbundenen neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten für den Leser erzähltechnisch relevant geworden ist.

Die halbsubjektive Perspektive verläuft parallel zur einsetzenden Körperlichkeit, also zum neuentdeckten Körperbewusstsein der Ich-Erzählerin, welche die Untersuchung der Luft mit sinnlichen Mitteln überhaupt bedingt. Indem der Leser den Akt der Abgrenzung und den Wechsel der Perspektive sieht, wohnt er auch der körperlich-visuellen Genese des Ichs innerhalb dieser Erzählung bei. In den ersten beiden Panels ist es vom Hintergrund noch

<sup>220</sup> Vgl. Breithaupt: Indiz.

kaum zu unterscheiden, beide sind mit Rasterpunkten schattiert, die Erzählfigur grenzt sich nur durch eine stärkere Linie und etwas konzentriertere Schraffierung ab. Erst im letzten Panel der Seite ist es eindeutig vom Hintergrund, der Luft, abgrenzbar – und zwar in dem Augenblick, in welchem die anderen Sinne bewusst aktiviert werden, wie der Erzähltext konstatiert: „Man fühlte sie [d.i. die Luft] in der Nähe der Haut und hörte sie zischen.“<sup>221</sup> Die Erzählerin fühlt die Luft und grenzt sie somit vom eigenen Körper ab – dargestellt auf grafischer Ebene durch den Kontrast der schraffierten Erzählfigur und der weißen Hintergrundfläche. Beide, Erzählerin wie Luft, sind erst durch den Vergleich zu den vorherigen Panels deutlich erkennbar. In Parallelität zur veränderten Erzählposition und einer bewussten Körperlichkeit wird subjektive Erkenntnis auch wieder zu einer objektiven Allgemeingültigkeit: nicht das „Ich“, sondern „man“ fühlte. Neben dieser Abgrenzung wird die Luft außerdem durch zwei weitere visuelle Verfahren als erfahrbare Manifestation verdeutlicht. Einerseits durch Bewegungslinien, die die Bewegung der Luft andeuten und in der Rezeption die taktile Wahrnehmung des gefühlten Lufthauchs erkennbar machen, indem sie diesem Code eine Erfahrung zuordnen. Andererseits durch das Onomatopoeikum „Zisch“, das gleichzeitig das Geräusch und somit die Präsenz jenes Lufthauchs in der Diegese verdeutlicht und auf Bedeutungsebene das Geräusch durch klangliche Ähnlichkeit für den Leser erfahrbar macht. Die Erkenntnis der Erzählfigur, das Nichtvisuelle in diesem Fall ausschließlich als Geräusch und Gefühl wahrnehmen zu können, wird vom Leser gespiegelt: Er erkennt seine Wahrnehmungsmöglichkeiten in diesem Medium, die ausschließlich visuell sind und Bedeutungen übersehen können. Selbst Unsichtbares muss visualisiert werden.

Wieder negiert die optische Wahrnehmung allerdings letztlich diese Erkenntnismöglichkeit. Irritiert durch ein lauterer Geräusch des Windes beobachtet die Ich-Erzählerin herumflatternde Vögel und kann in Kronauers Text plötzlich nicht mehr zwischen Luft und Vögeln trennen, ein Erfahren der Luft ist hier bedingt vom taktilen und auditiven Sinnesapparat – die wahrgenommenen Geräusche und Luftwirbel scheinen jedoch von den Vögeln verursacht zu werden: „denn ich fühlte sie nicht und hörte nur die Vögel und sah die Wirbel ihrer Flügelschläge und nicht die Wirbel der Luft?“<sup>222</sup> Die Sinne versagen erneut und lassen keine eindeutige Erklärung zu, diese Etappe muss „unruhig“<sup>223</sup> mit einem Fragezeichen beendet werden. Im Comic wird diese Verunsicherung durch eine Montage dargestellt, die einen über drei P.o.v.-Panels stattfindenden Zoom auf die Vögel beinhaltet. In jedem Panel, das sich dem Phänomen nähert und es genauer zu untersuchen scheint, nimmt die Anzahl an Bewegungslinien, „Zisch“-Lautmalereien und Vögeln erheblich zu, bis sie – ähnlich wie zuvor die Blätter – zu einem optisch undurchdringlichen Netz verwoben sind und die Sicht des wahrnehmenden Ichs sowie des Lesers verdecken. Wie der Satz (im Text), der immer länger und länger wird und durch die permanente pausenlose Steigerung den Leser überfordert, so überwältigt das sich steigernde, undurchdringliche Sinnesangebot der Welt Erzählfigur und Comicleser.

---

<sup>221</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

<sup>222</sup> Kronauer: Tag, S.10.

<sup>223</sup> Kronauer: Tag, S.10.

### 2.3. Selbstwahrnehmung

Die nächste Etappe beginnt mit einem nicht näher spezifizierten Gewässer, in welches die Ich-Erzählerin ihre Beine und Arme senkt. Die spiegelnde Oberfläche des Wassers verzerrt die Gestalt der Erzählerin trotz deren Bewegungslosigkeit, die Differenz zwischen gefühlter Realität eines einheitlichen Körpers und der gespiegelten Darstellung einer Realität, in welcher dieser Körper durch die Bewegung des Wassers völlig zerfasert ist, lässt sie zu dem Schluss kommen: „da unten, das war nicht mehr ich.“<sup>224</sup> Dennoch beunruhigt sie das nicht, sie formuliert aufgrund ihrer Erfahrung die scheinbar banale Hypothese: „Wenn ich aber die Beine aus dem Wasser zöge, würde ich alles wieder ohne Anstrengung aufsammeln.“<sup>225</sup> Sie erkennt also nach den vorangegangenen Etappen die Möglichkeit, dass die visuelle Wahrnehmung nicht die einzige Erkenntnismöglichkeit ist, sondern diese auch versagen kann. Hier geht sie sogar davon aus, dass sie versagt und prophezeit im Konjunktiv dennoch, dass diese gespiegelte Realität eine Illusion und die gefühlte Unversehrtheit ihres Körpers die „tatsächliche“ sei. Sie behält Recht, im anschließenden Triumph personifiziert sie das Wasser als destruktiven Akteur, der mit aller Macht versuche, die Gestalt der Erzählerin zu transformieren und unkenntlich zu machen. Durch den erbrachten Beweis hat sie nun das Wasser aber logisch bezwungen, sie versteht seine Wirkungsweise und kann deshalb ihr Spiegelbild und damit erstmals auch sich selbst vollständig erkennen: „Das also war mein Gesicht mit den Schultern und dem vorgestreckten Oberkörper daran.“<sup>226</sup> Indem sie die spiegelnde Wasseroberfläche als fragwürdiges Medium von Sinnesinformationen erkennt, sich dessen Beschaffenheit aber bewusst macht und die darstellenden Mittel „durchschaut“, ist sie in der Lage, die jeweiligen, widersprüchlichen Sinneseindrücke zu einer Erkenntnis zu synthetisieren und „sich“ durch visuelles Erfassen zu vervollständigen: „Außerdem hielt sich das alles nun nicht nur im, sondern in spezieller Weise auch über dem Wasser auf.“<sup>227</sup> Die temporale Deixis „nun“ suggeriert eine plötzliche Statusveränderung, das Gesehene scheint in diesem Augenblick auch unzweifelhaft in der Realität zu existieren. Indem die Ich-Erzählerin kausallogisch triumphiert und sich selbst in der Oberfläche eines anderen Objekts gesehen hat, hat sie ihre Identität bestätigt.<sup>228</sup> Beim Weitergehen realisiert sie jedoch, dass diese Erkenntnis auf der Prämisse basiert, dass das Wasser sich in ihrer Absenz nicht mehr mit ihrer Gestalt beschäftigt – was alleine wiederum unmöglich zu kontrollieren ist, da jede Überprüfung der Wasseroberfläche logischerweise wiederum die eigene Präsenz implizieren würde. Die objektive Bestätigung ihrer selbst und ihrer Wahrnehmung durch die spiegelnde Oberfläche ist immer an ihre subjektive Anschauung gebunden. Eine allgemeingültige, verlässliche Sicherheit ist erneut nicht garantiert.

Analog zur Bewegung der Ich-Erzählerin im Text wird im Comic jene Bewegung des Protagonisten erstmals dargestellt, ganzkörperlich allerdings erst, nachdem auch die Erzählerin sich das erste Mal komplett im Wasser gesehen hat. Dennoch ist durch die sichtbare Ich-Figur erstmals ein visuelles Kontinuum in der Erzählung gegeben, was die Kohärenzbildung des visuellen Kanals enorm erleichtert. Die eingeführte Halbsubjektivität,

---

<sup>224</sup> Kronauer: Tag, S.10.

<sup>225</sup> Kronauer: Tag, S.10-11.

<sup>226</sup> Kronauer: Tag, S.11.

<sup>227</sup> Kronauer: Tag, S.11.

<sup>228</sup> An dieser Stelle sind die Ähnlichkeiten zu Ovids Narziss und Lacans Spiegelstadium evident. Lacan beschreibt „die Spiegelfixierung als das dominierende Moment der frühkindlichen Ichbildung.“ Pagel, Lacan, S.31. Eine ausführlichere psychoanalytische Interpretation in dieser Richtung fällt wohl nicht in das Aufgabengebiet dieser Arbeit, daher soll dieser Verweis auf Lacan, um Wolfs Terminologie zu transformieren, eher ‚interpretationsindizierend‘ sein.

bestehend aus intern fokalisierter P.o.v.-Perspektive und externer Fokalisierung zur Körperdarstellung, gewinnt hier demnach neue Relevanz: Im gleichen Maße, wie die Erzählerin von einem eingeschränkten, lediglich partiellen zu einem ganzheitlichen Körperbewusstsein kommt und sich dabei erstmals selbst im Wasser betrachten kann, erweitert sich auch die Darstellung im Comic und zeigt dem Leser die Gestalt der Figur vollständig. Abwechselnd wird in den ersten vier Panels jeweils der Text priorisiert, der die Abweichung von Handlung und Ergebnis kommentiert, oder selbiger ausgelassen und somit der visuelle Panelinhalt betont. Visuell wird besonders der Kontrast inszeniert, der durch die gleichzeitige Wahrnehmung des Körpers außerhalb und im Wasser entsteht: Das Bein oder gar der gesamte Leib der Erzählerin wirken im Wasser naturgemäß instabil und verzerrt, die beiden Ebenen sind vom Leser aus einer externen Fokalisierungsposition allerdings auch klar zu trennen. Im letzten, großen Panel auf dieser Seite ist die Wahrnehmung von Leser und Ich-Erzählerin via P.o.v.-Perspektive jedoch wieder deckungsgleich, auf der Wasseroberfläche verschmelzen sämtliche Formen zu einem unübersichtlichen Spiegelbild, auf dem nichts distinktiert und somit auch nicht erkannt werden kann. Das wabernde Etwas im Wasser ist nicht nur ein durch die Wellen verzerrtes Spiegelbild, sondern symbolisiert auch die dem Ich drohende Gefahr, die stabilisierende Basis von verlässlichen Erkenntnismöglichkeiten und allgemeingültigen Aussagen zu verlieren. Die konstruierte Identität wird durch chaotische Formlosigkeit bedroht. Durch den panelinternen Text, der die Diskrepanz von dargestellter und gefühlter Realität offenbart („aber ich spürte sie nicht da, wo ich sie sah“), wird in diesem Panel das Potenzial des Comics genutzt: die Bild-Text-Kombination ermöglicht es, die optische und mentale Reflexion simultan zu präsentieren, das Zeit-Bild manifestiert sich.<sup>229</sup>



**Abbildung 5: Drei Erkenntnisschritte der Erzählfigur und des Lesers durch Spiegelungssituationen: Erst ein unkenntliches Gegenüber im Wasser als Abgrenzung, dann ein erkennbares Spiegelbild zur Identifikation und letztlich der simulierte Blickkontakt zwischen Leser. Modifikation.**

<sup>229</sup> Hommer: Chinesisin, unpaginiert.

Auch in den Akt der Selbstwahrnehmung des Protagonisten wird der Leser aktiv involviert. Während das Ich im Erzähltext des Comics die vorausschauende Hypothese äußert, dass es nach Verlassen des Wassers unversehrt bleiben werde, wird auf der Bildebene sein Körper zwar vollständig abgebildet, allerdings dunkel schraffiert und gesichtslos. Der Rest Unsicherheit bedingt seine Gestalt und sein Selbstverständnis. Erst in dem Augenblick, in dem die Erzählfigur sich selbst wieder in einer vom Wasser gespiegelten, demnach objektiven Realität erkennen kann, nimmt sie erneut die weiße, abgrenzbare Farbe an. Vier kleine Panels aus der Halbsubjektive, in denen parallel zur vorherigen Seite Schrift oder Bild das Rezeptionsverhalten dominieren, münden in einem großen Panel, in welchem diese formale Ähnlichkeit des Seitenlayouts bewusst gebrochen wird. War die verwirrende Reflexion der Wasseroberfläche auf der vorherigen Seite durch eine P.o.v.-Perspektive gekennzeichnet und der subjektive Charakter des Dargestellten dadurch noch verstärkt, wird stattdessen auf dieser Seite der Blick des Lesers extern über die Schulter der Erzählfigur aufs Wasser gelenkt. Er sieht also nicht durch die Augen der Figur, was diese sieht. Dies ist insofern relevant, da hier implizit erneut auf die Perspektive und die Rezeptionshaltung des Lesers eingegangen wird: Die Ich-Erzählerin besitzt in der Zeichnung weder Mund noch Nase oder Ohren, sondern ausschließlich Augen - obwohl sie theoretisch hören und sprechen kann, wie der Erzähltext mehrfach belegt hat. Dass sie demnach nur mit Augen abgebildet ist, entspricht ihrer medienspezifischen Situation und den impliziten Erkenntnismöglichkeiten des Lesers: die Figur ist im Sinne eines Cartoons simplifiziert auf die Augen, also auf das Nötigste reduziert, weil der inhaltliche Fokus auf der Überprüfung von Erkenntnismöglichkeiten in alltäglichen Begebenheiten gerichtet ist, der Rezipient die dargestellte Erzählwelt allerdings ausschließlich visuell wahrnehmen kann. Sie ist mehrfach selbstreflexiv. Wie in den vorherigen Episoden demonstriert, werden Geräusche, Bewegung und Gefühle im Comic rein optisch vermittelt. Die Darstellung im Panel ist extern fokalisiert, aus dieser neutralen „Leserperspektive“ erkennt der Leser, dass die Erzählfigur sich wiederum als Vehikel und Identifikationsmöglichkeit für den Leser erkannt hat, mit dem selbiger die Erzählwelt erfahren kann. Die Ich-Erzählerin realisiert ihre erzähltechnische Funktion und diegetische Existenzgrundlage, sie erkennt ihren eigenen Zusammenhang. Daher sind die Augen auch pupillenlos und wirken eher wie Ausschnitte oder Löcher einer Maske, welche sich der Leser wiederum im Rezeptionsakt imaginär „überstülpt“. „Das also war mein Gesicht mit den Schultern und dem vorgestreckten Oberkörper daran“<sup>230</sup> übermittelt sowohl verbal wie visuell dieselben Informationen, es ist nach Schüwer eine *duo-specific combination* gegeben. Durch die Überdeterminiertheit, die Betonung der Subjektivität und die leicht externe Fokalisierung wird auf die abweichende Position des Lesers hingewiesen.

Diese Interpretation wird auch im abschließenden Panel dieser Etappe unterstrichen. Nachdem der Erzähltext im vorangegangenen Panel die Unsicherheit der Erzählerin ausdrückt, ob sich das Wasser nicht immer noch mit ihr beschäftige, folgt ein großes Panel. Erneut extern fokalisiert und aus einer neutralen Position heraus wird hier auf kommentierende Gedanken verzichtet, stattdessen steht die Erzählfigur im Fokus und Zentrum des Ausschnitts. Diese Frontalperspektive ist erstmals explizit neutral fokalisiert (bestätigt durch die Nullfokalisierung des folgenden Panels) und erweckt erstmals nicht mehr den Eindruck eines „Mitseins“. Stattdessen scheint die Figur aus dem Panel heraus den Leser an anzustarren, womit parallel zur vorherigen Betrachtung der Wasseroberfläche erneut eine

---

<sup>230</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

Art Spiegelungssituation konstruiert wird: Richtet sich der Blick des Rezipienten auf dieses Panel, so wird ihm durch die Perspektivierung und Fokalisierung eine neutrale, objektive Wahrnehmungsposition zugeordnet, er sieht sein diegetisches Äquivalent. Diese personifizierte Erzählinstanz ermöglicht überhaupt erst das Erleben der Geschichte beziehungsweise die Geschichte selbst. Im Umkehrschluss benötigt es gewissermaßen den Rezipienten, der im Akt des Lesens die fiktive Existenz anhand formaler Vorgaben eigenständig mit seinem narrativen *frame* ausfüllt und kreiert und durch Verbindung der Panels „bewegt“ (deshalb wird seine Erkenntnis „Ich konnte weggehen“ auch im folgenden Panel negiert). Was dort „gespiegelt“ wird, ist also der Leser selbst, der innerhalb der Erzählung in die Rolle des erzählenden Ichs schlüpft und dessen, aber vor allem seine eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten und kognitiven Identitätsbedingungen (innerhalb der Erzählwelt) überprüft. Wenn dieses erzählende Ich nicht ausschließen kann, dass sich das Wasser in seiner Absenz noch mit ihm beschäftigt, gilt das im gleichen Sinne für sein Verhältnis zum Leser: Besonders das implizite Brechen der Erzählperspektive und die versteckten Hinweise auf die Rezeptionshaltung lassen den Leser sich seiner Position viel bewusster werden. Wie das Ich sich und seine Funktion im Wasser sieht, erkennt der Leser sich selbst und seine Funktion in der Erzählung.

#### 2.4. Wahrnehmung anderer, soziale Konvention und Imagination

Als Folge der Erkenntnis am Wasser mischt sich die Ich-Erzählerin erstmals gezielt unter andere Menschen. Sie will durch Betrachtung anderer ihre eigene Identität bestätigen, gleichzeitig Individuum und Teil dieser Gesellschaft sein, selbstbestimmt bleiben und sich dennoch in die anderen Menschen hineinversetzen können und temporär ihre Perspektive einnehmen. In Kronauers Text versucht das Ich demnach anfangs, „einen freigewählten Weg zu nehmen“, wird jedoch von eilenden Menschenmassen, von „Rücken und große[n], näherdrängende[n] Brüste[n]“ daran gehindert, so dass es sich zur reinen Beobachtung an einen „festen Standort“ zurückzieht.<sup>231</sup> Bereits hier zeichnet sich ab, dass das Vorhaben zum Scheitern verurteilt ist. Bedingungslose Autonomie in einer gesellschaftlich gefestigten Realität scheint nicht nur den vorherigen Erfahrungen nach utopisch zu sein, sondern besonders an dieser Stelle: Eigene wie fremde Triebe, Vorgaben und Instinkte (symbolisiert durch die drängenden Brüste) bedingen die illusionäre individuelle Wahlfreiheit genauso wie konkurrierende Wege anderer Personen und die Vorgabe des offensichtlichsten „Wegs“, der Straße, die vorgibt, wo man in welche Richtung zu gehen hat. Teil dieser Gesellschaft zu sein bedeutet demnach die „diese Teilnahme fraglos erzwingend[en]“<sup>232</sup> festgelegten Wege anderer zu gehen und Konventionen anderer zu akzeptieren. Beobachtung und Reflexion sind nur bei statischem Verharren möglich, vom eigenen, „festen Standort“ aus. Aus dieser bewussten Distanz der reinen Betrachtung heraus verschwindet die Möglichkeit zur Interaktion allerdings, stattdessen ist das Beobachten eine ästhetische Wahrnehmung, die teilweise in der Imagination stattfindet: Die Zeit verfließt für den Betrachter viel langsamer; alltägliche, automatisierte Handlungen können in ihren Einzelschritten analysiert werden, während das ganze Szenario dabei „etwas Zweidimensionales, eine Fläche“ – also ein Bild – wird.<sup>233</sup> Hier scheint das Laokoonsche Problem thematisiert zu werden: Die a-temporale Bildlichkeit gegenüber der sequentiellen, temporalen Schriftlichkeit.<sup>234</sup> Das Ich kann sich

---

<sup>231</sup> Kronauer: Tag, S.11.

<sup>232</sup> Kronauer: Tag, S.11.

<sup>233</sup> Kronauer: Tag, S.11.

<sup>234</sup> Vgl. Lessing: Laokoon.

einerseits durch Entrückung zu einer bewussten „Individualisierung“ und Distanzierung von der Umwelt entscheiden, die allerdings in die Imagination führt und es natürlich „unmöglich [macht], selbst in die zweite, gepreßte Existenz einzutauchen.“<sup>235</sup> Das Ich ist an die eigene Perspektive gebunden und kann sich nicht in andere hineinversetzen, weil es stets auf seine eigenen Bedingungen zurückgeworfen wird. Durch einen Rückzug von dieser Betrachtung und der Intention einer objektiven, geistigen Stellung versucht es, die Menschen und den Alltag der Realität wieder „einzuholen“ – was darin mündet, dass ein Zustand „wie lauwarmes Wasser, vertraut und dicht“ erreicht wird, der keine stärkere reflektierende Abgrenzung erlaubt.<sup>236</sup> Dem Ich wird hier die Möglichkeit bewusst, sich mittels seiner Vorstellungskraft in die Leben der anderen Menschen zu begeben, allerdings ohne vollkommen darin aufzugehen, da letztlich die eigenen Sinne und Erfahrungen nicht überschritten werden können. Die Unterschiede zwischen Imagination und Wahrnehmung, zwischen Wahrnehmungsbild und mentalem Bild scheinen geklärt, allerdings verunsichert die abschließende Überlegung es erneut zutiefst: Wurde dieser imaginäre, ekstatische Zustand vielleicht tatsächlich durch „gezielte Empathie“ verlassen, ist das Ich also ins Leben der Menschen eingetaucht und kommt deshalb wieder in der „lauwarmen“ Vertrautheit an die Oberfläche, weil jede menschliche Wahrnehmung und daraufhin jedes menschliche Leben prinzipiell so grundlegend gleich ist? Dies würde wieder den Verlust von subjektiver Wahrnehmung in einer konventionalisierten Realität anprangern.

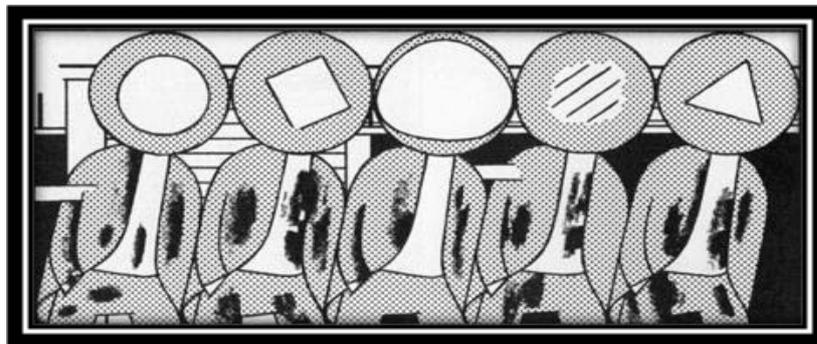
Diese gesamte Episode wird im Comic in lediglich drei großen Panels auf einer Seite ohne jeglichen Text stark komprimiert erzählt. Auf dem vorherigen „Übergangspanel“ zwischen den „Erzähletappen“ sieht man noch die Erzählerfigur, wie sie in Richtung einer leicht surrealen Stadt mit in der Luft hängenden Straßen geht. Die nächste Seite wechselt dann unvermittelt in die P.o.v.-Perspektive, was allerdings erst in der Retrospektive deutlich wird, wenn im letzten Panel die Augen des Ichs betont werden. Der Leser sieht sich zu Beginn mit fünf menschenähnlichen Figuren konfrontiert. Sie scheinen allesamt Anzüge zu tragen und die Hände in den Taschen zu haben, bis auf einige Schlieren oder Flecken auf der Kleidung ist ihr Aussehen unterhalb des Kopfes sowie ihre Gestik vollkommen identisch. Was sie unterscheidet, ist – neben einer Art Stange, die horizontal aus einigen der Personen ragt und sowohl auf ihre Zusammengehörigkeit wie Uniformität hinweist– ihr Gesicht. Zwar ist die eigentliche runde Kopfform ebenfalls schlichte Reproduktion, innerhalb dieser variieren allerdings geometrische Formen und Muster. Sie erinnern an Verkehrsschilder, was insofern relevante Assoziation ist, da ihre jeweiligen Gesichter Zeichen darstellen. Diese können jedoch weder von der Erzählerin noch vom Leser dechiffriert werden, da es sich um optisch zwar scheinbar vertraute Zeichen handelt, die andererseits aber semantisch rätselhaft und Bestandteile fremder, unentschlüsselbarer Zeichensysteme bleiben. Sie bilden eine Realität nicht mimetisch ab, geben also nicht durch Ähnlichkeit mit etwas anderem ihre Bedeutung preis, sondern verweigern jedem außenstehenden „Ungebildeten“ jenen Sinn durch völlige Abstraktion. Hier wird Konformität der Masse durch beinahe identisches Aussehen mit Individualität verbunden, die sich in den Gesichtern widerspiegelt. Im nächsten Panel wird diese Individualität jedoch sofort wieder in Frage gestellt. In struktureller Parallelität zu vorherigen Episoden (Blätter, Tauben) wird die Wahrnehmung erneut mit einer Vervielfältigung „überflutet“, plötzlich besteht das gesamte Panel beinahe ausschließlich nur noch aus Reihen von Gesichtern, die allerdings in dieser Masse ebenfalls mehrfach

---

<sup>235</sup> Kronauer: Tag, S.11.

<sup>236</sup> Kronauer: Tag, S.11-12.

auftauchen. Eine Darstellung von Individualität ist somit mehr als fraglich. Stattdessen verknüpfen die vermehrt präsenten Linien oder Stangen nach vollkommen unklaren Kriterien, letztlich scheint alles verwoben zu sein und in Zusammenhang zu stehen. Eine Erkenntnis ist dem Ich jedoch verwehrt, da ihm das nötige Wissen oder das notwendige Instrumentarium fehlt: Es hat die konventionelle Bedeutung der Zeichen nicht gelernt und kann sich in der Gesellschaft nicht bewegen. Empathie versagt, Beobachtung führt zu keinem Mehrwissen, die anderen Menschen besitzen eine Ambivalenz, die sich durch die Gleichzeitigkeit von monotoner Uniformität und der Empathie versperrender Individualität konstituiert. Der Ich-Erzähler bleibt keine andere Möglichkeit, als auszuweichen und zu entfliehen.



**Abbildung 6: Mehrere Figuren mit Zeichen als Gesicht. Ein Symbol für die Fremdartigkeit anderer Menschen, gleichzeitig aber auch eine metamediale Parodie auf das codifizierte Zeichenrepertoire des Comics. Die Konventionen zur Dechiffrierung dieser Symbole sind von der Erzählinstanz noch nicht erlernt worden bzw. können gar nicht erlernt werden.**

Kronauer und Hommer inszenieren diese Passage mit anderen Gewichtungen. In Kronauers Version weist der Text auf den Unterschied hin zwischen einerseits Notwendigkeit und Akzeptanz von Konventionen, die das Leben und die Wahl eines möglichen „Lebensweges“ erleichtern, und andererseits der distanzierten Analyse dieser Konventionen, die hier jenen Weg erschwert, sogar zum Stehenbleiben zwingt, allerdings dabei aus der Gesellschaft ausschließt und individualisiert. Desweiteren betont sie die Kraft der Imagination, welche die Wahrnehmung übersteigt und es möglich macht, sich das Leben der Menschen auszumalen, allerdings daran scheitert, tatsächlich in die jeweilige Realität dieses Menschen einzudringen. Diese Vorstellungskraft entsteht im Text aus einer gesteigerten Wahrnehmung, die Raum und Zeit beliebig modifizieren und mentale Bilder entstehen lassen kann. Diese Bilder entsprechen wiederum Hommers Wahrnehmungsbildern im Comic, die ja tatsächlich zweidimensional sind, eine theoretisch unendliche Zeit zur Betrachtung bieten und laut McCloud Abstraktionen einer Realität darstellen, die am ehesten unserem „Kopfbild“ entsprechen. Da die Rolle der Ich-Erzählerin in dieser imaginierten Welt eben durch den Leser ausgefüllt wird, wird diese im Gegensatz zu den anderen Figuren mit zwei Augen dargestellt. Das empathische „Hineindenken“ in die anderen Figuren ist jedoch durch die Bedingungen der Wahrnehmungsmöglichkeiten, die Gebundenheit an die eigene Perspektive in letzter Konsequenz unmöglich, was durch die Diskrepanz von menschlichen Erkennungsmerkmalen und vollkommen unleserlichen Gesichtern erreicht wird: Im Medium Comic identifiziert man sich mit Figuren durch Empathie, Ablesen von visuell erkennbarer Mimik und Gestik – was hier explizit verhindert wird und genau deshalb die Problematik der mentalen Projektion sowie die damit verbundene Beschränkung auf eigene Sinneswahrnehmungen aufweist. Gleichzeitig werden die anderen Menschen als fremdartige

Masse wahrgenommen, die wieder vor allem die eigene Subjektivität und Individualität betonen.

## 2.5. Beherrschung der Wahrnehmung

Die Protagonistin ist vor der finalen Etappe ihrer Reise äußerst verunsichert. Auch wenn sie ihre Gründe nicht explizit nennt, sieht sie sich angesichts des baldigen Endes des Tages dazu veranlasst, „alles auf eine Karte“ zu setzen: „Alles oder nichts sozusagen.“<sup>237</sup> Durch diese Kommentare stiftet sie Spannung und evoziert eine gewisse Erwartungshaltung, die auf den ersten Blick nicht kausal motiviert ist. Für den Leser ist eine psychologische Motivation nicht gegeben, es ist in einer ersten Lesart nicht unbedingt nachzuvollziehen, weshalb jetzt ein Risiko eingegangen werden muss, woraus dieses Risiko überhaupt besteht und was die Konsequenzen eines Scheiterns wären. Die Begründung, dass dies aufgrund des verstreichenden Tages geschehen müsse, wirkt unbefriedigend. Für ihr letztes „Experiment“ sucht sich die Ich-Erzählerin eine Anhöhe, von der aus sie eine große Anzahl Straßen betrachten kann, die zu ihrem Aufenthaltsort hinaufführen. Die Annahme, dass es sich um mehrere Straßen handle, basiert allerdings darauf, dass ihr die Sicht durch „Senkungen“ und „Buschwerk“ von seiner Position versperrt ist.<sup>238</sup> Das hält sie für „unwahrscheinlich“ und ersetzt deshalb das, was sie „wirklich“ sieht mit dem, was ihr „logisch“ erscheint, sie verbindet „die losen Abschnitte durch Erfahrung und Verstand zu einem einzigen“:<sup>239</sup> Die diversen Straßen sind ihrer Realität demnach eine einzige, die Hindernisse lassen es aus ihrer Perspektive lediglich so erscheinen, als handle es sich um mehrere. Sie füllt die fragmentarische Realität aus, indem sie die Gültigkeit ihrer visuellen Wahrnehmung anzweifelt und sich stattdessen vorstellt, was wahrscheinlich hinter diesen nicht-einsehbaren Passagen liegt. Sie stellt Zusammenhänge her. Diese Theorie kann die Erzählerin nun überprüfen, als ein gelbes Auto auftaucht und die Straße entlangfährt. Sie prophezeit, wo es wieder auftauchen wird und fühlt zunehmende Bestätigung, als es tatsächlich geschieht wie sie vorausgesagt hat. Als es bei ihr ankommt, empfindet sie „endlich vollste Zufriedenheit“ und erkennt befriedigt einen „deutlichen Schluß“.<sup>240</sup>



**Abbildung 7: Die Erzählfigur hockt in einer an den meditierenden Buddha erinnernden Pose im Perspektivzentrum und scheint den Leser in einer Spiegelungssituation anzuschauen. Die neue Macht und Herrschaft über Wahrnehmung und Erzählung wird so angedeutet.**

<sup>237</sup> Kronauer: Tag, S.12.

<sup>238</sup> Kronauer: Tag, S.12.

<sup>239</sup> Kronauer: Tag, S.12.

<sup>240</sup> Kronauer: Tag, S.12.

Im Comic begibt sich die Figur ebenfalls an einen höher gelegenen Ort. Die sich im Hintergrund abzeichnenden Berggipfel verschmelzen dabei jedoch mit der Wand des Gebäudes, aus dem die Ich-Erzählerin tritt, das Gebirge und der dargestellte Raum sind also offenkundige Konstruktionen.<sup>241</sup> Diese Darstellung trägt zum Gesamtbild dieser Episode bei, die noch stärker als die vorherigen artifiziell erscheint. Das gelbe Auto wirkt wie ein grobgeschnitztes Spielzeugauto ohne Türen, aber mit übergroßen Reifen und einem minimalen Seitenfenster. Auch die Bäume wirken aufgrund ihrer perfekten, völlig identischen Form wie zweidimensionale Schablonen. Das Szenario ähnelt einem stilisierten Spielzeugland. Dieser Atmosphäre angemessen ist daher auch die Erzählfigur völlig überdimensioniert gezeichnet: in einem großen Panel auf der vorletzten Seite hat sie sich im Schneidersitz inmitten der Landschaft niedergelassen und überragt dabei die Berge, Bäume und Straßen um ein vielfaches. Dabei sitzt sie in einem extern fokalisierten Panel erneut im Perspektivzentrum der Welt und scheint den Leser herausfordernd anzuschauen. Diese Pose erinnert stark an das ikonische Bild des meditierenden Buddhas und ist als visuelles Zitat zu verstehen, denn tatsächlich befindet sich die Erzählerin ja innerhalb dieser Welt in einer gottgleichen Position: Sie ergänzt die Realität und konstruiert sich eine eigene, was ihr scheinbar allwissend erlaubt, die Zukunft vorauszusagen. Sie beherrscht diese fiktive Welt und ihre Wahrnehmung mittlerweile.

In Kronauers Text schwingt diese beherrschende Aneignung der Welt ebenfalls mit, die Erzählerin scheint omnipotent und ist eindeutig der aktive Part, der das Auto zu seinem Ziel zwingt: „und da hatte ich es auch schon sicher durch die Wildnis gebracht“, aber „schon stand ich genau mit dem Abbruch der Strecke bereit.“<sup>242</sup> Die prägnanteste Stelle ist in jenem langen Satz zu finden, an der die Syntax die verschlungenen Wege des Autos widerspiegelt und der Leser den Wagen beziehungsweise den Sinn trotz der vielen relativierenden Einschübe gewissermaßen bis zum Ende des Satzes transportieren muss:

Ich geleitete das Auto durch die Unsichtbarkeit und wußte vor ihm, wo der Weg wieder Weg und das Auto wieder Auto wurde und ohne meine Hilfe fuhr, aber doch von mir, die den Weg kannte und voraussah, gezwungen, immer höher und schließlich dahin, wo ich stand, ans Ziel zu kommen.<sup>243</sup>

Ausgehend von „ich geleitete das Auto“ manövriert der Leser jenes Auto bis zum Satzende, wo es „ans Ziel“ kommt.<sup>244</sup> Dieser konstruktive Rezeptionsakt findet im Comic eine medienpezifische Transformation. Im bereits erwähnten Panel der vorletzten Seite dieser Erzählung, in welchem die Ich-Erzählerin in der Landschaft thront, lautet der Erzähltext: „Gleich musste es [das Auto] wieder auftauchen“.<sup>245</sup> Die evozierte Erwartung bedingt also die Rezeption der nächsten Panels, welche einen gemeinsamen, panelübergreifenden Hintergrund besitzen: „Die Einzelpanels [schließen sich] zu einem überlappungsfreien Hintergrund zusammen, vor dem sich die Figur oder das Objekt bewegt.“<sup>246</sup> Wird im ersten lediglich eine Kurve gezeigt, deren hinterer Teil von vier Bäumen verdeckt ist, ist im folgenden Panel eine Straße zu sehen, auf der sich das Auto von dieser Kurve, die

---

<sup>241</sup> Hier liegt mangelhafte Darstellungsqualität vor, die Narrativität ist dennoch gewährleistet. Diese Horizontlinie lässt sich jedoch mit der problematisierten Signifikant/Signifikat-Beziehung von Balzer vergleichen. Vgl. Balzer: Horizont.

<sup>242</sup> Kronauer: Tag, S.12.

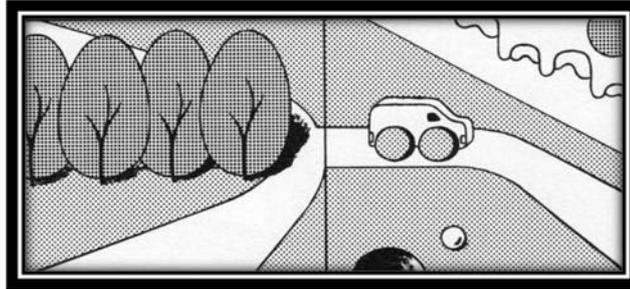
<sup>243</sup> Kronauer: Tag, S.12-13.

<sup>244</sup> Der Leser muss das Auto also am syntaktischen Satzende, am wörtlich genommenen „richtigen Punkt“ wieder aufsetzen. Kronauer: Tag, S.12.

<sup>245</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

<sup>246</sup> Mahne: Transmediale, S.67.

mittlerweile durch die Panelgrenze zur Gabelung geworden ist, fortbewegt. Indem erst die Bäume ohne Auto und anschließend der Wagen selbst dargestellt werden, muss der Leser letztendlich das tun, was die Ich-Erzählerin auch tut: Er stellt einen Zusammenhang her und bewegt das Auto in seiner Vorstellung.



**Abbildung 8: Die beiden Panels betonen durch den gemeinsamen Hintergrund die Kohärenz so stark, dass der Blick auf die Rezeptionsleistung gelenkt wird.**

Formal sind die beiden Panels durch einen Strich getrennt, der zusammenhängende Hintergrund und der vorherige Erzählkommentar setzen das Dargestellte jedoch in einen gemeinsamen Kontext, der den Leser anhand seines kognitiven Schemas automatisch jene Lücke schließen und eine zeitliche Komponente entstehen lässt.<sup>247</sup> Er geht davon aus, dass das Auto von der Straße des linken Panels zum rechten gefahren ist. Somit hat er es auf seiner „Erfahrung und seinem Verstand“<sup>248</sup> fahren lassen, indem er die dem Medium immanenten Lesekonventionen erfüllt hat: „Auch die Rekonstruktion der Ereignisfolge einer Bildsequenz [vollzieht sich] kraft der Induktionsleistung des Rezipienten.“<sup>249</sup> Was Ittner über den Wahrnehmungsakt der Erzählinstanz in Kronauers Erzählung sagt, trifft ebenfalls auf den Rezipienten von Hommers Comic zu: „What makes this world move is the observer’s eye and the observer’s mind.“<sup>250</sup> Da dieser Sinnzusammenhang zwischen den beiden Panels in einer krassen Diskrepanz zu den sprunghaften Montagekombinationen der restlichen Erzählung steht, kann man hier von *foregrounding* sprechen, also von expliziter formaler Auffälligkeit.

Während der Text sukzessiv gelesen, der Wagen geleitet werden muss und Sinn sich kontinuierlich aufbaut, kann der Blick im Comic nach Belieben in Zukunft und Vergangenheit der Erzählung schweifen. Die Leserichtung ist zwar durch Konvention grob vorgegeben, allerdings hat der Leser jederzeit die Möglichkeit, sich davon zu lösen und Panels nach Belieben zu betrachten.<sup>251</sup> Es ist möglich, dass er das Auto bereits in Panels gesehen hat, die nicht in direkter, chronologisch korrekter Reihenfolge stehen, sondern je nach Position im Leseprozess in der „Zukunft“ der Erzählung liegen, die Seite kann also

<sup>247</sup> „Wir haben es mit starren Bildern zu tun, aus denen erst im Rezeptionsprozess eine kontinuierliche Bewegung synthetisiert wird. Implizieren zwei Panels unterschiedliche Betrachterpositionen, so ist dieser Wechsel stets sprunghaft. Die springende Betrachterposition kann der Leser nur dann als kontinuierliche Bewegung verstehen, wenn ein besonders starker Zusammenhalt zwischen den Panels gewährleistet ist, so dass ihre reale Diskontinuität im Rezeptionsprozess neutralisiert wird.“ Schüwer: *Erzähltheorie*, S. 181. Der erwähnte starke Zusammenhalt der Panels wird durch den gemeinsamen Hintergrund, also durch räumliche Kohärenz, explizit gewährleistet. Hier ist aufgrund der übertriebenen Betonung der Kohärenz und Ordnung ebenfalls von *foregrounding* zu sprechen.

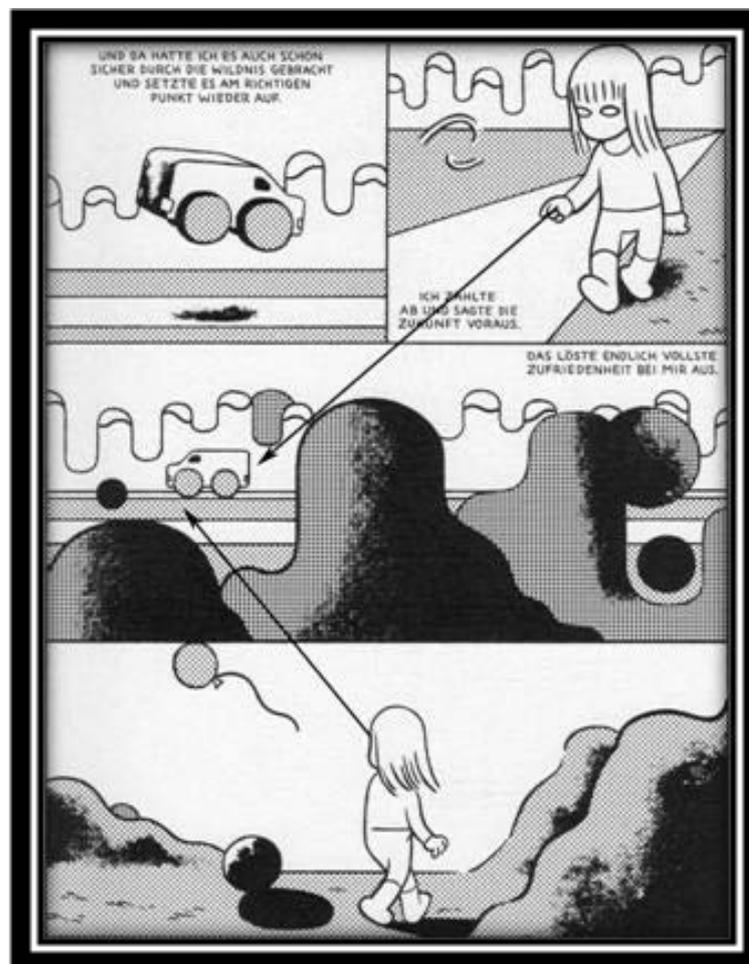
<sup>248</sup> Kronauer: *Tag*, S.12.

<sup>249</sup> Mahne: *Transmediale*, S.57.

<sup>250</sup> Ittner: *Jigsaw*, S.175.

<sup>251</sup> Die Leserichtung kann allerdings nach Kulturkreis beziehungsweise Genre oder Form variieren: Manga werden von rechts unten nach links oben von „hinten nach vorne“ gelesen, mittlerweile auch in westlichen Kulturkreisen.

„einerseits als Abfolge von Panels gelesen, und damit als Erzählung, andererseits aber auch als grafische Gesamtkomposition rezipiert [werden], und damit als Tableau. Die Panels einer Seite [...] werden stets sowohl sequentiell als auch simultan wahrgenommen.“<sup>252</sup> Diese Rezeptionshaltung wird im Comic ebenfalls reflektiert. Nachdem die Ich-Figur das Auto nach eigenen Angaben wieder abgesetzt hat, was im Comic durch ein schwebendes, sich dem Boden zuneigendes Auto dargestellt wird, deutet sie im nächsten Panel auf die Straße und verkündet via Erzählkommentar: „Ich zählte ab und sagte die Zukunft voraus.“<sup>253</sup> Im Kontext dieser Aussage gewinnt die zeigende Geste der Protagonistin jedoch eine ganz andere, implizit metaleptische Bedeutung: folgt man mit dem Blick der angezeigten Richtung über die Panelgrenze hinaus, so weist sie genau auf jene Stelle im großen Folgepanel, an welcher das fahrende Auto hinter einem Berg hervor und damit sowohl für sie als auch für den Leser wieder in Sicht kommt. Die Ich-Figur hat nicht nur auf diegetischer, sondern ebenfalls auf grafischer und erzähltechnischer Darstellungsebene die „Zukunft“ der Erzählung in ihrer medialen Beschaffenheit und des Rezeptionsaktes vorhergesagt, was auch bei ihr „vollste Zufriedenheit“ auslöst.<sup>254</sup>



**Abbildung 9: Die Erzählinstanz beherrscht die Erzählstruktur, hier das Tableau, und kann deshalb über die Panelgrenzen hinaus „die Zukunft vorhersagen“. Dies ist die deutlichste Manifestation von Schüwers Zeit-Bild und sowohl Beispiel für eine kognitive Entwicklung der Erzählinstanz wie für eine selbstreflexive, metamediale Lesart des Comics. Modifikation (Pfeile).**

<sup>252</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.161.

<sup>253</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

<sup>254</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

## 2.6. Zwischenfazit: Kognitive Entwicklung durch und als Erzählung

Ittner interpretiert die Erzählung vorrangig als die Individuation eines weiblichen Ichs, das am Ende seines Lebens einen Rückblick auf die einzelnen „Puzzleteile“ seines Lebens wirft, die Fragmente zu einem Ganzen verbindet und seine Entwicklung bis zum jetzigen Punkt nachvollzieht.<sup>255</sup> Der von Kronauer selbst mehrfach betonte autobiografische Aspekt des Erzählens als Konstruktion einer eigenen Lebensgeschichte findet tatsächlich bereits in ihrer ersten Erzählung statt: Die einzelnen Episoden können als essenzielle Etappen eines sich entwickelnden Subjekts gesehen werden, das die jeweilige Problemstellung mit zunehmendem Vorwissen, Komplexität und Methodenvielfalt untersucht. Muss es sich anfangs noch auf seine visuelle Perzeption und Wahrnehmung verlassen, kann es im Verlauf der Handlung auf andere Sinne, auf seine Vorstellungskraft, auf seine Fähigkeit zur Assoziation, Logik und Reflexion zurückgreifen, sowie – als eindeutigstes Indiz einer Entwicklung - auf Erfahrung. Diese Erfahrung ist jedoch immer wieder mit einer Artikulation verbunden, sie muss erzählt werden, um anschließend als Erkenntnisrepertoire präsent zu sein: Kognitive *frames* entwickeln sich. Obwohl die Erkenntnisse niemals komplett zweifelsfrei überprüft werden konnten und lediglich eine Hypothese darstellten, werden sämtliche Wahrscheinlichkeiten letztlich in einem Experiment dennoch erfolgreich zu einem erwarteten Ausgang verbunden. Die Erzählfigur gibt sich damit zufrieden, dieses finale Experiment mündet in der Vorstellung des Ichs und der Eindeutigkeit der Welt und ihrer Methoden. Die Fragilität der vorherigen Wahrnehmungserkenntnisse wird nicht mehr anerkannt, stattdessen hat die Ich-Erzählerin ein Muster konstruiert und einen *frame* ausgebildet, mit welchem sie der fiktiven Welt souverän gegenüberstehen kann. Komplizierende, widersprüchliche Phänomene werden in dieser schablonierten Weltwahrnehmung vereindeutigt oder nicht mehr beachtet, von nun an scheint alles erfolgreich erklärbar und verständlich zu sein, das Schema bleibt starr und tröstlich eindeutig. „Wenn wir wahrnehmen sind wir nicht in erster Linie schöpferisch, sondern strukturierend tätig.“<sup>256</sup> Die Realität ist also durch Aneignung von konventionellen Konstruktionsmechanismen und Nichtbeachtung einer wahrgenommenen Ambivalenz einfacher und eindeutiger geworden, was sie allerdings auch ärmer an Möglichkeiten macht. Hier wird analog zu den Überlegungen in Kronauers „Kleine poetologische Autobiographie“ der Blick des Kindes dargestellt, das die Welt noch vorwissensfrei ohne konventionell ordnende Muster in ihrer chaotischen, formlosen Widersprüchlichkeit wahrnehmen kann, sich aber gegen dieses Chaos durch ordnende Erzählmuster zu wehren beginnt. Die Verzweiflung und der Anflug von Panik gegen Ende zeigen auch die Notwendigkeit, sich solch strukturierende Muster (zwangsläufig) anzueignen: Ohne das entwickelte Sinnes- und Wahrnehmungsinstrumentarium hätte das Ich jeglichen Halt verloren und würde wie sein Spiegelbild im Wasser ungefestigt und fragmentarisch auf eine zutiefst verunsichernde Realität treffen. Es muss Fakten und Ereignisse erschaffen und selbigen einen spezifischen Sinn verleihen, um sich zu erklären und als distinktes, einheitliches Subjekt zu verstehen. Die erleichterte Zufriedenheit am Ende ist somit zwar fragwürdig motiviert, weil vorherige Probleme und Zweifel einfach beseitigt werden, andererseits aber fundamental wichtig, weil die Konstruktion von einer sowie der Glauben an eine Kontrollmöglichkeit in der Welt überlebensnotwendig ist.

---

<sup>255</sup> Vgl. Ittner: Jigsaw.

<sup>256</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.140. Schüwer bezieht sich hier auf Bergson.

Diese Lesart ermöglicht Hommers Comic-Transformation ebenfalls. Die stilisierten Landschaften erwecken den Eindruck einer konstruierten Welt, die völlig vom Willen und Interesse der Ich-Erzählerin abhängig ist. Gerade da, wo sie sich diesem Willen dann jedoch widersetzt,<sup>257</sup> wird das Dargestellte fraglich und als Ergebnis der wahrnehmenden Perspektive kenntlich gemacht. Vom ersten Panel an wird jedoch der Versuch der Erzählerin deutlich, das Wahrgenommene und die fiktive Welt in interpretatorische Muster zu zwängen und ihnen somit Herr zu werden. Der Instabilität wird mit einem stabilisierenden, aber einengenden Rahmen begegnet.<sup>258</sup> Sowohl auf rein visueller wie auch auf verbal-visueller Ebene scheint ein Widerstreit zu herrschen, die fiktive chaotische Realität und ihre Interpretationen scheinen permanent um die Vorherrschaft zu ringen und öffnen durch diesen Konflikt den Blick auf die zusammenhängenden Erzählebenen des Comics. Ein kindlicher Blick, der die Formlosigkeit und Willkür der Welt konstatiert, konkurriert somit stets mit einem sich entwickelnden Blick, der überall Narreme sieht und den Phänomenen eindeutigen Sinn verleihen will.<sup>259</sup> Grafisch äußert sich dies auch an der Darstellung der Erzählfigur: Sie gewinnt parallel zu ihrer kognitiven Evolution immer mehr an Kontur und Form, bleibt dabei jedoch unbestimmt wie in der Erzählung. Nur in dem Maße, in dem sich ihre Welterfahrungsmöglichkeiten erweitern, wird sie auch zunehmend häufiger abgebildet. Dies geschieht mit einem Wechsel von der reinen P.o.v.-Perspektive zur Halbsubjektivität. Anfangs ist die Protagonistin körperlich nicht einmal visuell präsent, anschließend ist ihre Gestalt immer nur partiell sichtbar, bis sie sich das erste Mal selbst komplett im Wasser sieht. Ab diesem Zeitpunkt ist sie gewissermaßen auch in der grafischen Ebene der Erzählung vollständig anwesend. Sind ihre Haare zu Beginn der zweiten Episode noch äußerst kurz, „wachsen“ sie im Laufe der Handlung von Episode zu Episode immer mehr, bis sie schließlich im Schlusspanel über die Schultern fallen. Dieser subtile Hinweis indiziert und charakterisiert also ihre körperliche und geistige Entwicklung gleichermaßen, sie emanzipiert sich durch das Lernen und Anwenden von Regeln und Mustern und wird vom Kind zum eigenständigen Erwachsenen. Dadurch wird die Erzählung auch als Möglichkeit der generellen Zeiterfahrung betrachtet und erfüllt Wolfs Narreme beziehungsweise Narrativität explizit durch indexikalische Zeitanzeige. Im letzten Panel, nachdem die Erzählfigur erfolgreich die Strukturen durchschaut und somit den Kampf um eine Wahrnehmungsherrschaft gewonnen hat, wendet sie sich sogar vom Leser ab und demonstriert so die ultimative Mündigkeit.

Diese Lesart harmoniert mit der kognitiven Entwicklungspsychologie eines Jean Piagets<sup>260</sup>, nach der Kinder „bestimmte Entwicklungsstadien in geregelter, fortlaufender Reihenfolge durchlaufen, wobei sich jedes Stadium aus dem vorhergehenden ergibt und auf diesem als Grundlage nicht nur umfassender, sondern auch komplexere Strukturen aufbaut.“<sup>261</sup> Auch er entwickelte später die Idee eines mentalen Assoziationsschemas im Menschen. Äquivalent zum Anfang der Erzählung, in der das Subjekt mit seiner Perzeption und Wahrnehmung ringt, ist beispielsweise auch die erste Entwicklungsstufe des Babys zu sehen, „seine Augen

---

<sup>257</sup> Beispielsweise in den rätselhaften Gegenständen, die herumliegen, oder eben in den verunsichernden Ergebnissen der jeweiligen Untersuchungen.

<sup>258</sup> Deshalb wird unter anderem das Panelformat unveränderlich beibehalten.

<sup>259</sup> „Blick“ ist in diesem Falle nicht auf die visuelle Ebene beschränkt, sondern als eine Weltauffassung zu verstehen.

<sup>260</sup> Vgl. Pulaski: Piaget. Bewusst wird hier damals zeitgenössische Forschungsliteratur zu Kognitionswissenschaften als Interpretationsstütze herangezogen.

<sup>261</sup> Pulaski: Piaget, S.22.

können nichts fixieren.“<sup>262</sup> Passend zur Problematik der zweiten Etappe muss das Kind später erst sogenannte Objektpermanenz erlernen, was bedeutet, dass Dinge, die nicht in seinem Blickfeld sind, dennoch existieren können. Ziel ist letztlich die Perspektivenübernahme, das mentale Hineinversetzen in andere Blickwinkel und Verständniskontexte, womit es letztlich erkennt (in der Wasser- und Stadtepisode), dass es eine von ihm unabhängige Realität gibt. Dies bekräftigt seine Identität, die „andere“ Realität ist aber anfangs von Animismus und Anthropomorphisierung geprägt, weshalb die Erzählinstanz die Luft und das Wasser auch als destruktive Akteure ansieht. In der Periode der konkreten Operationen hat das Kind dann ein weltliches Vorwissen oder einen kognitiven *frame* angeeignet, der sich wie im Finale experimentell anwenden lässt: „So ist das operationale Kind frei vom Druck der unmittelbaren Wahrnehmung. Es ist außerdem imstande, auf der geistigen Ebene räumlich und zeitlich vorwärts und rückwärts zu streifen!“<sup>263</sup> Hommers Comic illustriert diese kognitive Entwicklung durch eine äquivalente Darstellung der physischen Entwicklung der Erzählfigur. Ausgespart wird in der Erzählung allerdings die nächste von Piaget proklamierte Entwicklungsstufe: In der Periode formaler Operationen lernt das Kind „über Gedanken nach[zu]denken [...] In diesem Studium kann der Jugendliche Hypothesen durchdenken und die möglichen Folgen, wenn sie richtig sind, abschätzen. Er kann der Form einer Argumentation folgen und vom Inhalt absehen.“<sup>264</sup> Diese nächste Stufe bleibt dem Leser überlassen, der vom Inhalt der Erzählung absehen und über die Form nachdenken kann, die zur selbstreflexiven Lesart führt.

Die visuelle Lesart des Comics lenkt den Blick jedoch gezielt auch noch auf eine Interpretation von Kronauers Erzählung, die in den Analysen von Sill und Ittner nur marginal erwähnt wird, allerdings eng mit der bereits vorgestellten Lesart verflochten ist. Die Erzählung thematisiert und reflektiert nämlich in beiden Medien an verschiedenen Stellen durch implizite und einige explizite metafiktionale Kommentare auch immer wieder ihre eigene Struktur und Strategien und die damit verbundene Rezeptionshaltung des Lesers. Sie setzt explizit Narreme und erfüllt somit eine gewisse Narrativität, also unter anderem Sinnabgeschlossenheit, die jedoch letztlich höchst fraglich bleibt. Kronauer betonte in ihrer *Kleinen poetischen Autobiographie* wie erwähnt die gefühlte Diskrepanz zwischen eigener Wahrnehmung und der Erzählungen der Mutter über gemeinsam erlebten Alltag: „Ich war ja oft Zeuge, wenn sich die Dinge ereigneten, nur verlief in der Wirklichkeit alles viel stärker im Sande, begann unbestimmt und endete vage.“<sup>265</sup> Nicht zufällig wird hier die gleiche Redensart verwendet wie in ihrer ersten Erzählung, denn in Erzählungen verläuft im Gegensatz zur Realität nichts „im Sand“, sie besitzen eine Bedeutung und sinnvolle Entwicklung: Der Titel *Ein Tag, der am Ende doch nicht im Sande verlief* ist in diesem Kontext implizit metafikional, da er von einem Tag beziehungsweise von der Erzählung berichtet, der sich gegen Ende zum Positiven neigen wird. Er evoziert also die Erwartungshaltung einer teleologischen Struktur mit „befriedigendem“ Ende.

Der Tag fungiert als temporaler Handlungsrahmen. Bevor der Tag vorüber ist, muss und wird die Ich-Erzählerin ihr Experiment erfolgreich beendet haben. Weshalb das geschehen muss und was die Konsequenzen eines Scheiterns wären, wird in der Geschichte nicht direkt begründet und erst einleuchtend, wenn man Raum und Zeit der Handlung an die

---

<sup>262</sup> Pulaski: Piaget, S.25.

<sup>263</sup> Pulaski: Piaget, S.51.

<sup>264</sup> Pulaski: Piaget, S.32.

<sup>265</sup> Kronauer: Autobiographie, S.269.

erzählstrukturelle Erwartungshaltung des Lesers knüpft: Ein riskantes Finale scheint es nur zu geben, weil der Leser das erwartet, es ist insofern ein Zugeständnis an Lesekonventionen. Gleichzeitig werden diese aber auch durch Verwendung von expliziten Fiktionssignalen spezifisch aktiviert: die Erzählung beginnt mit den Worten „Ganz zu Anfang“ und endet mit dem Wort „Ende“, der strukturelle Höhepunkt der Handlung findet inhaltlich deckungsgleich auf einer „Anhöhe“ statt.<sup>266</sup> Wenn Raum und Zeitangaben demnach ebenfalls als implizite metafiktionale Kommentare anzusehen sind und durch *foregrounding* die Struktur betonen, „Tag“ also deckungsgleich mit „Erzählung“ verstanden werden kann, erklärt sich auch die entstehende Spannung vor dem Ende: Es wird nicht unbedingt durch eine psychologisch nachvollziehbare Motivation der Ich-Erzählerin Spannung gestiftet, sondern weil die konventionelle erzählerische Struktur und das narrative Schema des Lesers diese verlangen. „Der Ort, an den ich mich, weil der Tag bald vorüber sein würde, eilig begab“ ist auf beiden Ebenen der Höhepunkt vor dem Ende – und der Tag und die Erzählung verlaufen deshalb „zuletzt doch nicht im Sande“, weil ein eindeutiger, ein „deutlicher Schluß“ geboten wird, „denn jedesmal, sobald ich etwas als angefangen betrachte, erhebt es auch Anspruch aufs Ende.“<sup>267</sup> Die verbleibenden Irritationen der Etappen werden ignoriert, um dem Leser einen befriedigenden Schluss zu bieten, der narrative *frame* kreiert trotz Ambivalenzen Kohärenz. Die ästhetische Illusion wird zwar immer wieder durchbrochen, aber im Zuge eines befriedigenden Schlusses wird die Kohärenz der Narration anerkannt. Durch diesen erzwungenen, „künstlichen“ Schluss muss die Erzählerin ihre Welt und ihre eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten nicht mehr anzweifeln, gleichzeitig kann der Leser zumindest formal seine Lektüre zufriedengestellt abschließen. Dieser „Anspruch aufs Ende“ zwingt also den Schluss herbei.

Unter diesem Aspekt betrachtet lässt sich auch die gesamte Erzählung und ihre Struktur wie ein metafiktionaler Kommentar zu Interpretations- und Rezeptionsprozessen des Lesers deuten. Die Ambivalenzen auf der diegetischen Ebene werden dadurch aufgelöst, dass die Suche nach Kohärenz und die automatisierte und notfalls erzwungene Sinnvereindeutigung vom Leser als „Sinn“ der Erzählung aufgefasst und als grundlegender menschlicher Zug erkannt werden kann. In Wolfs Terminologie würde also vor allem die zweite Funktion seiner Erzähltheorie befriedigt werden, die Erfahrbarkeit von solchen menschlichen Mechanismen in der Fiktion. In der ersten Etappe stellen Erzählerin und Leser gleichermaßen angesichts der fiktiven Realität und angesichts des ambivalenten Textes immer wieder augenscheinliche Interpretationen und Hypothesen auf, die relativiert werden müssen. Das, was gesehen und interpretiert wird, muss in Folge der Erzählung immer wieder kritisch überprüft werden, da die Erzählinstanz beziehungsweise ihre Wahrnehmung von Anfang an als unzuverlässig eingeführt wurde. Folglich durchsucht der Leser den Text analog zur zweiten Etappe nach „unsichtbaren“ Aussagen, einer verborgenen Sinnstruktur und Leerstellen, er versucht die diese Episode prägenden unsichtbare Akteure und Motivationen zu erkennen. Dabei wird er allerdings ob der Instabilität „unruhig“ und geht an eine „Stelle, die mehr versprach“, was sowohl für einen Ort in der Erzählwelt wie auch für diverse Textstellen gelten kann.<sup>268</sup> Das Verb „versprechen“ impliziert dabei die bereits durch den Titel suggerierte Erwartungshaltung nach sinnhaften Erzählkonventionen, die der Leser an den Text heranträgt. Der Leser realisiert in der Episode der spiegelnden Wasseroberfläche, dass er in der „Erkundung einer fiktiven Welt“ die oder eine analoge Rolle

---

<sup>266</sup> Kronauer: Tag, S.9-13.

<sup>267</sup> Kronauer: Tag, S.9-13.

<sup>268</sup> Kronauer: Tag, S.10.

der Ich-Erzählerin ausfüllt, die sich in einem unbestimmten, fragmentarischen Zustand befindet. Deshalb wird im Text erwähnt, dass er sich gleichzeitig im und über dem Wasser aufhalte. Das Wasser ist wie eine idealisierte Literatur ein Medium zur Selbsterkenntnis. Durch das „Eintauchen“ in die Geschichte und die Kritik an starren Wahrnehmungs- oder Lesemustern versucht die Erzählung ebenjene zu verändern und das allzu gefestigte Ich des Rezipienten zu „zerbeulen“ und zu verändern.<sup>269</sup> Gleichzeitig wird betont, dass der Protagonist nur eine grobe Spiegelung des Lesers ist, in der er sich zwar erkennen kann, die allerdings auch bewusst unscharf gehalten ist. Er ist nur ein Beobachter (in der Rolle) eines Beobachters. Letztlich kann er den Text zwar zur Seite legen, dementsprechend das Wasser verlassen, und ist anschließend wieder er selbst – er kann allerdings nicht ausschließen, dass die Leseerfahrung ihn in Zukunft noch beschäftigen wird. Die Hoffnung, dass sich die Handlung weiterentwickle und Anhaltspunkte zur Interpretation gegeben werden, sehen Ich-Erzählerin und Leser dann in der Straßenepisode mit menschlicher Interaktion, „da gibt es doch immer Anlaß zu regelrechten Vorfällen.“<sup>270</sup> Diese Formulierung erhellt die Erwartungshaltung an solche erzählerischen Muster (samt anthropozentrischer Narreme), in welchen menschliche Interaktion als Handlungsauslöser fungiert – von dort aus entwickelt sich dann „regelgerecht“ die Geschichte nach einem bestimmten Schema samt vorhersehbarer „Vorfälle“. Diese Hoffnung wird erneut enttäuscht. Durch das Beobachten der Erzählerin und die Beschreibungen wird im Text ästhetische Distanz erzeugt und die narrative Illusion durchbrochen, allerdings stagniert dabei auch die Handlung. Gleichzeitig ermöglichen deskriptive Passagen gerade keinerlei Identifikation und ermöglichen daher kein „Eintauchen“ in ein fremdes Bewusstsein, sondern eben nur Betrachtung. Letztlich wird die Differenz von Imaginationsprozess während des Lesens und Schreibens und der tatsächlichen Leserrealität betont, man kann durch die Lektüre zwar in das fiktive Leben anderer Menschen eintauchen, allerdings nur in der Imagination, letztlich kann der eigene Körper und die eigene Perspektive nicht verlassen werden. Die augenscheinliche Banalität dieser Aussage wird von der abschließenden Überlegung der Ich-Erzählerin unterbrochen, die sich fragt, ob sie nicht doch in das Leben der anderen eingetreten sei und keinen Unterschied empfunden habe. Hier wird die Interdependenz von erzählerischen Mustern der Literatur und der eigenen Realitätsauffassung thematisiert: hat die Literatur in Kronauers weitem Sinne, also konventionelle erzählerische, sinnhafte Regeln, nicht das eigene Leben und die eigene Wahrnehmung geformt? Wird die Literatur nicht als affirmative Bestätigung einer Sinnkonstruktion und Perspektivierung und als unbewusste Anleitung zur Lebensführung verwendet? Oder kann durch die Lektüre einer solchen dekonstruktivistischen Erzählung der Leser tatsächlich eine Erkenntnis in die eigene Realität transferiert haben, zum Beispiel ebenjene Fragilität von Wahrnehmung und Sinnstiftung? Betrachtet man die Erzählung allerdings weiterhin als Kohärenzsuche des Lesers, können sowohl die „Wasser“- als auch die „Straßen“-Episode alternativ auch einfach als metafiktionale Negation einer klassischer Interpretation von Erzähler und Nebenfiguren angesehen werden, die das klassische narrative Muster nur bedingt aktivieren. Dennoch müssen Leser und Ich-Erzähler im Höhepunkt die einzelnen Stränge und Interpretationsmöglichkeiten erblicken und für sich einen Sinn aus dem Gelesenen und Erlebten ziehen, Zusammenhänge herstellen und Irritationen übersehen, Unausgesprochenes oder Unsichtbares voraussetzen, damit Erzählung und Tag sinnvoll und deutlich beendet werden können. Die Navigation des Autos ist somit nicht nur auf syntaktischer Ebene ein

---

<sup>269</sup> Kronauer: Tag, S.11.

<sup>270</sup> Kronauer: Tag, S.11.

„Sintransport“, sondern übertragbar auf die gesamte Erzählstruktur: „Ich verband die losen Abschnitte durch Erfahrung und Verstand zu einem einzigen.“<sup>271</sup> Das ist nichts anderes als die Konstruktion einer Interpretation und übergeordneten Sinns angesichts des ambivalenten Textes, die gezielte Neukonfiguration eines klassischen narrativen *frames*: Kohärenz durch Anerkennung von Ambivalenz. Die Erzählinstanz reift und konstruiert sich eine Realität und Identität, indem sie ihrer chaotischen Umwelt durch „mütterliches Erzählen“ Ordnung verleiht. Das „moderne“ Erzählen ist als optionale Lesart immanent, muss aber vom Leser aktiviert und erkannt werden. Indem er die Fragilität, die die Wahrnehmung der Erzählinstanz und auch seine eigenen ausmacht, anerkennt und als eigentlichen Sinn formuliert, werden Kronauers poetologisch formulierte Ziele somit erfüllt: Das Erzählen wurde zugleich vollzogen und problematisiert, die Erzählinstanz sowie der Leser haben die Schemata, in denen sie denken, im Griff und beherrschen sie.

Das gilt im besonderen Maße auch für die Comic-Transformation dieser Erzählung, denn der Leser muss nicht nur effektiv die einzelnen Panels und die offensichtlichen Leerstellen mental verbinden und so eine geschlossene Sinnsequenz herstellen. Das Besondere an Hommers Transformation ist auch, dass er die medienspezifischen Mittel nutzt, um auf Handlungsebene die erste Lesart darzustellen, gleichzeitig aber den Leser verstärkt in den Wahrnehmungsakt einzubinden und so die zweite Lesart in den Vordergrund zu rücken. Der Rezipient muss immer wieder Bild und Text hinterfragen und in einen neuen Sinnzusammenhang stellen, so dass implizite metafiktionale Kommentare und das formale Gerüst des Textes viel auffälliger werden. Eigene Prozesse der Sinnstiftung und durch Konventionen automatisierte Interpretation werden dem Leser durch gezielte Irritationen und formale Inszenierungen immer wieder vor Augen geführt: er beobachtet ebenfalls, wie der rennende Gegenstand sich nicht einordnen und identifizieren lässt, weil es seine Gestalt tatsächlich wechselt. Er realisiert durch visuelle Suggestion und expliziten Text, dass seine eigene Position und interpretierende Perspektive genauso fragwürdig ist wie die der Erzählinstanz, deren Erklärungen und Interpretationen fehlschlagen und denen er getraut hat. In jeder Etappe wird die selbstreflexive Metaebene explizit auf die neuen medialen Bedingungen übertragen, die eigenständig die visuelle Komponente viel stärker betonen: die Darstellung des Unsichtbaren oder die Spiegelung im Wasser sind visuell effektiver als im reinen Text. Die maximale Abstraktion in den Gesichtern der Menschen parodiert das optische Code- und Symbolrepertoire des Comics, das zur Bedeutungsgenerierung und Darstellung von Innenleben auf expressive Mimik angewiesen ist. In der letzten Episode werden sogar explizit die Panelgrenzen als solche überwunden oder so offensichtlich zusammengeführt, dass von *foregrounding* gesprochen werden kann. Indem die Erzählinstanz ihre Wahrnehmung dekonstruiert und Hommer darauf basierend den Leser die Erzählung und ihre Komposition dekonstruieren lässt, lässt er ihn ebenfalls seine eigenen Rezeptionsschemata dekonstruieren. Dabei bleibt die Ambivalenz der Erzählung erhalten, die andere, metafiktionale Lesart der Komposition, wie Kronauer es fordert, ist immer nur suggestives Deutungsangebot und dennoch aufs engste mit der Handlungsebene verschränkt. Die stets gleichzeitig präsenten Erzählebenen beziehungsweise deren Verschmelzung oder Negation lassen die Erzählung durch den Medienwechsel mindestens genauso ambivalent und selbstreflexiv wie der Prätext sein.

---

<sup>271</sup> Kronauer: Tag, S.12.

### 3. Comiczentrierte Kurzanalysen: Konventionsopfer und Kohärenzzwang

Auf der Basis bisherigen Erkenntnisse soll überblicksartig noch eine comiczentrierte Kurzanalyse der restlichen Erzählungen durchgeführt werden. Das heißt, dass weniger der konkrete Vergleich von Text und Comic im Vordergrund steht, sondern eher die übergeordnete Übernahme und Umsetzung der bisher analysierten poetologischen und erzählerischen Konzeptionen Kronauers. Eine Untersuchung der medienspezifischen Mittel vermischt sich mit einer Interpretation der Erzählungen auf Basis der gewonnenen Erkenntnisse. Dies ist bereits im Titel der folgenden Erzählung ersichtlich: Der Name *Ende für einen Anfang* signalisiert schon die programmatische Nähe zur Analyse und Interpretation von *Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief*. Auch hier wird durch den Paratext eine Erwartungshaltung des Lesers sowohl geschürt als auch proklamiert: eine Lesart des Titels, die auch als metafiktionaler Kommentar über den Rezeptionsprozess verstanden werden kann. Die durch den Titel initiierte Erwartungshaltung des Lesers (Anfang) initiiert wiederum die narrative Kohärenzsuche des Lesers (Ende), die erst in der selbstreflexiven Erkenntnis dieser Erwartung und Suche nach einem „Ende für einen Anfang“ befriedigt werden kann. Auch inhaltlich kann die Erzählinstanz vor allem als interpretierender Leser vor einer fiktiven Realität aufgefasst werden, in der alles im potenziellen Zusammenhang und bedeutungsschwanger scheint, es sind „überall Keime eines Geschehens.“<sup>272</sup> Oder um in Wolfscher Terminologie zu sprechen: Der narrative *frame* der Erzählinstanz wird permanent durch omnipräsente Narreme stimuliert, ihre Realität ist geprägt von Narrativität. Im Comic wird diese Existenz in literarischen Mustern und das permanente Denken in Zusammenhängen dargestellt durch exzessives *braiding* von Allegorien wie Brücken, Wegweisern, Rahmen oder Gittern. Die zwei Seiten des Anfangs und des Endes der Erzählung sind ausschließlich von verbalen Reflexionen der Erzählinstanz geprägt, während visuell externe oder sogar Nullfokalisierung vorliegt: Landschaften und (gegen Ende) Gittermuster beherrschen das Tableau, Schwüers Zeit-Bild erscheint und demonstriert die zugrundeliegenden Strukturen. Hier wird sowohl metamedial die Beschaffenheit des Comics in Schemata reflektiert wie auch der Rezeptionsprozess selbst, der Panels miteinander verbindet. Gleichzeitig wird auch die Notwendigkeit einer kausallogischen oder teleologischen Sinnhaftigkeit durch kohärenzherstellende erzählerische Mittel der Erzählinstanz in der Montage dargestellt: Alles muss hinsichtlich eines bestimmten Sinns miteinander verknüpft und verbunden werden, reflektiert wird demnach auch das menschliche Gefangensein in derartigen Denkkonventionen und mentalen *frames*.

Diese Allegorien sind wiederum visuelle Brücken zur eigentlichen, rudimentären Handlung, die aus einem Zoobesuch der Erzählinstanz besteht. Während sie die Tiere betrachtet und über deren Existenz und Möglichkeiten innerhalb der Gehege sinniert, erzählt ihr in einem langen Monolog ihre Bekannte Frau Blöcker von ihren ehelichen Problemen: Ihr Mann verhalte sich nicht so, wie es doch zu erwarten sei. Diese Kritik an der Abweichung von Normen und Verhaltensregeln lässt sie gefangen in Konventionen erscheinen. Auch die Ich-Erzählerin ist allerdings in diesen Denkstrukturen gefangen und behandelt Frau Blöckers Geschichte quasi als Binnengeschichte, sie stellt keine Fragen und sie unterscheidet nicht zwischen Realität und Literatur, weil diese sich so eminent bedingen. Im Comic wird diese Ignoranz durch die Tatsache bekräftigt, dass sich die Figuren niemals ansehen, sondern Frau Blöcker spricht, während die Erzählfigur zuhört und ihren Monolog erst gegen Ende

---

<sup>272</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

interpretiert. Dieses „Ende für einen Anfang“ ist ein diesem *frame* immanentes Bedürfnis nach Auflösung („ich hört das Ende von Sätzen... ich hörte Schlüsse...“),<sup>273</sup> was laut Erzählfigur nur in einem Selbstmord und einem Gewitter geschehen könne. Indem selbst das Wetter als syntaktisches Narrem, also Indiz für eine Erzählung angesehen wird, das ein Ende benötigt, entblößt sich die Absurdität dieser Teleologie. Dennoch ist sie gefangen in den Mustern. Auch die Betrachtung des offensichtlich leeren Käfigs enthüllt diese Erwartungshaltung, die Reflexionen der Erzählinstanz sind ebenfalls metafiktional. Während sie das unbekannte Tier im dunklen Käfig zu erspähen sucht, sinniert sie: „Vielleicht schlief es. Vielleicht verfügte es über eine Tarnfarbe und man konnte es nur bei der Fütterung sehen. Oder war es längst gestorben und man ließ aus Vergesslichkeit oder Prahlerei den schönen Namen hängen?“<sup>274</sup> Dies ist auch die konventionelle Erwartungshaltung nach Kohärenz und Sinn in Erzählungen, in diesem Falle ausgelöst durch den Titel und andere Narreme. Der Sinn mag unsichtbar sein und muss aktiv gesucht (gefüttert) werden, damit er sich offenbart. Er ist nicht zwangsläufig gegeben, nur weil die Lesererwartung das verlangt. Der Comic veranlasst den Leser durch eine P.o.v.-Perspektive auf den Käfig allerdings ebenfalls, nach dem Tier zu suchen, und involviert ihn so erneut. Aber hier wird nicht nur die Suche nach dem Tier, sondern auch die Suche nach einem versprochenen Sinn reflektiert: Der Leser schaut auf die Panels, weil der Text, die Reflexionen des erzählenden Ichs, sowie bestimmte Narreme ihn dazu veranlassen, nach Sinn, Bedeutung, Kohärenz zu suchen. Er kann im Verhalten der Erzählinstanz seine eigene Rezeptionsbedingungen und -erwartungen erkennen.

Neben den visuellen Motiven wie Brücken und Gittern lenkt der Comic das Augenmerk des Lesers vor allem durch die Tierdarstellung auf das narrative Schema der Erzählfigur. Sie sind nicht cartoonhaft, also schlicht und übertrieben pointiert gezeichnet wie der Großteil der Erzählwelt und ihrer Figuren, sondern sie brechen mit dieser Darstellung. Durch starke Schattierung und verhältnismäßig großes Detailreichtum sind sie bereits durch ihre Gestalt als Widerstand zur künstlichen Welt der Erzählfigur und zur mittlerweile etablierten Ästhetik und Gewöhnung des Lesers zu sehen. So sind sie ambivalente Gestalten und sowohl Möglichkeit zu wie auch Widerstand gegenüber jeglicher Interpretation (des Lesers und der Erzählfigur). Die Passagen, in denen die Tiger im Käfig oder ein Löwe bei der Fütterung gezeigt werden, kommen daher auch fast gänzlich ohne Text aus. Opfer von solchen narrativen Zuschreibungen sind sie aber allein schon durch ihre Existenz im Zoo, der einer kategorisierten, zugeordneten, fiktionalen Natur gleicht: sie werden erwartungsgerecht präpariert in abgeschlossenen Zusammenhängen und Gehegen präsentiert. Das offenbart sich in Aussagen wie „Jetzt noch die Tiger [...] ich will Unterhaltung.“<sup>275</sup> Ihre Gestalt evoziert bereits sinnhafte Kontextualisierung und Zuschreibung menschlicher Erfahrung und Eigenschaften, was wiederum in Literatur, beispielsweise Fabeln, geschehen ist und dadurch auch die Realität und implizite Erwartungshaltungen bedingt: Tiger sind wild und gefährlich, immer spannend und in ihrem Käfig daher unterhaltsam. Bildhaft wird diese „Opferrolle“ der Tiere, die als Projektionsfläche für menschliche Eigenschaften und Bewusstseinszustände missbraucht werden, durch ihre stets geschlossenen Augen. Vor dem Käfig ist es vielmehr die Erzählinstanz, die durch eine ähnliche Schattierung, der Platzierung vor der Stange und ihre übertrieben große Augen als *panelinternes graphic match* zu einer Eule

---

<sup>273</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

<sup>274</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

<sup>275</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

stilisiert erscheint.<sup>276</sup> Auch die Einschätzung der Bisons und der „tropfende[n] Monotonie ihres Lebens“ ist letztlich wohl Projektion der Existenzumstände der Erzählerfigur oder Frau Blöckers auf Gestalten, die keine verbale Gegenwehr liefern können: „das Tier wird in allen Fällen zu einem Zwittergeschöpf, von der menschlichen Perspektive aufgeputzt und aufgetakelt zu Sinnbild, Demonstrationsobjekt, Formel, wie es uns gerade recht ist.“<sup>277</sup> Widerstand gegen diese narrative Vereindeutigung und Betonung der gefährlichen Andersartigkeit wird in einem P.o.v.-Panel suggeriert, in welchem zum einzigen Mal „Blickkontakt“ zwischen einem Tiger und der Erzählerfigur sowie dem Leser erfolgt: Hier schaut die Kreatur den sie interpretierenden Menschen an und fletscht dabei die Zähne, die Gitterstäbe und Panelgrenzen symbolisieren dabei sowohl die Bedingungen wie die unüberbrückbare Distanz und Fremdheit. Gleichzeitig wird durch die simulierte Spiegelung das Verhältnis zwischen Gefangenem und Beobachter in Frage gestellt.

Die Tiere geben dazu keinen Kommentar ab. Die einen beobachten uns, andere bemühen sich, uns auszuweichen. Immer aber bleiben sie stumm, zu keiner, nicht der geringsten Selbstaussage, gar -interpretation oder -definition verlockbar oder erpreßbar. Sie korrigieren uns nicht auf der einzigen Ebene, die wir akzeptieren, der verbalen. Was für ein Defizit! Also ergreifen wir die Initiative und halten das Heft in der Hand im gutwilligen Glauben, an ihrer Stelle und über sie sprechen zu sollen, zu müssen.<sup>278</sup>

So lautet auch der letzte Satz: „Mit frei in der Landschaft sich fühlenden Tieren.“ Erneut werden hier die Tiere als Projektionsträger für die eigene mentale Verfassung missbraucht. Die Ambivalenz dieses Satzes ist synonym mit der des Textes: Einerseits fühlen sich die Tiere frei in der Landschaft. Für den betrachtenden Menschen ist das Illusion, sie sind Gefangene von Instinkten und Trieben. Hier offenbart sich aber die eigene Illusion: Die Erzählung transferiert diese ästhetische Distanz, die ein Durchschauen vermeintlicher tierischer Illusion erlaubt, von der menschlichen Perspektive auf Tiere auf den Menschen selbst: Die Figuren fühlen sich ungebunden, besitzen angeblich mentale Wahl- und Handlungsfreiheit und sind die eigentlichen Opfer solcher Illusionen. Sie fühlen lediglich „sich“ und bemerken nicht, wie ihre Weltkonstruktion an die eigene Perspektive und Gefühlslage gebunden ist, die sich letztlich universell menschlich in den gleichen Schemata bewegt und doch zutiefst subjektiv ist. Sie fühlen sogar ausschließlich „sich“, vermeintlich frei in der Landschaft, durch die eigenen Wahrnehmungsbedingungen. Das Wetter und die Luft symbolisieren den unsichtbaren Herdenzwang durch Konventionen und präparierte Wahrnehmung des Menschen: „Wenn man sich rührt, ist es, als würde man festgehalten [...] Meist ging ich weiter, wenn auch andere Leute neben mir in Bewegung gerieten.“<sup>279</sup> Der Comic schafft es besonders durch grafische Motive, diese inhärente alternative Lesart zu visualisieren und in den Rezeptionsprozess einzubinden. Auch der Bruch mit den comicinternen Darstellungskonventionen evoziert eine Änderung der Rezeptionshaltung und ein Erkennen der impliziten Metafiktionalität beziehungsweise Metamedialität. Durch die Konkurrenz von verbalen Erzähleraussagen und der grafischen Ambivalenz wird nicht nur der Konstruktionscharakter und das Gefängnis des eigenen Denkens visualisiert, sondern auch implizit anhand des Verhaltens der Erzählerfigur entlarvt.

---

<sup>276</sup> Hier wird die in Kronauers Textversion explizit geäußerte Identifikation mit der Eule implizit durch Ähnlichkeit visualisiert.

<sup>277</sup> Kronauer: Konstanz, S.22.

<sup>278</sup> Kronauer: Konstanz, S.22.

<sup>279</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

Auch in den beiden Erzählungen *Frau John kommt* und *Samstagabends* unterminiert die visuelle Ebene die Kohärenz des verbalen Handlungsverlaufs und die Aussagen der Erzählinstanz oder der anderen Figuren. In *Frau John kommt* ist es vor allem die Fragilität der Erinnerungskonstruktion, die vom Leser trotz der angeblichen Kohärenz bemerkt werden muss. Dabei schaut die Erzählfigur bereits im zweiten Panel auf ein Fenster, was wiederum als eine subtile, metamediale *mise en abyme* gelesen werden kann, und hat an seinem Hinterkopf eine schwarze Stelle: Diese soll das „dunkle“ Erinnern symbolisieren und konstituiert erneut, wie in *Ein Tag, der am Ende doch nicht im Sande verlief*, die Unzuverlässigkeit der folgenden Darstellung. Die Erzählinstanz berichtet von einer „gewissen“ Frau John, die in ihrer Kindheit oft zu Besuch gekommen ist, was in der Erinnerung stets von einer ritualisierten Prozedur begleitet wurde. Frau Johns Visite sorgt für Aufregung unter den Nachbarinnen, bis ein nur angedeutetes Ereignis den Status Frau Johns zerstört. In der Comic-Erzählung wird auf visueller Ebene ausschließlich intern fokalisiert dargestellt und kindliche Perspektiven werden eingenommen: Wilde Interpretationen und Vermutungen über Frau John werden als vom Kind fabrizierte Zeichnungen erneut in einer Art *mise en abyme*, einer Zeichnung in der Zeichnung, mit einzelnen Erinnerungsbildern vermengt. Die interne Fokalisierung findet ebenfalls auf der verbalen Ebene statt, auf beiden Ebenen ist so letztlich sowohl Erinnerung und Interpretation des erzählenden Ichs als auch Wahrnehmung und Interpretation des damaligen erlebenden Ichs vermischt. Im Bewusstsein des erzählenden Subjekts vermengt sich beides, manchmal kann explizit reflektiert und eine wahrscheinlich damals „falsche“ Interpretation durch das heutige Wissen relativiert werden: „Frau Petz von oben behauptete einmal, aber nur ein einziges Mal, Frau John hätte eine Tochter von einem Leberkranken. In Wirklichkeit hatte sie wohl Lebermann gesagt.“<sup>280</sup> Andere Ambivalenzen wurden vom erzählenden Ich aber automatisch ausgefüllt oder nicht mehr als fragwürdig interpretiertes Vorwissen angezweifelt, die damaligen Vorstellungen werden einfach unreflektiert übernommen. Die Ambivalenz der Erzählung besteht darin, dass in der Vergangenheit das Kind bereits, um in Wolfs Terminologie zu sprechen, bei den Besuchen Frau Johns überall Narreme gesehen und daraus eine für sich schlüssige Erzählung konstruiert hat: es wusste nicht, worauf es achten musste und hat manche Dinge, Sätze oder Phänomene mit Bedeutung aufgeladen, andere hingegen nicht. Mithilfe eines sich entwickelnden (narrativen) Schemas wurde so subjektiv Ordnung kreiert, ohne die hierarchisierenden Regeln dieser Erwachsenenwelt zu kennen, so dass die „sinnlosen“ Leerstellen missverstanden und mit eigenen Interpretationen produktiv aufgefüllt wurden. Diese subjektive Sinngebung erklärt beispielsweise seine Faszination für die Briefmarken und Motive der Ansichtskarten anstatt für den Briefinhalt. Es konnte noch nicht lesen, deshalb fiel ihm auch keine „Anzüglichkeit“ auf, die es natürlich auch in seiner potenziellen Subtilität nicht erkannt hätte und die wohl auch nicht vorgelesen wurden. Weiterhin erklärt es Aussagen, die das Wissen der Erzählerin übersteigen: „Sie prüfte, ob ich das Zeug besaß, einmal so zu werden wie sie“ oder „Wir waren alle stolz auf die Unmengen Post“.<sup>281</sup> Das erzählende Ich konstruiert wiederum aus diesen fragmentarischen Erinnerungsbildern, die von der kindlichen Interpretation noch abrufbar sind, eine kohärente Geschichte. Seine reflektierte Selektion stärkt die Kohärenz scheinbar und lässt Frau John ambivalent und mysteriös erscheinen, während tatsächlich die Anerkennung von Ambivalenzen in der eigenen, damaligen wie „heutigen“ Sinngebung, die Erzählung kohärenter und glaubwürdiger machen würde. Dieser „Sinn“ einer nur scheinbar konsistenten und kohärenten Darstellung

---

<sup>280</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

<sup>281</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

der Geschichte und der daraus resultierenden Rätselhaftigkeit der Figur Frau Johns muss aber vom Leser geleistet werden: Wie in *Ein Tag, der zuletzt doch nicht im Sande verlief* wurde auf mehreren Ebenen dieser Sinn einfach erzwungen. Der Comic stellt Frau John immer nur teilweise dar, ihr Gesicht wird niemals gezeigt. Die gesamte visuelle Darstellung ist extrem von der kindlichen Perspektive geprägt, die wiederum die reflektierende, immer wieder vermeintlich allwissende verbale Ebene unterläuft und so den Konstruktionscharakter der Erzählung auf der inszenatorischen Bedeutungsebene offenbart: Tatsächlich ist dieses Erinnerungsgebilde der Lektüre eines Comics nicht unähnlich, wie Brigitte Kronauer selbst anmerkt:

Heute erscheinen mir die Stilmittel des Comics, nebenbei bemerkt, der Art und Weise unseres Erinnerns, also der Relativierung eines Erlebnisses, viel verwandter zu sein als der Film, zumindest dann, wenn es sich nicht um Atmosphärisches handelt. Schlagartig erscheinen bestimmte, schnappschußähnlich festgehaltene Szenen vor uns. Und diese dann, für immer in dieser Bannung, wieder und wieder. Die Gesamtheit des Erlebten zerfällt in einzelne konzentrierte Anblicke, Kristallisationen, und baut sich aus ihnen neu auf - wie auf einer Comic-Seite.<sup>282</sup>

Die Erzählinstanz baut sich aus diesen „Schnappschüssen“ durch ihr narratives Schema eine angeblich kohärente Erzählung zusammen. Nur in der Relativierung und Dekonstruktion dieser Konstruktionsmechanismen offenbart sich der Sinn für den Leser. Dass diese eindeutig subjektiven, kindlichen Erinnerungsbilder bei der Lektüre des Comics selbst zu einer kohärenten Sequenz zusammengefügt werden müssen, betont die mediale Möglichkeit zur Selbstreflexion und den ästhetischen Impetus.

In *Samstagabends* und *Dri Chinisin* dient die grafische Komponente des Comics ebenfalls weniger der Narration als vor allem der Erzeugung von Atmosphäre und der Darstellung übergeordneter Strukturen. Die Protagonisten sind Opfer von Konventionen und allgemeingültigen Vorstellungen, gehen aber unterschiedlich damit um. Vor allem Gegensätze und Ambivalenzen bestimmen die rudimentäre Handlung. In *Samstagabends* versucht sich die Erzählinstanz möglichst unauffällig zu verhalten und anzupassen. Sie arbeitet mit einigen Kommilitonen in einer Süßwarenfabrik. Nach der Schicht trifft man sich zum gemeinsamen Essen, was hier bereits als Gegensatzpaar inszeniert wird: die Süßigkeiten der Fabrik stehen den dem späteren Verzehr der „Fritten und gegrillten Hähnchen gegenüber.“<sup>283</sup> Während des Essens sinniert man philosophisch über die wahre Einstellung oder das korrekte Verhalten gegenüber Sexualität und Liebe, während gleichzeitig die vorherige Arbeit dazu dient, dass die Männer sich „Benzin“ und die Frauen „ein billiges Blüschchen“ leisten können. Diese Gegensatzpaarungen entblößen ironisch tief verankerte, konservative gesellschaftliche Rollenkonventionen und die Illusion von intellektueller Freigeistigkeit bezüglich Sexualität oder gar autonomen Lebensentwürfen: Die Figuren bewegen sich in unsichtbaren gesellschaftlichen Schemata, die der Comic wiederum visualisiert und aufeinanderprallen lässt. Die hochtrabenden Theorien werden jeweils von einer Person in einer Sequenz aus zwei Panels dargelegt, die gesamte Doppelseite besteht beinahe ausschließlich aus Figurenportraits. Umso krasser ist dann der Bruch auf der folgenden Seite, der wieder eine Gegensatzpaarung impliziert: Zu den verbalen Reflexionen der Ich-Figur, die nicht mit dieser Perspektive übereinstimmt, sondern die anscheinend durch Liebe eine reale mentale „Konventionssprengung“ erlebt hat und sich der

---

<sup>282</sup> Kronauer: *Vuzz!*, S.38.

<sup>283</sup> Hommer: *Chinisin*, unpaginiert.

Konformität und des gesellschaftlichen Zwangs willen „auf keinen Fall veraten“<sup>284</sup> darf, wird die Fabrikarbeit visualisiert. Nach den selbstverliebten Reden und den Figurenportraits wird auf einer Doppelseite sowohl die latent vorhandene sexuelle Symbolik der geometrischen Figuren aufgegriffen wie auch der Zwang zum Konformismus und die schematischen, schablonierten Lebensläufe der Figuren: Auf Fließbändern rollen Kugeln oder Süßigkeiten ihrem vorherbestimmten Ziel entgegen. Der Kontrast zur vorherigen Doppelseite lässt die Figuren trotz ihrer Reden als determinierte, willenlose Opfer gesellschaftlicher Normen und eigener Triebe dastehen, die sich nur in der Illusion von geistiger Freiheit „suhlen“. Die Sehnsucht nach etwas anderem, dem Ausbruch und dem Widerstand aus der eigenen Konvention lässt sie dann das vollkommene Gegenteil begehren: der intellektuelle Rolf Hochbein „schrieb schließlich doch keine Doktorarbeit. Er schwängerte eine gut betuchte Metzgerochter, heiratete sie und wurde Studienrat.“<sup>285</sup> Später putzt seine Frau gern und er „spielt“ mit Asche. Die Bonbons auf dem Fließband werden letztlich in dem Panel zu Kugeln auf einer Kegelbahn, in dem die Ich-Erzählerin von einem gemeinsamen Kegelabend berichtet. Diese Metamorphose<sup>286</sup> verbindet also die visuelle und die verbale Ebene wieder und mündet in einem Idealklischee bürgerlicher Spießigkeit. Visuelle Allegorien wie Straßenbahnen oder Busse, die stets auf einem bestimmten Weg einem bestimmten Ziel fahren, unterstützen ebenso die heuchlerisch-determinierte Atmosphäre wie die Kugeln als Symbol des Kollektivzwangs, die die Erzählerin immer wieder verfolgen oder als Erinnerung hinter Mauern hervorragen. Die alte Bekannte erzählt später, dass „es doch alle ungefähr genauso gemacht“<sup>287</sup> hätten. Dabei ist sie in einem panelinternen *graphic match* identisch zu ihrem Hund dargestellt, was weiterhin als Klischee von Spießigkeit angesehen werden kann. Auch das erste und das letzte Panel sind identisch: eine Reihe von jungen Frauen geht mit Tasche und Kinderwagen die Straße entlang. Die Erzählerin hat sich auf dem finalen Panel in die Schlange eingefügt und so dem Kollektiv unterworfen.

Ein solches Kollektiv ist die Erzählinstanz in der titelgebenden Erzählung *Dri Chinisin*. Diese unkonventionelle Erzählposition schafft sofort ästhetische Distanz und leistet somit das, was die Kindergartenkinder, die dieses Wir-Kollektiv bilden, implizit fordern: Eine differenzierte, bewusstere Rezeptionshaltung anstelle einer schematischen Kategorisierung oder Selbstverständlichkeit. Die Haltung wird beim Leser geradezu provoziert: Durch ihren expliziten Widerstand gegenüber einer potenziellen Identifikation, durch ihre unglaubliche gemeinschaftliche Subjektivität und durch Brechung klassischer narrativer Schemata und Erwartungen wehren sich die Kinder gegen die vereinfachenden Konventionen und Blickwinkel, unter denen sie in der Erzählung zu leiden haben. Ihre unkonventionelle Erzählhaltung resultiert exakt aus jenen Konventionszwängen der Erzählung. Sie rebellieren gegen die Infantilisierung und die bereits für sie zurechtgelegten Lebensentwürfe der Mütter, welche sie in feste Rollen zwingen wollen. Dieses starre Schema wird von Hommer als solches durch die auffälligen Panels mit invarianter Raumdarstellung visualisiert, besonders auffällig auf einer Seite, auf der sechs leicht unterschiedliche Kinderköpfe in einem starren Panelraster das Kinderlied „Dri Chinisin“ singen. Die Sprechblasen ragen ins Off und sind abgeschnitten, niemand hört auf das, was die Kinder zu

<sup>284</sup> Hommer: *Chinisin*, unpaginiert.

<sup>285</sup> Hommer: *Chinisin*, unpaginiert.

<sup>286</sup> Vgl. Ihme: *Montage*, S.81. Die Montagetechnik der „Metamorphose“ ist in etwa mit Schüwers *graphic match* gleichzusetzen, aber weniger exklusiv definiert und hier passender.

<sup>287</sup> Hommer: *Chinisin*, unpaginiert.

sagen haben. Dabei ist besonders ihr Lied Anspielung sowohl auf den narrativen *frame* und erzählerischen Konventionsrahmen, in dem sich Erzählungen abzuspielen haben, wie auch auf den schablonierten Lebensplan, in den die Kinder integriert werden sollen. Ihnen bleibt lediglich eine „Vokalrebellion“ innerhalb der angelegten Formgebung, die Nutzung der einzigen Variablen (des Vokals) innerhalb einer starren, konstanten Formvorgabe (der Strophen des Liedes). Dies ist ebenfalls metafiktionaler Kommentar und spiegelt die Rahmung, die der Erzählung sowohl im Comic wie auch in der rein schriftlichen Variante vorgegeben ist. Die ungewöhnliche Variation der Erzählinstanz ist letztlich nichts anderes als eine minimale Variation innerhalb eines narrativen Schemas. Gleichzeitig zum erhofften Perspektivwechsel der Eltern soll auch die Rezeptionshaltung des Lesers verändert werden, indem diese Rahmung und die Erwartungshaltung kenntlich gemacht werden. Hier rebellieren inhaltlich auf Handlungsebene Kinder gegen ihre pauschalisierende Behandlung, aber auf metafiktionaler Ebene rebelliert „die Erzählung“ selbst gegen konventionelle Erzählformen, mediale Bedingungen und Lesererwartungen. Die Kinder werden dabei in der ersten Hälfte der Erzählung zwar zornig, aber „niedlich“ infantil dargestellt: Sie haben große Kulleraugen, Pausbäckchen, runde Köpfe und marschieren artig in Zweierreihen. Ihr wütender Blick und der Text lassen auf ihre tatsächliche Stimmung schließen. Diese erste Hälfte spielt am Tag, an dem etwas vorgespielt werden muss oder man nicht verstanden wird: „Tagsüber ahnte niemand etwas.“<sup>288</sup> Die zweite Hälfte der Erzählung findet nachts statt, in der die Gruppe ihrer unterdrückten Individualität freien Lauf lässt.<sup>289</sup> Auf einem bereits tagsüber besuchten Friedhof, auf dem ein Mädchen ihrer Gruppe liegt,<sup>290</sup> versammeln sie sich und leben das aus, was sie tagsüber verdrängen mussten. Dieser dunkle, morbide, phantastisch-psychoanalytische Gegenpol zum hellen, gezwungen optimistisch-fröhlichen Teil der Erzählung wird im Comic mit vielen schwarzen Flächen und Schlieren inszeniert. Die Augen der Kinder, vorher bereits Indiz für den Seelenzustand, sind in dieser Passage weit aufgerissen und mit schwarzen Rändern unterlegt, sie spiegeln eine düstere Tiefe wieder, die in Tageslicht durch die pauschale Perspektive nicht zur Geltung kommt. In seiner Ästhetik erinnert der Comic hier an klassische Horrorfilme mit Kinderfiguren.<sup>291</sup> Sieht man beide Teile als Extrempole einer Perspektive auf „die Kinder“, so muss auch hier weder dem zuckerwattigen Plüschhimmel des Tages noch dem düsteren, morbiden Friedhofsszenario eine Gültigkeit zugesprochen werden. Die Negation beider Seiten in ihrer extremen und daher erkennbar übertriebenen Eindeutigkeit führt zur Akzeptanz einer Ambivalenz, die letztlich in der Individualität und der Subjektivität der Mitte liegt.

#### 4. Problematische Text-Bild-Relationen in *Die hohen Berge*

Der Medienwechsel hat potenziell auch Nachteile. Dies ist besonders ersichtlich, wenn Sätze und Passagen gezielt gekürzt werden müssen und nicht adäquat durch Abbildungen ersetzt werden können. Kronauers Techniken zur Überwindung von konventionellen Wahrnehmungsmustern, wenn sie beispielsweise mit poetischer Sprache in langen, ekphrastischen und suggestiven Satzkonstruktionen den Leser detailliert eine Gestalt abseits der üblichen Vorstellungsbilder und Assoziationen imaginieren lässt, kann Hommers Comic

<sup>288</sup> Hommer: *Chinisin*, unpaginiert.

<sup>289</sup> *Dri Chinisin* ist eine der wenigen Erzählungen Kronauers, die von der Forschung interpretiert worden ist, allerdings aus einer anderen Perspektive als der hier gewählten. Vgl. Sander: Kronauer.

<sup>290</sup> In Kronauers Version liegt dort „Henriette von Hugo“, die erst im Tod einen Namen und damit Individualität erlangt hat. Vielleicht ist sie sogar aus dieser Motivation ein potenzielles Opfer des Kinderkollektivs geworden.

<sup>291</sup> Vgl. Frahm: *Literatur*. Und Steinaecker: *Umzüge*. Beispiele und Vorlagen für derartige Horrorfilme sind *Das Omen* oder *Das Dorf der Verdammten*, aber auch die Comics von Charles Burns.

in dieser Form nicht übernehmen. Am deutlichsten wird das in der bislang nicht näher untersuchten, äußerst komplexen Erzählung *Die hohen Berge*. Die Darstellungen des Gebirges in der Comic-Version sind abstrakt, unkonventionell und interpretationsoffen. Hommer inszeniert sein Gebirge ambivalent, da es gleichzeitig als eine jeder Interpretation souverän und schweigend gegenüberstehenden Macht begriffen werden kann, aber auch als Allegorie des fundamentalen elterlichen Einflusses auf ein Subjekt, sein Weltverständnis sowie die zu bewältigenden Welt selbst. Es fungiert ebenfalls als Erinnerungsraum, den das erzählende Ich nach dem Tod seiner Eltern in gedanklicher Konfusion betritt. Dieses Ich sinniert über den mit dem elterlichen Tod verbundenen Verlust an Stabilität und ihren wiederentdeckten Einfluss, der es geprägt hat, sehnt sich gleichzeitig aufgrund dieser neuen Wahrnehmung nach der „Basismasse“<sup>292</sup> der Berge, das dem zerfaserten Bewusstsein ein entgegengesetztes, erneut stabilisierendes Korrektiv ist. Um den Erinnerungsraum und diese Verbindung deutlich zu machen, werden gemäß Kronauers Vorlage nicht nur intertextuelle Verweise zu anderen Texten der Autorin geleistet,<sup>293</sup> sondern auch translineare Strukturen durch intratextuelle visuelle Zitate des *braidings* offenbart, die an die Lektüererfahrung des Lesers appellieren: Einige verweisen durch grobe Ähnlichkeit und Anordnung der ebenfalls translinearen Gegenstände an einige Panels in der ersten Erzählung *Ein Tag, der am Ende doch nicht im Sande verlief*, in einem meint man, den felsenhähnlichen Kopf des verstorbenen Vaters erkannt zu haben: Die Verbindung von *graphic match* und „Erinnerung“ offenbart hier genau diesen Zusammenhang des Verlustes der Eltern und der Suche nach einer neuen, scheinbar ewigwährenden stabilisierenden Perspektive. Tod und Sinnhaftigkeit, Erinnerung und Identität, Erziehung und Erfahrung, Realitätskonstruktion und Sehnsucht nach festen, allgemeingültigen Gesetzen und Perspektiven, all das hängt aufs engste zusammen. Die intratextuellen Verweise betonen immer wieder die Selbstreferentialität dieses fragmentarischen Bewusstseins, das in seinen Gedankenkonstruktion gefangen ist, aber jedes ordnende Vorwissen verloren hat oder verlieren will, sich nach Affirmation oder Abweisung sehnt, jedenfalls nach etwas anderem, von dem es sich abgrenzen und so wieder auf einer manifesten Grundlage eigenständig die „echte“ Realität konstruieren kann. Ein weiterer intratextueller Verweis ist etwa der Schauplatz eines Autounfalls, der auf der nächsten Seite von den „Bergsteigern“ betreten wird, aber kaum noch erkennbar ist und so die Vergänglichkeit menschlichen Lebens vor überdauernden, „ewigen“ Phänomenen wie den Bergen symbolisiert. Das Gebirge ist als ein natürliches Kontinuum „unsterblich“, es bietet dem Subjekt durch seine manifestierte Ambivalenz eine notwendige, überdauernde Ordnung und Verankerung in einer erfahrbaren Realität an – zumindest idealisiert die Erzählinstanz die Berge derart. Gleichzeitig präsentieren sich „die hohen Berge“ als gefährlich indifferent gegenüber dem Schicksal des Individuums. Die Loslösung von jeglichem ideologischen oder anderweitigem „Vorwissen“ und die Hoffnung auf das natürliche Korrektiv des desinteressierten, ewigen Gebirges treten in manchen Panels auf inszenatorischer Bedeutungsebene in ironischer Brechung aufeinander, wenn Hommer zum Beispiel spröde Berglandschaften mit Äußerungen kombiniert, die bereits im Prätext entlarvenden Charakter besitzen: „Die wirklich wahre Wirklichkeit“ oder „Denn ist es nicht außerdem so, dass in

<sup>292</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

<sup>293</sup> Diverse Textstellen sind direkte Zitate aus Kronauers Text *Ja oder Nein oder Zuendebringen des Selbstporträts*. Diese Erzählung stammt aus dem Band *Die Einöde und ihr Prophet*, in welchem die zugrundeliegende Komposition explizit auf Gemälden basiert und der Untertitel *Über Menschen und Bilder* lautet. So liegt in der Erzählung die Erzählinstanz am Ende in einem Hotel auf einem Bett, betrachtet das Bild eines Gebirges und scheint in einer assoziativ-ekphrastischen Wahrnehmung gefangen zu sein. Auch die Beschäftigung mit dem Tod ist dort ein zentrales Thema. Neben den inter- und intratextuellen Zitaten integriert Hommer auch visuell eine Referenz, indem er in einer *mise en abyme* das Gemälde eines Gebirges im Panel abbildet. Vgl. Kronauer: *Ja und Hagenkötter: Immanenz*.

Amerika Industriefirmen und sogar die Regierung ihre Kriegswerbung als offizielle, neutrale Nachrichten tarnen?<sup>294</sup>

Die gesamte Erzählung kann in ihrer Intention seitens der Erzählinstanz unter anderem auch als ein Versuch angesehen werden, mit einem kindlichen Blick, der mit dem Verlust der Eltern auch jegliche konventionelle Ordnung verloren hat, die Zeit zu ordnen, erfahrbar und beherrschbar zu machen. Die gesamte Darstellungsweise offenbart lediglich Assoziation als Kohärenzfaktor, Erinnerung, Vorstellungen und Betrachtung vermengen sich, alles ist auf die inszenatorische Bedeutungsebene verfrachtet. Das „mütterliche“ Erzählen und seine schematische Sinnhaftigkeit sind gestorben, angesichts des Todes der Eltern, des Autounfalls und des Erkennens der eigenen Sterblichkeit ist ein stabilisierendes Fundament verloren gegangen. Jetzt ist das Subjekt in einem Rausch der neuen Wahrnehmung und erhofft sich Erkenntnisgewinn von den Bergen. Dargestellt ist das Ich als ein impulsiver, assoziativer Bewusstseinsstrom. Implizit sehnt dieses Ich sich allerdings nach Eindeutigkeit und geordneter Welt, denn ordnende Realitätskonstruktion ist auch immer Identitätskonstruktion. Die Inkohärenz wird deshalb als Krankheit oder Symptom des Todes angesehen, weil es in einem völlig zerfaserten Geisteszustand ohne Herrschaft über die Wahrnehmung endet. In Hommers Comic-Version sind die Kreuze, die den Tod der „Bergsteiger“ oder „Gletscherführer“<sup>295</sup> symbolisieren, deshalb auch erst nach Ende der Erzählung auf der Innenseite der Umschlagillustration zu sehen, während das letzte Panel Fußspuren zeigt, die hinter einem Abhang verschwinden und in eine ungewisse zeitliche Zukunft führen. Während der Erzählung erfüllt das Subjekt zumindest die Funktion einer menschlichen Zeiterfahrung. Besonders mit solchen subtil grenzüberschreitenden Strategien nutzt Homer daher das comicspezifische Potenzial, um metafiktionale und metamediale Lesarten zu implizieren und die Ambivalenz dieses Gebirges zu kreieren. Allerdings muss er dabei stets auf eine konkrete Darstellung zurückgreifen. Wort-Bild-Beziehungen haben prinzipiell das Potenzial, sich gegenseitig zu aktualisieren und zu erneuern: „Das im Wort verdunkelte Bild wird von der literarischen Rede aufgehellert, das im Bild verstummte Wort im künstlerischen Blickwerk erneut zum Sprechen gebracht.“<sup>296</sup> Durch die radikale Kürzung von sich stetig steigernden, bildhaften Satzkonstruktionen geht ein Großteil des Potenzials der poetischen Sprache und seiner evokativen Wirkung jedoch verloren:

Aus der Entfernung später zeigt sich der Gletscher empfindlich, entzieht sich, zieht sich hochmütig oder in stiller Gekränktheit von den Menschen zurück, die Tafeln mit den Meterzahlen seine Schwindelns aufgestellt haben, weicht ausgezehrt immer weiter, hinterläßt grollend Geröll.<sup>297</sup>

Hier wird hier erneut die subjektive, aneignende Interpretation der Erzählinstanz deutlich. Gleichzeitig sind derartige Satzgebilde, von Riedner in einem anderen Kontext „vorstellungsleitende Strukturen in der konkreten Sprachlichkeit des Textes“ genannt<sup>298</sup>, prägende Stellen in Kronauers Erzählungen und lassen den Leser ein undurchdringliches, ambivalentes und personifiziertes Bedeutungsgebirge imaginieren, das im Comic aufgrund der Reduktion eben nicht adäquat dargestellt werden kann. Es können zwar „unleserliche“, der etablierten Ästhetik widersprechende Darstellungen geboten und so ebenfalls eine

---

<sup>294</sup> Hommer: Chinisin, unpaginiert.

<sup>295</sup> Die wiederum als Eltern interpretiert werden können, die ihre Kinder „auf dem Rücken“ in die Sinngebung dieser Welt einführen.

<sup>296</sup> Willems: Theorie, S.423.

<sup>297</sup> Kronauer: Berge, S.221.

<sup>298</sup> Riedner: Felder, S.35.

gewisse Ambivalenz und Fragwürdigkeit etabliert werden, aber den Gebirgszügen muss ein konkretes Aussehen verliehen werden. Das Gebirge ist trotz seiner Abstraktionen visuell festgelegt und negiert daher teilweise die subjektive Imagination der unzähligen Bedeutungsindikationen von Kronauers Vorlage, da es trotzdem „nur“ als simplifiziertes Bild eines Gebirges angesehen werden kann. Diese ikonische Abstraktion kann zwar wiederum eigenständig vom Rezipienten assoziativ interpretiert werden, aber es fehlen die subjektiv vorstellungsleitenden Satzbauteile aus Kronauers Vorlage. In den langen, ausschweifenden Deskriptionen des Prätextes kann sich das fragmentarische Denksystem der Erzählinstanz offenbaren, das keinem konventionellen Ordnungssystem mehr folgt und in einer ausschließlich in Assoziationen stattfindenden Gedankenschwelgerei eben das Potenzial und die Gefahr dieser neuartigen Wahrnehmung offenbart: Es beschreibt ein Betrachten, der Comic kann dieses Betrachten nur darstellen. Die gekürzten Sätze lassen sich auch in Kombination mit dem visuellen Kanal nicht zu einer ähnlichen ästhetischen Erfahrung synthetisieren. Die prinzipielle Reduktion des Comics übernimmt diese Konzeption nicht. Die anderen Erzählungen waren von einer groben Handlung und basalen Narremem zusammengehalten, hier gibt es keine Handlung mehr, nur assoziatives Denken. Wolfs Erzähldefinition ist nicht erfüllt und das klassische narrative Schema des Lesers greift nicht. Durch die Konzentration auf die Gedankengänge und deren Zusammenhang bemerkt er jedoch, dass gerade ein solcher *frame* der Erzählinstanz zu fehlen scheint. Hommer versucht diesbezüglich visuelle Strategien zu finden: Durch Betonung der translinearen Strukturen und der Metamedialität, durch eine abstrakte Künstlichkeit der Figuren und Gebirgsmassen, dargestellt in schriftlosen Montagen von Panels, die aus externen oder nicht nachvollziehbaren Nullfokalisierungen und unmenschlichen Perspektiven präsentiert werden. Die beinahe paralogischen Montagen aus Gebirgsimpressionen können zwar gegebenenfalls als fehlende Möglichkeit zur Kohärenzbildung seitens der Erzählinstanz interpretiert werden, es verblasst aber die dabei im Text entstehende ästhetische Erfahrung des Lesers. Die wortgewaltigen Sprachbauteile, die auf keine der Eindeutigkeit verpflichtete Deskriptionskonvention zurückgreifen, sondern auf eine neue Vorstellungsbildung des Bekannten abzielen, sind im Vergleich zu den stilisierten Bergen von größerer ästhetischer Wirkung. Genau diese ästhetische Erfahrung ist aber auch der besonderer Gewinn der subjektiven, assoziativen Denkweise der Erzählinstanz, die keinen Konventionen mehr gehorcht und den chaotischen Terror der Realität<sup>299</sup> auf Kosten einer zerfaserten Identität erleben kann. Besonders in den stilisierten Gebirgsabbildungen, die keine neue Wahrnehmung vermitteln können, offenbart sich die notwendige Schwäche einer Comic-Transformation, die sich allgemein strukturell auf den transmedialen Erzählcharakter ohne die spezifische Sprache verlassen muss. Kronauers Sprache bietet durch eine Beschreibung, die auf konventionelle Bildhaftigkeit oder Vorstellungsbildung verzichtet, suggestiv eine eigene Imagination des Gebirges an. Sie konkretisiert nicht durch Reduktion, sondern durch möglichst lange Sätze samt Anhäufungen von Details außerhalb ihrer üblichen Zusammenhänge. In ihrem unkonventionellen, gerade um überraschende Detailgenauigkeit und Extension bemühten Sinnaufbau poetischer Sätze ermöglicht sie eine neue, imaginative Wahrnehmung, die derjenigen ihrer Erzählinstanz in *Die hohen Berge* entspricht. Die Darstellung des Gebirges im Comic mag zwar auch unkonventionell sein, dennoch ist es durch seine immer noch vorhandene Ähnlichkeit zu einem tatsächlichen Gebirge leichter „identifizierbar“: Kronauer beschreibt ein nichtexistentes Gebirge und beweist somit das Potenzial von Ekphrasis und poetischer Sprache, Hommer zeigt das Gebirge und kann es

---

<sup>299</sup> Vgl. Kronauer: *Gestalt*, S.8

trotz „wahrnehmungsverzerrender“ Methoden nicht in der subjektiven Einzigartigkeit der ausufernden, poetischen Deskription darstellen.<sup>300</sup> Dies ist allerdings kein generelles Defizit des Mediums, wie z.B. Schnackertz behauptet, sondern lediglich eine in dieser Hinsicht wirkungsreduzierte Transformation dieses speziellen Prätextes.<sup>301</sup> Stattdessen kann der Leser im Comic beispielsweise realisieren, wie er selbst diese beinahe paralogische Montage aus Eindrücken in einen Zusammenhang stellen will, weil er Sinnhaftigkeit erwartet.

#### IV. Schlussbetrachtung

Sascha Hommers Comic-Transformationen sind eine gewinnbringende Erweiterung von Brigitte Kronauers Erzählungen und der zugrundeliegenden Poetologie. Nicht nur transferiert Hommer umsichtig Kronauers literaturtheoretische Konzeptionen und die daraus resultierenden Konsequenzen für ihren Erzählbegriff und ihre Erzählungen selbst, er transformiert sie derart, dass ihr transmedialer Aspekt besonders zur Geltung kommt. Hommer konzentriert sich weniger auf die Sprache selbst als vielmehr auf den universell menschlichen Akt des Erzählens als Sinnerzeugung, der im Comic eben auch visuell geschehen muss. Der Erzählakt fungiert in Kronauers wie in Hommers Version der Erzählungen als realitätsbildender, subjektiver Akt eines Individuums oder als Widerstand gegen erstarrte Denkstrukturen, auch des Lesers. Hommer kürzt Kronauers Texte stark, besonders um Beschreibungen, und nutzt den Bildanteil des hybriden Mediums, um die Rezeption des Lesers gezielt zu stören. Dies geschieht häufig durch Überdeterminiertheit, also indem Bild und Wort den gleichen semantischen Aussagewert besitzen, oder im Gegenteil durch einen visuellen Widerstand zum Gesagten. In beiden Kombinationen wird der Leser besonders involviert. Er realisiert den Künstlichkeitsstatus des Gesehenen und/oder Gesagten, wenn er erkennt, dass die grafische Ebene teilweise der verbalen untergeordnet ist und die Erzählinstanz gewissermaßen ihre eigene, verdächtig kohärente Realität konstruiert, wie beispielsweise in *Ein Tag, der am Ende doch nicht im Sande verlief* oder in *Frau John kommt*. Diese scheinbare Kohärenz muss vom Leser aufgedeckt werden und die Ambivalenzen in ihrer Vagheit und Mehrdeutigkeit als explizit sinnhaftes Element anerkannt werden. Oder Hommer zeichnet Elemente, die entweder in keinem oder in einem völlig anderen Zusammenhang zum Geschehen stehen, so dass ihr allegorischer oder metaphorischer Charakter erst vom Leser entschlüsselt werden muss, worin sich eine permanent präsente alternative Lesart offenbart, die erneut die Künstlichkeit des Dargestellten betont. Die entstandene Inkohärenz von Bild und Text muss eigenständig ausgefüllt werden, der Leser muss interpretieren, und zwar nicht nur die Handlung, sondern die gesamte Diegese, ihre Darstellung und die Motivation dieser Darstellung. Diese Betonung der widersprüchlichen grafischen Komponente zeigt sich ebenfalls in *Frau John kommt* und *Dri Chinisin*, aber vor allem auch in *Ende für einen Anfang* und *Samstagabends*. Besonders in letzterem manifestiert sich fast durchgehend Schüwers Zeit-Bild, es werden simultan die Handlung, Reflexionen und die ihr übergeordneten Strukturen transparent. Hommers Comic-Version gelingt es dadurch immer wieder, Zweifel und Distanz zum „Wahrheitsgehalt“ des Gesagten und Gesehenen, also dieser spezifischen und generell jeder Wirklichkeitsinszenierung aufzubauen. Damit etabliert er weitere Sinnenebenen und erschwert eine automatisierte Sinnbildung. Auch auf textunabhängige, rein comicspezifische Mittel wie unterschiedliche visuelle Fokalisierungen greift er zurück, indem zum Beispiel in intern

---

<sup>300</sup> Zur Kronauers ekstatischer Ekphrasis vgl. auch Binder: *Tableaux*, Dormagen: Versiegelt und Kronauer: Eigentümliche.

<sup>301</sup> Vgl. Schüwer: *Erzähltheorie*, S.316-319.

fokalisiertem Panels aus P.o.v.-Perspektiven die Diskrepanz von wahrnehmendem Subjekt und Leser offenkundig wird.

Was den Comic *Dri Chinisin* und sein generelles mediales Potenzial auszeichnet, das demonstriert Hommer daher vor allem in den ersten Erzählungen, wie das vorangegangene Zwischenfazit zu *Ein Tag, der am Ende doch nicht im Sande verlief* und die Kurzinterpretationen gezeigt haben: Die Entlarvung einer Realitätskonstruktion und eines Schemadenkens sowie die Enttäuschung von erwartetem Sinn und Lesekonventionen mit der Intention einer Lesererkennung. Wolfs Modell eines narrativen Schemas und seiner Funktion konnten dies illustrieren. Insgesamt hat sich gezeigt, dass die Darstellung von ekstatisch-ekphrastischen Wahrnehmungsbildern nur bedingt gelingt. Stattdessen sind vor allem das duale Erzählen in pointierten bildlichen und verbalen Sequenzen sowie die Verstärkung der Atmosphäre die Vorteile und der Mehrertrag der Comic-Transformationen sind. So können Strukturen parodiert werden, was Frahm als essenzielles Merkmal des Comics auffasst.<sup>302</sup> Insofern ist Hommers Transformation in Schmitz-Emans Kriterien sowohl *Verwandlung* wie auch *Vergleich*, da er stark kürzt, andere Aspekte betont und gleichzeitig das zusätzliche Potenzial des Comics verwendet. Die grafische Darstellung wirkt unterstützend oder widersprechend, feste Strukturen werden aufgebaut und gleichzeitig relativiert. Genau dazu bietet sich der Comic an, der die Möglichkeit einer simultanen und sequenziellen Lektüre besitzt und auf mehreren Ebenen parallel erzählen kann. Die Kohärenz der einen Erzählebene kann durch die andere untergraben oder ermöglicht werden, Eindeutigkeit kann jedoch implizit jederzeit zerstört werden: es ist eine Koexistenz von „mütterlichem“ und „modernem“ Erzählen gewährleistet. Kronauers poetologisches Ideal einer Entkonventionalisierung von Lektüre und Wahrnehmung kann im Comic durch die spezifische, gleichsam autonome wie daher auch stärker involvierte Rezeptionsposition sogar besser geleistet werden. Die Überwindung starrer Formen durch subjektive, assoziative Augenblickswahrnehmung anhand extensiver Verwendung poetischer, bildhafter und evokativer Sprache scheidet zwar am Reduktionscharakter des Mediums, das ja gerade mit basalen Zeichen ikonischer, symbolischer oder indexikalischer Art arbeitet. Aber der Vorteil für die Transformation von Kronauers Poetologie liegt an anderer Stelle, wie Schüwer stellvertretend resümiert: „Comics bilden im Zusammenspiel von visuellem und sprachlichem Kanal Formen von Welterfahrung und Strukturen von Sinnbildungsprozessen ab.“<sup>303</sup> Die zugrundeliegenden Strukturen und Ambivalenzen können durch den fragmentarischen Charakter und das notwendige Schaffen von Zusammenhängen im Comic besser repräsentiert und suggestiv verdeutlicht werden: In der Comiclektüre müssen nicht unbedingt quantitativ häufiger, aber offensichtlicher als im reinen Text Ambivalenzen anerkannt und eigenständig gefüllt werden. Die explizit fragmentarische Form und notwendige Verbindung einzelner Teile zu einer kohärenten Sequenz ist sein dekonstruktivistisches Definitionsmerkmal. Daher kann zielgerichteter auf diesen Vorgang hingewiesen und eine Entautomatisierung narrativer *frames* vorgenommen werden. Diese Erkenntnis kann der Leser dann auf sein Weltbild transferieren, wenn er realisiert, dass die erzählerischen Methoden und Funktionen transmedial und universelles anthropologisches Ordnungskriterium sind und auch zur eigenen Realitätskonstruktion dienen. Der Comic ist daher das geeignete Medium zur Provokation dieser Erkenntnis, da er einerseits „leicht“ gelesen werden kann und auf der Aktivierung gefestigten Vorwissens wahrnehmungs- und erzähltechnischer Art beruht.

---

<sup>302</sup> Frahm: Sprache, S.25.

<sup>303</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.507.

Andererseits kann er aber den Blick des Lesers immer wieder, zum Beispiel durch Enttäuschung der Erwartungshaltung, bestimmt auf diese einfache Kohärenzbildung oder Kategorisierungen und die eigentliche Komplexität dahinter lenken: sowohl auf visueller wie auf verbaler und auf der Ebene ihrer Interaktion. Schüwer nennt das „avantgardistisches Erzählpotential“, da „im Comic senso-motorisches Bild und Zeitbild, also Handlung und ihre Transzendierung zu verschmelzen vermögen.“<sup>304</sup>

Kronauers Kritik an Schemaliteratur und Maßstab ihrer eigenen Literatur lautet unter anderem: „Eine Reduktion der Erscheinungen ausgerechnet durch Literatur, ihre ideologische Karikatur, [...] eine Präsentation der Realität, die diese vorsätzlich ärmer macht, als sie ist, ein parfürmierter Minimalismus etwa, wird wohl niemals meine Sache sein.“<sup>305</sup> Dies trifft natürlich teilweise auf den oftmals typischen, reduzierenden Darstellungscharakter des Comics zu, allerdings nur, wenn er bezüglich „einfacher“ Narration auf maximale Deutlichkeit und Verständlichkeit abzielt und nicht, wie im vorliegenden Fall, dieses angeeignete Vorwissen durch implizite Brechung relativieren will. Insofern sind Hommers Comic-Transformationen genau dort eine äußerst gewinnbringende Erweiterung von Kronauers Erzählungen beziehungsweise ihrer Poetologie, wo sie sich nicht durch eindeutige visuelle Referenzen, durch ihre grafisch-ikonische Darstellungsseite auf vereinfachte Wahrnehmungsmodelle oder durch Rezeptionskonventionen auf Vorwissen des Lesers und eine eindeutige Wirklichkeit berufen. Stattdessen schaffen sie es in den meisten Erzählungen, dass der Leser sich in diesem Vorwissen und diesen *frames* nicht affirmiert fühlt, sondern sie eigenständig in Frage stellt. Für die Vermittlung dieser Erkenntnis bietet der Comic oft stärkere, den Rezipienten intensiver einbindende Möglichkeiten als der rein verbale Erzähltext. Hommers *Dri Chinisin* ist insofern eine gelungene und eigenständige Transformation, die wenige Nachteile, aber vor allem die vielen Möglichkeiten sowohl des Comics als auch der Transformation demonstriert und in einigen Punkten sogar die Komplexität der Vorlage übersteigt.

---

<sup>304</sup> Schüwer: Erzähltheorie, S.40.

<sup>305</sup> Kronauer: Autobiographie, S.282.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- Hommer, Sascha: Dri Chinisin, nach einer Erzählung von Brigitte Kronauer. – In: Schreibheft 68 (2007). S. 40-51.
- Hommer, Sascha: Dri Chinisin. Nach Erzählungen von Brigitte Kronauer. Berlin: Reprodukt 2011.
- Hommer, Sascha, Jan-Frederik Bandel: Im Museum. Die Treppe zum Himmel. Berlin: Reprodukt 2008.
- Kronauer, Brigitte: Aufsätze zur Literatur. Stuttgart: Klett-Cotta 1987.
- Kronauer, Brigitte: Das Eigentümliche der poetischen Sprache. – In: Heinz F. Schafroth (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Dinge. Über Brigitte Kronauer. Stuttgart: Klett-Cotta 1998. S. 175–186.
- Kronauer, Brigitte: Die Einöde und ihr Prophet. Über Menschen und Bilder. Stuttgart: Klett-Cotta 1996.
- Kronauer, Brigitte: Die gemusterte Nacht. Erzählungen. 2. Aufl. München: Klett-Cotta 2005.
- Kronauer, Brigitte: Die hohen Berge. – In: Brigitte Kronauer. Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen. Stuttgart: Reclam jun. 2010. S. 216-222.
- Kronauer, Brigitte: Die Konstanz der Tiere. In: Die Feder des Hyazintharas. Drei Texte über Tiere. Warmbronn: U. Keicher 2006. S. 11-27.
- Kronauer, Brigitte: Die Lerche in der Luft und im Nest. Zu Literatur und Kunst. Berlin: Aufbau-Verlag 1995.
- Kronauer, Brigitte: Die Sprache von Zungen- und Sockenspitze. Sechs Texte zu Bildern. Warmbronn: Keicher 2008.
- Kronauer, Brigitte: Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen. Stuttgart: Reclam jun. 2010.
- Kronauer, Brigitte: Dri Chinisin. – In: Brigitte Kronauer. Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen. Stuttgart: Reclam jun. 2010. S. 25-30.
- Kronauer, Brigitte: Ein Augenzwinkern des Jenseits: Die Zweideutigkeit der Literatur. – In: Brigitte Kronauer. Zweideutigkeit. Essays und Skizzen. Stuttgart: Klett-Cotta 2002. S. 309-318.
- Kronauer, Brigitte: Ein Tag, der am Ende doch nicht im Sande verlief. – In: Brigitte Kronauer. Die gemusterte Nacht. Erzählungen. 2. Aufl. München: Klett-Cotta 2005. S. 9-13.

- Kronauer, Brigitte. Ende für einen Anfang. – In: Brigitte Kronauer. Die gemusterte Nacht. Erzählungen. 2. Aufl. München: Klett-Cotta 2005. S. 66-71
- Kronauer, Brigitte: Frau John kommt. – In: Brigitte Kronauer. Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen. Stuttgart: Reclam jun. 2010. S. 103-108.
- Kronauer, Brigitte: Fünfzehnmal Natur. – In: Brigitte Kronauer: Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen. Stuttgart: Reclam jun. 2010. S.95-100.
- Kronauer, Brigitte, Gisela Ullrich und Ulrich Wanner: Gegen das Nichts die Gestalt. Gespräch mit der Schriftstellerin Brigitte Kronauer – In: Lutherische Monatshefte 32 (1993) H. 12. S. 8–12.
- Kronauer, Brigitte: Ist Literatur unvermeidlich? – In: Heinz F. Schafroth(Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Dinge. Über Brigitte Kronauer. Stuttgart: Klett-Cotta 1998. S. 12-28.
- Kronauer, Brigitte: Ja oder Nein oder Zuendebringen des Selbstporträts. – In: Brigitte Kronauer: Die Einöde und ihr Prophet. Über Menschen und Bilder. Stuttgart: Klett-Cotta 1996. S.216-243.
- Kronauer, Brigitte: Kleine poetologische Autobiographie. – In: Sprache im technischen Zeitalter 171 (2004) S. 267-282.
- Kronauer, Brigitte: Macht was ihr wollt! Wie modern muss Literatur sein? – In: Reto Sorg, Adrian Mettauer, Wolfgang Proß (Hrsg.): Zukunft der Literatur - Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft. München: Fink 2003. S. 249-258.
- Kronauer, Brigitte: Samstagabends. – In: Brigitte Kronauer. Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen. Stuttgart: Reclam jun. 2010. S. 150-154.
- Kronauer, Brigitte: Schnelle Rückschlüsse. – In: Brigitte Kronauer: Die Tricks der Diva. Die Kleider der Frauen. Stuttgart: Reclam jun. 2010. S. 246-250.
- Kronauer, Brigitte: Vuzz! – In: Schreibheft 68 (2007). S. 37-39.
- Kronauer, Brigitte: Zum Klassenbewußtsein des Schriftstellers (1974). – In: Bettina Clausen, Thomas Kupfermann und Uta Kutter (Hrsg.): Literarisches Portrait Brigitte Kronauer. Mit zwei Erzählungen von Brigitte Kronauer. Stuttgart: Verein der Freunde der Akademie für Gesprochenes Wort 2004. S. 34-35.
- Kronauer, Brigitte: Zwei Klappentexte. Der unvermeidliche Gang der Dinge. Die Revolution der Nachahmung. – In: TEXT+KRITIK. 112 (1991), S. 3–5.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Bibliographisch erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 1987.

Loretta Leselampe: Sascha Hommer: Dri Chinisin. Audiointerview von Ole Frahm, Deutschland, 15.04.2011, Loretta Leselampe, FSK Hamburg, Erstaussstrahlung. URL: <http://www.freie-radios.net/40450> (22.03.2012).

## **Darstellungen**

Abel, Julia, Andreas Blödorn und Michael Scheffel: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. – In: Julia Abel (Hrsg.): Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2009. S. 1-11.

Andre, Thomas: Immer an der Nase herum – neues Comic-Buch. In: Hamburger Abendblatt. (15.04.2011). URL: <http://www.abendblatt.de/hamburg/article1857602/Immer-an-der-Nase-herum-neues-Comic-Buch.html> (05.04.2012).

Appel, Ina: Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. Über den Zusammenhang von Subjekt, Sprache und Existenz in Prosa von Brigitte Kronauer und Ror Wolf. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 299).

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Brigitte Kronauer. München: Verlag Text + Kritik 1991.

Balzer, Jan: Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeitzeichen und Zeichenzeit. – In: Michael Hein, Michael Hüners und Torsten Michaelsen (Hrsg.): Ästhetik des Comic. Berlin: E. Schmidt 2002. S. 125-142.

Barth, Markus: Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl 1998 (DUV-Literaturwissenschaft).

Bauer, Anke und Cornelia Sander: Analyse von Illusionsbildung und -durchbrechung. – In: Peter Wenzel (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004. S. 197-222.

Beineke, Colin: Towards a Theory of Comic Book Adaptation. Lincoln. (16.05.2011). [http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=english\\_diss](http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=english_diss) (20.1.2012).

Binder, Elisabeth: "Tableaux vivants" - Vom Umgang der Erzählerin mit den Bildern. Zu Brigitte Kronauers Werk. – In: Heinz F. Schafroth (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Dinge. Über Brigitte Kronauer. Stuttgart: Klett-Cotta 1998. S. 102-133.

Blank, Juliane: Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas. In: *kunsttexte.de*, Nr.1, 2011. URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/blank-juliane-9/PDF/blank.pdf>.

(26.3.2012).

Breithaupt, Fritz: Das Indiz. Lessings und Goethes Laokoon-Texte und die Narrativität der Bilder. – In: Michael Hein, Michael Hüners und Torsten Michaelsen (Hrsg.): Ästhetik des Comic. Berlin: E. Schmidt 2002. S. 37-50.

Clausen, Bettina. Die Metasprache der Struktur. Brigitte Kronauers Rita Münster. – In: The German Quarterly. Nr. 63, Nr. 3/4. 1990. S. 437-445.

Clausen, Bettina: Realität und Literatur. Zu den Grundlagen der Arbeit Brigitte Kronauers. – In: Bettina Clausen, Thomas Kupfermann und Uta Kutter (Hrsg.): Literarisches Portrait Brigitte Kronauer. Mit zwei Erzählungen von Brigitte Kronauer. Stuttgart: Verein der Freunde der Akademie für Gesprochenes Wort 2004. S. 19-33.

Clausen, Bettina, Thomas Kupfermann und Uta Kutter (Hrsg.): Literarisches Portrait Brigitte Kronauer. Mit zwei Erzählungen von Brigitte Kronauer. Stuttgart: Verein der Freunde der Akademie für Gesprochenes Wort 2004.

Dammann, Günter: Rezension: Martin Schüwer: Wie Comics erzählen. (7.06.2011)  
URL: <http://www.comicgesellschaft.de/?p=41> (9.04.2012).

Ditschke, Stephan: Comics als Literatur. Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003. – In: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva und Daniel Stein (Hrsg.): Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript 2009. S. 265-280.

Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva und Daniel Stein (Hrsg.): Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums. Bielefeld: transcript 2009.

Dormagen, Christel: "Versiegelt im leuchtendsten Augenblicks". Der lange Satz bei Brigitte Kronauer. – In: TEXT + KRITIK 112 (1991), S. 13-18.

Eder, Barbara, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hrsg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript 2011.

Eisner, Will: Graphic storytelling. Tamarac, FL: Poorhouse Press 1996.

Eisner, Will: Comics and sequential art. New York, NY: Norton 2008.

Emmott, Catherine und Marc Alexander: "Schemata". In: Peter Hühn u.a. (Hrsg.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press. (22.01.2011)  
URL: [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Schemata&oldid=1075](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Schemata&oldid=1075)  
(12.03.2012)

Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Hamburg: Philo Fine Arts 2010.

Frahm, Ole: Literatur und Graphik. In: Frankfurter Rundschau Online (11.4.2011). URL: <http://www.fr-online.de/literatur/comic--literatur-und->

graphik,1472266,8331692.html (14.3.2012).

Fricke, Hannes: Ein zukünftiges Standardwerk für die Erzähltheorie nicht nur des Comic - das kaum benutzbar ist. Rezension über: Martin Schüwer: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008. – In: IASLonline (29.12.2009). URL: [http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang\\_id=3090](http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3090) (09.04.2012).

Göttler, Fritz: Augen, groß und leer. Die neuen Comics nehmen es lässig mit der hohen Literatur auf - nicht illustrierend, sondern in Akten wilder Dekonstruktion. – In: Süddeutsche Zeitung Nr. 287 vom 13. Dezember 2012, S.11.

Groensteen, Thierry: The system of comics. Jackson: University Press of Mississippi 2007.

Grünewald, Dietrich. Das Prinzip Bildgeschichte. Konstitutiva und Variablen einer Kunstform. – In: Grünewald, Dietrich (Hrsg.): Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung. Bochum: Bachmann 2010. S. 11-33.

Grünewald, Dietrich (Hrsg.): Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung. Bochum: Bachmann 2010.

Hagenkötter, Dagmar: Die Immanenz der Dinge. Interpretationsansatz zu Brigitte Kronauers 'Ja oder Nein oder Zuendebringen des Selbstporträts'. – In: Martina Elisabeth Eidecker (Hrsg.): Positionen. Amerikanische und europäische Interpretationen zur neuesten deutschsprachigen Literatur von Frauen. Essen: Die Blaue Eule 1999. S.105-118. (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule ; Bd. 22)

Hein, Michael, Michael Hüners und Torsten Michaelsen (Hrsg.): Ästhetik des Comic. Berlin: E. Schmidt 2002.

Herrmann, Christine: Wenn der Blick ins Bild kommt. Visuelle Techniken der Fokalisierung im Literaturcomic. – In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hrsg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript 2011. S.25-42.

Herrmann, Maike: Literatur in Comic-Adaptionen. Ein aktueller Überblick. Diplomarbeit im Fach: AV-Medien Studiengang: Öffentliches Bibliothekswesen. URL: [http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2003/253/pdf/Maike\\_Herrmann.pdf](http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2003/253/pdf/Maike_Herrmann.pdf) (18.11.2011).

Ihme, Burkhard: Montage im Comic. Spezifische Nutzung eines Erzählmittels. – In: Dietrich Grünewald (Hrsg.): Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung. Bochum: Bachmann 2010. S.67-84.

Ittner, Jutta: Jigsaw Puzzles. Female Perception and Self in Brigitte Kronauer's "A Day That Didn't End Hopelessly after All. – In: Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture (1997) H. 13. S. 171–187.

Jung, Werner: Alltag - die Kulisse für das ordentliche Voranleben. Anmerkungen zu Brigitte

Kronauers Prosa. – In: TEXT + KRITIK 112 (1991), S. 42–53.

Kersten, Ina-Christina: Der zweideutige Zauber der Poesie. Zu Brigitte Kronauers Roman 'Teufelsbrück'. – In: Bettina Clausen, Thomas Kupfermann und Uta Kutter (Hrsg.): Literarisches Portrait Brigitte Kronauer. Mit zwei Erzählungen von Brigitte Kronauer. Stuttgart: Verein der Freunde der Akademie für Gesprochenes Wort 2004. S. 65-81.

Krichel, Marianne: Erzähltheorie und Comics. Am Beispiel von Zeitungcomics des *Herald Tribune* – In: Dietrich Grünewald (Hrsg.): Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung. Bochum: Bachmann 2010. S. 33-46.

Lüdtke, Ursula: Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit im Erzählwerk der Schriftstellerin Brigitte Kronauer. Oldenburg 2003. (31.12.2004) URL: [http://oops.uni-oldenburg.de/frontdoor.php?source\\_opus=217](http://oops.uni-oldenburg.de/frontdoor.php?source_opus=217) (05.04.2012).

Magnussen, Anne: Die Semiotik von C.S. Peirce als theoretisches Rahmenwerk für das Verstehen von Comics. – In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hrsg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript 2011. S.171-185.

Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Marjanovic, Lucia. Literaturadaptionen in Walt Disneys *Lustigen Taschenbüchern*. – In: Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert (Hrsg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript 2011. S. 43-60.

McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Hamburg: Carlsen 1994.

Mitchell, William John Thomas: Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Mitchell, William John Thomas: Was ist ein Bild? – In: Volker Bohn (Hrsg.): Bildlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 17-68.

Müller-Tamm, Jutta: Die Unvermeidlichkeit der Literatur. Zu Brigitte Kronauers Poetik des Autobiographischen. – In: Sprache im technischen Zeitalter 171 (2004) S. 414-427.

Packard, Stephan: Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse. Göttingen: Wallstein 2006.

Pape, Walter: The Battle of the Signs: Robert Crumb's Visual Reading of James Boswell's "London Journal". – In: Icons - Texts - Icontexts (1996). S. 324-345.

Pulaski, Mary Ann: Piaget. Eine Einführung in seine Theorien und sein Werk. Ravensburg: Otto Maier-Verlag 1975.

Riedner, Ursula Renate: Sprachliche Felder und literarische Wirkung. Exemplarische Analysen an Brigitte Kronauers Roman "Rita Münster". München: Iudicium 1996

(Studien Deutsch 23).

- Ryan, Marie-Laure: "Possible Worlds". – In: Peter Hühn u.a. (Hrsg.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press. (2.3.2012)  
URL = [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Possible Worlds&oldid=1744](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Possible%20Worlds&oldid=1744)  
(3.4.2012)
- Sander, Gabriele: Brigitte Kronauer: Dri Chinisin. – In: Werner Bellmann und Christine Hummel (Hrsg.). Deutsche Kurzprosa der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 2006. S. 261-269.
- Schafroth, Heinz F. (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Dinge. Über Brigitte Kronauer. Stuttgart: Klett-Cotta 1998.
- Scheffel, Michael: Erzählen als anthropologische Universalie. Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur. – In: Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder. Rüdiger Zymner und Manfred Engel (Hrsg.): Paderborn: Mentis 2004. S. 121-138.
- Schmitz-Emans, Monika: Literatur-Comics. Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur. Berlin: DeGruyter 2011.
- Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niedermeier 1981.
- Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008.
- Sill, Oliver: Wirklichkeitsauffassung und Literaturverständnis. Zum programmatischen Charakter der frühen Erzählungen. – In: TEXT + KRITIK 112 (1991), S. 6-12.
- Steinaecker, Thomas von: Die schrecklichen Umzüge der verwöhnten Kinder. Zur Abwechslung mal eine gelungene Adaption: Sascha Hommers Graphic-Novel-Album „Dri Chinisin“ nach sechs Geschichten von Brigitte Kronauer – In: Süddeutsche Zeitung vom 01.04.2011, S. 17.
- Willems, Gottfried. Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. – In: Wolfgang Harms (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart: Metzler 1990. S. 414-429.
- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993.
- Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. – In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier:

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002. S. 23-104.

Wolf, Werner: Foregrounding. – In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2001. S. 187-188.

Zingg, Martin: Vom unvermeidlichen Gang der Dinge. – In: Die Sichtbarkeit der Dinge. Über Brigitte Kronauer. Heinz F. Schafroth (Hrsg.). Stuttgart: Klett-Cotta 1998. S. 28-47.

### **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1-9 in: Hommer, Sascha: Dri Chinisin. Nach Erzählungen von Brigitte Kronauer. Berlin: Reprodukt 2011. Unpaginiert. (Modifikationen durch den Verfasser).