

Universität Tampere  
Institut für Sprach- und  
Übersetzungswissenschaften  
Deutsche Sprache und Kultur

Vom Comic zum Film  
Narrative Funktionen und Adaptationsprozess im Fall  
*Des bewegten Mannes*

Pro gradu- Arbeit  
August 2005  
Eve Oesch

Tampereen yliopisto  
Kieli- ja käännöstieteiden laitos  
Saksan kieli ja kulttuuri

Eve Oesch: Vom Roman zum Film. Narrativität und Adaptionprozess im Fall *Des bewegten Mannes*.

Pro gradu- tutkielma, 81 s. + 33 liites.

Elokuu 2005

---

1990-luvun alussa saksalaisessa elokuvatuotannossa alkoi selkeä kaupallinen suuntaus. Tavoitteena olivat amerikkalaisen mallin mukaisesti selkeästi laskelmoidut, tiettyyn aihepiiriin keskittyvät ja suuria yleisöjä houkuttelevat produktiot. Tärkeässä asemassa tässä kehityksessä oli ns. ihmissuhdekomediagenre, jonka merkittävin edustaja, ja myös 1990-luvun menestynein elokuva, oli Sönke Wortmanin 1994 ohjaama *Der bewegte Mann* (suom. *Vapautunut mies*).

*Der bewegte Mann* perustuu Ralf Königin sarjakuviin *Der bewegte Mann* (1987) ja *Pretty Baby*. *Der bewegte Mann 2* (1988). Ralf König on Saksan tunnetuimpia ja menestyneimpiä sarjakuvantekijöitä, joka teoksissaan kuvaa homojen alakulttuuria humoristisesti ja suorasukaisesti. Suosiostaan valtavirran keskuudessa huolimatta Königin teokset lukeutuvat aihepiirinsä, kohdeyleisönsä ja julkaisumuotonsa takia alakulttuuriin. Siksi kyseisen sarjakuvan käyttö materiaalina laskelmoituun menestyselokuvaan ei ole täysin itsestään selvää. Elokuvateollisuus on alusta lähtien käyttänyt muiden taiteenlajien teoksia lähteenään, ja adaptaatioiden osuus esimerkiksi viime vuosien menestyneimmistä elokuvista on huomattava. Ilmiönä adaptaatio on saanut vähän huomiota akateemisessa tutkimuksessa. Sarjakuva-adaptaatiot ovat herättäneet sitäkin vähemmän mielenkiintoa, oletettavasti johtuen sarjakuvien mieltämisestä lasten ja alakulttuurien viihdeksi.

Tämän työn tavoitteena on tutkia kyseisen sarjakuvan ja elokuvan kertomuksien rakenteita, verrata niitä toisiinsa, ja löytää syitä sille, miksi adaptaatio on toteutettu niin kuin se on. Teoreettinen lähtökohta on strukturalistinen. Kertomusten analysoinnin metodina käytetään narratiivisia funktioita, joista Roland Barthes kirjoitti teoksessaan *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* (1966). Barthes erottaa kertomuksen rakenteesta neljä eri kategoriaa, narratiivista funktiota; kardinaalifunktiot, katalyytit, indiisit ja informantit. Narratiivisten funktioiden löytäminen mahdollistaa kertomusten rakenteiden hahmottamisen, ja edelleen niiden vertailun. Strukturalistista lähestymistapaa on kritisoitu siitä, että siinä keskitytään liiaksi mallintamiseen, ja muut piirteet, kuten historiallinen ja yhteiskunnallinen konteksti, reseptio ja julkaisumuoto jäävät huomiotta. Barthesin teoria tarjoaa kuitenkin hyvän lähtökohdan teosten vertailulle ja adaptaatioprosessin tutkimiselle. Oletuksena on, että kertomusten narratiivisten ominaisuuksien, adaptaation toteutuksen ja elokuvan tuotannollisten ominaisuuksien välillä on yhteys.

Kertomusten narratiivisten funktioiden vertailu osoittaa, että kertomukset ovat kardinaalifunktioiden tasolla hyvin samanlaisia, ja näin ollen kertomusten rakenteet vaikuttavat lähes identtisiltä. Suurimmat erot löytyvät indiisien tasolta, ja syy tähän on tuotantoseikoissa. Koska tavoitteena oli tehdä laskelmoitu menestyselokuva, joka edustaa tiettyä genreä, ja jonka päärooleissa on nousevat tähdet, ei henkilöihahmoja, homoseksuaalisuutta ja seksuaalisuutta voitu käsitellä samalla tavoin kuin alakulttuurin sarjakuvassa. Robert Stam nimittää tätä esteettiseksi valtavirtaistamiseksi (aesthetic mainstreaming), jonka seurauksena alakulttuurin materiaali muokattiin valtavirran odotuksien mukaiseksi. Esteettisen valtavirtaistamisen seuraukset näkyvät narratiivisten funktioiden tasolla asti.

# INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG .....	1
2 NARRATIVITÄT .....	6
2.1 Narrativ und narratologische Forschung .....	6
2.2 Narrative Funktionen nach Roland Barthes.....	8
2.2.1 Distributionelle Funktionen; Funktionen.....	11
2.2.2 Integrative Funktionen; Indizien .....	13
3 COMICS.....	14
3.1 Das Medium Comics .....	14
3.1.1 Formale Kriterien für die Definition der Comics.....	14
3.1.2 Comics als Forschungsgegenstand .....	15
3.1.3 Geschichte der Comics .....	16
3.1.3.1 Vorväter der modernen Comics.....	17
3.1.3.2 Bedeutung der Zielgruppe: Entstehung des Undergrounds .....	18
3.2 Struktur und Sprache der Comics .....	20
3.2.1 Das Bild .....	21
3.2.2 Das Wort.....	22
3.2.3 Der Effekt.....	23
3.3 Narrativität in den Comics.....	24
3.3.1 Formale Eigenschaften und Narrativität .....	24
3.3.2 Erzählfunktion der Paneele .....	25
3.4 Ralf König .....	27
4 FILM UND ADAPTION .....	29
4.1 Adaption .....	29
4.1.1 Geschichte der Literaturverfilmungen.....	30
4.1.2 Motive für Adaptionen .....	31
4.1.3 Streitobjekt - die Werktreue.....	33

4.2 Film und Adaption als Forschungsgegenstand .....	35
4.3 Filmisches und den Comics eigenes Erzählen.....	37
4.3.1 Visualität im Film und im Comic.....	38
4.3.2 Audiovisualität im Film und im Comic.....	38
4.3.3 Verbalität im Film und im Comic .....	39
4.3.4 Fortsetzendes Erzählen .....	40
4.3.5 Übergang vs. filmische Darstellung .....	41
4.3.6 Mediale Bedingtheit .....	41
5 ANALYSE .....	42
5.1 Der Comic <i>Der bewegte Mann</i> .....	42
5.1.1 Funktionen im Comic .....	42
5.1.2 Struktur des Comics .....	48
5.2 Der Film <i>Der bewegte Mann</i> .....	50
5.2.1 Die strukturalen Eigenschaften des Films .....	50
5.2.2 Funktionen im Film.....	51
5.3 Vergleich der Filmversion mit der Comicversion.....	56
5.3.1 Funktionen .....	57
5.3.2 Struktur .....	65
6 Produktionsbedingungen und Mainstreamisierung .....	66
6.1 Mainstreamisierung.....	67
6.2 Starkult .....	69
7 AUSBLICK .....	71
LITERATURVERZEICHNIS.....	75
Anhang 1: Abbildungen .....	79
Anhang 2: Protokoll über den Comic .....	82
Anhang 3: Sequenzprotokoll.....	99

# 1 EINLEITUNG

Comics werden hauptsächlich als Unterhaltung einerseits für Kinder und Jugendliche, andererseits für Marginalkulturen betrachtet. Die letztgenannte Gruppe wird mit Comics etwa seit den 1960er Jahren verbunden, als die so genannten Undergroundcomics als Gegenreaktion zur starken Zensur in den Vereinigten Staaten entstanden. Der Underground bot die Möglichkeit, eigenartige und ganz subjektive Themen zu behandeln, und dadurch gleich denkendes Publikum zu finden (vgl. Sinisalo 1996, 146; vgl. auch Herkman 1996b, 28). Zusätzlich zu dieser Zielgruppenabstempelung wird sogar der Mainstream der Comics als leichte Unterhaltung betrachtet, die im Gegensatz zur so genannten Hochkultur wie Literatur, Theater oder Oper nichts vom Publikum beansprucht. Diese zwei Entwicklungen haben dazu geführt, dass Comics als Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen oft vernachlässigt werden.

Der Spielfilm litt eine lange Zeit unter ähnlichen Vorurteilen. Das ‚Lichtspiel‘ war Unterhaltung und konnte in den ersten Jahrzehnten seiner Existenz gar nicht als ernsthafte Kultur betrachtet werden. Die Filmforschung hat sich jedoch in den letzten 40-50 Jahren etabliert, vor allem wegen Entwicklung der Wissenschaften und Theorien wie Semiotik, Linguistik, usw., denen das audiovisuelle Medium ein breites Forschungsfeld darbietet. Bevor der Fernseher seinen Weg in alle Haushalten der industrialisierten Welt fand, war der Film ein wichtiges Massenmedium. Besonders als der Film seinen Durchbruch erreichte, brauchten die großen Filmstudios Material für Filmproduktionen. Literatur bot eine unentbehrliche Quelle von narrativem Stoff an, und Klassiker von Romanen und Kurzgeschichten bis Theaterstücken wurden sorglos ins neue Medium umgewandelt. Das Phänomen des Übertragens ist typisch für alle kulturelle Produktion, und prägt auch die heutige Filmwelt.

Innerhalb der Filmforschung gibt es überraschend wenig Interesse an Adaptation, an der Übertragung eines Textes von einem Medium zum anderen, meistens vom Roman zum Film. Das ist besonders verwunderlich, weil das Phänomen der Filmproduktion charakteristisch und von großer Wichtigkeit ist. In den letzten Jahren hat sich die Situation

schon verändert. Seit jüngster Zeit gibt es schon mehrere wissenschaftliche Publikationen über Adaptation (zum Beispiel *Literature and Film*, herausgegeben von Robert Stam und Alessandra Raengo, Blackwell 2005) im Gegensatz zu unwissenschaftlichen Kritiken über einzelne Filmproduktionen, jedoch hat die Adaptionsforschung noch keinen wissenschaftlichen Durchbruch erreicht. Innerhalb der Adaptationsliteratur sind Forschungen über Comicadaptionen besonders schwer zu finden, vermutlich wegen des geringen akademischen Interesses an dem Thema. Literarische Quellen über Comicverfilmungen sind hauptsächlich unwissenschaftlich und von Filmemachern selbst produziert. Diese ‚making of‘- Bücher stellen die technische Entstehung eines Films dar und werden meistens als Teil der Vermarktungskampagne herausgegeben.

Adaptionen sind keine Randerscheinung in der Filmproduktion: zu den erfolgreichsten Filmen der letzten Jahre gehören die *Herr der Ringe*-Trilogie, *Spiderman*, *X-Men* und *Harry Potter*- Filme mit ihren Fortsetzungen, die alle auf Romanen oder Comics beruhen. Zu den berühmtesten und auch erfolgreichsten Verfilmungen aller Zeiten in Deutschland gehören u.a. *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (Volker Schlöndorff, 1975), *Die Blechtrommel* (Schlöndorff, 1979), *Christiane F. - Wir Kinder von Bahnhof Zoo* (Ulrich Edel, 1981) und *Das Boot* (Wolfgang Petersen, 1981). *Der bewegte Mann* (Sönke Wortmann, 1994, nach den Comics *Der bewegte Mann* und *Pretty Baby* von Ralf König) war mit mehr als sechs Millionen Besuchern nicht nur der wirtschaftlich erfolgreichste deutsche Film der Neunziger, sondern er markiert auch eine neue Zeit in der deutschen Filmproduktion, die nach der Zeit der Autorenfilme eine kommerzielle Richtung nahm. *Der bewegte Mann* gehört zu den wichtigsten Filmen des so genannten Beziehungskomödiengenres, deren Einfluss auf die Entwicklung des neuesten deutschen Films bedeutend war.

Das Ziel dieser Arbeit ist, den Prozess der Adaptation vom Comic zum Film im Fall *Des bewegten Mannes* zu behandeln. Es wird auf die narrativen Besonderheiten beider Medien und darauf, was mit ihnen im Adaptationsprozess passiert, konzentriert. Narratologie, die Forschung der Erzählungen, hat lange Traditionen und bietet mehrere Möglichkeiten an, diese Frage zu beantworten. Der theoretische Ausgangspunkt zur

Forschung beider Versionen der Erzählung ist strukturalistisch und beruht auf den narrativen Funktionen von Roland Barthes. In seinem Essay *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* (1966) unterscheidet er in der Erzählung Kategorien, Funktionen der Narration: *Kardinalfunktionen, Katalysen, Indizien und Informanten*. Diese Kategorien ermöglichen das Erkennen des Gerüsts der Erzählung, und dadurch das Vergleichen der zwei individuellen Werke. Durch das Vergleichen wird auch der Prozess der Adaption ausgedrückt: wie sind die Filmemacher mit den Funktionen umgegangen? Welche Funktionen haben sie übernommen, welche weggelassen, was für eine Wirkung hat es für den Prozess und für den Film.

Die narrativen Funktionen sind der Ausgangspunkt für die Analyse der Adaption, durch die auch andere Themen zum Vorschein kommen: *warum* haben die Filmemacher gewisse Funktionen übernommen oder weggelassen? Das hängt zusammen mit der Kritik, die am Strukturalismus geübt worden ist. Bedeutung des sozialen Kontextes, der Zeitgeschichte, der Erscheinungsform und der Zielgruppe werden oft bei der strukturalistischen Analyse vernachlässigt, weil man sich so intensiv auf Modellbau und auf die Suche nach Strukturen konzentriert. Meines Erachtens bietet die Theorie Barthes einen Ausgangspunkt, die andere Aspekte nicht ausschließt. Es wird davon ausgegangen, dass es Zusammenhänge zwischen den außerfilmischen Eigenschaften und narrativen Eigenschaften und Durchführung der Adaptation gibt. Zum Beispiel das Thema der Homosexualität ist zentral für den Comic, kann aber nicht auf dieselbe Weise in einem kommerziellen Mainstreamfilm behandelt werden, wie in einem Undergroundcomic. Das hat eine direkte Wirkung auf die Ebene der Funktionen. Meine Aufgabe ist herauszufinden welche Unterschiede es in der Narration, das heißt in den Funktionen, gibt und aus welchen Gründen.

Der Kontext der Filmproduktion in Deutschland: Die deutsche Komödie zu Beginn der 90er Jahre

In der deutschen Filmgeschichte haben drei Epochen am meisten Aufmerksamkeit bekommen; die Zeit der Weimarer Republik, die nationalsozialistische Filmproduktion, und die Zeit des neuen deutschen Films der 1970er Jahre (vgl. Bergfelder et al. 2002, 1.)

Weil die Forschung sowohl in Deutschland als auch im Ausland sich auf diese drei Epochen konzentriert hat, herrscht in der Filmwissenschaft die Auffassung, dass der deutsche Film nur durch sie verstanden werden kann (vgl. Bergfelder et al. 2002, 1.) Die zwei Epochen, Weimarer Republik (mit Fritz Lang, F.W. Murnau) und Neuer deutscher Film oder Autorenfilm (Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog), zeichnen sich vor allem durch künstlerische Eigenschaften aus (vgl. Bergfelder et al. 2002, 2.) Bei der Charakterisierung der neueren deutschen Filmproduktion sind Kriterien anderer Art maßgebend.

In der letzten Zeit hat der deutsche Film einen neuen Aufschwung erlebt, der in Zukunft möglicherweise als eine eigene Zeitepoche bezeichnet wird. Mehrere Filme haben internationale Nominierungen und Auszeichnungen von den renommiertesten Preisverleihern bekommen (u.a. Oscar für *Nirgendwo in Afrika* (Caroline Linke nach dem autobiografischen Roman von Stefanie Zweig im Jahr 2003) und Oscar-Nominierung für *Den Untergang* (Oliver Hirschbiegel) im Jahr 2005 für den besten fremdsprachigen Film (Filmportal)). Der neueste Film setzt sich unter anderem mit der älteren (*Der Untergang*, *Napola*, *Sofie Scholl*) und neueren (*Good bye, Lenin!*) deutschen Geschichte auseinander. Deutsche Komödien haben nach Rainer Dick einen neuen Boom zu Beginn des 21. Jahrhunderts erlebt (Dick, R., 2005, 1), jedoch haben nur wenige von ihnen einen großen Erfolg im Ausland gehabt. Zu den wenigen Ausnahmen gehört *Good bye, Lenin!*, der der erfolgreichste deutsche Film seit langem ist.

Diese neueste Phase setzt den anwachsenden Erfolg des deutschen Films fort, der auch als Comeback des deutschen Films bezeichnet werden könnte. Die Beziehungskomödien der 1990er Jahre sind besonders bedeutend in dieser Entwicklung. Doris Dörries *Männer* (1986) war einer der ersten Filme, die diese Epoche nach dem Neuen Deutschen Film bezeichnet. Neben Dörrie wirkten Regisseure wie Sönke Wortmann, Rainer Kaufmann und Detlev Buck bei dem Erfolg der deutschen Komödie mit. Die Filme setzten sich aufgeklärt, freisinnig mit Genderrollen und Schwierigkeiten der hetero- und homosexuellen Beziehungen der großstädtischen jungen Erwachsenen auseinander. (Zum Beispiel *Der bewegte Mann* (Wortmann, 1994), *Stadtgespräch*



(Rainer Kaufmann, 1995), *Männerpension* (Buck, 1996), and *Rossini* (Helmut Dietl, 1997).) (Vgl. Horak 2002, 36; s. auch Hagener 2002, 99, 101.)

Bezeichnend für die Zeit der Beziehungskomödien war vor allem, dass eigentlich der Anteil der Komödien aus der Gesamtproduktion nicht groß war, aber ihr Marktanteil bedeutend war, d.h. einzelne Filme haben einen guten Erfolg gehabt und haben dadurch auf den Gesamtmarktanteil positiv eingewirkt. Die Filmproduktion nahm in der zweiten Hälfte der 1980er und in den 1990er Jahre eine viel kommerziellere Richtung als der Autorenfilm der 1970er Jahre. In der Zeit des Autorenfilms hatten die Schauspieler und die Schauspielerinnen geringe Möglichkeiten gehabt sich als Stars durchzusetzen, weil die Regisseur-Autoren schon diesen Platz belegt hatten. Jetzt strebten die Produzenten zu einer ähnlichen Situation wie in den Vereinigten Staaten, wo die Produktion sich auf erfolgreiche Schauspieler und -spielerinnen, ihre Starkult, und vor allem auf kalkulierten und wohlüberlegten Einsatz auf ein gewisses Genre konzentriert. Geprüfte Formeln sichern wenigstens einigermaßen den finanziellen Einsatz und garantieren für eine Art Stabilität im Geschäft. (Vgl. Hagener 2002, 98.)

Zu den neuesten Erfolgen dieser Entwicklung gehören die Komödien des Beginns des 21. Jahrhunderts, unter anderem *Der Schuh des Manitu* (2001), der über elf Millionen Besucher anlockte, und *Good bye, Lenin!* (2003) mit etwa sechseinhalb Millionen Zuschauer in der Bundesrepublik. (Vgl. Horak 2002, 36-37.) Das besonders wichtige in diesen neuesten Entwicklung ist, dass es dem deutschen Film möglich gewesen ist, nach einem kleinen, vorübergehenden Rückgang am Ende der 1990er Jahre einen guten Marktanteil im Inland zu behalten, obwohl die amerikanische Herstellung eine Mehrzahl auch im deutschsprachigen Markt hat. Die Statistiken werden ein wenig schöner wegen der internationalen Koproduktionen wie *Dogville*, *Bowling for Columbine*, *Fabelhafte Welt der Amelie* und *Der Pianist* (alle aus dem Jahr 2003; Filmförderungsanstalt), die Spitzen in den Statistiken sind meistens von einem Meistererfolg verursacht (*Good bye, Lenin!*, *Der Schuh des Manitu*). Die Beziehungskomödien bereiteten das Feld auch für andere Genres des deutschen Films vor, als sie bewiesen, dass es dem einheimischen Film möglich ist, produktiv und erfolgreich zu sein, und dass kommerzielle Filmproduktion auch in Deutschland möglich ist.

## 2 NARRATIVITÄT

### 2.1 Narrativ und narratologische Forschung

„Einfach ausgedrückt besteht die Aufgabe der Erzählforschung darin, den Aufbau und die innere Dynamik von Erzählwerken zu untersuchen und auf planmäßige Weise zu beschreiben. Zu seiner Hilfe konstruiert der Theoretiker oft ein eigenes System und einen eigenen Begriffsapparat oder er setzt das Werk anderer in diesem Bereich fort, durch Korrekturen, Anpassungen und Verfeinerungen.“ (Zalesky 2004, 11.)

Die Forschung von Erzählungen (d.h. Narrativen) basiert hauptsächlich auf der Forschung von Erzähltexten. Roland Barthes behauptet (Barthes 1966, 102), dass die Erzählung ein internationales und transkulturelles Phänomen sei, das in allen vorstellbaren Formen vorkommt (s. Kapitel 2.2.) Auf einer strukturellen Ebene bedeutet eine Erzählung eine Reihe von Ereignissen, zwischen denen ein Kausalzusammenhang besteht, und die eine Gruppe von Figuren beeinflussen bzw. von denen beeinflusst wird (vgl. McFarlane 1996,14; Herkman 1998, 93; auch Hosiaislouma 2003, 414.)

Die Forschungsrichtung nennt man Narratologie. Ein Klassiker der narratologischen Forschung ist das Werk *Morphologie des Märchens* des russischen Märchenforschers Vladimir Propp aus dem Jahr 1928. Propps Ziel war zugrunde liegende Handlungsstrukturen in russischen Volksmärchen zu finden. Anhand von etwa 200 Märchen definierte er 31 verschiedene Funktionen, die in der gleichen Abfolge in jedem Märchen anzutreffen seien. In diesem Zusammenhang bedeutet Funktion eine Tat einer Figur, die eine Bedeutung für den Handlungsverlauf hat. (Vogt 5; Lothe 2000, 75; Hosiaislouma 624.) Viele von den narratologischen Theorien beruhen auf der strukturalistischen bzw. poststrukturalistischen Tradition (vgl. Herkman 1998, 93.) Im Hintergrund der strukturalistischen Theorien wirken unter anderem die Einsichten und Methoden des Linguisten Ferdinand de Saussure. Die 60er und 70er Jahre waren die produktivste Zeit des Strukturalismus. Zu den wichtigsten Vertretern der strukturalistischen Literaturwissenschaft gehören unter anderem Roland Barthes, Gérard Genette und Juri Lotman. (Vogt 2.)

Nach den Strukturalisten bildet sich ein narrativer Text aus *histoire* und *discourse*, aus einer Geschichte (Abfolge von Ereignissen), die in einem Text (Abfolge von Zeichen), repräsentiert werden, das Was und Wie der Darstellung (Chatman 1978, 19; Vogt 1.) Vogt behauptet, dass die lange und verworrene Geschichte des Begriffspaars darauf hinweist, dass es um eine bedeutende Kategorie und eine der wesentlichsten Unterscheidungen innerhalb der Erzähltheorie handelt, die sich durch die Dominanz strukturalistischer Betrachtungsweisen durchgesetzt hat. (Gérard Genette führte die Einteilung einen Schritt weiter: er hielt am Begriff *histoire* fest, aber *discours* teilte er in *recit* (narrativer Text) und *narration* (Akt des Erzählens)). (Vogt 1.)

Laut der Strukturalisten sei das wichtigste in einem literarischen Text die zugrunde liegende Struktur, aus dem die Bedeutung des Werkes rekonstruierbar sei. Strukturen seien nur in einer Metasprache rekonstruierbar, als regelhafte Zusammenhänge seien sie nicht sichtbar, und nachdem man das formale Organisationsprinzip erkannt hat, seien sie austauschbar. Die Strukturanalyse zielt darauf, die Einheiten zu klassifizieren und die Regeln ihrer Kombination zu beschreiben. (Vogt 2, 3.)

Zu Recht wird Strukturalismus wegen Missachtung außersprachlicher Eigenschaften kritisiert. Themen wie Zeitgeschichte, Autorintention, Autorbiographie oder soziale und historische Bedingungen spielen keine Rolle bei der Analyse (Vogt 2, 3). Individuelle Phänomene werden häufig zu bloßen Beispielsätzen eines Regelwerks reduziert. (Vogt 2.) Bei der Suche nach den kleinsten bedeutungstragenden Einheiten und beim Modellbau wird die Ganzheit missachtet (vgl. Hosiainluoma, 625.) Zum Beispiel Juha Herkman (1998, 115) kritisiert die Aufteilung in *histoire* und *discourse*. Diese Zweiteilung sei nur theoretisch möglich im Fall von Comics. Das, wie erzählt wird, sei ein untrennbarer Teil der Erzählung, die erzählt wird. Herkman stellt die Trennung von einer Erzählung überhaupt in Frage, sowohl in Comics als auch in anderen Medien. Wie man eine Geschichte liest und versteht, hänge von dem kulturellen Kontext ab (auch Herkman 1995a, 49), aber auch von der Erzählweise, und von dem Leser und dem Kontext in dem gelesen wird. Es sei unmöglich, eine einheitliche Erzählung zu abstrahieren, die alle auf eine ähnliche Weise lesen würden. (Herkman 1995a, 115). Herkman

ist nicht der einzige Wissenschaftler, der diese klassische Teilung kritisiert hat. Im Prinzip stimme ich ihm zu; die Erzählung und wie man sie erzählt sind fest ineinander gebunden. Allerdings könnte man mit dieser Begründung alle Interpretationen über alle Erzählungen ablehnen. Letztendlich sind alle Erfahrungen und Erlebnisse, ob im Kino, Theater, mit Büchern, Comics oder Malerei, subjektiv. Aus diesem Grund ist es auch unmöglich etwas zu abstrahieren, was alle genau identisch erleben würden. Das ist eine untrennbare Eigenschaft der Erzählung, und eigentlich bezeichnend für alle Kunstformen.

Die Begründung für die strukturalistische Vorgehensweise, die sowieso umstritten ist, ist, dass in diesem Fall versucht wird, eine möglichst neutrale Ebene in der Erzählung zu finden, die die Durchführung eines Vergleichs zwischen Erzählungen in zwei Medien, im Comic und im Film, ermöglicht. Zeitgeschichte, soziale, und die Produktion betreffende Bedingungen sind wichtig für die Analyse, und später in dieser Arbeit wird versucht, Zusammenhänge zwischen den narrativen Eigenschaften und der Welt außerhalb der Erzählung zu finden. Meines Erachtens ist ein gewisses narratives Gerüst in allen Erzählungen erkennbar, das auch unabhängig vom Lesekontext oder Medium behandelt werden kann, aber bei dessen Analyse auch andere Bedingungen betrachtet werden sollten.

## **2.2 Narrative Funktionen nach Roland Barthes**

Roland Barthes (1915-1980) hat sich mit vielen verschiedenen Gebieten der Kultur (Texte, Filme, Mode, Liebe usw.) vertraut gemacht und sich auch unterschiedlichen Theorien (Marxismus, Psychoanalyse, Strukturalismus) gewidmet. Er hat zunächst bei der Semiotik mitbewirkt, und später die semiologische Methode zur Analyse literarischer Texte benutzt. *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* (1966) ist ein Ergebnis dieser Phase, als er versucht hat, universale Verknüpfungsstrukturen der Erzählungen in einer Art Erzählgrammatik zu erläutern. (Vgl. Vogt 4.) Obwohl Barthes mehrmals betont, dass es bei diesem Text um eine „provisorische

Skizze“ (Barthes 1966,108) geht, deren Terminologie und Einteilungen nur richtungsweisend sind, hat diese Analyse ihre Spur in der Welt der Erzähltheorie hinterlassen: er wird immer noch zitiert und als einer der Hauptwerke des Strukturalismus gesehen, zusammen mit Werken von Genette und Lotman (vgl. Vogt 4.) In seiner späteren Studie *S/Z* (1970) entfernt Barthes sich von solchen Versuchen, die Merkmale einer Erzählung auf rein strukturalen Teilen zu reduzieren (Vogt 4).

Nach Barthes gibt es eine unüberschaubare Menge von Erzählungen. In seinem Essay *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* geht er davon aus, dass es keine eindeutige Definition für die Erzählung geben kann. Wenn man alles von Glasmalerei bis zur Tragödie dazu mitzählt, wäre es auch eine utopische Aufgabe. Seiner Ansicht nach geht es um eine endlose Vielfalt von Gattungen und Ausdrucksformen, die die kulturellen, zeitlichen und räumlichen Grenzen überschreiten. (Barthes 1966, 102.) Meiner Meinung nach kann man daraus schließen, dass seine Theorie alle Erzählformen betrifft, und deswegen eignet sich diese Vorgehensweise sowohl für die Analyse eines Comics, als auch für seine Verfilmung und den Prozess der Adaption an.

Trotz der endlosen Menge der Erzählungen und Vielfalt der Standpunkte, von denen aus man sie analysieren könnte (historische, psychologische, soziologische usw.), ist Barthes der Meinung, es gebe eine gemeinsame *Struktur* der Erzählungen, die einer Analyse zugänglich ist. Man sei zu einem deduktiven Modell gezwungen, weil eine solche Struktur aus einem induktiven Modell wegen der endlosen Menge der möglichen Erzählungen nicht zu beschließen sei. (Barthes 1966, 103, 104.) Aus der Linguistik übernimmt Barthes den auf die Organisation zielenden Begriff der *Beschreibungsebene*, die auf das wesentlichste zielt, auf die grundlegenden Strukturen der Erzählung, ohne dass die Erzählung einem nur als eine bloße Summe von Sätzen vorkommt. (Barthes 1966, 106.)

In der Linguistik gibt es mehrere Beschreibungsebenen für einen Satz (phonetische, grammatikalische usw.). Jede Ebene hat ihre eigenen Einheiten und Korrelationen, und erfordert eine unabhängige Beschreibung, aber es gibt eine hierarchische Beziehung zwischen diesen Ebenen: keine Ebene erzeugt allein Sinn, sondern jede Einheit wird

sinnvoll erst bei Integration in die nächst höhere Ebene. Zwischen den Ebenen herrschen zwei Typen von Relationen: Relationen auf ein und derselben Ebene sind *distributionell*, übergreifende Relationen sind *integrativ*. Distributionelle Ebene genügt nicht alleine dazu, den Sinn zu erfassen. Um eine strukturelle Analyse durchführen zu können, müssen mehrere Beschreibungsinstanzen unterschieden und sie in eine hierarchische (integratorische) Perspektive gebracht werden. Um die Erzählung verstehen zu können, muss man diese Hierarchien erkennen, von einer Ebene zu einer anderen gehen. (Barthes 1966, 107.) Das heißt nicht nur den horizontalen Verkettungen (der Sätze) folgen, sondern sie in einem vertikalen Zusammenhang der Erzählebenen erkennen.

Barthes unterscheidet drei Beschreibungsebenen: die Ebene der *Funktionen*, die Ebene der *Handlungen*, und die Ebene der *Narration* (entspräche Todorovs Ebene des „Diskurses“). In dieser Arbeit wird sich auf die Ebene der Funktionen konzentriert. Es sei nicht zu vergessen, dass die drei Ebenen durch einen Integrationsmodus verknüpft sind: „Eine Funktion erhält nur insofern Sinn, als sie sich in die allgemeine Handlung eines Aktanten eingliedert; und diese Handlung erhält ihren letzten Sinn aufgrund der Tatsache, dass sie erzählt, einem Diskurs mit seinem eigenen Code anvertraut wird.“ (Barthes 1966, 108.)

Um die Analyse anfangen zu können, müssen zuerst die kleinsten Erzähleinheiten definiert werden. Eine distributionelle Definition genügt nicht. Barthes wählt demzufolge eine integrative Perspektive. Die kleinsten Erzähleinheiten werden durch ihre Beziehung zu anderen Einheiten definiert. Nach Barthes sei seit den Russischen Formalisten der entscheidende Faktor die Korrelation; wenn ein Segment der Geschichte als Glied einer Korrelation vorkommt, sei er eine Einheit. Grundlegende Einheiten seien Funktionen; sie produzieren oder wirken auf weitere Elemente der Geschichte, entweder auf derselben oder auf einer anderen Ebene. Im Prinzip bedeutet das, dass eine Äußerung eines Details überhaupt, egal in welcher (sprachlichen) Form, eine Funktion oder Erzähleinheit darstellt. (Barthes 1966, 109.) (Das hängt natürlich von Narrativ ab; eine Äußerung muss nicht sprachlich sein.)

Die funktionellen Einheiten werden in *distributionelle* und *integrative* unterteilt. Den erstgenannten werden bei Barthes der Name *Funktionen* vorbehalten; die letztgenannten nennt er *Indizien*. Als Beispiel für eine distributionelle Funktion nennt Barthes das Kaufen eines Revolvers: das korreliert mit dem Augenblick, in dem geschossen oder bzw. gezögert wird. Die Relation zwischen der Einheit und ihrem Korrelat ist distributionell; Barthes schreibt, ihre Verbindlichkeit „ist immer nur ‚weiter entfernt‘ und daher syntagmatisch.“ Die Verbindlichkeit bei den Indizien ist dagegen integrativ, das heißt, um den Zweck einer indiziellen Notation zu verstehen, muss man auf eine höhere Ebene (zum Beispiel Handlung der Protagonisten) übergehen (Barthes 1966, 112.) Indizien geben Hinweise auf die Charaktere, Informationen über Identität, Anmerkungen zur Atmosphäre usw. (Barthes 1966, 111.) Die Indizien haben eine gewissermaßen vertikale Natur; Verbindlichkeit „ist ‚oberhalb‘, manchmal sogar virtuell, außerhalb des expliziten Syntagmas (der ‚Charakter‘ eines Protagonisten wird möglicherweise nie genannt, aber ständig indexiert), sie ist paradigmatisch.“ Die Funktionen implizieren metonymische, die Indizien metaphorische Relationen. Die einen beschreiben die Funktionalität des Tuns, die anderen die Funktionalität des Seins. (Barthes 1966, 112.)

### **2.2.1 Distributionelle Funktionen; Funktionen**

Die Funktionen teilt Barthes in zwei Unterklassen auf; *Kardinalfunktionen* und *Katalysen*. Kardinalfunktionen eröffnen eine folgetragende Alternative, sie sind die Wendepunkte der Erzählung. Barthes beschreibt sie als Risikomomente der Erzählung. (Barthes 1966, 112-113.) Bei Seymour Chatman (1978, 53-54) heißen sie *Kerne*. Nach Chatman (1978, 53) sei ein Kern wie ein Knoten oder eine Verzweigungsstelle, in der die Erzählung in eine Richtung gezwungen wird. Es gibt mehrere Möglichkeiten, in welche Richtung die Erzählung geht, und diese Eventualität macht sie bedeutend. Kerne oder Kardinalfunktionen können nicht gestrichen oder verändert werden, ohne dass die Geschichte sich verändert (Barthes 1966, 114; Chatman 1978, 53.) Katalysen (bei Chatman *Satelliten*) kommen zwischen zwei Kardinalfunktionen vor, sie bilden „Ruhe-

pausen“ zwischen Risikomomenten (Barthes 1966, 113.) Sie können gestrichen oder verändert werden, obwohl die Erzählung dadurch ästhetisch verarmt würde (d.h. der Diskurs verändert sich) (Barthes 1966, 114; Chatman 1978, 54.) Sie beinhalten keine Alternativen (d.h. kein Risiko). Ihre Existenz setzt die Existenz eines Kernes voraus, aber nicht umgekehrt. (Chatman 1978, 54.) Sie

„[ballen] sich um den einen oder anderen Kern, ohne deren alternativen Charakter zu modifizieren. [...] Diese Katalysen bleiben funktionell, insofern sie in Korrelation zu einem Kern treten, aber ihre Funktionalität ist abgeschwächt, einseitig, parasitär: Es handelt sich hier um eine rein chronologische Funktionalität [...], während in dem Band, das zwei Kardinalfunktionen miteinander verknüpft, eine zweifache, sowohl chronologische als auch logische Funktionalität am Werk ist.“ (Barthes 1966, 113).

Die Funktionalität der Katalyse scheint gering, aber ist keineswegs unbedeutend. Sogar eine scheinbar redundante Bemerkung besitzt immer eine diskursive Funktion, sie kann den Diskurs beschleunigen, die Spannung steigern oder auch verunsichern, verzögern und verlangsamen. (Barthes 1966, 114)

Katalysen (Satelliten) müssen nicht direkt an die Kardinalfunktion (Kern) gebunden sein. Sie können sogar weit entfernt vorgehen oder folgen. (Chatman 1978, 54). Wie schon erwähnt wurde, können sie sich auf etwas „außerhalb des expliziten Syntagmas“ beziehen. Nach Chatman operiert man auf einer tiefen strukturalen Ebene unabhängig vom Medium. Deswegen befinden sich die Verbindlichkeiten nicht in Wörtern (Bildern) eines Textes. Sie können nur in einer Metasprache analysiert werden, der Analytiker muss die Erzählung paraphrasieren. (Chatman 1978, 54.) Entscheidend ist also nicht die Form, sondern der Inhalt (vgl. Barthes 1966, 110), der „konnotierte Wert“ (Barthes 1996, 111.)



### 2.2.2 Integrative Funktionen; Indizien

Die Indizien lassen sich nur auf der Ebene der Protagonisten oder der Narration vervollständigen. Sie sind Teil einer Relation, deren anderer Teil in der Erzählung kontinuierlich ist, und sich auf das ganze Werk erstrecken kann. Barthes macht eine Unterscheidung zwischen (eentlichen) Indizien und Informanten. Indizien verweisen auf „einen Charakter, ein Gefühl, eine Atmosphäre, oder eine Philosophie“; sie „besitzen [...] immer implizite Signifikate.“ Der Leser (Zuschauer, Zuhörer, usw.) muss sie entziffern: der Charakter oder die Atmosphäre muss kennen gelernt werden. Die Informanten ihrerseits bieten zeitliche und räumliche Angaben dar, die unmittelbar signifikant sind; sie besitzen keine impliziten Signifikate, „zumindest nicht auf der Ebene der Geschichte.“

„Die Informanten steuern ein fix und fertiges Wissen bei; ihre Funktionalität ist damit gering, wie die der Katalysen, aber auch nicht gleich null: Der Informant (zum Beispiel das genaue Alter eines Protagonisten) mag noch so ‚matt‘ sein in Bezug auf die übrige Geschichte, er dient als Gewähr für die Realität des Berichteten und verankert die Fiktion im Wirklichen: Er ist ein realistischer Operator und besitzt als solcher eine unleugbare Funktionalität, nicht auf der Eben der Geschichte, sondern auf der Diskursebene.“ (Barthes 1966, 114-115.)

Katalysen, Indizien und Informanten sind alle Expansionen in Bezug auf die Kardinalfunktionen. Eine Einheit kann gleichzeitig zwei verschiedenen Klassen angehören (Barthes 1966, 115.) Indizien und Informanten lassen sich frei miteinander verknüpfen. Die Relation zwischen Katalysen und Kardinalfunktionen ist einfach: eine Katalyse setzt zwangsläufig das Vorhandensein einer Kardinalfunktion voraus, an die sie sich anschließt, aber nicht umgekehrt. Weiter erfordert eine Kardinalfunktion eine andere von der gleichen Art und umgekehrt; diese Relation definiert das „eigentliche Gerüst der Erzählung“. (Barthes 1966,116.) Im Prinzip wird das Kriterium einer Erzählung durch zwei zusammengehörende Kardinalfunktionen erfüllt; es geht um Ereignisse, zwischen denen ein Kausalzusammenhang besteht (vgl. 2.1).

## **3 COMICS**

In diesem Kapitel wird sich mit einigen der wichtigsten Eigenschaften der Comics auseinandergesetzt. Zuerst wird das Thema der Definition behandelt, danach werden einige Aspekte der Comicforschung und die wichtigsten Meilensteine der Geschichte der Comics erörtert. Das Hauptgewicht liegt auf zwei Abschnitten am Ende des Kapitels, in denen die Struktur und die narrativen Eigenschaften der Comics behandelt werden. Zum Schluss wird der Comiczeichner Ralf König vorgestellt.

Wie sich gleich herausstellen wird, gibt es keine festgelegten Traditionen der Comicforschung. Deswegen ist auch der Wortschatz weniger etabliert als in vielen anderen Forschungsrichtungen. Englisch ist die dominante Sprache, und der Großteil der Forschung ist englischsprachig. Außerdem stand für diese Arbeit hauptsächlich nur englisch- und finnischsprachige Literatur zur Verfügung. So weit das Übersetzen der wichtigsten Begriffe mit Hilfe von Wörterbüchern und einem Comicwortschatz (Lefèvre, 2003) nicht eindeutig möglich gewesen ist, wird nur der englische Terminus verwendet. In anderen Fällen wird der Begriff ins Deutsche übersetzt und je nach Fall auf Englisch in Klammern angegeben.

### **3.1 Das Medium Comics**

#### **3.1.1 Formale Kriterien für die Definition der Comics**

In der Comicliteratur gibt es schon mehrere Definitionsversuche, wobei vieles vom wissenschaftlichen Ausgangspunkt des Verfassers abhängt (vgl. 3.1.2). Hauptsächlich beziehen sich die Definitionen auf Bild und Text und ihre Zusammensetzungen, auf handelnde Figuren, und auf die Fähigkeit zum Erzählen. Wegen der Vielfältigkeit der Formen und Anwendungsmöglichkeiten der Comics ist eine universale Definition unmöglich. (Herkman 1998, 21; Manninen 1995, 33; auch Saraceni 2003, 5.) Weil es

eben um Kunst geht (was natürlich umstritten ist und bleibt), gibt es immer grenzüberschreitende Formen, die jegliche Definitionen in Frage stellen (vgl. Herkman 1998, 21).

Herkman (1998, 21) meint, dass bei der Definition der Comics eine der wichtigsten Eigenschaften die *Narrativität* sei; das fortsetzende Erzählen mit Bildern (und Wörtern). Dadurch soll der Comic sich zum Beispiel von den Karikaturbildern unterscheiden. (Herkman 1998, 22; auch Saraceni 2003, 5.) Eine wichtige Eigenschaft sind die *Paneele*, in denen die gezeichneten Figuren präsentiert werden. Ein zweiter wichtiger, aber nicht obligatorischer, Bestandteil ist der Text, der normalerweise als Dialog in Sprechblasen vorkommt, manchmal auch in Bildunterschriften. Das Erzählen durch Paneeleinteilung und Sprechblasen sind etablierte Kennzeichen des Comics, die eine wichtige Rolle im Prozess spielen, in dem der Leser einen Text als Comic erkennt. (Herkman 1995a, 38; Herkman 1998, 21-22; vgl. auch Manninen 1995, 38.) Diese Eigenschaften sind natürlich verallgemeinernd. Sie können frei formuliert und zusammengesetzt werden je nach Zielen des Zeichners und Erscheinungsform des Comics. (Vgl. Herkman 1998, 22.)

### **3.1.2 Comics als Forschungsgegenstand**

Comicforschung hat sich nicht institutionalisiert so wie zum Beispiel Filmforschung. Es gibt keine Institute oder Fächer, die sich ausschließlich auf Comics konzentrieren. Weil Comics keine eigene Forschungstradition oder Methoden haben, beruhen die theoretischen Grundlagen auf besser etablierten Wissenschaften, unter anderem auf Film- und Literaturwissenschaft, Psychologie, Sozialwissenschaften, Kulturforschung und Kunstgeschichte, Pädagogik, und so weiter. (Vgl. Herkman 1996b, 24.)

Die Beziehung zwischen Comicforschung und Literatur- und Filmforschung scheint kompliziert. Comicforscher wollen die Stellung der Comics als eigenständige und unabhängige Kunstform betonen. Die Macht der Literatur kann keiner bestreiten, aber die Einstellung zum Film klingt sogar bitter: Herkman (1996b, 9, Fussnote 1) behauptet,

dass der Film, der ungefähr um die gleiche Zeit wie das Comic entwickelt wurde, eine viel bessere und eine anerkannte Stellung unter den Künsten und Wissenschaften habe, obwohl er genauso zur Unterhaltung gezählt wird, und meistens an die großen Massen gerichtet ist. Filmwissenschaftler ihrerseits wollen die Stellung des Films als eigenständige Kunstform gegen die Literatur verteidigen, zum Beispiel in der Literatur über Adaptation. Ob es um Kunst geht oder nicht, hängt meistens von den allgemeinen Einstellungen und Wertvorstellungen ab, und vom Bedürfnis, Sachen zu klassifizieren, nicht so viel vom eigentlichen Inhalt der Ausdrucksform (vgl. Herkman 1996b, 9.)

Herkman formuliert die Comicforschung als „Forschung, deren Forschungsgegenstand die Comics, oder ihre Beziehung zu ihrer Umgebung, ist“ (Herkman 1996b, 24; Übersetzung von der Verfasserin). Als Forschungsrichtungen unterscheidet er weiter:

- 1) Forschung der Geschichte der Comics; Konzentration auf gewisse Comics, Zeichner oder Typen.
- 2) Forschung der Comics als gesellschaftliches Phänomen; Psychologie, Soziologie, Pädagogik, Wirtschaftswissenschaften, Politikwissenschaft.
- 3) Forschung des Ausdrucks in Comics; Semiotik, Narratologie, Forschung der Beziehung zwischen Bild und Wort: Suchen nach den Eigenschaften des Comicausdrucks, Vergleichen mit anderen Ausdrucksformen (Herkman 1996, 24.)

### **3.1.3 Geschichte der Comics**

Die Entstehung des Comics ist ein umstrittenes Thema unter den Comicforschern. Unterschiedliche Meinungen entstehen hauptsächlich wegen der unterschiedlichen Definitionen des Comics. In vielen Artikeln werden zum Beispiel Höhlenmalereien und ägyptische Hieroglyphen als Vorväter der Comics genannt (vgl. Manninen 1995, 12; Saraceni 2003, 1; s. auch McCloud 1993, 10-15). Diese Auslegungen beruhen auf einer Definition, nach der es um ein auf seriellen Bildern basierendes Kommunikationsmittel geht, bei dem die Grenzen des bildlichen und wörtlichen Ausdrucks einander überlappen. Es ist natürlich möglich, Zusammenhänge mit diesen Formen zu finden,

jedoch ist es sinnvoller, den Ausgangspunkt bei der Entstehung des so genannten *modernen Comics* zu sehen, der sich am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Entscheidend dabei ist, dass gerade dann die Besonderheit und Eigentümlichkeit des seriellen bildlichen und wörtlichen Ausdrucks erkannt wurde. (Vgl. Herkman 1996b, 11.) Die größte Einigkeit in der Sache herrscht darüber, dass man keinen gewissen Zeitpunkt nennen kann, wann der Comic geboren ist, weil die Entstehung das Ergebnis einer langen Entwicklung in verschiedenen Ländern ist, und weil auch andere Kriterien als die Form bei der Definition ins Gewicht fallen (Hänninen & Kempainen, 8).

### 3.1.3.1 Vorväter der modernen Comics

Als Vorväter der modernen Comics werden meistens die Werke von Rodolphe Töpfer (1799-1846; *Voyages en zig-zag* und *M. Vieux-Bois*) aus den 1830er Jahren und Wilhelm Busch (1832-1908; *Max und Moritz*) aus den 1860er Jahren genannt. Sie haben Erzählungen durch das Zusammensetzen von Bildern und Texten produziert. (Vgl. Hänninen & Kempainen 1994, 8; Manninen 1995, 12-13; Herkman 1996b, 13; McCloud 1993, 17.) Die Briten meinen, dass der erste Comic der Welt *Ally Sloper's Half Holiday* von Charles Henry Ross aus dem Jahr 1894 (Herkman 1996a, 12) (nach Hänninen & Kempainen (1994, 8) erschien er ab 1867) war, die Franzosen ihrerseits behaupten, dass *Fenouillard* von Georges Colomb aus dem Jahr 1889 der erste war (Herkman 1996b, 12-13).

Wenn man die Publikationsform und die Zielgruppe betrachtet, herrscht die größte Einigkeit in der Sache darüber, dass *Yellow Kid* von Richard Outcault aus dem Jahr 1896 der erste Comic der Welt war. (Herkman 1996b, 12-13; Hänninen & Kempainen 1994, 8; Manninen 1995, 14.) *Yellow Kid* erschien zum ersten Mal im Jahr 1894 in der Zeitung *New York World* (und später in der *New York Journal* (Herkman 1996b, 12).) Am Anfang bestand er nur aus einem Paneel und erinnerte kaum an die modernen Comics. Als die Drucktechnik sich weiter entwickelte, bekam der Junge auch eine gelbe

Farbe. Schnell wurde bemerkt, dass der Comic sehr populär war und die Auflage der Zeitung erhöhte. Daraus ergab sich die Folge, dass *Yellow Kid* Nachahmer und Konkurrenten in anderen Zeitschriften bekam. (Hänninen & Kemppinen 1994, 8, 10.)

Daraus erfolgt, dass die Entwicklung der modernen Comics in den Vereinigten Staaten mit der Entwicklung der Presse verknüpft wird. Die ersten Comics erschienen in den Tageszeitungen und waren in erster Linie an die Erwachsenen gerichtete Kurzcomics. Die Verbindung mit den Tageszeitungen bot von Anfang an ein großes Publikum und eine weit verbreitete Erscheinungsform. (Vgl. Herkman 1996b, 13; Hänninen & Kemppinen 1994, 8.) Eine große Rolle bei der Entwicklung des für Comics typischen Ausdrucks hatten unter anderem *Little Nemo* (1905-1911) von Winsor McCay, *Krazy Kat* (1913-1944) von George Herriman und *The Katzenjammer Kids* von Rudolph Dirks aus dem Jahr 1897. Sie entwickelten zeichnungstechnische und erzähltechnische Methoden, die immer noch kopiert werden, zum Beispiel Paneelaufteilung und Sprechblasen. (Vgl. Herkman 1996b, 13; Manninen 1995, 14.)

### **3.1.3.2 Bedeutung der Zielgruppe: Entstehung des Undergrounds**

Anfang des 20. Jahrhunderts hat man bemerkt, dass die Kurzcomics der Tageszeitungen besonders unter den Kindern beliebt waren. Als man anfang, eigene Comicsschriften für Kinder zu produzieren, begann auch die immer noch übliche Typologisierung, dass Comics zur Kinder- und Jugendkultur gehören. Auch der englische und deutsche Name *Comics* wird in der angloamerikanischen und deutschen Kultur mit kindischer und komischer Vergnügung assoziiert. (Vgl. Herkman 1996b, 17; Saraceni 2003, 4.)

Eine bedeutsame Entwicklung der modernen amerikanischen Comics, die man eigentlich das Erwachsenwerden der Comics nennen kann, begann nach dem Zweiten Weltkrieg. Weil die Comics besonders beliebt unter den Kindern waren, hatte man Angst, was für eine Wirkung sie auf die Kinder haben könnten. Die radikalsten Gegner

meinten, dass die Comics Jugendkriminalität verursachen (Hänninen & Kemppinen 1994, 24-25). Der harte Widerstand erschrak die Verlage, und sie gestalteten ein System für Selbstzensur (Hänninen & Kemppinen 1994, 25). Das Ergebnis war *Comics Code* (1954), der mehr oder weniger alles verbot, was in den Comics in der Zeit üblich war (Hänninen & Kemppinen 1994, 25). Der Comics Code definierte unter anderem wie die Figuren gekleidet sein sollten (Nacktheit war in allen möglichen Formen verboten), und wie Frauen bezeichnet werden sollten (vgl. Sinisalo 1996, 144-145).

Aus dem Comics Code erfolgte eine Gegenreaktion, das Undergroundcomic. Zum Underground gehörten die so genannten Erwachsenencomics, die vor allem nicht für Kinder geeignete Themen wie Sex, Gewalt, Schimpfen und Fluchen, Drogen usw., die verboten waren, behandelten. Neue Themen erweiterten das Publikum, ermöglichten die Erneuerung des Zeichenstils und öffneten neue Verbreitungs- und Publikationsmöglichkeiten. (Hänninen & Kemppinen, 37; Herkman 1996, 19-21.) Der Comics Code hatte eine große Bedeutung für die Entwicklung des amerikanischen Comics, er war eine Art Glücksfall (Sinisalo 1996, 145). Einerseits war das Ziel, die Grenzen der Comics Code zu überschreiten, und provozierende, fragwürdige Themen zu behandeln, andererseits setzte der Underground die Möglichkeit durch, eigenartige und ganz subjektive Themen zu behandeln, und dadurch gleichdenkendes Publikum zu finden (vgl. Sinisalo 1996, 146; vgl. auch Herkman 1996b, 28). Man könnte behaupten, dass der Underground das Entstehen alternativer Genres ermöglichte, und die marginalsten Subkulturen in Comics eine Ausdrucksform hatten, in denen fast alles möglich war.

In Europa stieß das Comic auf keinen ähnlichen Widerstand (Hänninen & Kemppinen, 36). Das bedeutete aber nicht, dass es kein Angebot und keine Nachfrage für ein solches Material gegeben hätte. Auch hier entwickelte sich eine breite Menge an Erwachsene gerichteten Comics. Gesellschaftskritische, selbstbewusste Erwachsenencomics erhielten besonders viel Aufmerksamkeit unter den Intellektuellen. (Vgl. Hänninen & Kemppinen, 36.) Die Entstehung des Undergrounds als ein eigenes, erkennbares Genre liegt um die 1960er-1970er Jahre. Entscheidend für die Definition sind einheitliche

Themen (Sex, Drogen, Jugendkultur, Musik), Stil (schwarz-weiße, groteske Figuren, kräftige Schattierungen) und Verbreitungsform und -kanäle. (Vgl. Herkman 1998, 184.)

Herkman (1995, 28) spricht über Populärcomics als Gegenteil der so genannten Erwachsenencomics. Sie sollten den Mainstream der Comics beschreiben, da Erwachsenencomics mehr im Marginal sind. Vor allem in den Populärcomics wird meistens ein gewisses narratives Format wiederholt, in dem bekannte Figuren in einer wechselnden Umgebung handeln. Die Leser kennen die Figuren und daraus entsteht die Kontinuität, die die Nachfrage sichert. (Vgl. Herkman 1995a, 28.) Zum Beispiel nach einem Lesen lernt man die Welt und Hauptfiguren von *Asterix* kennen, und danach variieren seine Abenteuer nur. Für Erwachsenencomics sei dies nach Herkman nicht notwendig, sondern jeder Comic kann eine eigenständige Einheit bilden (Herkman 1998, 28). Diese zwei Formen, und auch die anderen Eigenschaften schließen einander nicht aus, weil eine eindeutige Definition in der abwechslungsreichen Welt der Comics unmöglich ist. Wie schon festgestellt wurde, sind die wichtigsten Kategorien bei der Definition das Thema, der Stil und die Verbreitungsform.

Ein wichtiges Format unter den Erwachsenencomics entwickelte sich in den 1970er und 1980er Jahren; der Comicroman (*graphic novel*). Ursprünglich bedeutete das vereinzelt Comics mit einmaligen Geschichten im Unterschied zu den Comic-alben, in denen dieselben Helden immer wiederkehrten. Diese Definition stellte sich als zu eng heraus, und heutzutage versteht man mit dem Ausdruck mehr oder weniger dasselbe wie in der Belletristik; episches Erzählen, das die Möglichkeit der Entwicklung einzelner Figuren oder Helden oder Gruppen nicht ausschließt. (Ein berühmtes europäisches Beispiel ist Hugo Pratts *Corto Maltese*). (Hänninen & Kempainen 1994, 39.)

### **3.2 Struktur und Sprache der Comics**

Wie es sich schon bei den Definitionsversuchen des Comics herausgestellt hat, spielen die Paneeleinteilung, Bilder und in Sprechblasen gestellter Text eine wichtige Rolle in



dem Prozess, in dem wir einen Text als Comic definieren. Diese Bestandteile, und auch andere Teile des Comics, sind die Werkzeuge, die man für das Erzählen benutzt. Sie sind die Instrumente der Erzählung im Comic. In diesem Kapitel werden die Grundelemente der Comics dargestellt, in dem nächsten werden die narrativen Charakteristiken der Comics erläutert. Die folgende Einteilung stammt von Herkman (1998, 26.) Er unterscheidet drei Grundelemente des seriellen, dem Comics eigenen Ausdrucks: *das Bild*, *das Wort* und *den Effekt*. Diese drei Elemente oder Zeichensysteme überlappen sich und schaffen einen Gesamteindruck über die Sprache des Comics. (Eigentlich gehört auch das Paneel zu den wichtigen Teilen der Sprache der Comics, aber hat eine größere Bedeutung für die narrativen Eigenschaften). (Herkman 1998, 26.) Die verschiedenen Comictypen haben unterschiedliche Eigenschaften, und benutzen unterschiedliche Ausdrucksmittel; die Merkmale der Comics werden in unterschiedlichen Proportionen benutzt. Im Folgenden werden vor allem die Eigenschaften längerer Comics, der Comicromane, erläutert.

### **3.2.1 Das Bild**

Bei der Analyse des bildlichen Ausdrucks verwendet man oft Begriffe und Methoden der Film- und Fotoanalyse, und auch Begriffe der traditionellen bildenden Kunst eignen sich hervorragend für die Analyse einzelner Kompositionen (Herkman 1998, 27.) Wichtige Begriffe aus der Fotografie (und aus dem Film) sind unter anderem Ausschnitt, Einstellung, Bildgröße und Perspektive. Zum Beispiel am Anfang einer Geschichte verwendet man eine breite Bildgröße und eine weite Einstellung um einen Gesamteindruck über die Umgebung und die Geschehnisse zu geben, später eine Gesamtaufnahme oder eine Ganzaufnahme, bei denen der Hintergrund eine immer kleinere und die Figuren eine größere Rolle spielen. Weitere Bildgrößen sind zum Beispiel Halb- und Nahaufnahme. (Herkman 1998, 28.) Auch bei der Handlung der Perspektive verwendet man ähnliche Begriffe wie bei der Filmsprache, zum Beispiel Normalansicht,

Vogelperspektive, Froschperspektive. (Herkman 1998, 29-31.) Am meisten werden Normalansicht und Ganzaufnahme verwendet, besonders in Humorcomics, weil sie effektiv sind und die Wirkungskraft anderer bildlicher und den Comics eigener Effekte verbessern. Ein ständiges hin und her mit verschiedenen Effekten macht das Lesen und Verstehen schwieriger; wenn man sie überlegt verwendet, haben sie eine stärkere Wirkung. (Herkman 1998, 29-31; vgl. auch Rasila 1996, 76.)

### **3.2.2 Das Wort**

Obwohl das Bild oft als wichtigster Bestandteil des für Comics typischen Ausdrucks bezeichnet wird, sieht man selten Comics ohne Textstoff, der wenigstens im Namen oder in der Signatur vorkommt. Zur Gruppe der Wörter gehören zum Beispiel erzählender Text, Dialog, Monolog und Lauteffekte. (Vgl. Herkman 1998, 40-41; Hänninen & Kemppinen 1997, 82.) Erzählender Text erklärt oder ergänzt die Geschichte und ist meistens in einem Kasten über das Bild auf dem Rand des Panels gestellt (vgl. Herkman 1998, 41; Saraceni 2003, 10). Der Dialog kommt in Sprechblasen vor, die oft die Richtung des Sprechens und Kraft und Stimmung des Sprechers erläutern (mehr dazu in 3.2.3) (s. Abbildung 2), und deren bildliche Form oft die wörtliche Botschaft ergänzt (Herkman 1998, 42). Zum Beispiel eine Sprechblase mit gebrochenen Linien bedeutet Flüstern, gezackte Linien laute oder irritierende Stimme (s. Abbildung 1), eine wolkenförmige Blase bedeutet Denken usw. Sogar die Form der Buchstaben hat eine bedeutungstragende Rolle; die Größe, Form und Typografie der Buchstaben erzählt von dem Sprecher (zum Beispiel in *Asterix* wird unterschiedliche Typografie für die Sprache der Hellenen oder Germanen benutzt). (Herkman 1998, 42; Manninen 1995, 45.) In der Abbildung 1 betonen die großen Buchstaben zusammen mit drei Ausrufezeichen und unebenen Linien der Sprechblase die Botschaft, dass die Stimme laut ist. Auch die Paneelrahmen können unterschiedliche Formen haben. Bei Träumen oder sonst unklaren Ereignissen sind sie uneben oder wellig. In *Dem bewegten Mann* hat König

eine Ecke des Paneels „geknickt“ um einen Szenenwechsel zu erläutern (s. Abbildung 1).

Die geschriebenen Lauteffekte sind meistens onomatopoetische Ausdrücke, bei denen auch die grafische Ausstellung (Größe, Richtung, Form) eine Rolle spielt, genau wie bei dem Dialog (Herkman 1998, 43; vgl. Manninen 1996, 38.) Zusätzlich leiht Herkman Kalervo Pulkkinen (1981b, 32 = Sarjakuvan kieli, 1. osa. Sarjainfo 2 (1981), 32-34) der noch eine vierte Weise unterscheidet geschriebene Wörter zu verwenden; den Detailtext. Detailtexte sind zum Beispiel kleine Einzelheiten wie Schilder, Straßennamen, Zeitungen, Bücher, Texte auf der Kleidung der Figuren usw., die zusätzliche Bedeutungen, Humor oder sogar Metaerzählungen anbieten können. (Herkman 1998, 43.)

### **3.2.3 Der Effekt**

Die Effekte sind Zeichen, die man weder als Bilder noch als Text klassifizieren kann. Effekt (Finnisch ‚efekti‘) ist ein Ausdruck von Herkman; das Wort soll für Bezeichnung dieser für Comics typischer Markierungen eignen, weil sie nur zusammen mit dem übrigen Bild- und Textstoff des Comics verständlich werden, aber trotzdem sehr wirkungsvoll sind. (Herkman 1998, 44.) Auch die vorher genannten onomatopoetischen Lauteffekte gehören nach Herkman zur Gruppe der Effekte, besonders wenn ihre grafische Form die Bedeutung ergänzt (Herkman 1998, 45). Weitere Effekte sind zum Beispiel Bewegungslinien und symbolische Zeichen, die die Stimmung und Emotionen der Figuren ausdrücken. Zu den bekanntesten Symbolen gehören eine Glühbirne oder eine Kerze über dem Kopf als Zeichen einer Idee, dunkle Wolken als Zeichen der Wut oder Ärger, Vögel, Sterne und Kirchenglocke als Zeichen von Schmerz oder Bewusstlosigkeit, und so weiter. Diese alle sind konventionalisiert und werden von den Zeichnern weiterentwickelt. (Herkman 1998, 46; vgl. Manninen 1995, 38.)

## **3.3 Narrativität in den Comics**

### **3.3.1 Formale Eigenschaften und Narrativität**

Im Kapitel 2 wurden verschiedene Erzählfunktionen behandelt. Wie kommen diese zum Ausdruck in den Comics? Bei der Definition der Narrativität in Comics kann man das Vergleichen mit anderen Medien kaum vermeiden, einerseits wegen der Gemeinsamkeiten der verschiedenen Kunstformen, andererseits weil die Theorien gemeinsam sind (vgl. 3.1.2). Nach Herkman (1998, 94) ist die Ikonizität die wichtigste Eigenschaft der Comics, die sie von Literatur unterscheidet. Bei Comics werden Bilder zum Erzählen verwendet. Was die beiden gemeinsam haben ist der Text und dass man die beiden liest. (Herkman 1998, 94.) Das Lesen bedeutet nicht nur das Lesen der schriftlichen Ausdrücke, sondern das Lesen der Paneele, in denen das Bild und der Text in einer kontinuierlichen Form kombiniert werden. Dadurch entsteht die Erzählung, die Narrativität, das fortsetzende Erzählen (vgl. 3.1.1). (Vgl. Herkman 1998, 49.)

Die Ähnlichkeiten mit dem Film sind anders; beide, Comics und Film, sind visuelle Erzähltechniken. Das Erzählen beruht auf serieller Form, man benutzt Perspektiven und Bildgrößen, und andere ähnliche Verfahren. Die Form ist jedoch der größte Unterschied zwischen dem Comic und dem Film; Comics sind Printmedien, die ganz andere Bedingungen für den Gebrauch, die Verbreitung und Produktion haben als Filme. Aus der Zusammensetzung von Bild und Ton im Film entsteht ein audiovisuelles Medium; beim Comic müssen alle Effekte graphisch produziert werden. (Vgl. Herkman 1998, 94.)

Das visuelle und verbale Erzählen kommt zum Ausdruck durch das Bild, den Text und den Effekt. Diese drei Elemente können grenzenlos kombiniert werden, deswegen ist es oft auch unmöglich sie voneinander zu trennen (vgl. 3.2.3; die graphische Form der onomatopoetischen Effekte). (Vgl. Herkman 1998, 50.) Die Beziehung zwischen dem Bild und dem Wort ist auf jeden Fall ein wichtiger Forschungsgegenstand des für Comics typischen Ausdrucks (vgl. Herkman 1998, 54-55).

### 3.3.2 Erzählfunktion der Paneele

Weil die Bedeutungen aus vielen Elementen (Bild, Text, Effekt) und ihren Kombinationen entstehen, ist es unmöglich die kleinste bedeutungstragende Einheit zu benennen (Herkman 1998, 70-71). Wie schon erwähnt, entsteht die Serienform durch die Zusammensetzung von Paneelen, die in der westlichen Kultur von oben nach unten, von links nach rechts gelesen werden. Ein Paneel ist die Grundeinheit des Lesens. (Vgl. Herkman 1998, 71; Manninen 1995, 36, 45.) Ein Beispiel für die Leserichtung gibt es in der Abbildung 2 (s. Anhang 1); es ist ein Zeitungscomic mit einem einzigen Paneel. Die Zeit ist aber nicht in einem Moment stehen geblieben, sondern es gibt eine chronologische Reihenfolge des Dialogs und der Ereignisse von links nach rechts, ohne dass jedes Moment in einem eigenen Paneel abgebildet wäre; dieser Strip könnte genauso in zwei oder drei Paneele geteilt sein. Der Leser fängt automatisch von links an zu lesen, und dadurch wird der Comic folgerichtig gelesen. In längeren Comics können solche breiten Paneele auch benutzt werden um eine gewisse Stimmung zu schaffen, oder zum Beispiel um eine längere, wichtige Situation zu beschreiben.

Die wichtigsten Veränderungen der Erzählung passieren beim Übergang von einem Paneel zum anderen (Herkman 1998, 95). (Eigentlich ist der weiße Spalt (*gutter*) der wichtigste Teil!) Der Übergang, d.h. die Ergänzung der leeren, weißen Stelle, ist ein Mittel des Comics, Zeit und Bewegung zu imitieren (McCloud 1994, 69). McCloud (1994, 70-74) teilt die Übergänge in Kategorien ein: *moment-to-moment transition*, *action-to-action transition*, *subject-to-subject transition*, *scene-to-scene transition*, *aspect-to-aspect transition*, *non-sequitur transition* (übersetzt mit Lefèvre, 2003; s. auch Herkman 1998, 95-96). Nach Herkman überlappen sich die Übergangstypen von McCloud einigermaßen; meistens kann ein Übergang mit mehreren Typen beschrieben werden. Deswegen kommen sie nur selten, wenn überhaupt, in reiner Form vor. Herkman vereinfacht die Einteilung, und ist der Ansicht, dass bei den Übergängen folgende Veränderungen gesucht werden sollten: 1) zeitliche, 2) räumliche, 3) Veränderung des Aspekts, 4) keine oder totale Veränderung, wo die Kausalität fehlt. Diese Kategorien schließen einander nicht aus, sondern, wenigstens die drei ersten,

können gleichzeitig vorkommen. Die vierte Kategorie ist eine Seltenheit, ein Stilmittel, mit dem hauptsächlich schockiert werden kann. (Herkman 1998, 99.) Weil sich die Kategorien überlappen, sollte das Hauptgewicht einer Analyse darauf liegen, welche Übergangsform vorwiegend erkennbar ist (vgl. Herkman 1998, 98-100).

Die Menge, die Form und die Einteilung der Paneele sind wichtig für die Narrativität bei allen Comics, aber ihr Gebrauch und ihr Wirkungskraft variieren zwischen verschiedenen Comictypen. Ein kurzer *strip* entsteht meistens aus wenigen Paneelen; die Menge der Paneele, und auch die narrativen Möglichkeiten sind begrenzt. Bei den längeren Comics wirken die Menge, die Form und die Einteilung der Paneele besonders auf den Erzählrhythmus, natürlich auch auf die Bedeutung; ihr narratives Potential ist viel besser. (Vgl. Herkman 1998, 108; Manninen 37; s. auch Saraceni 2003, 7-8.) Ein langes, niedriges Paneel verlangsamt das Erzählen, und beruhigt auch meistens die Stimmung. Ein schmales, hohes Paneel seinerseits beschleunigt das Tempo: die zeitliche Verschiebung ist geringer zwischen kleinen Paneelen als zwischen großen (Herkman 1998, 108.) Eine besondere Bedeutung hat das Paneel, wenn es sich bedeutend von den anderen Paneelen in seiner Form oder Größe unterscheidet. In der amerikanischen Comicwelt nennt man so etwas *splash page*. Der Leser bemerkt ein Splash Page leichter aus der Vielfalt der Bilder. Es ist üblich am Anfang der Geschichte oder einer Episode, wenn der Schauplatz und die Zeit vorgestellt werden, oder wenn sich etwas besonders Dramatisches ereignet. (Herkman 1998, 109; Manninen 1995, 34.) Die Elemente können auch die Paneelränder überschreiten: ein Lauteffekt zum Beispiel kann in mehreren Paneelen gleichzeitig abgebildet sein (Manninen 1995, 45).

Bei längeren Geschichten ist die Seitenaufteilung auch bedeutsam; die Komposition der Paneele auf einer einzelnen und aufgeschlagenen Seite wirkt darauf ein, wie man den Comic liest (Herkman 1998, 109.) Der Anfang und das Ende einer aufgeschlagenen Seite tragen eine wichtige Bedeutung für die Erzählung. Daraus folgt, dass bei längeren Comics nicht nur die Übergänge zwischen Paneelen sondern auch zwischen aufgeschlagenen Seiten wichtig sind. (Herkman 1998, 110.) Der Comiczeichner teilt also die Paneele auf eine Seite nicht zufällig auf, sondern er oder sie muss ganz genau daran denken, wie der Seitenwechsel optimal für die Erzählung nützlich sein könnte, und zum

Beispiel die Spannung aufbaut anstatt sie zu stören. Genau wie die Paneele, werden auch die Seiten normalerweise von oben nach unten und von links nach rechts gelesen; der Leser kann aber auch die ganze (aufgeschlagene) Seite überschauen. (Manninen 1995, 34.) Deswegen ist die Komposition der Seite und des Comics als Ganzheit wichtig für den visuellen Charakter und auch für die Erzählung (vgl. Manninen 1995, 36). Paneele müssen logisch geordnet sein; wenn ihre Reihenfolge dem Leser nicht eindeutig klar ist, hat es eine irritierende Wirkung.

### **3.4 Ralf König**

Ralf König (geb. 1960) ist einer der bekanntesten deutschen Comiczeichner. Nach Heikki Jokinen (2004) gehören zu den wichtigsten Merkmalen seiner Comics der eigenartige Humor und die Homosexualität der Figuren. Er konzentriert sich besonders auf Liebeskummer und Beziehungsprobleme. Trotz des alternativen Charakters der Figuren und der behandelten Themen sind seine Comics populär auch außerhalb des Marginalpublikums. Ein Grund dafür sei nach Jokinen die Einfachheit und Selbstverständlichkeit der Homosexualität; sie werde nicht erklärt oder unterstrichen, sondern sie bezeichne die Normalität. (Jokinen 2004, 114-115). Heterosexuelle Figuren kommen in seinen Comics eher selten vor. *Der bewegte Mann* und *Pretty Baby*. *Der bewegte Mann 2* (im Folgenden nur *Der bewegte Mann*) sind in diesem Sinn Ausnahmen, weil ein heterosexueller Paar zu den Hauptfiguren, und ihre Einstellung zur Homosexualität zu den wichtigsten Themen der Geschichte gehören. Im Vergleich zu seinen anderen Werken (unter anderem die Reihe über *Konrad und Paul*, *Beach Boys*, *Kondom des Grauens*) ist *Der bewegte Mann* sogar weniger aggressiv in seiner Vorstellung über Homosexualität und Sexualität. (Vgl. Herkman 1995a, 34.) *Der bewegte Mann* unterscheidet sich von anderen Werken Königs auch dadurch, dass die Frauen überhaupt eine Rolle haben, und dass sie nicht nur als schreiende, wütende Belästigung beschrieben werden, sondern als gleichwertige handelnde Figuren.

Königs Zeichnungsstil ist einfach und grotesk. Die Knollnasen und vierfingerigen Figuren würden zu jedem Humorcomic passen (Jokinen 2004). Wenn man die Comics von König aus der Perspektive der Grammatik der Comics betrachtet, sind seine Werke ziemlich traditionell. Er verwendet das Bild, das Wort und Effekte nach den traditionellen Konventionen der Erzähltechnik der Comics. Er macht keine besonderen Tricks und schafft eigentlich keinen eigenen Stil. Dadurch unterscheidet er sich von den anderen Erwachsenencomics, bei denen man normalerweise versucht, die grafischen Eigenschaften zu betonen. (Herkman 1995a, 47-48.) König verwendet sehr wenig verschiedene Perspektiven; er arbeitet eher mit verschiedenen Bildgrößen.

In *Dem bewegten Mann* ist der Stil sogar einfach und bescheiden. In den schwarz-weißen Zeichnungen wird nur wenig Kontrast verwendet, die Bilder sind vereinfacht und haben nur wenige Einzelheiten. Im Mittelpunkt stehen die Figuren, sowohl in den Bildern, als auch in der Geschichte. Die Umgebung spielt nur selten eine Rolle für die Erzählung. Wichtiger ist der Text, der hauptsächlich in den Repliken vorkommt, als Dialog. (Herkman 1995a, 48-49; vgl. Herkman 1998, 210-211.) Die Fülle des Dialogs betont die Hauptrolle der Figuren.

Meines Erachtens wird *Der bewegte Mann* als Underground, oder wenigstens als Marginalcomic aus folgenden Gründen definiert: das Thema der Homosexualität spielt eine wichtige Rolle in der Erzählung, allerdings ist das Leitmotiv die (homo-/heterosexuelle) Beziehung und ihre Probleme. Obwohl König populär auch beim großen Publikum ist, gehören seine Werke an erster Stelle zur Kultur der Homosexuellen, und können wegen der auffälligen Sexualität kaum als Mainstream definiert werden. Schon diese Eigenschaften entsprechen der Definition der Erwachsenencomics im Gegensatz zu Kindercomics. Auch die Form, der Comicroman, ist typisch für den Underground. Beide Werke sind in Kapitel unterteilt, außerdem haben beide Teile einen Prolog und einen Epilog. In diesem Sinne erinnern beide sehr deutlich an traditionelle Romane. Die Erzählung und die handelnden Figuren sind einmalig, weil es keine Reihe oder weitere Fortsetzungen für die Geschichte gibt. Es geht um ein Paradebeispiel eines Comicromans (vgl. Herkman 1995a, 32). Nur Königs Zeichnungsstil, der an Humorcomics erinnert, erfüllt nicht völlig die



Begriffsbestimmung des Undergrounds. Er ist aber so grotesk und so asketisch, dass er auch kaum mit einem Zeitung- oder Kindercomic verwechselt werden könnte. Aus diesen Gründen kann auch ein populäres Werk als Underground bezeichnet werden.

## **4 FILM UND ADAPTION**

### **4.1 Adaption**

Meistens bedeutet der Terminus Adaption, bzw. Adaptation, ausdrücklich Literaturverfilmung, die die am meisten verbreitete Form der Übertragung eines Textes von einem Medium in ein anderes ist. (Vgl. Lexikon der Filmbeurteilung.) Bei der Adaption geht es um ein Phänomen, das für Kunst und Kultur charakteristisch ist. Filmemacher, Komponisten und Künstler leihen Eigenschaften und Stimmungen voneinander, von allen Kunstformen und Kulturen. Das Maß des Leihens variiert von Inspiration bis zur wortwörtlichen Übertragung. (Es gibt mehrere Versuche, die Adaptationen zu typologisieren, zum Beispiel Andrew 1984, 29-31: *borrowing, intersecting, transforming.*) Das kommt zum Beispiel in neuen Versionen von alten Märchen mit neuen Zeichnungen, in Theaterinszenierungen von Romanen, in Filmversionen von Theaterstücken, in Cover-Versionen und Remixen in der Musikwelt, in Opernversionen, Comics, Musikvideos, vor. Filmadaptionen sind nur eine Erscheinungsform dieses Phänomens, die lange Traditionen haben, die schon immer eine bedeutende Rolle in der Filmproduktion gespielt haben, wie es im Abschnitt 4.1.2 festgestellt wird, und über die es mehr wissenschaftliche Schriften gibt als über die meisten anderen Übertragungsformen, obwohl die Forscher des Themas etwas anderes behaupten wollen (mehr dazu im Kapitel 4.2., in dem die Rede von der Forschung der Literaturverfilmungen ist).

In den ersten Abschnitten dieses Kapitels wird die Geschichte der Literaturverfilmungen, die Motive für ihre Produktion, und ein Streitobjekt unter den Forschern, die Werktreue, behandelt. Danach wird näher auf das Thema Film und

Adaption als Forschungsgegenstand eingegangen, und zum Schluss wird es versucht, die Charakteristiken des filmischen und den Comics eigenen Erzählens miteinander zu vergleichen.

#### **4.1.1 Geschichte der Literaturverfilmungen**

Nach Diederichs sei die erste deutsche Literaturverfilmung das 12 Minuten lange Drama *Die Räuber* von Schiller, das im Februar 1907 von der Berliner „Internationalen Kinematographen- und Lichteffect-Gesellschaft“ uraufgeführt wurde (Diederichs 1984, 73). In den Anfängen der Filmgeschichte nutzten die Filmemacher sorglos dramatische und epische Literaturvorlagen, die eine unendliche Quelle darstellten. Dies war nicht gerade die vorteilhafteste Lösung, weil das neue Medium um die Jahrhundertwende unter einer Geringschätzung als „Jahrmarktsunterhaltung“ litt. Bald stellten die Filmproduzenten fest, dass sie das bürgerliche Publikum ins Kino locken müssten, und dies gelang mit Verfilmungen von Klassikern mit hohem künstlerischem Wert. Dadurch verbesserte sich das Ansehen des Films, und das Risiko der teuren Produktionen verminderte sich. (Vgl. Gast 1993, 45.)

Auch in den Vereinigten Staaten war das Ziel der Filmemacher, an die Mittelklasse gerichtete Adaptationen zu produzieren, um das Geschäft einträglicher zu machen. In der Zeit der Stummfilme vertrauten die Produzenten zum Beispiel den hochgeschätzten Werken von Shakespeare und Dante. (Naremore 2000b, 4.) Aus der Entwicklung der Tonfilme und der Filmproduktion in den großen Filmstudios von Hollywood im Sinne von Industrialisierung und Fließbandproduktion der Ära des Fordismus wuchs das Bedürfnis für leicht adaptierbares und ästhetisch und moralisch konservatives Material drastisch. Einige Schriftsteller mit rein künstlerischen Absichten kämpften gegen das Zusammenwachsen von Filmproduktion, Theater und Verlagsunternehmen mit absichtlich experimentalen und obszönen Werken, die in keinem Fall verfilmt werden konnten. In den 1950er gab es mehr verfilmbar Texte in der Literatur des 19. Jahrhunderts als in der modernen Literatur. (Vgl. Naremore 2000b, 4-5.) Das Verkaufen der Verfilmungs-

rechte wurde ein großes Geschäft, wobei die Produzenten damit rechneten, dass die Broadway-Erfolge, Erfolgsromane und -sachbücher, und Kurzgeschichten aus den weit verbreiteten Zeitschriften den besten finanziellen Erfolg für den Film garantierten. Für die Filmemacher waren sie eine rentable Anschaffung, weil das Material schon vom Publikum akzeptiert worden war, und die Schriftsteller profitierten meistens mehr vom Verkauf der Verfilmungsrechte als nur von den Tantiemen. Im besten Fall verbesserte der Erfolg des Films den Verkauf des Originalwerkes. (Vgl. Maltby 1992, 84; s. auch Ray 2000, 43.)

In diesem Zusammenhang sollte man nicht aus den Augen verlieren, dass vor der Erfindung des Fernsehens Kino eines der wenigen richtigen Massenmedien war. Die großen Filmstudios in Hollywood und auch in Deutschland produzierten viel mehr Filme als heute. Die Zuschauerzahlen in Deutschland wurden in den 1950er Jahren in Hundertenmillionen gezählt. In 2003 war die Gesamtbesucherzahl in Deutschland etwa 145 Millionen (Filmförderungsanstalt.) Weil die Filmproduktion früher ganz andere Maßstäbe hatte, war der Bedarf an verfilmbarem Material groß.

#### **4.1.2 Motive für Adaptionen**

Eine Begründung für die Verfilmung literarischer Stoffe ist also geschichtlich; das hat man schon von Anfang des Films an gemacht, und die Literatur bietet eine unendliche Quelle von Narrativen an. (Vgl. McFarlane 1996, 6-7.) Eine weitere Begründung liegt auch in der Filmgeschichte: die großen Filmstudios wollten mit Literaturverfilmungen möglichst viel Gewinn erzielen, am liebsten mit möglichst kleinem Einsatz. Die Entwicklung eines Manuskripts ohne Vorlage ist viel aufwendiger, zeitlich und deswegen auch finanziell, als die Übertragung vom Stoff, der sich schon als kaufbar erwiesen hat. Finanziell erfolgreiche Werke in einem anderen Medium sind wie fertige, geprüfte Erfolgsrezepte, die die Filmemacher probieren wollen (vgl. McFarlane 1996, 7). Werke, die übertragen werden, müssen nicht Bestseller sein, da auch unbekannte

Werke verfilmt werden können, wenn in ihnen eine gute Geschichte erkannt wird, und dadurch den Filmemachern die Möglichkeit entsteht, Zeit und Geld zu sparen.

Genau wie in der Zeit der großen Hollywood-Studios braucht auch das heutige Publikum eine Garantie dafür, dass der Film sehenswert ist. Ein bekannter Name des Regisseurs, der Besetzung oder des Originalwerks soll für Qualität bürgen. Im Fall von Adaptionen, wollen die Kinobesucher wissen, wie das Buch „aussieht“. (McFarlane 1996, 7.) Die Verfilmungsrechte für Werke von zum Beispiel Stephen King oder John Grisham können verkauft werden bevor das Buch überhaupt erschienen ist (vgl. Naremore 2000b, 10). Weltweite Literaturerfolge werden fast regelhaft verfilmt, das neueste Beispiel ist *da Vinci Code* von Dan Brown (Uraufführung wird 2006 erwartet). Die Verfilmung eines Klassikers ist natürlich nicht nur durch Geldgier motiviert, sondern gilt oft als Ehrenerweisung an den Schriftsteller (vgl. McFarlane 1996, 7).

Eine weitere Begründung für die Adaptionen ist die technologische Entwicklung, die die Verfilmung solcher Stoffe ermöglicht, die früher nicht realisierbar waren oder astronomische Budgets verlangt hätten. Unter anderem die Verfilmungen der *Herr der Ringe*-Trilogie von J.R.R. Tolkien oder *Per Anhalter durch die Galaxis* mit seinen Fortsetzungen von Douglas Adams waren jahrzehntelang viel zu ehrgeizige Projekte, und hätten wahrscheinlich einen finanziellen Selbstmord für die Produktionsfirma bedeutet. Mit der neuesten Digitaltechnologie konnten diese Filme nach Erwartungen der Tolkien- und Adams-Fans und des großen Publikums verwirklicht werden, treu den Originalen. Auch viele Comicverfilmungen verlangen anspruchsvolle Spezialeffekte, weil die Vorlagen meistens Helden- oder Scificomics sind (zum Beispiel *Spiderman*, *X-Men*, *Catwoman*, *Hulk*, *Hellblazer/Constantine*, *Blade*, *Batman*, *Sin City*, *Die Fantastischen Vier*, *Elektra*, *Die Liga der außergewöhnlichen Gentlemen*). Mit der neuesten Computertechnologie werden allerlei fiktive Szenen ermöglicht, und man kann zu einem großen Teil dem teuren Szenenbau entgehen, und manchmal auch der Benutzung von lebenden Schauspielern, wenn vieles digital rekonstruierbar ist. Mit der Entwicklung der Filmtechnologie können auch neue Versionen aus alten Verfilmungen gemacht werden (zum Beispiel Peter Jackson verfilmt *King Kong*, dessen Uraufführung 2005 sein soll). Bei solchen Neuverfilmungen eines alten, mehrmals verwendeten

Stoffes, stellt sich die Frage, ob der Filmemacher dem Original treu bleiben sollte oder nicht, und was in dem Fall eigentlich das Original ist.

#### 4.1.3 Streitobjekt - die Werktreue

Die Werktreue war schon immer ein umstrittenes Thema in der Forschung von Literaturverfilmungen. In den konservativen Kulturkreisen wurden die ersten Verfilmungen der Klassiker als Entweihung und Verletzung betrachtet (vgl. z.B. Stam 2005, 3). Der Grund dafür war vor allem, dass die Verfilmung nicht den Vorstellungen der Leser über den literarischen Stoff entsprachen. 1952 nahm André Bazin in seinem Hauptwerk *Für ein unreines Kino - Plädoyer für die Adaption* eine alternative Stellung zum Thema. Die vorherrschende Meinung war, dass das Gelingen einer Adaption durch ihre Treue an das Original gemessen wird. Bazin geht davon aus, dass es falsch sei,

„die Werktreue als eine notwendigerweise negative Bedienung fremder ästhetischer Gesetze vorzustellen. [...] Gerade die Unterschiede in den ästhetischen Strukturen machen die Bemühung um möglichst vollkommene Entsprechungen noch schwieriger. Sie erlangen sowohl mehr Erfindungen als auch mehr Fantasie von dem Regisseur, der sich wirklich um eine werktreue Arbeit bemüht.“ (Bazin 1952; zitiert nach Gast 1993, 47.)

Jahrzehntelang spekulieren die Theoretiker über die Bedeutung der Werktreue. Die meisten von ihnen versuchen andere Theoretiker und Leser davon zu überzeugen, dass sie nicht ein Bewertungskriterium sein dürfte, und dass es überhaupt um eine Aporie geht, wie Gast (1993, 47) meint, um einen unauflösbaren Widerspruch. Warum wird das Problem aber nicht gelöst? Warum schreiben Theoretiker immer noch über jenes Thema, wenn sie im selben Satz behaupten, dass das Thema unwichtig sei?

Die Werktreue ist ein Thema, das dem Publikum sehr nahe ist. Wenn der Zuschauer das Original kennt, und gute Erfahrungen damit hat, erwartet er von der Verfilmung ähnliche Erlebnisse. Das Problem dabei liegt natürlich darin, dass jeder Leser eine

persönliche Meinung über eine Erzählung hat, das Erlebnis ist individuell. Die Verfilmung ihrerseits bezeichnet die Idee von jemand anderem, dem Filmemacher (meistens eine große Gruppe von Menschen; der Drehbuchautor oder -autoren, der Regisseur, der Produzent usw.) Auch viele Filmkritiker beurteilen Filme nach dem, ob sie ihren subjektiven Erwartungen entsprechen, und ob sie die Stimmung eines gewissen Autors haben einfangen können. (Vgl. McFarlane 1993, 8.) Im Prinzip müssten die Filmemacher nur hoffen, dass ihre Idee der Verfilmung der der Zuschauer entspricht. Weil dies ein unwahrscheinlicher Zufall wäre, ist auch die Werktreue nach McFarlane eine nutzlose Vorgehensweise. (Vgl. McFarlane 1993, 9.) „There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one - and rarely the most exciting.” (McFarlane 1996, 11.)

Ein Grund für die Dominanz der Werktreuefrage liegt in der Rangordnung der Künste: Literatur ist dem Film als Kunstform überlegen (vgl. McFarlane 1993, 8; s. auch Stam 2005, 3ff.). Keiner will diese Behauptung heute unterschreiben, aber die Hierarchie ist nicht ganz verschwunden (s. 4.2). Diese Begründung gilt natürlich nicht für alle Adaptionen; Comicverfilmungen und ihre Originale zählen kaum zur Hochkultur und erwecken kein Interesse in der akademischen Forschung. Deswegen sind Comics auch nicht höher geschätzt als ihre Verfilmungen. Trotzdem wird auch von den Comicverfilmungen Treue an das Original erwartet, ähnlich wie von den Literaturverfilmungen. Daraus könnte man schließen, dass das Original als maßgebend gilt; beim Filmschauen erwartet man ähnliche Erlebnisse wie beim Lesen. Veränderungen und Abweichungen vom Original sind erkennbar, und im schlimmsten Fall stören sie das Filmerlebnis. Aber das heißt nicht, dass der eine besser oder schlechter wäre als der andere. Es geht also um normale Empfindungen, die untrennbar zum Kontext des Filmschauens gehören, aber die auf die Bewertung des Filmes als individuelles Werk nicht wirken sollten. Solche Erwartungen sind durchaus verständlich, wenn die Vermarktungskampagne eines Films mit den Federn des Originals geschmückt wird, und dem Publikum zum Beispiel „*Der bewegte Mann* nach den Comics *Der bewegte Mann* und *Pretty Baby* von Ralf König“ versprochen wird (Umschlagtext aus dem DVD) (vgl. auch „Der Cultcomic aus den USA jetzt endlich im Kino“ (<http://www.fantasticfour.film.de/>)).

Letztendlich kann man fragen, *wem* oder *was* sollte der Filmmacher eigentlich treu bleiben? (Beja 1979, 80; Stam 2005, 15.) Eine Erzählung ist nicht einfach 1:1 übertragbar von einem Medium zum anderen, weil jede Ausdrucksform ihre eigenen erzähltechnischen Besonderheiten hat, und weil es bei der Interpretation um subjektive Erfahrungen geht. Die Adaption kann aber in unterschiedlichem Grad dem Originalmanuskript folgen, und die Adaptionen variieren von Filmen, die von anderen Werken, vielleicht in ganz unterschiedlichen Kunstformen, inspiriert worden sind, zu Filmen, die fast auf eine analogische Wiedergabe des Originals zielen.

## **4.2 Film und Adaption als Forschungsgegenstand**

Beinahe alle Schriften über Adaption fangen mit der Behauptung an, dass es zu wenig Forschung und Texte über jenes Thema gibt (z.B. Ray 2000, 38: “Why has the topic, obviously central to humanities-based film education, prompted so little distinguished work?”). Ein zweites beliebtes Thema ist die Hierarchie zwischen den verschiedenen Kunstformen, wobei die Filmtheoretiker die akademische Welt davon überzeugen wollen, dass erstens die Literatur anderen Kunstformen nicht überlegen ist, und zweitens dass Literaturverfilmungen genauso wichtig wie andere Filme sind. (S. z.B. Stam 2000, 54; Stam 2005, 3). Zum Beispiel James Naremore (2000b, 1) schreibt, dass Adaptation zu den fadesten Gebieten der Filmforschung zählt („[...] the very subject of adaptation has constituted one of the most jejune areas of scholarly writing about the cinema.” Naremore 2000b, 1). Ein Grund dafür sei, dass an vielen Hochschulen (meistens an Instituten für Literaturwissenschaft) das Thema der Adaption als alternative Behandlungsweise der literarischen Meisterwerke benutzt wird. Nur solche Literaturverfilmungen, die an Werken von renommierten Autoren, oder auf sonstigen Meisterwerken der Literatur basieren, erwecken Interesse in der akademischen Welt. (Vgl. Naremore 2000b, 1.) Das bedeutet, dass zum Beispiel Adaptionen aus „minderwertigem“ Stoff, wie zum Beispiel aus Comics, keine wissenschaftliche Herausforderung darstellen. Auch traditionelle, an das Massenpublikum gerichtete

Hollywood-Produktionen haben kein großes Ansehen unter den Literaturprofessoren (Naremore 2000b, 2).

Nach Robert B. Ray fand die erste Film- und Adaptionforschung an Instituten für Literaturwissenschaften statt, weil sie für die Forschung des Narrativs zuständig waren. Literatur und Film wurden nebeneinander gestellt, weil sie beide Erzählungen sind. Narratologische Forschung konzentriert sich auf Erzählungen, unabhängig davon in welchem Medium. (Vgl. Ray 2000, 39.) Am Anfang des 20. Jahrhunderts bot das neue Medium also einen interessanten Forschungsgegenstand, und deswegen blieb auch die Forschung unter den Literaturwissenschaften. Daraus ergibt sich, dass Adaptionforschung eine lange Zeit eine Stellung als ein Stiefkind in der Film- und Literaturwissenschaft hatte (Lexikon der Filmbegriffe).

In den 1960er und 1970er Jahren herrschten in der Adaptionforschung ähnliche Tendenzen wie bei anderen Geisteswissenschaften; Semiotik, Narratologie, Strukturalismus und Poststrukturalismus. Strukturalistische Semiotik der 60er und 70er Jahre behandelte alle bedeutungstragenden Systeme (signifying practices) als Texte, die genauso bedeutend waren wie literarische Texte. (Stam 2000, 58; Stam 2005, 8.) Zu Poststrukturalismus zählen Julia Kristevas Theorie über Intertextualität und Gérard Genettes Theorie über Transtextualität, die die unendliche Permutation der Texte betonen („endless permutation of textualities rather than the ‚fidelity‘ of a later text to an earlier model) (Stam 2005, 8); alle Texte der Welt sind in einem unendlichen Wandel von einem Medium zum anderen. Auch Roland Barthes beschäftigte sich mit Literatur und Film (Naremore 2000b, 7).

Die Theorien der 1960er und 1970er Jahre, die alle Systeme als Texte behandelten, waren sehr wichtig für die Forschung der Literaturverfilmung, weil dadurch das Hauptgewicht nicht mehr beim Thema der Werktreue lag, und Literaturverfilmungen nicht als minderwertig behandelt wurden (vgl. Stam 2005, 8). Nach Naremore haben sich die Texte über Literaturverfilmungen seit den 1960ern durch diese Theorien kultiviert (Naremore 2000b, 7: “Since the 1960s, academic writing in adaptation has gained considerable sophistication by making use of important theoretical writings on both



literature and film, including the structuralist and poststructuralist poetics of Roland Barthes, the narratology of Gérard Genette, and neoformalism of Bordwell and Thompson.”.)

In Deutschland entwickelte sich das Forschungsfeld ähnlich wie in anderen Ländern. Strukturalistische Filmsemiotik setzte sich in den 1960er und 1970er Jahren von Frankreich ausgehend über England, den USA auch in der Bundesrepublik durch (Paech 1984, 18). Die Etablierung der Filmforschung ging in Deutschland langsamer vonstatten als in anderen Ländern. Heutzutage gehört Film- und Adaptionforschung in beiden Sprachräumen zum Curriculum an eigenen Filminstituten, und auch in benachbarten Wissenschaften wie zum Beispiel in Literatur- und Theaterwissenschaften, Medienforschung, Kunstgeschichte und so weiter. Vor allem die Adaptionforschung kann schwer nur in einem Fach Platz nehmen. In Deutschland spielen unterschiedliche Einrichtungen außerhalb der Hochschulen, zum Beispiel Filmarchive, Filmmuseen und ihre Datenbanken, und unabhängige Forschungsinstitute eine große Rolle in Prinzip in allem, was Filmforschung und -geschichte betrifft. (Bergfelder et al. 2002, 4.)

Die Forschung von Literaturverfilmungen ist letztendlich so interdisziplinär, dass sie im Prinzip überall praktiziert werden kann. Sie kann schwer von Filmforschung getrennt werden, aber wenn sie als ihr eigenes Thema behandelt wird, befindet sich die Forschung meistens in Instituten für Literatur- und Filmwissenschaften. Filmforschung im Allgemeinen ist heutzutage geprägt von und wird geführt in Philosophie, Psychoanalyse, Frauenforschung, Cultural Studies, Gender Studies, Semiotik, nur um einige zu erwähnen (vgl. Fuery 2000, 1).

### **4.3 Filmisches und den Comics eigenes Erzählen**

Wie schon festgestellt wurde, konzentriert sich die Adaptionforschung hauptsächlich auf Literaturverfilmungen. Die Forschung der Zusammensetzungen von Literatur und Film ist durchaus nicht unproblematisch. Es geht um Übertragung des narrativen Stoffes

von einem verbalen Medium zu einem vorwiegend audiovisuellen Medium. Die semiotischen Systeme sind sehr unterschiedlich. Im Fall von Comicaaptionen scheint die Übertragung auf wenige Schwierigkeiten zu stoßen. Natürlich befinden sich zwischen den beiden Medien auch große Unterschiede, die vor allem die Zeichensysteme, Verwirklichung und Verbreitung betreffen. Aber es gibt auch Ähnlichkeiten in den Eigenschaften, die für das Erzählen von großer Bedeutung sind, und durch welche auch die narrativen Funktionen zum Ausdruck kommen.

#### **4.3.1 Visualität im Film und im Comic**

Im Kapitel 3.3 wurde schon konstatiert, dass die beiden Medien, Comics und Film, *visuell* sind. In beiden Medien werden ähnliche visuelle Verfahren verwendet, die von den medieneigenen technischen Eigenschaften geprägt sind. Zum Beispiel Einstellung, Bildgröße und Perspektive werden in beiden Medien gebraucht; im Comic durch die Komposition des Paneels, den der Zeichner verwirklicht, im Film durch Kameraarbeit. Beim Comic benutzt man eine Bildsprache, die vielleicht mehr Symbolik beinhalten kann als die Filmsprache. Das betrifft die Elemente der Effekte, aber auch den allgemeinen bildlichen Ausdruck, der dem Comic typisch ist, und der entscheidend in dem Prozess ist, in dem ein Text als Comic erkannt wird. Die Sprache der Comics kann unreal, unnatürlich, unverhältnismäßig, übertrieben sein, und das gehört untrennbar zum für Comics eigenen Ausdruck. Die Bildsprache des Films wiederum strebt mehr nach realitätsentsprechender Darstellung, auch wenn es um irrealer Welt, d.h. Fantasiewelt oder ähnliches geht.

#### **4.3.2 Audiovisualität im Film und im Comic**

*Audiovisualität*, das Zusammenbringen von Bild und Ton ist eine prägende Eigenschaft des Films und auch geschichtlich bedeutend. Ursprünglich war der Film vor allem ein

visuelles Medium. Diese Eigenschaft, aus der Perspektive der ersten Zuschauer eine fast übernatürliche Fähigkeit zur authentischen, visuellen Darstellung, war von ausschlaggebender Bedeutung beim Durchbruch des Films im 20. Jahrhundert. (Vgl. Lothe 2000, 11.) Mit dem Tonfilm wurde aus dem Film ein Zusammenspiel von Ton und Bild, ein audiovisuelles Medium (vgl. Dick, B. 1990, 2). Die wichtigsten Kategorien unter dem Begriff Ton sind Rede (Dialog und Monolog) und Musik, aber zum Ton zählt alles was auf dem Tonband läuft. Das Erzählen durch Ton und Bild wird anhand von technischen Verfahren, u.a. Kamera, Schnitt, Montage, *Mis én scene* usw., realisiert. Nach Lothe mache besonders die Fähigkeit, die Dimensionen von Raum und Zeit zusammenzubringen, aus dem Film ein beeindruckendes Erlebnis (Lothe 2000, 11-12). Nach Metz erzeuge die Bewegung im Bild den für den Film eigentümlichen Realitätseindruck, im Vergleich zur Fotografie habe er dadurch „ein zusätzliches Indiz für Realität“ (Metz 1965, 25). Die Wirkungskraft des Films ist also eine Zusammensetzung von räumlicher und zeitlicher Bewegungsfähigkeit, aus der die audiovisuelle Wiedergabe des (anscheinend) Realen entsteht.

Die Fähigkeit zur auditiven Wiedergabe fehlt natürlich beim Comic. Sie kann durch Lauteffekten kompensiert werden, aber meiner Meinung nach sollten diese beiden Eigenschaften nicht nebeneinander gestellt werden. Die Effekte sind eine originelle Eigenschaft der Comics und so prägend für ihre Narrativität, dass sie nicht mit der Audiovisualität der anderen Medien verglichen werden sollte.

#### **4.3.3 Verbalität im Film und im Comic**

Der Comic und der Film sind beide auch *verbale* Medien, sie benutzen das sprachliche Zeichensystem. Der Dialog, der oft ein wichtiger Bestandteil in der Erzählung ist, kommt dadurch zum Ausdruck. Im Film hängt die Verbalität sehr fest mit der Auditivität zusammen. Text kommt eher selten in Filmen vor als Teil der eigentlichen Erzählung. Durch ihn werden meistens vorangegangene Ereignisse geschildert oder

Zeit- oder Ortangaben mitgeteilt. Text gibt es im Vor- und Abspann. Verbale Signifikante wie Straßennamen oder Zeitungsüberschriften beziehen sich im Film untrennbar auf ihre Signifikate (vgl. McFarlane 1996, 26). Der Comic kann Text, oder in Herkmans Terminologie „das Wort“, für beide Zwecke, für den Dialog (Monolog) und Schilderung, benutzen, ähnlich wie der Roman. Ähnlich wie beim Bild, ist der Grad der Ikonizität und Symbolität im Comic viel höher, weil die Ausdrucksmöglichkeiten viel abwechslungsreicher sind (vgl. 3.2.2; Form und Richtung der Sprechblasen; Größe, Form und Typografie der Buchstaben).

#### **4.3.4 Fortsetzendes Erzählen**

Für den erzählenden Charakter beider Medien sind das fortsetzende Erzählen und das Nacheinanderfolgen der Bilder entscheidend, weil erst dadurch eine Entwicklung entsteht. Die Kausalität in der Entwicklung ist das, was aus den aufeinanderfolgenden Ereignissen eine Erzählung macht (vgl. 2.1: „Auf einer strukturalen Ebene bedeutet eine Erzählung eine Reihe von Ereignissen, zwischen denen ein Kausalzusammenhang besteht, und die eine Gruppe von Figuren beeinflussen bzw. von denen beeinflusst wird.“) Dies ist beiden Medien möglich, jedoch auf unterschiedliche Weise.

Ähnlich wie bei den Comics kann das fortsetzende Erzählen im Film durch aufeinanderfolgende Bilder bezeichnet werden. Bei einem Film gibt es natürlich eine mehrfache Anzahl von Bildern, die mit hoher Geschwindigkeit (24 Aufnahmen in Sekunde) einander folgen, so dass dadurch die Illusion des Realen entsteht. Einzelne Bilder, oder nur kurze Zusammensetzungen von ihnen sind weniger bedeutend, als die von ihnen entstehende Aufnahme. Wenn die Grundeinheit des Lesens bei Comics das Paneel ist, könnte sie beim Film genau die Aufnahme sein (vgl. Lothe 2000, 12: “not the frame but the shot“). Aus aufeinanderfolgenden Aufnahmen, Zusammensetzungen von bewegten Bild und Ton, entstehen Szenen, aus aufeinanderfolgenden Szenen Sequenzen, und dadurch ein Film.

#### **4.3.5 Übergang vs. filmische Darstellung**

Einer der wichtigsten strukturalen Eigenschaften, die auf das Erzählen in Comics wirken, ist der Übergang. Herkman teilt die Übergänge in *zeitliche*, *räumliche*, in *Veränderung des Aspekts* und in *Übergänge ohne Kausalzusammenhang*, wo es keine oder eine totale Veränderung gibt. Ihre erzählende Aufgabe im Comic können im Film am einfachsten durch die Möglichkeit zur Bewegung realisiert werden. Dies geschieht meistens durch Kamera- und/oder Objektbewegung. Dadurch werden auch Veränderungen in der Einstellung oder Perspektive möglich. Die Montage wäre vielleicht die wichtigste Entsprechung, weil sie sowohl das Beschreiben der gleichzeitigen Ereignisse (Dick, B. 1990, 3), als auch die zeitlichen und räumlichen Übergänge ermöglicht.

#### **4.3.6 Mediale Bedingtheit**

Das alles bedeutet natürlich nicht, dass es Analogien oder totale Entsprechungen in den Ausdrucksformen der verschiedenen Medien gäbe, zum Beispiel dass das Paneel und die Aufnahme einander entsprechen würden. Sie haben nur ähnliche Rollen im Prozess des Erzählens. Die Besonderheiten der Ausdrucksformen sind auch nicht als solche übertragbar (zum Beispiel die Visualität des Comics). Jedes Medium hat seine eigenen, individuellen Verfahren dafür, wie es die Zeichensysteme benutzt, von denen auch die Ebene der Erzählung abhängig ist. Die Zeichensysteme dienen zur Wiedergabe des Narrativs und der narrativen Funktionen, die im unterschiedlichen Grad im Adaptionsprozess von einem Medium zum anderen übertragen werden.

In ihrem eigenen Ausdruck haben Film und Comic aber auch eine gegenseitige Wirkung aufeinander. Es geht um das für Künste charakteristische, universale Phänomen, dass die Künstler und Filmemacher usw. nicht nur in einem Medium und dessen Erzähltechniken verpflichtet sind, sondern von überall Einflüsse aufnehmen. Der

moderne Comic hat Einflüsse aus dem Film aufgenommen und strebt manchmal nach ähnlichem, kraftvollem, visuellem Ausdruck mit abwechslungsreichen Einstellungen und Perspektiven. Er strebt weg von der Eindimensionalität des Comichefts. Der moderne Film wiederum imitiert den Comic zum Beispiel in der gleichzeitigen Nebeneinanderstellung der Szenen.

## **5 ANALYSE**

In diesem Kapitel werden die beiden Versionen, der Comic und der Film, *Des bewegten Mannes* anhand der theoretischen Ausgangspunkte analysiert. Beide Analysen beziehen sich auf die Originalwerke und auf den Protokollen im Anhang. Beide Werke werden vor allem aus der Perspektive der narrativen Funktionen behandelt. Weiter gilt die Aufmerksamkeit den strukturellen und technischen Eigenschaften der beiden Versionen. Zum Schluss werden diese Analysen miteinander verglichen.

### **5.1 Der Comic *Der bewegte Mann***

#### **5.1.1 Funktionen im Comic**

Die folgende Analyse bezieht sich auf die Rororo-Ausgabe des Comics (2001; König 1987, 1988). Das genauere Protokoll befindet sich im Anhang 2. In der Analyse wird sich vorwiegend auf die Hauptkardinalfunktionen konzentriert, d.h. auf solche Kardinalfunktionen, die sich in ihrer Bedeutung für die ganze Geschichte von den anderen erheblich unterscheiden. Andere Funktionen, Katalysen, Indizien und Informanten, werden behandelt, wenn sie für die ganze Erzählung bedeutend sind. Bei einem langen Comicroman oder Spielfilm wäre es unmöglich, alle narrativen Funktionen zu notieren, weil es eine unendliche Menge von denen gibt. Hauptkardinalfunktionen und Indizien

sind meines Erachtens die wichtigsten und interessantesten bei der Analyse des Adaptionsprozesses. Das Ziel ist das grundlegende Gerüst der Erzählung zu finden.

### *Der Bewegte Mann*

Prolog (3-5), 1. Hetero macht auch nicht froh (6-22)

Doro verlässt Axel. Axel inszeniert einen Selbstmordversuch. Dies passiert eigentlich vor dem Beginn der Erzählung (in Genettes Termen eine externe Analepse). Doro will Axel im Krankenhaus besuchen, wo sie ganz beiläufig mitbekommt, dass Axel unaufrichtig gewesen ist und das ganze inszeniert hat.

Waltraud lernt Axel in der Männergruppe kennen. Hier treffen sich die Wege der Hauptfiguren zum ersten Mal; deswegen wird das als Kardinalfunktion betrachtet. Waltraud und Norbert sind am Anfang des ersten Kapitels vorgestellt worden, Doro in der zweiten Szene und Axel eigentlich erst hier in der dritten Szene des ersten Kapitels, in der Männergruppenszene. Waltraud interessiert sich sofort für Axel, einerseits, weil er Gerüchte von seinem Selbstmordversuch gehört hat, andererseits weil Axel gut aussieht. Waltraud lädt ihn zu einer Schwulenfete am Samstag ein.

Informanten: Als Norbert die Nachrichten aus dem Radiowecker am Anfang des ersten Kapitels zuhört, wird Düsseldorf genannt (S. 7.) Die Männergruppe sammelt sich bei Günter (S. 18.)

Indizien: Norbert hat Brille, dunkles Haar; Waltraud hat eine große Nase (s. Abbildung 1), und er ist ziemlich frech. Er genießt offenbar die Situation in der Männergruppe, wo er mit den Heteromännern über Homosexualität sprechen kann. Norbert wiederum ist ruhiger und zurückhaltender. Ein Detailtext von der Seite 13: in einem Paneel wird Axels Abschiedsbrief an Doro gezeigt. Das Datum ist der 6. Mai 87.

2. Schwul zu sein bedarf es wenig... (23-55)

Axel erfährt, dass Doro ihn ertappt hat. Danach ist er noch schlechter gelaunt und ruft Walter an. Axel kommt zur Party mit, Waltraud will seine Möglichkeiten mit dem Hetero nicht verderben. Bei der Fete entscheidet Axel sich zu betrinken. Waltraud bietet

ihm an, dass er bei ihm übernachten kann, so dass er nicht Auto fahren muss. Axel hat sich betrunken, er will aber nicht bei Walter, sondern bei Norbert übernachten. Norbert versucht den betrunkenen Axel auszunutzen, aber Fränzchen verdirbt seine Versuche, als er auch bei ihm übernachten muss. Bei ihrem Date mit einem anderen Mann kann Doro nicht mit ihm schlafen, weil sie zu weinen anfängt und nach Hause will.

Informanten: Doro erzählt, dass es die Putzfrau war, die Axel in seiner eigenen Wohnung bewusstlos gefunden hat (S. 25.) Norbert ist Vegetarier (S. 43.) Axel wohnt in Grafenberg (S. 41; später auch S. 67.)

Indizien: Axels Interesse an Homosexualität wird sehr deutlich ausgedrückt. Er spricht viel darüber, will wissen was Norbert über ihn denkt, und gibt ihm eindeutige Hinweise darauf, dass er sich im Prinzip für Männer interessieren könnte (zum Beispiel die Diskussion auf der Seite 92). Das wird nicht auf der Ebene einer Kardinalfunktion ausgedrückt, kommt aber auf einer Ebene der Indizien und Informanten vor. Zum Beispiel in diesem Kapitel erzählt Axel über seine sexuellen Erfahrungen mit Männern, später sagt er Norbert, er könnte mit einem Mann schlafen, wenn es kein AIDS-Risiko gebe (S. 92). Von Axel erfährt man weiter, dass er nicht ganz ehrlich ist. Er erzählt zum Beispiel Walter ganz ausführlich, dass er mit Doro geschlafen hat, obwohl das nicht stimmt. Auch die Anfangsszene mit dem inszenierten Selbstmord charakterisiert Axels Unehrllichkeit.

### 3. Die unheimliche Begegnung mit dem Riesendödel (56-92)

Doro merkt, dass sie immer noch an Axel hängt, und dass es möglich ist, dass sie schwanger ist. Norbert bietet Axel an, er könnte ein paar Tage bei ihm wohnen. Doro ist schwanger. Axel zieht für ein paar Tage zu Norbert mit seinem Vogel Schewardnadse, der sofort aus dem Käfig rauskommt. Doro entscheidet, sie will das Baby haben und Axel heiraten.

Indizien: Von Norberts Vergangenheit erfährt man, als Fränzchen ihn davor warnt, sich in Axel zu verlieben. Er hat sich früher verführen lassen, als er sich in die falschen Männer verliebt hat, zum Beispiel „in diesen Typen in Kopenhagen“, und neulich hat



ein Punker seine Stereo-Anlage gestohlen (S. 58.) Als Norbert Axel erzählt, was in der Nacht zuvor passiert ist, verliert Axel seine Beherrschung („Du hast mir deine Tätowierung gezeigt und von dem Schwulen erzählt, der dir gar nicht schlecht einen geblasen hätte...“ „...Gestern Abend kam es mir so vor... als hätte da auch zwischen uns beiden was geknistert...“, S. 66.) Er sei kein Schwuler (S. 66.) Er interessiert sich, aber ist furchtbar empfindsam, wenn es um seine Männlichkeit geht. In der Disco (S. 84) will er von Norbert wissen, ob er ihn erotisch findet. Als ein Schwuler ihn auf dem Klo anmacht, will er sofort nach Hause gehen. Er ist neugierig aber wagt nichts tun.

Mehr Indizien über Axels Unzuverlässigkeit: die Freundin von Doro wird wütend, als sie von Doro vom Baby und vom Heiraten hört. („Doro! Dieser Typ hat dir *in diesen drei Jahren Beziehung* nichts als Ärger gemacht! Wie war das noch mit der Disco-Mieze, mit der er monatelang *hinter deinem Rücken rumgevögelt hat?!* Oder wenn er seine Vollmond-Sauftour kriegte...“ S. 89, Hervorhebungen von der Verfasserin.)

Informanten: Die Disco befindet sich in Köln, alle wohnen in Düsseldorf.

#### 4. Die Finsternis im Innern des Kleiderschranks (93-115.)

Axel hat Norbert zu ihm eingeladen um *Casablanca* im Fernseher anzuschauen. Doro kommt unerwartet zu Axel gerade als er mit Norbert im Bett ist. Axel steckt den nackten Norbert in den Kleiderschrank, aber Doro findet ihn dort, weil sie ahnt, irgendwas stimmt nicht. Doro erzählt Axel sie ist schwanger und dass sie ihn liebt. Axel ist ganz feindselig dem Norbert gegenüber und wählt Doro. Norbert fängt endlich Schewardnadse und bringt ihn zu Axel, der sich endgültig von der Schwulenszene trennt.

Indizien: Eine Replik von Norbert über Axel, der immer noch bei ihm wohnt (S. 95): “Wir schlafen zwar in einem Bett, aber vögeln ist nicht. Er sagt, er ist zu 95% Hetero und die restlichen 5 Prozent haben Angst vor AIDS...” Diese Szene zwischen Norbert und Fränzchen erzählt wieder etwas von Norberts Leichtgläubigkeit: Axel wohnt bei ihm, er kocht für ihn und wäscht ihm seine Wäsche. Norbert möchte mehr von ihm, aber bekommt das nicht, und Axel scheint das auszunützen. Axel protzt in der Männer-

gruppe, er wäre mit einem Mann im Bett gewesen, und dass Doro zu ihm zurückgekommen ist. Er brauche solche Gruppenabende nicht, um Probleme zu lösen. Das alles stimmt natürlich nicht, und das erzählt wieder von Axels Unzuverlässigkeit.

Epilog: ...zwei Monate Später (116-119)

Doro und Axel haben geheiratet. Norbert, Waltraud und Fränzchen kommen uneingeladen zur Hochzeit als Frauen verkleidet. Doro ist sauer auf Axel, und droht ihm, sie werde sich scheiden lassen, wenn sie die Schwulen noch mal sieht.

Informant: Der Lauf der Zeit wird im Übertitel erwähnt.

*Pretty Baby. Der bewegte Mann 2.*

1. Ehekrise (6-30).

Norbert hat eine neue Beziehung mit einem Metzger, der mit einem anderen Mann geschlafen hat (Frank Hilsmann). Waltraud meint, da stimme was nicht, weil der Typ für Schwule untypische Sachen macht. Er meint, dass der Typ ein latenter Hetero sein muss. Norbert und Waltraud begegnen Axel und Doro im Park, Waltraud ruft ihnen nach: "Na, ihr drei? Alles normal?" Doro ist sauer auf Axel, weil seine Homofreunde sich über sie lustig machen. Axel will nicht mit Doro schlafen. Sie erzählt, dass sie am Wochenende zu ihrer Freundin Renate nach Bonn fährt, weil sie sich von ihrem Mann Manfred getrennt hat.

Informanten: Norberts neuer Freund heißt Horst, er schaut Horrorfilme an, interessiert sich für Fußball, ist ein gelernter Metzger und arbeitet seit zwei Wochen im Schlachthof. Sie sind seit vier Monaten zusammen (S. 12; Detailtext auf derselben Seite: auf dem Wandkalender steht Februar; auf Seite 17 Waltraud schaut das Kinoprogramm an und sagt, dass es der 27. ist.) Düsseldorf wird wieder genannt, zum Beispiel das Kino, wo der Film von Visconti läuft, ist auf der Kö (Königsallee; S. 17).

## 2. Muskeltunten (31-46)

Norbert geht zum ersten Mal ins Sportstudio und begegnet dort Frank Hilsmann. Er behauptet, er habe Filzläuse von Horst, Norberts Freund, bekommen.

## 3. Elke Schmitt (47-62)

Norbert merkt, dass er Filzläuse hat; Frank Hilsmann hatte recht gehabt und der Metzger hat mit ihm geschlafen. Norbert und Waltraud verabreden sich für Samstag fürs Kino. Axel besucht Norbert weil er sauer auf ihn wegen seines Benehmens ist, und weil die Jungs auf die Hochzeit kamen. Es kommt zum Streit über die Kleiderschrank-episode. Axel gibt zu, dass die Stimmung zwischen ihm und Doro schlecht sei, weil sie Probleme mit Sex haben. Axel begegnet zufällig Elke Schmitt und täuscht ihr vor, er sei nicht verheiratet und habe keine Beziehung. Er erinnert sich an Doros Worte, dass sie am Wochenende nicht zu Hause sein wird, und lädt Elke Schmitt zum Essen am Samstag ein. Er ist sicher, sie will mit ihm schlafen.

Indizien: Axel geht unter dem Vorwand zu Norbert, dass er sauer auf ihn ist. Er erzählt aber auch über das Baby und über seine Schwierigkeiten mit Doro. Norberts Freundschaft ist wichtig für ihn; er will mit ihm reden, obwohl er weiß, dass Doro sich ärgern würde, wenn sie wüsste wo er ist. Er ist aber wieder unehrlich, als er sich mit Elke Schmitt verabredet und ihr vortäuscht, er habe keine Beziehung.

Informanten: Das Baby sollte in zwei Wochen kommen (S. 52.)

## 4. Terminprobleme (63-79)

Renate hat einen neuen Liebhaber, Doro wird also nicht am Wochenende wegfahren. Axel muss seine Pläne verändern und Norbert um Hilfe bitten. Norbert hilft ihm; er wird in der Zeit ins Kino gehen, wenn Axel und Elke Schmitt seine Wohnung benutzen. Doro und Jutta ahnen, dass Axel etwas Schlimmes fürs Wochenende vorhat. Sie finden eine Telefonnummer in der Küche, und als sich herausstellt, dass sie Norbert gehört, glaubt sie, dass Axel sie mit einem Mann betrügt.

Indizien: Obwohl Axels Plan mit Elke Schmitt ins Bett zu gehen zu scheitern droht, gibt er trotzdem nicht auf; er bittet um Hilfe von dem Mann, den er weiß enttäuscht und unfair behandelt zu haben. Norbert wiederum ist so leichtgläubig und hat immer noch Gefühle für Axel, dass er ihm seine Wohnung für einen Abend leiht, obwohl die ganze Idee über Heterosex in seiner Wohnung gegen alle seine Prinzipien ist.

#### 5. Die tierischen Triebe (80-116)

Elke Schmitt gibt Axel Betäubungsmittel, er gerät in eine Art Bewusstlosigkeit. Doro sucht Norberts Adresse im Telefonbuch heraus. Waltraud wird im Kino misshandelt, und er, Norbert und der Metzger müssen in Norberts Wohnung, wo sie Axel nackt und in einem berauschten Zustand auf einem Wohnzimmertisch finden. Doro fährt zu Norbert und findet Axel. Als sie hysterisch wird, schlägt Waltraud sie, und die Wehen setzen ein. Der Metzger findet die berauschte Elke Schmitt in der Badewanne und schläft mit ihr. Waltrauds Vermutungen werden bestätigt; der Metzger erweist sich als ein Heterosexueller. Norbert bringt Doro ins Krankenhaus. Er erzählt ihr die Wahrheit, dass Axel mit einer anderen Frau schlafen wollte, und versucht zu erklären, dass er nichts damit zu tun hat. Aus Versehen muss Norbert mit zur Entbindungsstation. Das Baby bringt Doro und Axel wieder zusammen, als Doro Axel verzeiht. Norbert und Waltraud bleiben in ihrer eigenen Szene, ohne Heteros.

#### Epilog (117)

Norbert bleibt alleine, als Elke Schmitt mit dem Metzger ein Baby bekommt, und Axel und Doro eine Familie haben.

### 5.1.2 Struktur des Comics

Im Kapitel 3.4 wurde Ralf Königs Zeichenstil und auch das Thema des Underground-comics behandelt. In diesem Abschnitt wird noch näher darauf eingegangen, welche den Comics eigene Stilmittel in *Dem bewegten Mann* verwendet wird.

Genauso wie in anderen Werken von König spielt der Dialog in *Dem bewegten Mann* eine wichtige Rolle. Weil das Erzählen vorwiegend im Dialog zum Ausdruck kommt, verursachen die Verschiebungen zum bildlichen Ausdruck ohne Dialog einen großen Effekt. (Vgl. Herkman 1995a, 52.) Textlose Stellen beschreiben meistens die sexuelle Spannung zwischen den Figuren (Herkman 1995a, 52), aber auch etwas Unerwartetes und Überraschendes. König benutzt auch das Bild auf eine für ihn typische Weise: vorwiegend Normalansicht, verschiedene Perspektiven und Bildgrößen benutzt er nur sparsam. Wenn es eine Ausnahme in der Bildsprache gibt, ist die Wirkung sehr stark, zum Beispiel wenn die Einstellung plötzlich verändert wird (Beispiele auf Seiten 4, 36, 50, 54, 61, 104, usw.). Die Figuren sind im Mittelpunkt der Paneele und der Erzählung, der Zeichenstil ist grotesk und karikativ. Nach Herkman (1995, 50) werden dadurch die Gesichtsausdrücke der Figuren betont, weil Veränderungen in der Mimik auffälliger werden. Zusammen mit dem Textstoff bilden eigentlich die Gesichtsausdrücke eine Basis für das Erzählen (Herkman 1995a, 50). Mit Effekten ist er auch sparsam, onomatopoetische Lauteffekte sind jedoch ganz einfallsreich und häufig (siehe Abbildung 1). Ob sie zum Textstoff gehören, ist nicht eindeutig, nach Herkmans Einteilung gehören sie jedoch zur Gruppe der Effekte. König benutzt hauptsächlich Bewegungslinien und einige andere konventionalisierte Zeichen wie Schweißperlen und Sterne. Die Sprech- und Gedankenblasen sind auch einfach und zeigen deutlich die Quelle der Stimme bzw. der Gedanken.

Die Paneeleinteilung ist einheitlich und regelmäßig (vgl. Herkman 1995a, 50). König benutzt hauptsächlich zwei oder drei Paneele auf einer Reihe; eine Seite ist in drei Reihen geteilt. Effekte wie Splash Page benutzt er ganz selten, sonst dienen auffällige Paneeleinteilungen zur Hervorhebung einer Situation (zum Beispiel in Szenen, in denen viele Leute zusammen in einem Platz sind, wird ein breites Paneel benutzt um die Wirkung des Raumes zu betonen, wie bei der Sitzung der Männergruppe, S. 16-17, oder beim Ankunft zur Party, S. 33). Die Veränderungen bei den Übergängen sind gering innerhalb einer Szene, hauptsächlich kommen zeitliche und räumliche Übergänge vor. Paneelränder sind nicht auffällig und spielen keine wichtige Rolle. Bemerkenswert sind die unebenen Linien bei der Darstellung eines Traums und „geknickte“ Paneelecken als Zeichen eines Szenenwechsels (s. Abbildung 1).

Die einheitliche Paneeleinteilung, vorwiegend geringe zeitliche Übergänge, überlegte Anwendung von Perspektiven und Bildgrößen zusammen mit den Figuren im Mittelpunkt der Paneele schaffen einen ruhigen Erzählrhythmus, der den Dialog und die Rolle der Figuren im Mittelpunkt der Erzählung noch weiter betont. Abweichungen von diesem Muster beschleunigen den Rhythmus und haben einen großen Effekt. Im Großen und Ganzen entsteht aus dem Comic ein sehr filmischer Eindruck.

## **5.2 Der Film *Der bewegte Mann***

### **5.2.1 Die strukturalen Eigenschaften des Films**

Der Film *Der bewegte Mann* wurde 1994 gedreht. Das Drehbuch von Sönke Wortmann basiert auf den schon behandelten Comics von Ralf König, auf *Dem bewegten Mann* und *Pretty Baby*. *Der bewegte Mann 2*. Wortmann führte auch Regie, Produzent war Bernd Eichinger. In den Hauptrollen spielen Til Schweiger (Axel Feldheim), Katja Riemann (Doro), Joachim Król (Norbert Brommer) und Rufus Beck (Waltraud/Walther).

Ohne die filmtechnischen Eigenschaften genauer zu behandeln kann behauptet werden, dass der Film vom Ausdruck her eigentlich ziemlich einfach und eindeutig ist, sogar konservativ. Im Mittelpunkt sind die Figuren, die Situationen und der Dialog. Die Technik bleibt sozusagen im Hintergrund, weil das Bestreben nach besonders anspruchsvollem Ausdruck nicht nötig ist. Einstellung, Bildgröße und Perspektive, die wichtigen Techniken des visuellen Erzählens, unterstützen die Darstellung der Personen und Betonung der Dialog. Zum audiovisuellen Ausdruck gehört auch die Musik von Max Raabe, die nicht nur auf die Stimmung einwirkt, sondern auch einen erzählenden Charakter hat (zum Beispiel das Lied „Kein Schwein ruft mich an“ beschreibt Norberts Einsamkeit, als Axel ihn wegen Doro verlassen hat).

### 5.2.2 Funktionen im Film

Die folgende Analyse bezieht sich auf eine Sequenzanalyse des Films *Der bewegte Mann* (s. Anhang 3). Wie bei der Analyse des Comics, werden vorwiegend Hauptkardinalfunktionen gesucht. Andere Funktionen werden erörtert soweit sie eine Bedeutung für die ganze Erzählung haben.

Sequenz 1: Vorspann. Doro erwischt Axel mit einer anderen Frau, macht Schluss mit ihm und schmeißt ihn aus der Wohnung raus.

Indizien: Axel wird als unzuverlässiger Betrüger vorgestellt: Doro sagt „Hör zu, Axel, mir reicht’s“, er hat also schon früher so etwas getan. Als er eine Unterkunft sucht, ruft er nur Frauen an oder besucht sie. Er hat also mehrere Ex-Freundinnen. Letztendlich hat er kein Glück mit ihnen, weil er am Ende der Sequenz alleine am Rheinufer abgebildet wird, und in einer späteren Szene bei einem Freund übernachten muss.

Informanten: Der Film spielt in Köln ab (Doro liest *Kölner Anzeiger*, Kölner Dom), sowohl Doro als auch Axel arbeiten im Restaurant *Gloria*.

Sequenz 2: Eigentlich keine Kardinalfunktion. Norbert Brommer und Waltraud werden vorgestellt.

Indizien: Norbert ist leichtgläubig und hat wahrscheinlich unglückliche Beziehungen gehabt (Der Punker ist mit Norberts Stereoanlage fortgegangen, und Norbert meint, er hätte sie vielleicht nur ausgeliehen). Er interessiert sich für Hochkultur (hat eine lange Reihe Schallplatten, als er Mozart aus dem Regal sucht), seine Wohnung ist sehr schick. Er ist nicht besonders sportlich, er ist ziemlich ruhig und pedantisch. Waltraud wiederum ist laut und frech, hat eine große Nase (s. Abbildungen 3 und 4), und benimmt sich wie eine Tunte, als er zum Beispiel im Fitnessstudio laut über Homosexualität spricht.

Informanten: Als Norbert die Nachrichten aus dem Radiowecker hört, wird Köln erwähnt.

Sequenz 3: Axel muss bei einem Freund übernachten, bei dem die Männergruppe sich sammelt. Waltraud lernt Axel in der Männergruppe kennen und gibt ihm nicht nur seine eigene, aber auch Norberts Telefonnummer, falls er eine Unterkunft brauchen sollte.

Indizien: Axel ist nicht besonders interessiert, als Waltraud mit ihm sprechen will. Er habe nichts gegen Homosexuelle, seiner Meinung nach soll jeder nach seiner Art glücklich werden, aber er ist trotzdem ein wenig misstrauisch.

Sequenz 4: Axel kündigt. Axel ruft Walter an, um zu fragen, ob er doch bei ihm übernachten könnte. Walter lädt Axel zu einer Party ein, dort lernt er Norbert kennen. Axel entscheidet sich zu betrinken. Doro ist auf einem Date mit einem anderen Mann, sie will nicht mit ihm schlafen und geht nach Hause. Als die Party aus ist, ist Axel ganz betrunken, und will nicht bei Walter übernachten, weil er Angst hat, er will nur mit ihm ins Bett. Stattdessen will er bei Norbert schlafen. Norbert bringt den betrunkenen Axel zu sich nach Hause, und verknallt sich in ihn.

Im Unterschied zum Comic versucht Norbert an dieser Stelle nicht besonders vordringlich mit Axel zu schlafen. Fränzchen verdirbt auch im Film Norberts Pläne, aber nicht so dramatisch wie im Comic; er muss auch bei Norbert übernachten.

Indizien: Axel will nicht bei Walter schlafen, weil er meint, er wollte mit ihm ins Bett; bei Norbert zeigt er ihm jedoch seine Tätowierung; eine nackte Frau neben der Schambehaarung. Ähnlich wie im Sequenz 6 scheint er sich so zu benehmen, als ob er keine Ahnung hätte, was für eine Wirkung er auf die Homosexuellen hat. Ähnliches passiert auch in der Sequenz 8, als er von einem Homosexuellen auf der Toilette angemacht wird.



Sequenz 5: Doro erzählt einer Freundin, dass sie Axel überall gesucht hat, aber ihn nicht finden kann. Beim Date konnte sie nur an Axel denken, und alle ihre Versuche, sich von ihm zu trennen, sind gescheitert. Es ist möglich, dass sie schwanger ist.

Sequenz 6: Norbert schlägt Axel vor, dass er ein paar Nächte bei ihm übernachten könnte.

Indizien: vgl. Sequenz 4.

Sequenz 7: Keine Kardinalfunktionen. (Kommt später zum Ausdruck, aber spielt keine wichtige Rolle in der Geschichte.)

Sequenz 8: Doro findet heraus, dass sie schwanger ist. Axel zieht zu Norbert.

Indizien: Als es sich herausstellt, dass Norberts Zeitung immer gestohlen wird, setzen Axel und Norbert sich auf die Lauer. Der heterosexuelle Held rettet den hilflosen Schwulen, als er den Dieb erwischt. Die Gegenüberstellung des maskulinen Heteros und des schwachen Schwulen ist sehr auffällig.

Sequenz 9: Kleinere Kardinalfunktionen: Axel zeigt Norbert seine Fotos → Norbert verschafft ihm einen Job.

Indizien: Als Doro über das Baby und Heiraten mit ihren Kolleginnen redet, ärgert sich die eine von ihnen und erzählt von allen Sachen, die Axel während der Beziehung gemacht hat. Das sind weitere Indizien über Axels Charakter.

Sequenz 10: Axel und Norbert wollen den Rest von Axels Sachen aus Doros Wohnung holen, als sie alte Dias im Diaprojektor finden. Als sie die Dias anschauen, zieht Norbert sich langsam aus, weil er glaubt, dass es ihm endlich gelingt, mit Axel zu schlafen. Doro kommt nach Hause und findet Norbert nackt in ihrem Kleiderschrank. Sie erzählt Axel, dass sie schwanger ist. Norbert bleibt alleine.

Sequenz 11: Norbert ist ganz alleine und traurig. Acht Monate später hat er einen Freund. Norbert erzählt Waltraud von ihm, der meint, er sei ein untypischer Homosexueller.

Indizien: Max Raabe singt: „Kein Schwein ruft mich an, keine Sau interessiert sich für mich.“ Das beschreibt Norberts Einsamkeit, als er alleine ins Fitnessstudio geht, die Zeitung holt und traurig in einer Disco steht.

Informanten: Norbert hört die Nachrichten im Radiowecker, als er von einem Alptraum aufwacht; es ist acht Monate von der Anfangsszene, in der er aufwachte. Norberts neuer Freund heißt Horst, er ist Metzger, schaut Horrorfilme an, hat Erektionsprobleme, und interessiert sich für Fußball.

Sequenz 12: Waltraud, Norbert und Fränzchen gehen zu Axels und Doros Hochzeit, Waltraud und Fränzchen sind als Frauen verkleidet. Doro verliert die Beherrschung, fühlt sich provoziert und geht nach Hause, als sie die Schwulen sieht. Sie streitet mit Axel über seine „Homofreunde“. Axel will Sex, aber kann nicht mit Doro schlafen wegen der Schwangerschaft. Doro meldet, dass sie am Wochenende zu ihrer Freundin Renate nach Bonn fährt, weil sie sich von Rainer getrennt hat und es ihr nicht gut geht.

Sequenz 13: Keine wichtigen Kardinalfunktionen.

Indizien in den Sequenzen 12 und 13, und auch in späteren Szenen: die Beschreibungen der Beziehung zwischen Norbert und dem Metzger. Sie sind Gegenteile voneinander, einige Unterschiede scheinen unüberbrückbar zu sein. Der Metzger entleert Schweine-därme auf dem Schlachthof, Norbert ist ein Vegetarier und kann kein Blut sehen. Sie haben Schwierigkeiten im Bett. Waltraud meint, irgendwas stimme da nicht, er sei der heterosexuellste Homosexuelle den er kennt. Im Comic wird diese Eigenschaft ein wenig mehr betont, besonders am Ende, wo letztendlich aus Elke Schmitt und dem Metzger ein Paar wird und sie ein Kind bekommen.

Sequenz 14: Axel erwischt Norbert im Supermarkt. Er ist sauer auf ihn, weil sie auf die Hochzeit gekommen sind, und Doro deswegen ihm die Hölle heiß gemacht hat. Axel gesteht, dass es ihm doch nicht gut geht: er will nicht mit Doro schlafen und guckt ständig andere Frauen an. Axel begegnet im Park Elke Schmitt, seiner alten Freundin. Elke sei übers Wochenende in der Stadt. Axel lädt sie am Samstag zu sich ein.

Indizien: Obwohl Axel voraussetzen lässt, er sei böse auf Norbert, stellt sich ziemlich bald heraus, dass er weiß, dass er auch selbst Schuld an der Situation hat, und dass Norberts Freundschaft ihm wichtig ist. Er erzählt ihm über das Kind und über seine eigenen Probleme, als ob sie beste Freunde wären. Er entschuldigt sich für sein Benehmen, und er wirkt schon als ob er ein besserer Mann geworden wäre, als der anschließende Höhepunkt der Erzählung anfängt. Weil Axel nicht mit Doro schlafen will, aber ständig andere Frauen anguckt, kann er sich nicht mehr beherrschen, als er der alten Freundin Elke Schmitt begegnet. Doro hat gesagt, sie sei nicht zu Hause am Wochenende, deswegen lädt er Elke ein. Das ist ein weiteres Indiz über Axels Charakter; er ist unzuverlässig und bereit alle zu belügen, um das zu bekommen, was er will. Aus der Kardinalfunktion, dass Axel einer alten Freundin begegnet, folgen fast alle restlichen Hauptkardinalfunktionen der Erzählung.

Sequenz 15: Als Axel nach Hause kommt, erzählt Doro, dass sie am Wochenende doch nicht nach Bonn fährt; ihre Freundin Renate habe einen neuen Liebhaber und ihr gehe es wieder besser. Axel wird nervös und lügt über ein Klassentreffen am Wochenende. Doro und Jutta werden misstrauisch. Axel geht unter einem Vorwand aus der Wohnung um Norbert zu besuchen und um ihn zu fragen, ob er seine Wohnung am Wochenende benutzen könnte. Norbert ärgert sich und sie streiten über die Kleiderschrankepisode. In der Zeit finden Jutta und Doro eine Telefonnummer in der Küche. Die Nummer stellt sich als Norberts heraus, und Doro fürchtet, Axel betrüge sie mit einem Mann. Norbert verspricht letztendlich die Wohnung für Axel für zwei Stunden am Samstag, als er ins Kino geht.

Indizien: Die Tatsache, dass Norbert die Wohnung für Axel verspricht indiziert seine Leichtgläubigkeit und Gutherzigkeit. Die Idee über Heterosex in seiner Wohnung sei

widerlich, und widerspricht all seinen Prinzipien. Trotzdem willigt er ein. Axel wiederum ist bereit, seine Freundschaft mit Norbert und seine Ehe mit Doro zu riskieren, um mit einer anderen Frau zu schlafen.

Sequenz 16: Axel täuscht Elke vor, die Wohnung gehörte ihm. Elke Schmitt gibt Axel ein Betäubungsmittel „Bull Power“. Doro sucht Norberts Adresse aus dem Telefonbuch. Im Kino kommt es zur Prügelei und Waltraud, Norbert und der Metzger müssen zu Norberts Wohnung. Sie finden dort Axel in einem berauschten Zustand, nackt auf einem Wohnzimmertisch. Der Metzger findet Elke Schmitt in der Badewanne mit Bull Power. Doro stürmt in die Wohnung, sieht Axel und wird hysterisch. Waltraud haut sie und die Wehen setzen ein. Als Norbert den Metzger sucht, um beim Tragen zu helfen, findet er ihn im Bad mit Elke Schmitt. Norbert bringt Doro ins Krankenhaus und auf dem Weg hat er die Möglichkeit, die Situation zu erklären. Weil er sie ins Krankenhaus bringt, muss er aus Versehen auch in die Entbindungsstation. Als Axel letztendlich ins Krankenhaus kommt, ist Doro sauer auf ihn, Norbert hat sie aber jetzt kennen gelernt und meint, sie werde sich schon ausruhen. Axel sieht das Baby mit Hilfe von Norbert, und danach gehen sie gemeinsam frühstücken.

Indizien: Norbert überlebt die Entbindung, obwohl schon früher angedeutet wurde, dass er ganz empfindlich ist und kein Blut sehen kann. In dem Sinne ist er der Held der Geschichte, als er sich um die Frau kümmert, und alles unter Kontrolle hat. Er verrät auch nicht, warum Axel in seiner Wohnung war, und sagt Doro, die erst an seine Ehrlichkeit zweifelt, dass Axel hetero ist „und lieben tut er nur dich.“ Letztendlich bedankt sich Doro bei ihm, dass er sich um sie kümmert.

### **5.3 Vergleich der Filmversion mit der Comicversion**

In diesem Abschnitt werden der Comic und der Film anhand der vorhergehend behandelten Analysen miteinander verglichen. Weil die narrativen Funktionen in dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen, werden sie als erstes behandelt. Danach wird kurz auf

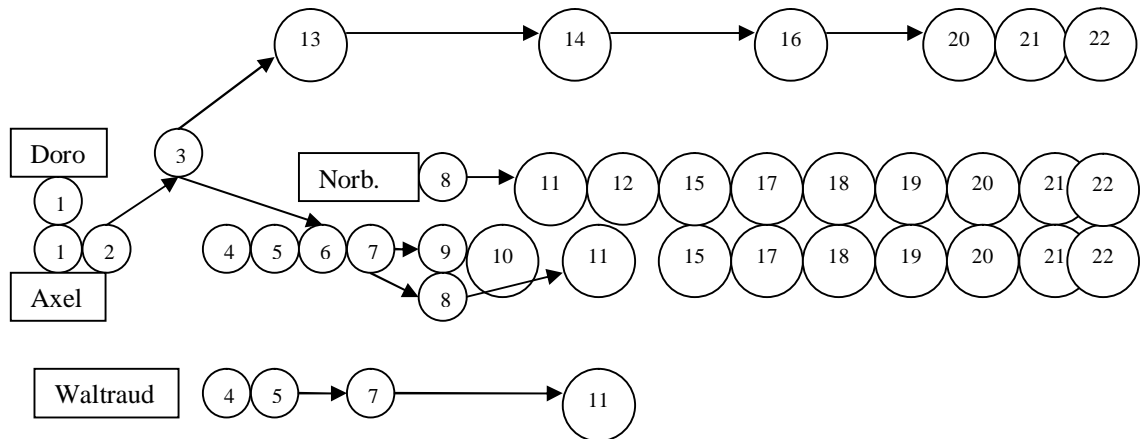
die strukturellen Gemeinsamkeiten eingegangen, weil sie einen guten Ausgangspunkt für das letzte Thema geben, unter welchen (Produktions-) Bedingungen die Verfilmung *Des bewegten Mannes* durchgeführt wurde, und wie sie auf den Film und seine narrative Funktionen eingewirkt haben.

### 5.3.1 Funktionen

Bei der Analyse von einem Spielfilm und einem langen Comicroman merkt man, dass die Kardinalfunktionen nicht nur chronologisch einander folgend sind, sondern auch unterschiedliche Verkettungen bilden, die einander überschneiden und miteinander verbunden werden können. (Auch Chatman veranschaulicht die Zusammensetzung von Kerne und Satelliten mit einer Verkettung einander folgenden Perlen, s. Chatman 1978, 54-55.) Im Prinzip gibt es in einer traditionellen Erzählung desto mehr solche Linien, je mehr es handelnde Figuren gibt. Im Fall von *Dem bewegten Mann* lösen alle Charaktere mit ihren Taten Kardinalfunktionen aus, die auf das Leben der anderen Figuren einwirken. Aus den wichtigsten Kardinalfunktionen könnte man ein Schema bilden, in dem die Taten der Figuren abgebildet sind, und wie sie zueinander führen, und am Ende zusammengeführt werden. Das Schema, das das Gerüst der Erzählung darstellt, wäre in diesem Fall ziemlich identisch im Originalcomic und in der Verfilmung. Die wichtigsten Kardinalfunktionen, oder Hauptkardinalfunktionen, sind identisch, und wenn man Katalysen hinzufüge, was auch möglich wäre, wären sie auch ähnlich. Indizien und Informanten könnte man in ein solches Schema schwerer hinzusetzen.

Eine Möglichkeit dieses Schema zu bilden ist eine eigene Linie für jede Figur zu geben. Im folgenden Beispiel sind die wichtigsten Kardinalfunktionen bezeichnet, die die vier Hauptfiguren, Doro, Axel, Norbert und Waltraud, von Anfang der Erzählung bis zum großen Wendepunkt der Geschichte, in dem Norbert sich von Axel verabschiedet, betreffen. Die Kardinalfunktionen sind in einer richtungweisenden chronologischen Reihenfolge in der Liste unter dem Schema zu finden.

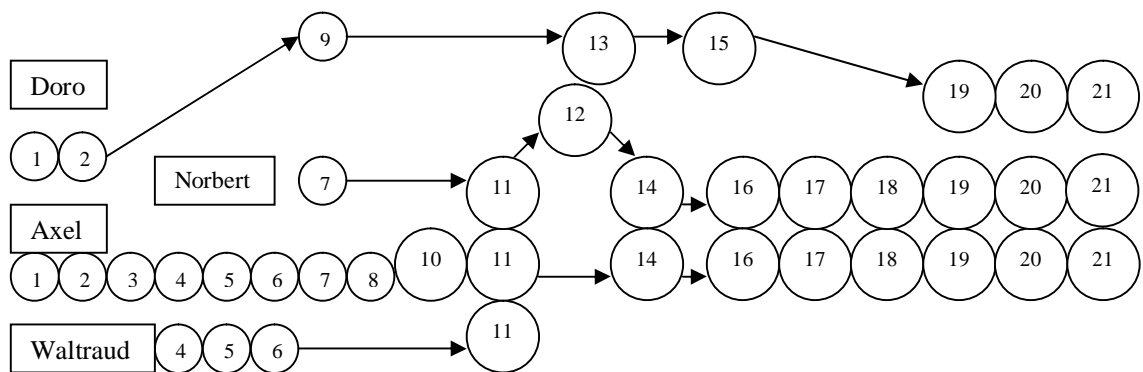
Die Kardinalfunktionen des Comics könnten folgendermaßen in einem Schema abgebildet werden:



1. Doro verlässt Axel.
2. Axel inszeniert einen Selbstmordversuch.
3. Doro findet heraus, dass Axel unaufrichtig gewesen ist.
4. Waltraud lernt Axel in der Männergruppe kennen.
5. Waltraud lädt Axel zu einer Schwulenfete.
6. Axel findet heraus, dass Doro ihn erwisch hat.
7. Axel ist schlecht gelaunt und ruft Waltraud an um mit zur Party zu gehen.
8. Norbert lernt Axel kennen.
9. Axels Entscheidung sich zu betrinken.
10. Axel wird betrunken.
11. Axel will nicht bei Waltraud sondern bei Norbert übernachten.
12. Norbert verliebt sich in Axel.
13. Doros Date scheitert, weil sie zu weinen anfängt.
14. Doro merkt, dass sie sich nicht von Axel trennen kann.
15. Norbert bietet Axel Unterkunft an.
16. Doro ist schwanger und will das Baby mit Axel haben.
17. Axel zieht zu Norbert.
18. Axel und Norbert schauen *Casablanca* im Fernseher an.
19. Norbert versucht mit Axel zu schlafen.
20. Doro kommt nach Hause und findet Norbert nackt im Kleiderschrank.
21. Doro erzählt, dass sie schwanger ist.
22. Die Freundschaft zwischen Norbert und Axel endet, als Axel wieder mit Doro zusammen ist.

Jede Figur hat eine eigene Linie, in die die Ereignisse, die sie betreffen, markiert sind. Zum Beispiel die Kardinalfunktion Nummer 11, Axel will nicht bei Waltraud sondern bei Norbert übernachten, betrifft sowohl Norbert, Axel und Waltraud, aber an dieser Stelle nicht Doro. Sie wird wieder bei Kardinalfunktion Nummer 20 betroffen, als sie nach Hause geht, und dort Axel und Norbert findet.

Die Kardinalfunktionen des Films könnten folgendermaßen in einem Schema abgebildet werden:



1. Doro erwischt Axel mit einer anderen Frau.
2. Doro macht Schluss mit Axel und schmeißt ihn aus der Wohnung raus.
3. Axel hat keine Wohnung und muss bei einem Freund übernachten.
4. Waltraud lernt Axel in der Männergruppe kennen und gibt ihm seine Telefonnummer.
5. Axel kündigt sich und ruft Waltraud an.
6. Waltraud lädt Axel zu einer Party ein.
7. Norbert lernt Axel kennen.
8. Axels Entscheidung sich zu betrinken.
9. Doro will nicht mit einem anderen Mann schlafen.
10. Axel wird betrunken.
11. Axel will nicht bei Waltraud sondern bei Norbert übernachten.
12. Norbert verliebt sich in Axel.
13. Doro sucht Axel aber findet ihn nicht. Sie merkt, dass sie sich nicht von Axel trennen kann.
14. Norbert bietet Axel Unterkunft an.
15. Doro findet heraus dass sie schwanger ist.
16. Axel zieht zu Norbert.
17. Axel und Norbert wollen den Rest von Axels Sachen aus Doros Wohnung holen.
18. Norbert versucht mit Axel zu schlafen.
19. Doro kommt nach Hause und findet Norbert nackt im Kleiderschrank.
20. Doro erzählt, dass sie schwanger ist.
21. Die Freundschaft zwischen Norbert und Axel endet, als Axel wieder mit Doro zusammen ist.

Der größte Unterschied in den Schemen ist die Menge der Kardinalfunktionen, die letztendlich eine Interpretationssache ist. Die wichtigsten Unterschiede in den Hauptkardinalfunktionen kann man auch ohne diese Schemen betrachten. Die Unterschiede sind letztendlich nicht besonders dramatisch. Das Ereignis, das das ganze in Gang setzt, und das auch in den Schemen anschaulich wird, ist in dem Comic und in dem Film unterschiedlich, jedoch sind die Folgen daraus ähnlich (Doro verlässt Axel → Axels inszenierter Selbstmordversuch / Axel schläft mit einer anderen Frau → Doro verlässt

Axel). Auch die Bedeutung dieses Ereignisses auf der Ebene der Indizien (auf der syntagmatischen Ebene) ist dasselbe: Axel wird als unzuverlässig und unehrlich dargestellt.

Axels Charakter, der also hauptsächlich auf der indiziellen Ebene dargestellt wird, ist im Film viel unschuldiger; wie Hagener schreibt: Axel wird von allen begehrt, jedoch tut er nicht vieles um solche Gefühle zu verursachen. Eigentlich ist er, besonders in seiner Einstellung zu Männern, vollkommen unbewusst. Er zeigt Norbert Nacktfotos von ihm selbst, schläft auf seinem Sofa ein und zieht sich aus vor ihm. Sein „natürliches“ oder „kumpelmäßiges“ Benehmen ist verantwortlich für den sexuellen Aufruhr, den er erzeugt. (Hagener 2002, 102.) Im Comic hat Axel etwas von dieser Naivität und er ist der begehrteste Mann in der Geschichte, aber sein Interesse an der Homosexualität wird viel deutlicher ausgedrückt. An mehreren Stellen quält er Norbert mit seinen Fragen, und er protzt mit seinen sexuellen Erfahrungen vor Waltraud und in der Männergruppe. Im ähnlichen Sinne wie im Film, ist er gewissermaßen unbewusst was den Aufruhr betrifft: er schläft in einem Bett mit Norbert und vertraut sich ihm über seine Hemmungen an. Er beweist sich jedoch nicht als „kumpelmäßig“ als er nichts mit Norbert zu tun haben will, als Doro zurückkommt, und drückt das auch unfreundlich aus („Was ist denn?! Verschwinde, Norbert, du merkst doch, dass du störst!“ (S. 106).) Obwohl er in beiden Erzählungen als unzuverlässig dargestellt wird, lügt er im Comic noch viel mehr.

Sonst folgen die Kardinalfunktionen ziemlich identisch einander in den beiden Versionen: Axel lernt Waltraud in der Männergruppe kennen, Axel ruft ihn an (im Comic wegen der Party, im Film wegen der Wohnung), er geht zu einer Schwulenfete mit Waltraud, Norbert und Fränzchen, betrinkt sich, will nicht bei Waltraud übernachten wie geplant, sondern bei Norbert. Dies führt dazu, dass Norbert sich in Axel verliebt, und Axel für eine Weile zu ihm zieht (im Comic weil er sich einsam in seiner Wohnung fühlt, im Film weil er keine Wohnung hat).

Von diesen Kardinalfunktionen momentan getrennt läuft die Verkettung der Kardinalfunktionen, die Doros Leben betreffen, in beiden Medien wieder ziemlich identisch. Ihr Date mit einem anderen Mann geht schief, weil sie sich von Axel nicht trennen kann,



sie findet heraus, dass sie schwanger ist, und will Axel heiraten. Sie sucht Axel überall und letztendlich treffen sich die Wege der Figuren und der Verkettungen in Axels / Doros Wohnung in der Kleiderschrankszene, die Doro und Axel wieder zusammenbringt, und bei der Norbert alleine bleibt. Danach sind die Kardinalfunktionen ähnlich, jedoch werden sie in einer unterschiedlichen Reihenfolge dargestellt; im Epilog des ersten Teils des Comics erscheinen Fränzchen, Norbert und Waltraud in Axels und Doros Hochzeit. Am Anfang des zweiten Teils wird der Metzger als Norberts neuer Freund vorgestellt. Axel und Doro streiten zu Hause über Axels „Homofreunde“ und Sex nachdem sie Norbert und Waltraud im Park begegnet sind.

Im Film wird die Veränderung in Norberts Leben mit Musik beschrieben („Kein Schwein ruft mich an“) nachdem er sich von Axel getrennt hat, und in der Szene wird der Übergang zum sich langsam entwickelnden Höhepunkt der Erzählung dargestellt. Der Lauf der Zeit wird deutlich ausgedrückt, als Norbert von einem Alptraum aufwacht: nach acht Monaten von der Anfangsszene hat er einen neuen Freund, der vorgestellt wird, erst danach fahren die drei Männer zur Hochzeit, bei der Doro die Beherrschung verliert, als sie die Schwulen sieht. Sie schreit Axel in ihrem Brautkleid an, dass sie seine „Homofreunde“ irritieren. In beiden Versionen ist der Streit zwischen Doro und Axel entscheidend für die Entwicklung der Erzählung, weil nachdem Axel nicht mit Doro schlafen will, sie meldet, dass sie am Wochenende nach Bonn fahren wird, weil ihre Freundin Renate sich von ihrem Freund Rainer / Manfred getrennt hat und es ihr nicht gut geht. Dieser Kardinalfunktion ist sehr bedeutend in beiden Versionen, und auch inhaltlich ganz identisch im Comic und im Film. Danach folgen die Kardinalfunktionen weiter identisch: Axel begegnet Norbert, weil er angeblich sauer auf ihn wegen der Hochzeit ist, gesteht aber, dass sie Schwierigkeiten haben.

Die Kardinalfunktion, in dem Elke Schmitt in Axels Leben auftaucht, setzt die restliche Entwicklung der Erzählung sowohl im Comic als auch im Film endgültig in Gang. Weil Axel glaubt, er sei am Wochenende alleine zu Hause, lädt er Elke Schmitt zu sich ein. Als er nach Hause kommt, stellt sich heraus, dass Renate einen neuen Liebhaber hat, und Doro doch nicht nach Bonn fährt. Axel muss Norbert um Hilfe bitten, aber Doro und ihre Freundin Jutta ahnen, dass er etwas schlimmes vorhat. Sie finden heraus, dass

Axel Norbert angerufen hat. Am Samstag bringt Axel Elke Schmitt in Norberts Wohnung, in der Zeit sind Norbert, Waltraud und der Metzger im Kino. Elke Schmitt gibt Axel Betäubungsmittel, und nachdem Waltraud im Kino geprügelt wird, müssen sie in Norberts Wohnung, wo sie Axel im berauscht im Wohnzimmer finden. In der Zeit hat Doro Norberts Adresse herausgesucht und sie stürmt in die Wohnung herein. Die Wehen setzen ein, als Waltraud die hysterische Doro haut. Der Metzger schläft mit Elke Schmitt und Norbert bringt Doro ins Krankenhaus.

Für die Auflösung der Geschichte im Film ist es wichtig, dass gerade Norbert Doro ins Krankenhaus bringt, und sie bei der Geburt unterstützt. Dadurch hat er die Möglichkeit sich zu versöhnen; er hilft Doro gerade, wenn sie am schwächsten ist, und erzählt ihr, dass Axel „ziemlich Hetero ist“ und dass er nur sie liebt. Auch Doro bedankt sich bei ihm, dass er sich um sie kümmert. Als er noch Axel begegnet, ihm das Kind zeigt, und scherzend mit ihm am Ende frühstücken geht, bleibt dem Zuschauer die Vorstellung eines glücklichen Endes. Im Comic wiederum erzählt Norbert Doro auf dem Weg ins Krankenhaus, dass Axel mit einer anderen Frau schlafen wollte, und deswegen in seiner Wohnung war. Familie Feldheim wird schon im Krankenhaus zusammengebracht, Waltraud und Norbert verlassen sie ohne ein Wort zu sagen, und gehen in eine Schwulendisco, „wo man weiß, was man hat“ (S. 116). Die Auflösung ist in beiden Erzählungen glücklich für alle Beteiligten, das Ende im Film ist vielleicht idealistischer, weil im Comic die Schwulen in ihrer eigenen Szene bleiben. Die Situation, in der Norbert aus Versehen in beiden Versionen mit zur Entbindung muss, und das auch noch überwindet, indiziert seine Kraft und Tapferkeit, weil er fast während der ganzen Geschichte als einigermaßen schwacher Mann dargestellt worden ist; er kann nicht glauben, dass jemand ihm weh tun möchte, er lässt Sachen von sich stehlen (Stereoplan, Zeitung), kann kein Blut sehen und kann Axel nicht nein sagen.

Eine Verkettung von Kardinalfunktionen, die aus dem Film weggelassen ist, ist die ganze Episode mit den Filzläusen; Norbert begegnet im Sportstudio Frank Hilsmann, der angeblich mit seinem Freund geschlafen hat und von ihm Filzläuse bekommen hat. Einerseits gibt es keine wichtige Funktion für eine zusätzliche Person in der Geschichte wie Frank Hilsmann, wahrscheinlich, weil er sonst keine besonders wichtige Rolle in

der Erzählung hat. Seine Funktion ist mehr die unglückliche Beziehung zwischen Norbert und dem Metzger auf der indiziellen Ebene darzustellen; Norbert hat eine Beziehung mit einem Mann, der fremdgeht, und das noch mit einem Mann, den Norbert abstoßend findet. Viele von seinen Eigenschaften kommen im Film in Waltraud zum Ausdruck. Zum Beispiel die Sportstudioszene wird am Anfang des Films von Norbert und Waltraud gespielt; im Comic kommt Frank Hilsmann zum Bild erst im zweiten Teil.

Andererseits wäre eine unangenehme Geschlechtskrankheit zu viel für einen Film wie dieser, ähnlich wie der viele, offene Sex, der im Comic vorkommt. Die Sexualfantasien der Figuren, Geschlechtsverkehr und nackte Männer werden im Comic sehr deutlich dargestellt. Bildlicher Ausdruck dieser Art ist typisch für Werke von Ralf König, in dessen anderen Comics Sexualität noch offener dargestellt wird, und die eine noch größere Rolle in den Erzählungen spielt. Diese Eigenschaft entspricht auch der Definition des Erwachsenen- und Undergroundcomics. Wenn die Sexualität in Zusammenhang mit den narrativen Funktionen betrachtet wird, ist sie eine der leitenden Themen in der Erzählung. Ihre offene Darstellung auf der Ebene der *discourse* ist jedoch mehr ein Warenzeichen des Zeichners, und nicht notwendig in der Verfilmung (zum Beispiel als Fränzchen, Norbert und Waltraud sich im Comic für die Party vorbereiten, steht Waltraud nackt vor dem Spiegel; im Film trägt er Unter- und Strumpfhosen. Dies hat keine Bedeutung auf der Ebene der *histoire*). Im Film gibt es auch Szenen mit Sex und frivole Sprache, aber offenbar wird der Film in Deutschland nicht allzu unanständig empfunden, weil er für Kinder ab 12 Jahren freigegeben ist. In beiden Versionen sind die Taten der Figuren oft durch Sex motiviert, und in dem Sinne ist er wichtig auch für die Ebene der Kardinalfunktionen. Zum Beispiel die Kardinalfunktionen „Waltraud lädt Axel zu einer Party ein“, „Axel will nicht bei Waltraud sondern bei Norbert übernachten“, „Norbert verliebt sich in Axel“ und „Axel lädt Elke Schmitt zu sich ein“ sind alle Taten der Figuren, die mehr oder weniger durch Sex motiviert sind. Weil sie Kardinalfunktionen sind, können sie nicht gestrichen werden, ohne die Erzählung zu verändern. Wie der Vergleich der beiden Versionen zeigt, sind die meisten Hauptkardinalfunktionen identisch im Comic und im Film.

Eine Episode, die wiederum nur im Film vorkommt, ist das ganze Zusammenleben von Norbert und Axel, und die Szene mit dem Zeitungsdieb: Norbert hat eine Zeitung abonniert, aber sieht sie nie, weil jemand in seinem Haus sie immer klaut. Norbert wird als ein Weichling dargestellt, der sich gegen einen Nachbar nicht wehren kann, und den der Heteroheld rettet. Diese Szene hat keine folgetragende Bedeutung in der Erzählung, und wird deswegen nicht als Kardinalfunktion sondern mehr als Katalyse betrachtet. Ihre Funktion ist jedoch wichtiger auf der indiziellen Ebene, weil sie zur Charakterisierung von Axel und Norbert beiträgt: Axel ist der Heteroheld, Norbert ist der Weichling. Ähnliche Stereotypen kommen jedoch in beiden Erzählungen vor im Fall vom Metzger: im Comic und im Film ist Waltraud der Meinung, er sei sehr heterosexuell, weil er sich für Fußball interessiert, Horrorfilme anguckt, am Schlachthof arbeitet, pfeifen kann, und noch die Gruppe im Kino verprügelt. Letztendlich schläft er mit Elke Schmitt. Im Comic wird seine (latente) Heterosexualität deutlicher dargestellt, als Elke Schmitt am Ende schwanger ist.

Am einfachsten sind einige Informanten miteinander vergleichbar. Der Comic spielt in Düsseldorf und Köln, der Film nur in Köln. An sich hat das keine entscheidende Bedeutung. Die meisten Comics von Ralf König spielen in der Umgebung von Düsseldorf. Köln ist eine der wichtigsten Städte in der deutschen Schwulenszene, am Ende der 80er Jahre sogar die wichtigste in der Bundesrepublik, und vielleicht hat man sie deswegen als Schauplatz gewählt. Die Namen der Wichtigsten Figuren sind identisch. Nur die Teilnehmer der Männergruppe haben im Film neue Namen bekommen (zum Beispiel Berthold heißt im Film Klaus Dieter).

Ähnlichkeiten beim Aussehen der Figuren im Comic und im Film sind stellenweise überraschend groß. Königs Zeichenstil ist einfach, grotesk und karikaturistisch, und seine Comics kann man nicht wortwörtlich nachahmen. Das gehört zu den visuellen Besonderheiten der Comics. Trotzdem sehen sich die Comicfiguren wie Waltraud (im Film von Rufus Beck gespielt; s. Abbildungen 1, 3 und 4) und der Metzger (Armin Rohde) im Film sehr ähnlich. Solche visuellen Ähnlichkeiten verstärken das Erkennen der Analogien, falls der Zuschauer mit dem Originalwerk vertraut ist. Beim Lesen eines Romans schafft der Leser die Bilder mittels seiner Fantasie. Beim Lesen eines Comics

braucht man sich die Szenen und das Aussehen der Figuren nicht vorstellen, weil die visuelle Wiedergabe der Erzählung ausreichend (jedoch nicht vollständig) ist. Beim Film braucht der Zuschauer noch weniger Einbildungskraft, weil das Medium auch der auditiven Wiedergabe fähig ist. Diese Eigenschaft hat der Comic natürlich nicht.

### 5.3.2 Struktur

Auch in den strukturellen Eigenschaften gibt es Gemeinsamkeiten. Wie schon bei der Analyse des Comics festgestellt wurde, verwendet König einen sehr einfachen Stil. Bildgrößen und Perspektiven variieren ziemlich wenig, und Effekte benutzt er sparsam. Dies dient dazu, dass der Dialog und die Personen im Mittelpunkt stehen. Auch die Rolle der Schauplätze und des Hintergrunds ist gering, und im Allgemeinen beziehen sich seine Werke meistens auf alltägliches Leben. Im Großen und Ganzen wird die Erzählung in einem leserfreundlichen Tempo fortgeführt, der Erzählrhythmus ist also klar und eindeutig, es gibt keine Inkonsequenz, und das Erzählen erinnert an filmisches Erzählen. In diesem Sinne gibt es keine Veränderungen in der Verfilmung. Dialog und Personen sind im Mittelpunkt, technische Besonderheiten oder komplizierte Bildsprache irritieren nicht. Auch der Dialog ist an vielen Stellen identisch.

Ob diese Eigenschaften vom Comic in den Film übernommen werden oder nicht, ist die Entscheidung der Filmemacher. Es gibt keine Regel dazu, wie die Verfilmung realisiert werden muss, und was übertragen wird, ist nicht eindeutig vom Originalwerk zu beurteilen. Im Fall von *Dem Bewegten Mann* haben die Filmemacher sich scheinbar für eine dem Original treue Übertragung entschieden. Sowohl die Eigenschaften des für Comics eigenen Erzählens, die Ebene der *discourse*, als auch die narrativen Funktionen, die Ebene der *histoire*, bekommen sehr ähnliche Entsprechungen in der Verfilmung. Die größten Unterschiede scheinen sich auf der indiziellen Ebene zu befinden. Warum haben sich die Filmemacher dafür entschieden? Obwohl es jede Menge Entsprechungen im Film gibt, warum ist er nicht identisch mit dem Comic, eine direkte filmische

Entsprechung? Weitgehende Motive dafür sind in der Welt außerhalb der Erzählung zu finden, vor allem in den sozialen, kulturellen, und wirtschaftlichen Bedingungen des Filmemachens. Diese Themen werden in nächstem Kapitel aus der Perspektive der Filmproduktion behandelt.

## **6 Produktionsbedingungen und Mainstreamisierung**

In der Einleitung war die Rede von der Situation der deutschen Filmproduktion am Anfang der 1990er Jahre. Nach dem Autorenfilm wurde die Produktion langsam in den 1980er Jahren kommerzialisiert, unter anderem durch Anwendung von zielgerichteten Genres. Das Genre, dem die größten Erwartungen gesetzt wurde, war das der Beziehungskomödien. Es hat schon Erfolge in dem Genre gegeben, die das Investieren in weitere solche Filme als eine einträgliche Möglichkeit bewiesen hatten. In einem solchen Klima bot das Material von Königs *Dem bewegten Mann* eine hervorragende Chance. Nachträglich könnte festgestellt werden, dass in diesem Prozess mehrere allgemeine Motive für die Adaption erkennbar sind: der fertiggeprüfte, sich schon als kaufbar erwiesener Stoff, mit dessen Hilfe die Filmemacher der aufwendigen Drehbuchentwicklung entgehen, weil die Geschichte als solches zu dem aktuellen Genre passt. An sich erinnert der Comic schon an einen Film, an ein Storyboard eines Films, nach dem der Regisseur die Reihenfolge der Aufnahmen, Einstellungen und Perspektiven plant. Die Liste der Vorteile des Comics als filmische Vorlage hat kein Ende: er spielt in unspezifischer Gegenwart in der realen Welt, in Deutschland, mit wenigen Figuren, mit Dialog und Figuren im Mittelpunkt, und so weiter. An sich musste im Original nicht vieles verändert werden, eigentlich nur die Eigenschaften, die das große Publikum nicht akzeptieren oder verstehen würde, und deswegen den Erfolg des Films verhindern würden.

## 6.1 Mainstreamisierung

Nach Robert Stam geht es in vielen typischen Hollywood-Adaptionen darum, dass der Stoff des Romans (bzw. des Comics, der Kurzgeschichte) von allerlei moralischen Mehrdeutigkeiten und Unterbrechungen in der Erzählung (moral ambiguity, narrative interruption and reflexive meditation) gesäubert wird um Lesbarkeit im großen Publikum zu erreichen. Typische Ratschläge für die Drehbuchautoren sind zum Beispiel dass man bei der klassischen Erzählstruktur bleiben sollte, mit Katharsis oder glücklichem Ende, und mit „coherent (and often sympathetic) characters“. (Stam 2005, 43). Stam nennt das *ästhetische Mainstreamisierung* (aesthetic mainstreaming), die mit ökonomischer Zensur übereinstimmt, weil die Veränderungen in der Verfilmung mit Voranschlag und erwartetem Gewinn begründet werden können. (Stam 2005, 43.) Abweichungen aus dem Traditionellen und aus den Erwartungen des großen Publikums bedeuten also immer ein größeres wirtschaftliches Risiko für die Filmproduktion. Wenn das Ziel ein Kassenschlager ist, kann man also keine allzu großen Risiken eingehen, sondern man muss den Stoff so adaptieren, dass es dem Mainstream des Publikums gefallen wird.

Die größten Risiken im Stoff *Des bewegten Mannes* betreffen vor allem die Sexualität und die Einstellung zur Homosexualität. Erstgenanntes spielt auf der Ebene der Kardinalfunktionen und Indizien eine wichtige Rolle, letztgenanntes kommt besonders auf der Ebene der Indizien vor. Wie im letzten Kapitel festgestellt wurde, wird Axels Interesse an der Homosexualität viel deutlicher im Comic als im Film präsentiert. Auch sein Charakter wird als weniger unzuverlässig dargestellt; er lügt und nutzt Leute aus, aber im Film macht Axel das mit einer sympathischen Miene, als ob er nichts dafür könnte. Er ist sich der sexuellen Aufruhr, den er erzeugt, nicht bewusst (vgl. 5.1.) Dies entspricht der ästhetische Mainstreamisierung: er wird im Film sympathischer dargestellt.

Dass ein Zuschauer, bzw. Leser, eine Figur sympathisch findet, hängt oft mit der Identifizierung mit der Figur zusammen (vgl. Herkman 1998, 232-233). Aus dieser

Behauptung könnte der Schluss gezogen werden, dass Axels Figur im Film sympathischer dargestellt werden muss, so dass die heterosexuellen Männer im Publikum sich mit ihm besser identifizieren können. Nach Herkman (1995b, 44) kann es dem heterosexuellen Leser des Comics schwer fallen, eine Identifikationsfigur zu finden, weil er sich in dem vorwiegend homosexuellen Diskurs mit seiner eigenen Sexualität auseinandersetzen muss. Um eine bessere Identifikationsfigur zu bieten, muss der Figur Axels in der Verfilmung deutlicher als Heterosexueller und weniger unehrlich dargestellt werden. Aus der Perspektive des Comics ist eine solche sympathische Figur nicht notwendig, weil der Produkt an das homosexuelle Publikum gerichtet ist. Für Homosexuelle gibt es im Film schon mehrere Identifizierungsmöglichkeiten (Norbert, Waltraud, Fränzchen), jedoch wird ihre eigene Subkultur nicht so deutlich dargestellt wie im Comic (vgl. Herkman 1995b, 44) mit dem sie sich sicherlich besser identifizieren können als mit dem Film, der ausdrücklich für das heterosexuelle Publikum gerichtet ist. Als Identifikationsfigur für heterosexuelle Frauen gibt eigentlich nur Doro oder möglicherweise auch Norbert, den Axel ausnutzt. Nach Herkman distanzieren die Leserinnen sich vom Comic, weil sie ihn mehr als eine ironische Darstellung verschiedener Typen von Maskulinität betrachten (Herkman 1995b, 44).

Was die Sexszenen betrifft, ist erstens ihr Anteil auf eine geringere Menge reduziert worden, soweit sie keine Kardinalfunktionen sind. Dies ist möglich, weil im Comic viele von denen Katalysen sind, die gestrichen werden können, ohne die Ebene der *histoire* zu verändern (Katalyse wurden bei der Analyse nicht behandelt, weil sie für die Ganzheit trivial sind). Zweitens ist ihre Darstellung nicht besonders obszön, wenigstens im Vergleich zum Comic, in dem alles gezeigt wird (vgl. S. 61). Über Sex wird sowieso weniger bzw. in einer humoristischer Weise gesprochen. Humor ist ein entscheidender Faktor sowohl im Comic und im Film. Humoristischer Stil ist nicht nur typisch für Königs Werke, sondern auch wichtig bei der Darstellung von Sexualität und Homosexualität. Nach Herkman (1995b, 40) war Humor eine lange Zeit die einzige Weise über Homosexualität zu sprechen, weil sie in der Gesellschaft ein Tabu war. Daraus ergibt sich, dass über Homosexualität nicht ohne Humor gesprochen werden konnte, und dass die Homosexuellen in der Mainstream lächerlich gemacht wurden, was wiederum die Radikalität des Themas verminderte. In diesem Sinne dient der Humor



der ästhetischen Mainstreamisierung, weil er dazu dient, den Stoff der „moralischen Mehrdeutigkeiten“ zu säubern. Das Thema der Sexualität kann aber nicht ganz ausgelassen werden, weil sie bei den Kardinalfunktionen eine entscheidende Rolle spielt, die nicht gestrichen werden können ohne die Erzählung zu verändern. Weil die meisten Kardinalfunktionen des Comics auch im Film so vorkommen, dass die Gerüste der beiden Narrativen fast identisch sind, ist ihre Darstellung sehr wichtig für den ganzen Film.

## 6.2 Starkult

Wie die Charaktere der Figuren präsentiert werden ist auch mit den Schauspielern und Starkult verknüpft. Til Schweiger (Axel) und Katja Riemann (Doro) erlebten den Höhepunkt ihrer Karriere während der Zeit der Beziehungskomödien. Til Schweiger wird als *der* deutsche Filmstar der 1990er Jahre, Katja Riemann als sein weibliches Äquivalent, betrachtet, was Popularität und Kassenmagnetpotential betrifft. (Vgl. Hagener 2002, 99.) *Der bewegte Mann* war der endgültige Durchbruch für Schweiger und Riemann, als sie noch nicht ganz etabliert waren, aber dem Publikum schon vom Fernsehen und einigermaßen erfolgreichen Spielfilmen bekannt waren. (Vgl. Hagener 2002, 101.)

Nach Hagener sei es kein Zufall, dass das private Image dieser Stars sich mit den Themen der Gender und Sexualität befasste. Schweiger betont seinen Charakter als vertrauensvollen Familienmann, Katja Riemann ihrerseits betont ihre Rolle als Mutter im Privatleben (Hagener 2002, 101). Beide haben auch dieses Image bewahren können in der deutschen Presse (Schweiger hat vier Kinder; Riemann war wegen ihrer Familie eine längere Zeit weg aus dem öffentlichen Leben). Diese Eigenschaften können nicht außer Acht gelassen werden, weil Sexualität, Gender und Beziehungen leitende Themen in den Filmen der 90er Jahren waren (vgl. Hagener 2002, 101). Wenn die Hauptdarsteller ein solches Image haben, hat es natürlich eine große Bedeutung für die Produktionsbedingungen. Wie vorher gesagt wurde, ist der Charakter von Axel nicht gerade einer des Traumschwiegersohns. Man könnte behaupten, dass ein Teil der

Schuldlosigkeit in Axels Figur von Schweigers Charisma kommt. Aber es wäre unvorstellbar, dass die beiden Stars, gerade beim endgültigen Durchbruch in der Filmwelt, heiße Liebesszenen in einer Schwulenkommödie in der Art von Ralf König spielen würden, und danach noch an ihrem Image festhalten könnten. Ein solcher Film wäre überhaupt unvorstellbar als kalkulierter Knüller.

Was diese Frage besonders interessant macht, ist die Tatsache, dass Ralf König selbst enttäuscht von dem Film war.

”[...]ich mag diese zahnlosen, politisch korrekten deutschen Komödien nicht, die allen gefallen und niemanden wehtun dürfen. Ich war damals zu wenig selbstsicher, mich einzumischen, aber heute sage ich: Die Schwulen im Film hätten weniger ‚süß‘ [sic!] und massenkonsumierbar sein können. Als amüsante Tunten und sympathische [sic!] Verlierertypen, die sich täglich die Tageszeitung aus dem Briefkasten klauen lassen und erst den starken Hetero brauchen, der den Dieb stellt, mag dieses Schwulensbild den Mainstreamgeschmack getroffen haben.“ (König 2004)

Obwohl die Comics von Ralf König vor allem in der Schwulenszene populär sind, wurde aus dem Film kein Kultfilm in der Szene. Ein Grund dafür sei nach König, dass im Film „die Heteros im Vergleich sehr unkomisch daher kamen“. Til Schweiger spiele den „richtigen Kerl“, der natürlich den Erfolg des Films versicherte, und dadurch bekam auch Ralf König viel Aufmerksamkeit, „aber die inhaltliche Perspektive wurde im Gegensatz zum Comic bedenklich verheterosexualisiert.“ (König 2004). König findet das Schwulensbild in den heutigen Medien ähnlich, wie es in den 1970er Jahren war. Seiner Meinung nach werden Homosexuelle im Fernsehen und in Filmen als „Dummtunten“ gesehen, und die Tatsache, dass die meisten von ihnen normale Männer sind, wird ignoriert. (Pannor 2004).

Nach Königs Meinung wird sich in dem Film also auf Kosten der Homosexuellen amüsiert. Das ist ein interessanter Vorwurf von einem Mann, in dessen Comics alle lächerlich gemacht werden, egal welche sexuelle Gruppe sie repräsentieren. Das wichtigste jedoch ist, dass der Stoff dem Geschmack des Mainstreams entsprechend umformuliert wurde, und in diesem Kontext wird aus der humoristischen Darstellung

eine mehr abwertende Stereotypie als im Underground-Schwulencomic, in dem das als Selbstironie definiert werden kann. Es muss jedoch behauptet werden, dass, obwohl Ralf König selbst die Darstellung der Homosexuellen verächtlich findet, es einen humoristischen Klang in allen Figuren im Film gibt. Leider werden Homosexuelle auch noch heute nur entweder als „Dummtunten“ und Waschlappen, in denen die femininen Eigenschaften übertrieben werden, oder als Lederhosenmachos, in denen wiederum die maskulinen Eigenschaften übertrieben werden, dargestellt, weil sie die Archetypen der Homosexuellen in der Unterhaltungsindustrie präsentieren. Bis um die Mitte der 1990er Jahre, als der Film aktuell war, konnten homosexuelle Figuren in Mainstreamproduktionen nur als humoristische Figuren oder einsame, tragische Selbstmordkandidaten dargestellt werden. Homosexuelle Figuren, die eine gleichberechtigte Rolle in einer Mainstreamproduktion haben, sind eigentlich ein ziemlich neues Phänomen, und weil die Filme und Fernsehserien hauptsächlich für das große heterosexuelle Publikum produziert werden, wollen die Produzenten sicher spielen, und mit Stereotypen arbeiten.

## **7 AUSBLICK**

Die narrativen Funktionen von Roland Barthes bieten eine Methode, die innere Dynamik einer Erzählung gründlich zu analysieren. Die Methode muss je nach Forschungsgegenstand und dessen Medium modifiziert und „adaptiert“ werden, weil die Menge der Funktionen im schlimmsten Fall unendlich sein kann. Aus diesem Grund wurde sich in dieser Arbeit hauptsächlich auf Hauptkardinalfunktionen und Indizien konzentriert. Eine ausführliche Analyse beider Erzählungen und die Suche nach allen möglichen Kardinalfunktionen und Katalysen wäre wahrscheinlich im Rahmen einer Pro gradu- Arbeit zu umfangreich ausgefallen, hätte aber die gestellten Fragen auch nicht besser beantworten können. Das Ziel war als aller erstes das Gerüst der Erzählung des Comics und dessen Verfilmung zu definieren.

Die Kritik, die gegen strukturalistischen Modellbau geübt worden ist, ist verständlich, weil bei der Definition der verschiedenen Teile der Erzählung unter anderem der medienbedingte Kontext außer Acht bleiben kann. In dieser Arbeit wurde deswegen versucht, nicht nur die narrative Ebene zu definieren, sondern auch Begründungen dafür zu finden, warum gewisse Funktionen im Adaptationsprozess verändert worden sind. In diesem Sinne schließen sich die strukturalistische Vorgehensweise und die narrativen Funktionen das Betrachten der außersprachlichen bzw. außernarrativen Eigenschaften nicht aus: es gibt einen klaren Zusammenhang zwischen den Produktionsbedingungen und dem Übertragungsprozess auf der Ebene der narrativen Funktionen. Im Fall von *Dem bewegten Mann* ist dieser Zusammenhang sehr deutlich, weil das Original als Underground definiert werden kann, und die Verfilmung ein kalkuliertes Massenprodukt ist.

Es wurde festgestellt, dass der Comic als Underground betrachtet werden kann, weil der Zeichner und das Thema sehr fest mit der homosexuellen Kultur verbunden wird, und an erster Stelle an das homosexuelle Publikum gerichtet ist. Die Erzählung und die Figuren sind einmalig, die der Definition eines Comicomans entsprechen. Diese Form wiederum ist typisch für Erwachsenencomics, die sich von den anderen Comics durch Stil, Thema, Form und Verbreitung unterscheiden.

Weil der Comic vor allem die Schwierigkeiten der hetero- und homosexuellen Beziehungen der großstädtischen jungen Erwachsenen behandelt, und in seiner eigenen Zielgruppe schon populär war, bot er einen fertiggeprüften Stoff für das aktuellste Genre der deutschen Filmindustrie, die Beziehungskomödie. Mit Hilfe von ästhetischen Mainstreamisierung und neuen Stars in den Hauptrollen wurde der Stoff so formuliert, dass er den Erwartungen des großen Publikums entsprach. Aus dem Film wurde einer der wichtigsten der Genre und der finanziell erfolgreichste deutsche Film der Neunziger. Wegen der Veränderungen in der Darstellung der Charaktere, der Homosexualität und Sexualität, sind die größten Veränderungen in der Erzählung auf der Ebene der Indizien zu betrachten. Die Hauptkardinalfunktionen sind im Großen und Ganzen fast identisch, und deswegen sehen die Schemen ihrer Verkettungen ähnlich.

Die Ergebnisse sind als solche zu anderen Comicverfilmungen nicht zu verallgemeinern, weil erstens das Original als Comic eine außergewöhnliche Vorlage ist, und zweitens weil es um deutsche Filmproduktion und deutsche Filmgeschichte geht, die ihre eigenen Rahmen für die Betrachtung vorlegen. *Der bewegte Mann* ist vor allem ein Comicroman, in dem sehr einfacher Stil verwendet und mit den für Comics eigenen Ausdrucksmöglichkeiten sehr sparsam umgegangen wird. Meistens sind die verfilmten Comics Helden-, Scifi- oder Abenteuercomics, die ganz andere Bedingungen für die Verfilmung setzen, aber die auch aus unterschiedlichen Gründen verfilmt werden. Bei der Verfilmung *Des bewegten Mannes* ging es vor allem um die Nachfrage eines geprüften Stoffes für ein gewisses Filmgenre in einer gewissen Zeit. Die Verfilmung des Comics war an erster Stelle durch kalkulierten Einsatz motiviert, deren Wirkung bis in die narrativen Strukturen hineinreicht.

Das Thema der Comicverfilmungen könnte weiter untersucht werden, besonders weil dem Thema kaum Aufmerksamkeit in der akademischen Welt geschenkt worden ist, und weil in den letzten Jahren eine große Menge neue Comicverfilmungen produziert worden ist. Eine Möglichkeit wäre auch andere Verfilmungen zu analysieren und sich vor allem auf die semiologischen Besonderheiten beider Medien zu konzentrieren, die in dieser Arbeit leider zu wenig Aufmerksamkeit bekamen.

Eine alternative Richtung mit dem Thema fortzusetzen wäre das Thema der Homosexualität zu behandeln. Die Einstellung zur Homosexualität in den Medien hat sich in den letzten zehn Jahren drastisch verändert. Es sieht so aus, dass eine homosexuelle Figur keine Ausnahme mehr bildet, sondern obligatorisch zu jeder Fernsehserie, egal ob Drama oder Reality, gehört. Man spricht über Quotenschwule. Auch die Forschung der homosexuellen Kultur ist auf einer anderen Ebene, teilweise wegen der großen Veränderung in der allgemeinen Einstellung. Das bedeutet nicht, dass die Gesellschaft Homosexualität gleichstellen oder bedingungslos akzeptieren würde, obwohl die gesellschaftlichen Reformen in den letzten Jahren in Europa eine mehr anerkennende Richtung genommen haben. Es gibt einen klaren Unterschied in der Darstellung der Homosexuellen zwischen der Verfilmung *Des bewegten Mannes* und in der heutigen Situation. Weil der Film an das große Publikum gerichtet ist, kann die

humoristische Darstellung der Homosexuellen nicht als Selbstironie betrachtet werden, wie im Fall von Königs Comics, sondern als abwertende Stereotypie. Ein interessantes Thema wäre genauer zu untersuchen, wie das Thema der Homosexualität in den heutigen deutschen Medien behandelt wird im Gegensatz zur Verfilmung von *Dem bewegten Mann*. Im Großen und Ganzen bieten die Fragen und Ideen, die aus dieser Arbeit zum Vorschein kommen, interdisziplinäre Möglichkeiten für weitere Forschung, genau wie die Forschung von Filmen, Comics und Adaption.

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur:

König, Ralf (1987, 1988): *Der bewegte Mann. Pretty Baby*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2001.

### Sekundärliteratur:

Barthes, Roland (1988), *Das semiologische Abenteuer*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

Bergfelder, Tim - Carter, Erica - Göktürk, Deniz (Hrsg.) (2002), *The German Cinema Book*. British Film Institute, London 2002.

Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca & London 1983.

Dick, Bernard F. (1990), *Anatomy of Film*. Zweite Auflage. St. Martin's Press, New York 1990.

Dick, Rainer (2005), *Vom Bildschirm auf die Leinwand. Die deutsche Filmkomödie zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. In: [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de), [07.03.05].

Diederichs, Helmut H. (1984), "Autorenfilm" und Verfilmungsfrage. *Zur Geschichte und Theorie der Literaturverfilmung vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland*. In: Paech (Hrsg.) 1984, 73-86.

Filmförderungsanstalt. In: [www.ffa.de](http://www.ffa.de) [02.02.05.]

Fuery, Patrick (2000), *New Developments in Film Theory*. St. Martin's Press, New York 2000.

Gast, Wolfgang (1993), *Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main 1993.

Hagener, Malte (2002), *German Stars of the 1990s*. In: Bergfelder et al. (Hrsg.) 2002, 98-105.

Herkman, Juha (1995a), *Tosi mies rapautuu? Maskuliinisuuden representaatio Ralf Königin sarjakuvasuomennoksessa Vapautunut mies*. Pro gradu- tutkielma, Yleinen kirjallisuustiede. Tampereen yliopisto, 1995.

- Herkman, Juha (1995b), *Maskuliinisuuden karnevaalit. Mies vapautuu Ralf Königin sarjakuvissa*. In: Lehtonen (Hrsg.) 1995, 29-45.
- Herkman, Juha (Hrsg.) (1996a), *Ruutujen välissä. Näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere University Press, Tampere 1996.
- Herkman, Juha (1996b), *Miten sarjakuvista tuli yliopistokelpoisia?* In: Herkman 1996a, 9-42.
- Herkman, Juha (1998), *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Vastapaino, Tampere 1998.
- Horak, Jan-Christopher (2002), *German Film Comedy*. In: Bergfelder et al. (Hrsg.) 2002, 29-38.
- Hosiaislouma, Yrjö (2003), *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY, Helsinki 2003.
- Hänninen, Harto & Kemppinen, Petri (1994), *Lähtöruutu sarjakuvaan*. Yleisradio Oy, 1994.
- Jokinen, Heikki (2004), *Sata sarjakuvaa*. Tammi, Helsinki 2004.
- König, Ralf (2004), *Zum Film „Der bewegte Mann“*.  
In: <http://www.ralf-koenig.de/de/films/bewegterMann.html> [23.09.04]
- Lefèvre, Pascal (2003), *More than 100 comics-related words in 8 languages*. In: <http://www.student.kuleuven.ac.be/~m8107966/terminology.html> [21.09.04 ]
- Lehtonen, Mikko (Hrsg.) (1995), *Aatamin puvussa. Liaanilla Hemingwaysta Königiin*. Tampereen yliopiston yleisen kirjallisuustieteen julkaisuja 28, Tampere 1995.
- Lexikon der Filmbegriffe*. Hrsg. von Wulff, Hans J. und Bender, Theo. Bender Verlag 2003. In: [www.bender-verlag.de](http://www.bender-verlag.de) [15.02.05.]
- Lothe, Jakob (2000), *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford University Press, Oxford 2000.
- Maltby, Richard (1992), *“To Prevent the Prevalent Type of Book”: Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934*. In: Naremore 2000a, 79-105.
- Manninen, Pekka A. (1995), *Vastarinnan välineistö. Sarjakuvaharrastuksen merkityksiä*. Tampere University Press, Tampere 1995.
- Manninen, Pekka A. (1996), *Whammo! Sarjakuvan kieli ja sarjakuvajulkaisut länsimaisessa kulttuurissa*. In: Herkman (Hrsg.) 1996a, 45-60.
- McCloud, Scott (1993), *Sarjakuva. Näkymätön taide*. The Good Fellows Ky, Helsinki 1994.



McFarlane, Brian (1996), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford University Press, Oxford 1996.

Metz, Christian (1972), *Semiologie des Films*. Fink, München 1972.

Naremore, James (Hrsg.) (2000a), *Film Adaptation*. Rutgers University Press, New Brunswick 2000.

Naremore, James (2000b), *Introduction: Film and the Reign of Adaptation*. In: Naremore 2000a, 1-16.

Paech, Joachim (Hrsg.) (1984), *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*. Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik, papmaks 17. MAkS Publikationen, Münster 1984.

Pannor, Stefan (2004) *Interview mit Ralf König. "Ich kann diese Schwuchtelei nicht mehr sehen."* In: Spiegel Online, 14. Dezember 2004. [www.spiegel.de](http://www.spiegel.de) [07.03.05].

Ray, Robert B. (2000), *The Field of "Literature and Film"*. In: Naremore 2000a, 38-53.

Rasila, Tanja (1996), *Avainsana, mysteerio, täyskäännös... Huumori ja komiikka sarjakuvan rakenteissa*. In: Herkman 1996a, 61-80.

Saraceni, Mario (2003), *The Language of Comics*. Routledge, London and New York 2003.

Sinisalo, Johanna (1996), *Teräsmiehiä ja paperinaisia. Sukupuoli, seksuaalisuus ja sarjakuva*. In: Herkman 1996a, 143-167.

Stam, Robert (2000), *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: Naremore 2000a, 54-76

Stam, Robert & Raengo, Alessandra (Hrsg.) (2005), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell Publishing, 2005.

Stam, Robert (2005), *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. In: Stam & Raengo (2005), 1-52.

Vogt, Jochen, *Einladung zur Literaturwissenschaft* in: <http://www.uni-essen.de/einladung/> [23.09.04]:

Vogt 1 <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/histdisc.htm>

Vogt 2 <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/methoden/strukturalismus.htm>

Vogt 3 <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/methoden/poststrukturalismus.htm>

Vogt 4 <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/barthes.htm>

Vogt 5 <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/epik/propp.htm>

Zalesky, Bodil (2004), *Erzählverhalten und narrative Sprechweisen. Narratologische Untersuchung von „Effi Briest“ mit Schwerpunkt in den Dialogen*. Uppsala Universität, Uppsala 2004.

## Anhang 1: Abbildungen

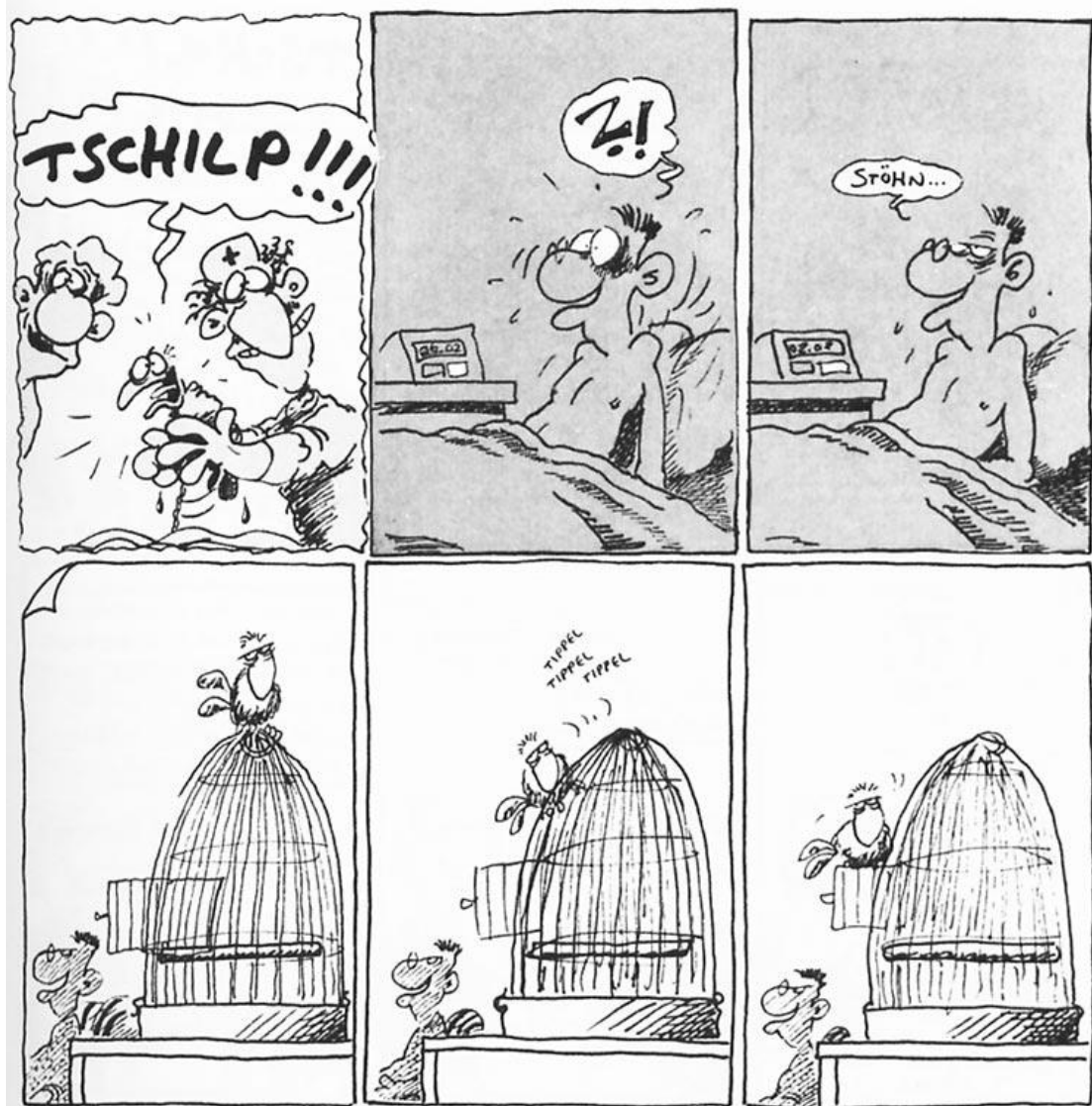


Abbildung 1 : Fränzen und Waltraud als Hebammen in Norberts Traum.  
Schewardnadse geht zurück in seinen Käfig.

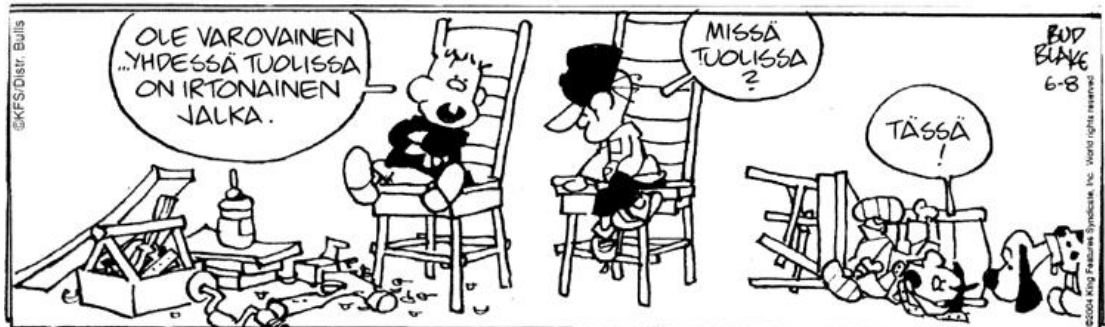


Abbildung 2



Abbildung 3: Axel (Til Schweiger) und Waltraud (Rufus Beck) in der Männergruppe.



Abbildung 4: Fränzchen (Nico van der Knaap) und Norbert (Joachim Król) auf dem Weg zur Fete: „Sie heißt Walter und sie ist verliebt.“



Abbildung 5: Fränzen und Waltraud als Hebammen.

**Bildnachweise:**

Abbildung 1: König, Ralf: *Der bewegte Mann. Pretty Baby*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2001, 113.

Abbildung 2: Tiikeri. © King Features Syndicate Inc. 2004. Erschienen in Helsingin Sanomat am 11.10.2004.

Abbildungen 3-5: *Der bewegte Mann* © Constantin Film GmbH & Co. Corporation 1995.

## **Anhang 2: Protokoll über den Comic**

Der Comic. *Der Bewegte Mann* und *Pretty Baby*. *Der Bewegte Mann 2*.

Der Bewegte Mann: Prolog (3-5). Ein bewusstloser Mann wird ins Krankenhaus gebracht, weil man glaubt er hat versucht sich umzubringen. Im Krankenhaus beweist es sich als ein blinder Alarm; es war kein ernstzunehmender Selbstmordversuch.

1 (6-22). Hetero macht auch nicht froh.

Waltraud besucht Norbert, und beim Kaffeetrinken sprechen sie über Elses Party am Wochenende. Waltraud erzählt Norbert von einer Männergruppe, die er neulich entdeckt hat und bei der er über Homosexualität erzählt hat. Er hat schon von einem Hetero gehört, der sich umzubringen versucht hat, weil seine Freundin ihn verlassen hat. (7-12.)

Doro erfährt von ihrer Kollegin, dass ihr Freund Axel Feldheim im Krankenhaus liegt, weil er versucht hat sich umzubringen. Sie fühlt sich schuldig, weil sie ihn verlassen hatte. Sie liest den Abschiedsbrief, den Axel ihr hinterlassen hat, und geht ins Krankenhaus. Dort bekommt sie zufällig mit, dass der Selbstmordversuch inszeniert war. (12-15.)

Waltraud ist gerade beim vortragen in der Männergruppe, als Axel in die Wohnung eintritt. Die anderen Männer kennen ihn schon und überlegen, ob sie „ihn auf seinen Selbstmordversuch ansprechen“ sollten. Waltraud ist sofort begeistert über den schönen und gut geformten Axel (seine Augen werden groß, kleine Striche um seinen Kopf, die die Reaktion ausdrücken (S.17)). Axel und Waltraud (Walter) werden einander vorgestellt. Axel geht in die Küche, weil er Hunger hat, Waltraud folgt ihm. Sie sprechen über Beziehungen, ihr Ende und Axels Selbstmordversuch. Waltraud lädt Axel zu einem Schwulenfest am Freitag ein; Axel zögert. (15-22.)

## 2. Schwul zu sein bedarf es wenig... (23-55)

Doro kommt unerwartet zu Axel um einige Sachen zu holen und erzählt ihm dass sie alles über seinen geplanten Selbstmordversuch weiß, obwohl sie ursprünglich nichts mitgekriegt hatte, weil sie nicht in der Stadt war. (23-26.)

Norbert, Waltraud und Fränzchen kleiden sich als Frauen und bereiten sich für die Fete vor. Als das Telefon klingelt, geht Waltraud dran. Axel meldet sich, dass er gerne zur Fete mitkommen würde. Waltraud ist vollkommen außer sich nach dem Telefonat; er erzählt den anderen was los ist während er sich abschminkt. „Sie heißt Walter und ist verliebt!“, meint Norbert. (26-30.)

Waltraud hat sich wieder als Mann angekleidet, als Axel kommt. Er ist ziemlich deprimiert. Die „Mädels“ werden ihm vorgestellt, und sie sind begeistert von ihm; er ist ganz überrascht als er die beiden sieht. (30-32.)

Bei der Fete gibt es eine ganze Menge Schwuler, einige als Frauen gekleidet, einige als Männer. Der „blonde und blauäugige“ Hetero weckt sofort Interesse unter den Männern. Axel amüsiert sich langsam nach dem verwirrenden Anfang unter den verkleideten Schwulen. Er überlegt ob er saufen kann, er muss nämlich noch Auto fahren. Waltraud bietet ihm Unterkunft an. Waltraud prahlt vor Norbert, dass Axel bei ihm schlafen wird. Axel entscheidet besoffen zu werden. (32-43.)

Doro will mit einem Mann schlafen, sie kann aber vor lauter Schluchzen und Weinen nicht. Sie zieht sich an und geht weg. Doro begreift, dass sie Axel immer noch liebt. (43-45.)

Bei der Fete hat Axel sich total betrunken. Beim Aufbruch nach Hause kommt es zum Streit zwischen dem besoffenen Axel und den nüchterneren Schwulen; Axel hat kapiert, dass Walters Vorsätze nicht gut sind, und er meldet, dass er bei Norbert schlafen will. Walter ist sauer auf Norbert, der vollkommen überrascht und verblüfft ist. (45-47.)

Norbert schleppt Axel die Treppe hoch in seine Wohnung, stützt ihn beim Gehen und hilft ihm auf das Sofa. Axel labert sehr hemmungslos rum als Norbert sich umzieht und inzwischen gesteht er, vor zehn Jahren habe er sich bei der Bundeswehr von einem Mann blasen lassen als Bezahlung für eine Tätowierung. Er macht seine Hose auf, zieht die Unterhose ein wenig runter, und neben der Schambehaarung ist ein Bild einer nackten Frau tätowiert. Norbert ist überrascht und sagt kein Wort. Die Männer sitzen auf dem Sofa, und Norbert schiebt seine Hand zwischen Axels Beine. Die Türklingel unterbricht ihn. Es ist Fränzchen, der nicht in seine Wohnung reingekommen ist. Norbert passt es gerade nicht, dass Fränzchen bei ihm übernachtet, lässt ihn aber herein. Norbert schlägt Axel vor, sie beide sollten ins Schlafzimmer und Fränzchen schläft auf der Couch. Axel ist dagegen und pennt auf dem Sofa ein. Als Norbert glaubt, dass Fränzchen eingeschlafen ist, schleicht er sich noch ins Wohnzimmer. Axel aber schnarcht schon laut, und Norbert muss zurück ins Bett. (47-55.)

### 3. Die unheimliche Begegnung mit dem Riesendödel. (56-92)

Am nächsten Morgen wundert Fränzchen sich, warum sich Norbert so komisch benimmt. Fränzchen ist der Meinung, Norbert sollte sich nicht in Axel verlieben, weil seine früheren Beziehungen nicht gut geendet sind. Axel steht auf, sieht schrecklich aus, und hat keine Ahnung mit wem er sich gerade unterhält. Norbert sucht ihm Aspirin und Fränzchen erzählt was am Abend vorgefallen ist. Norbert deutet Fränzchen an, dass er gehen sollte. Axel will duschen und Norbert folgt ihm ins Badezimmer. Beim Ausziehen fragt Axel genauer, warum er eigentlich nicht bei Walter übernachtet hat. Norbert kann seine Augen nicht von seinem nackten Körper abwenden und hört vor lauter Starren nicht zu. (57-62.)

Doro läuft in der Stadt mit einer Freundin und erzählt ihr über ihr gescheitertes Date. Sie habe nur an Axel denken können, und ist von dem Mann zur Axels Wohnung gefahren. Er sei nicht zu Hause gewesen. Sie macht sich Sorgen, weil sie keine Ahnung hat, wo Axel ist. Es ist möglich, dass sie schwanger ist. (62-64.)



Axel und Norbert sind beim Spülen. Axel will nicht mehr über seine „Hetero-Problemen“ sprechen; Norbert erzählt über seine einzigen sexuellen Erfahrungen mit Frauen. Axel meint, dass er nie „mit einem Mann sexuell was anfangen könnte“. Norbert ist nicht der Meinung, und erzählt was in der Nacht vorfiel. Axel schämt sich (wird röter und röter, schwitzt) und versucht die alte Geschichte mit der Tätowierung zu vergessen. Norbert gibt aber nicht auf, und meint, am Tag vorher hätte es zwischen ihnen „was geknistert“. Axel regt sich auf und schreit Norbert so laut an, dass ein Teller aus seinen Händen fällt und kaputt geht: „Also wenn du denkst, ich bin schwul oder sowas, dann hast du dich geschnitten, das sag ich dir!!!“ Norbert nimmt seine Wörter zurück, beide ruhen sich aus, und die Schuld wird im Alkohol gesehen. (64-67.)

Im Wohnzimmer denkt Axel über seine Wohnung nach. Sie sei eine gute Wohnung, aber erinnerte ihn zu viel an Doro. Norbert schlägt ihm vor, er könnte ein paar Tage bei ihm wohnen. Axel ist nicht ganz sicher darüber, aber verspricht zu überlegen. Auf dem Weg zu seinem Auto erwägt er die Vor- und Nachteile, die es geben könnte bei Norbert zu wohnen, bis er zu einem Sex Kino kommt. Er schaut rechts und links bevor er errötend eintritt und die Karte kauft. Im dunklen Kinosaal sucht er einen freien Platz. Ohne die anderen Leute zu erkennen setzt er sich neben Berthold aus der Männergruppe. Berthold erklärt, dass er ein Referat für die Männergruppe schreibt. Beide Männer finden das ganze menschenverachtend, verstehen nicht, was dabei erotisch sein könnte, und verlassen das Kino. Beim Abschied sagt Berthold, Walter habe gemeldet, dass er nicht mehr zur Männergruppe kommt. Als Berthold gegangen ist, kehrt Axel sauer zurück ins Kino und kauft eine neue Karte. (67-75.)

Doro sitzt, raucht und startt einen Schwangerschaftstest an. Sie will nicht glauben, dass der Test positiv ist, obwohl ihre Freundin es ihr sagt. (75.)

Waltraud und Norbert verabreden sich am Telefon für einen Disco-Abend in Köln. Waltraud ärgert sich als Norbert ihm von Axel grüsst, er ist immer noch sauer auf ihn. Am anderen Ende bei Norbert klingelt das Telefon als Norbert den Hörer ablegt; es ist Axel. Er fragt ob sein Vorschlag noch gilt, dass er bei ihm ein paar Tage wohnen kann. (76-77)

Axel tritt in Norberts Wohnung mit einem Vogelkäfig ein. Der Vogel heißt Schewardnadse und tschilpt laut. Axel warnt Norbert nicht rechtzeitig, dass die Halterungen an dem Käfig kaputt sind, und schon fliegt der Vogel ins Freie. Sofort zerreißt er Norberts Ficus. Die Männer versuchen zusammen den Vogel zu fangen. Als Axel auf einem Stuhl steht träumt Norbert wie er ihm die Hosen auszieht und seinen nackten Hintern küsst. Die Trklngel bricht den Traum ab. Es ist Waltraud. Er ist schon recht schlecht gelaunt, wird noch saurer als er bemerkt, dass Axel da ist. Norbert erklärt die Situation, Axel schämt sich (rotes Gesicht) und entschuldigt sich bei Walter für sein Benehmen auf der Party. Waltraud verzeiht ihm. (77-82.)

Die Musik ist laut in der Schwulendisco, viele Männer bewegen sich auf der Tanzfläche. Axel will wissen, ob Schwule ihn attraktiv finden, weil Frauen ihn meistens attraktiv finden. Norbert weit nicht genau was er sagen sollte. „...aber was genau findest du an mich erotisch?“ Norbert kann keine klare Antwort geben, stammelt, und letztendlich sagt keiner von den beiden etwas. Axel geht tanzen. Auf der Tanzfläche fragt er nach Feuer bei einem Mann, danach fragt er beim selben Mann wo das Klo ist. (Die nächste Seite ohne Dialog). Der Mann folgt Axel aufs Klo. Die beiden Männer pinkeln nebeneinander, Axel schaut den Mann neben sich an, und ist ganz schockiert als er versteht was er macht. Axel geht zurück zu Norbert und meldet, dass sie gehen sollten, er wolle nicht mehr da bleiben. Norbert teilt Waltraud mit, dass sie mit der Bahn zurück nach Düsseldorf fahren, und errät, dass jemand Axel auf dem Klo anzubaggern versucht hat. Auf dem Heimweg versucht Norbert Axel die Situation zu erklären. Der Mann wollte ihn nur anmachen. (83-88.)

Doro sitzt zu Hause mit zwei Freundinnen. Die Freundinnen meinen, es sei keine gute Idee das Kind mit Axel zu haben. Doro weit nicht wo er ist, sie hat ihm noch nicht erzählt, dass sie schwanger ist, aber meint, sie müsse mit ihm über Heiraten reden. Die beiden Freundinnen sind der Meinung, der Mann sei ein Schwein, er habe schon früher Verhältnisse mit anderen Frauen gehabt. Beide versprechen aber auch auf das Kind aufzupassen. (89-90.)

Axel und Norbert sind nach Hause gekommen. Schewardnadse fliegt immer noch frei. Als sie unter einer Decke im Bett liegen, meint Axel, er finde das schon eigenartig, dass er mit einem Schwulen im Bett liegt. Norbert habe schon zugegeben, dass er ihn erotisch findet. Axel will wissen, ob Norbert mit ihm schlafen möchte. Norbert stolpert wieder, gibt keine Antwort. Axel meint, er könnte schon mit einem Mann schlafen, wenn es kein Risiko AIDS zu bekommen gäbe, und dass das Risiko der einzige Hindernis wäre. Seiner Meinung nach könnte Norbert AIDS haben, weil er schwul ist, er selbst aber nicht, weil er hetero ist. (91-92.)

#### 4. Die Finsternis im Innern des Kleiderschranks.

Norbert besucht Fränzchen. Norbert erzählt dass Axel immer noch bei ihm wohnt, dass er für Axel kocht und seine Klamotten wäscht. Sie schlafen zwar in einem Bett, aber Norbert muss ständig onanieren, weil Axel nicht mit ihm schlafen will. Norbert erzählt, dass er jetzt zu Axel nach Hause geht, weil *Casablanca* im Fernseher läuft: Norbert hat den Film nie gesehen, Axel will ihm seinen Lieblingsfilm unbedingt zeigen. (94-96.)

Norbert kommt bei Axel an. Er sieht Urlaubsbilder von Doro an und bereut, weil er diese Wahnsinnsfrau verloren hat. Zwischen den Urlaubsbildern huscht ein Bild vom nackten Axel. Da hat er den Selbstausröser ausprobiert. Axel schlägt vor, dass sie sich ins Bett legen, weil der Film bald anfangen soll. Die beiden Männer ziehen sich ihre Pullis aus. (96-98.)

Doro trifft eine Freundin und erzählt ihr, wie sie überall nach Axel gefragt und gesucht hat. Sie hat Angst, dass er sich vielleicht wirklich umgebracht hat. Die ganze Zeit läuft *Casablanca* im Fernseher; sie hören die Repliken. „*Da hatte ich dir gesagt, ich würde dich nie wieder verlassen!*“ „*Das wirst du auch nicht. Ich will hier nicht die Rolle des Edlen spielen, aber es ist doch nicht zu übersehen, dass die Probleme dreier Menschen in dieser verrückten Welt völlig unwichtig sind...*“. (98-99.)

Norbert und Axel liegen im Bett und schauen *Casablanca*. Die Repliken setzen sich von der vorangehenden Szene fort. Der Film endet, Axel ist ganz begeistert. Norbert nähert sich ihm an, legt seinen Kopf auf seinen Schoß. Axel sieht ein wenig überrascht aus, aber sagt nichts. Norbert streichelt seine Brust, dann fängt er an seine Brust zu küssen. „Komm - hör auf, Norbert. Ich will das nicht...“ Norbert küsst ihn auf die Nase und setzt unter der Bettdecke fort, Axel schließt seine Augen und denkt an den nackten Hintern einer Frau. Plötzlich hört er wie ein Schlüssel im Schloss umgedreht wird. Doro ruft nach ihm. Die beiden nackten Männer springen aus dem Bett, Axel zwingt den verblüfften Norbert in den Kleiderschrank. Dann steht Doro an der Schlafzimmertür. (Der folgende Dialog wird so abgebildet, wie Norbert ihn im Kleiderschrank hört.) Doro erzählt wie sie Axel gesucht hat und sagt, sie liebt ihn. Sie küssen sich. Doro merkt, dass irgendwas nicht stimmt; Axel sei komisch, nervös. Sie meint, Axel hat eine andere Frau in der Wohnung. Als sie zum Kleiderschrank will, versucht Axel sie ins andere Zimmer zu bringen. Doro gibt aber nicht auf. Sie öffnet die Türe. Norbert steht im Schrank und begrüßt sie. Doro kapiert, dass er nackt ist und ist ganz erschüttert. Axel flucht ganz verzweifelt. Norbert: „Tja... ich werd dann mal gehen... mit vögeln ist ja eh nix mehr, was?“ Axel versucht sein Bestes, die Situation zu erklären, Norbert zieht sich an. Doro sagt: „...Ich versteh gar nix mehr... Wir trennen uns, und nach zwei Wochen bist du schwul und ich schwanger.“ Axel ist ganz überrascht und freut sich riesig. Sie küssen sich, Norbert aber unterbricht sie. „Was ist denn?! Verschwinde, Norbert, du merkst doch, dass du störst!“ (99-106.)

Norbert liegt in der Badewanne und erzählt Waltraud und Fränzchen was mit Axel passiert ist und was er jetzt mit ihm machen möchte. Die Jungs lachen sich kaputt. (106-107.)

In der Männergruppe erzählt einer von den Männern von seiner Erfahrung bei der Wursttheke, wie er nur an die großen Brüste der Verkäuferin denken konnte. Die Türklingel läutet, es ist Axel. Die Diskussion bricht ab, weil sich alle auf Axel konzentrieren; er sieht viel besser aus als das letzte Mal. Axel erzählt, dass es ihm gut geht, und dass er nicht mehr an den Gruppenabenden teilnehmen wird, weil er sich nicht mehr für das „Probleme bequatschen“ interessiert. „Ja! Und wisst ihr, warum? Weil ich

festgestellt habe, dass wir uns hier viel zu viele Probleme selbst machen. So übel sind wir Männer doch gar nicht. Das heißt nicht, dass man nicht an sich arbeiten sollte, aber wozu alles so zu dramatisieren?“ Er findet, dass zum Beispiel das Thema der Homosexualität in der Gruppe nicht besonders gut behandelt wurde. Er dagegen hat dafür etwas gemacht; er sei in einer Schwulendisco und auf einer schwulen Privatfete und mit einem Mann im Bett gewesen. „War ganz interessant, aber ich hab gemerkt, dass ich doch mehr auf Frauen stehe...“ Doro sei inzwischen zurückgekommen, und jetzt soll Axel selbst Vater werden. Alle anderen schauen ihn mit großen Augen an und hören seinem Monolog zu. Er verabschiedet sich von der erstaunten Gruppe; er brauche die Gruppe nicht mehr, und er protzt noch mit Doro. Beim Herausgehen sagt er noch zu Berthold, dass er gerne seine Referat über ‚Katjas geile Lesbenorgie‘ hören würde. (108-111.)

Norbert träumt (Das wird mit unebenen Paneelrändern indiziert; im ersten Paneel wird auch Norbert schlafend und mit einer etablierten Gedankenblase bezeichnet, was Träumen bedeutet), dass Axel sich von ihm verabschiedet. Norbert ist hochschwanger, und ruft ihm hoffnungslos nach. Die Wehen setzen ein, Waltraud ist die Hebamme, und auch Fränzchen ist dabei. Waltraud befiehlt ihm zu pressen, und Norbert gebärt Schewardnadse, der laut tschilpt. Norbert wacht alleine in seinem Bett auf. (112-113)

Norbert sitzt in aller Ruhe im Sessel, als Schewardnadse erst auf dem Käfig landet, dann langsam in den Käfig hereinhüpft. Norbert schließt rasant die Tür, und Schewardnadse gibt furchtbare Laute von sich. (113-114.)

Norbert will den Vogel zurück zu Axel bringen. Doro macht die Tür auf und ist ganz sauer auf ihn. Er soll sich verpissen, Axel sei kein Schwuler. Axel kommt aber selbst zur Tür und Doro geht weg. Norbert fragt Axel, ob sie einander irgendwann sehen könnten. Axel ist nicht besonders begeistert darüber. Er meint, dass es nicht in Ordnung wäre, wenn er noch „in der Schwulenszene rumlaufen“ würde, wenn Doro schwanger ist und sie in zwei Monaten heiraten werden. Norbert versucht zu erklären, dass er nicht in die Discos mit ihm gehen müsste, oder mit ihm schlafen, sie sollten nur in Kontakt bleiben. Doro schreit aus dem Hintergrund, dass er sich verpissen sollte. Axel will

nichts mit den Schwulen zu tun haben, weil er eine neue Phase seines Lebens anfängt. Axel schubst Norbert an den Schultern und lässt ihn vor der Tür stehen. (114-115.)

Epilog: ...zwei Monate Später. (117-119). Doro und Axel kommen aus der Kirche, die Gäste jubilieren. Sie stehen vor der Kirche und werden von Tanten und Onkeln gratuliert, dann kommt Waltraud. Axel versteht nicht sofort wer die Leute eigentlich sind, aber er begreift, dass auch Norbert und Fränzchen da sind, alle drei als Frauen gekleidet. Sie hatten die Anzeige in der Zeitung gesehen, und dachten, dass sie vorbeikommen. Axel und Doro sind schockiert. Norbert erzählt wie schön er die Trauung fand, und Fränzchen gibt den Gästen Ankleidetipps. Norbert hat Tränen in den Augen, als er sich von Axel verabschiedet: „Also mach’s gut, Axel... bleib ein guter Hetero und mach deine Braut glücklich.“ Dann gibt er ihm einen großen Schmatz auf die Nase. Waltrauds Kleid ist runtergerutscht und er klagt warum keine gesagt hat, dass man seine Brustwarze sehen kann; Fränzchen fragt mit ganz lauter Stimme, ob irgendeine Homosexuellen-Bar schon um die Zeit auf hat. Die Hochzeitgäste schauen das sonderbare Trio verblüfft an. Doro ist sauer auf Axel: „... ich sage dir: wenn diese Typen mir noch einmal vor die Augen kommen, lass ich mich gleich wieder scheiden...“ Das Brautpaar sagt den Gästen, dass sie diese Leute kaum kennen, und dass es um Karneval geht.

Im Auto fragt Waltraud, ob Norbert wirklich geheult hat. Norbert sagt, dass er geweint hat, weil er die Hochzeit schön fand, und dass er zum ersten Mal bedauert hat kein Hetero zu sein, weil er auch so eine schöne Hochzeit haben möchte. „Da versäumen wie Schwulen eine ganze Menge.“ Das Auto fährt weg, und Norbert erzählt von seiner Traum, eine schöne Braut zu sein, und wie er einen „knallgeilen Kerl wie Axel“ heiratet.

Pretty Baby. Der bewegte Mann 2.

Prolog (Seite 5). Ein Ehepaar, Axel und Doro gehen spazieren. Ihre Situation wird in der Form eines Gedichts beschrieben, wie sie miteinander auf einer Parkbank schmusen, und wie sie das Kind trägt.

1. Ehekrisen. (6-30). Ein Mann liegt auf dem Sofa und schaut einen Splatterfilm an, bei dem eine Frau erstochen wird (eine ganze Seite beschreibt den Film). Norbert bereitet das Abendessen vor, und sein Freund schaut den Film an. Waltraud kommt zum Besuch und ist ganz überrascht, als er den Mann im Wohnzimmer sieht, der widerliche Filme anschaut. Als Norbert den Tisch fürs Abendessen vorbereitet, erzählt er, wie der Typ jeden Abend solche Filme anguckt, weil er sich dabei gut entspannen soll, und dass er seit zwei Wochen im Schlachthof arbeitet: „Er ist gelernter Metzger.“ Das ist durchaus nicht unproblematisch, weil Norbert Vegetarier ist. Waltraud meint, da stimme was nicht, weil der Typ so für Schwule untypische Sachen macht; er ist Metzger und interessiert sich für Fußball. Die beiden teilen ihre peinlichen Schulsporterfahrungen miteinander; über Fußball, Volleyball, Weitwerfen. Dann gesteht Norbert, dass er Bodybuilding macht. Er sollte am Mittwoch zum ersten Mal ins Fitness-Studio gehen, er will das aus „rein optischen“ Gründen machen. Er ruft den Freund, dass er zum Essen kommen sollte. Waltraud fragt, wie es mit dem Metzger geht. Norbert erzählt, nicht besonders gut. Sie sind seit vier Monaten zusammen. Der Typ hat mit einem anderen Mann (Frank Hilsman, „diese blöde Tunte“) geschlafen, und Norbert gesagt, er hätte Überstunden machen müssen. Die Diskussion wird unterbrochen, als der Metzger endlich zum Tisch kommt. Er ist nicht zufrieden mit dem kalten Gemüseintopf mit Tofuwurst: „Wieso steh ich eigentlich den ganzen Tag im Schlachthof?“ „Um unnötigerweise hilflose Tiere abzumurksen.“ „Ich murkse keine Tiere ab.“ „Ich entleere Schweinsdärme.“ Die beiden zanken miteinander wie ein altes Ehepaar. Metzger berichtet wie er die Arbeit macht. Er schmeckt, dass im Topf Lauch ist, und steht vom Tisch auf um einen Big Mac zu holen. Norbert flippt aus: „Was glaubst du eigentlich, wozu ich den ganzen Nachmittag am Herd stehe, hä?!!“ Der Metzger knallt die Tür zu, Norbert und Waltraud bleiben in der Küche sitzen. Als Norbert Waltraud mitteilt, dass der Metzger Erektionsprobleme hat, meint er, dass der Typ ein latenter Hetero sein muss. Die beiden wollen in die Kneipe, verabreden sich erst fürs Kino am Samstag. (7-17.)

Auf dem Weg zur Kneipe sprechen Norbert und Waltraud gerade über eine Unterhosenwerbung, als Axel und Doro ihnen entgegenkommen. Die beiden Gesell-

schaften begrüßen einander nicht, aber Waltraud ruft der andere nach: “Na, ihr drei? Alles normal?“ Er bekommt keine Antwort. (18-20.)

Doro und Axel kommen nach Hause, Doro ist sichtbar ganz sauer. Axel merkt das, und meint, es war nicht geplant, dass sie sich im Hofgarten begegnet haben, und findet, dass Doro die ganze Sache übertreibt. „Ich bin deine Frau und im neunten Monat schwanger... Und es stinkt mir, dass deine Homofreunde sich über mich lustig machen!!!“ Auf der nächsten Seite sind ihre Nachbarn abgebildet, ein altes Ehepaar, das dem Streit der Frischvermählten in ihrer Wohnung zuhört. Jetzt schreien die beiden sich gegenseitig an, Axel sei kein Schwuler, nur weil er zufällig ein paar Schwule kennt. Doro will wissen, was der nackte Mann in ihrem Kleiderschrank vor ein paar Monaten machte, wenn Axel kein Schwuler sei, und warum hatte er damals eine Erektion. Die Nachbarn hören ununterbrochen zu, und haben auch ihre eigene Meinung über die Sache. Das Schreien bricht ab und sie können nichts mehr hören. Doro sitzt in der Küche und weint. Axel versucht ihr die Situation zu erklären: Norbert hat ihm nichts bedeutet, und er gibt ihm die ganze Schuld an der Situation. Doro meint, dass sie alle jetzt Aids haben könnten; da erschrecken die Nachbarn auch. Axel beruhigt sie, freut sich auf das Baby, und küsst sie. Als Doro ins Bett will, zieht er sich zurück, willigt aber ein, als Doro wieder zu meckern anfängt. Sie kommen aber nicht weit, weil Schewardnadse schreit, und immer wenn er das tut, tritt das Baby in Doros Bauch. Axel bringt den Vogel ins Badezimmer. Als er zurückkommt, meint er, dass er Hunger hätte. Doro gibt auf. Sie sagt sie fährt am Wochenende zu Renate nach Bonn, weil sie sich von ihrem Mann Manfred getrennt hat. (20-30.)

2. Muskeltunten. (31-46). Norbert geht zum ersten Mal ins Sportstudio. Überall sieht Norbert muskulöse Männer, die mit Gewichten ächzen. In der Umkleidekabine wartet auf ihn eine unangenehme Überraschung: Frank Hilsmann. Er meint, er habe Filzläuse von Horst, Norberts Freund bekommen. Frank ist ganz heiß auf die Männer im Studio, aber Norbert interessiert sich nicht für die Diskussion - er will nur Sport treiben. Der Trainer bringt die Jungs zu Fahrrädern, sie sollten zwei Minuten fahren. Norbert wird schwindelig und übel, er ist ganz grau im Gesicht, und er hört auf zu radeln. Er hat



Angst, dass er einen Kreislaufkollaps hat und in Ohnmacht fallen wird. Er geht in den Umkleideraum und zieht sich wieder an. Auf dem Weg raus fragt der Trainer noch, wie es möglich ist, dass es Norbert so schnell schlecht wurde. Bald kreist ihn eine Gruppe von Muskelmännern, die sich alle laut wundern, wie unsportlich er aussieht, und wie es möglich sein kann, dass er beim Fahrradfahren zusammengebrochen ist. Die Situation ist furchtbar peinlich für Norbert, und er ist ganz rot. Langsam verschwindet er aus der Szene auf die Straße.

3. Elke Schmitt (47-62). Waltraud und Norbert telefonieren. Waltraud lacht sich kaputt, weil Norbert ihm gerade über seine Erfahrungen im Fitnessstudio erzählt hat. Norbert merkt, dass er Filzläuse hat; Frank Hilsmann hatte recht gehabt. In dem Moment klingelt es an der Tür. Die Männer verabreden sich noch für Samstag zum Kino. Norbert geht zur Tür, es ist Axel, der mit ihm kurz reden will. Axel ist sauer auf Norbert wegen seines Benehmens. Was im Hofgarten passierte, und dass die Jungs auf die Hochzeit kamen, sei zu viel für Doro gewesen, und sie habe ihm „total die Hölle heiß gemacht.“ Und die Kleiderschrankepisode habe sie immer noch nicht verstanden. Es kommt zu einem Streit darüber, warum Norbert eigentlich im Kleiderschrank landete, ob sie Sex vor hatten oder nicht, und ob Axel eine Erektion hatte oder nicht. Axel gibt zu, dass sein Benehmen nicht besonders gut war wegen der Hochzeit und dem Baby. Das Baby sollte in zwei Wochen in die Welt kommen. Axel ist nicht mehr so schlechtgelaunt, als die Rede vom kommenden Baby ist. Er erzählt ganz offen über seine Gefühle, und zeigt Norbert das Foto vom Baby. Doro und Axel freuen sich auf das Baby, aber die Stimmung sei schlecht, weil sie Probleme mit Sex haben. Axel habe keine Lust auf Doro, weil das Kind in ihrem Bauch ist, sie ihrerseits hätte mehr Lust als sonst. Sie hören aber bald mit der Diskussion auf, weil wenn Doro wüsste, wen Axel besucht hat, könnte sie wütend werden. (48-56.)

Eine schöne Frau kommt Axel entgegen, er erkennt sie nicht sofort. Sie ist Elke Schmitt, eine alte Freundin von ihm, die in Amerika wohnt, aber kurz in Deutschland ist. Axel hat das Klassentreffen verpasst, hat davon überhaupt nichts gehört. Sie gehen in eine Kneipe. Elke erzählt, wie alle im Klassentreffen verheiratet waren und Kinder

hatten, und wie widerlich sie so etwas findet. Axel lügt, er sei nicht verheiratet, dass er überhaupt keine feste Beziehung hätte. Elke flirtet kräftig mit ihm, und Axel überzeugt sich langsam davon, dass sie mit ihm schlafen will. Er erinnert sich an Doros Worte, dass sie am Wochenende nicht da ist, und lädt sie zum Essen am Samstag ein. (56-62.)

4. Terminprobleme (63-79). Jutta besucht Doro mit ihrem Kind Egon. Jutta erzählt von ihrer Schwangerschaft. Axel kommt nach Hause und entschuldigt sich, dass er so spät nach Hause kommt. Er habe einen alten Bekannten getroffen. Doro sagt ganz beiläufig, dass sie am Wochenende nicht nach Bonn fährt; Renate habe einen neuen Lover und es gehe ihr wieder gut. Axel gerät ganz durcheinander: er stottert, dass er am Wochenende ein Klassentreffen hat, von dem er vom Bekannten gerade gehört hat. Doro bewundert wie das Treffen jetzt sein kann, auf der Postkarte stand was ganz anderes. Axel erfindet irgendeine Lüge und verschwindet in die Küche. Jutta hat eine schlechte Ahnung, dass Axel etwas Schlimmes vorhat. Axel steht in der Küche und überlegt fieberhaft eine Lösung für die Situation, als ihm das Gesicht von Norbert einfällt. Er ruft die Auskunft an, fragt nach Norberts Nummer und ruft ihn an um zu fragen, ob er vorbeikommen kann. Axel sagt, dass er noch spazieren gehen will, gerade, als Doro und Jutta darüber sprechen, ob er wirklich fremdgehen könnte. „Jetzt geht er zu ihr und meldet, dass du doch zu Hause bist, und dass sie sich woanders treffen müssen.“ (64-72.)

Axel kommt zu Norbert und setzt sich ins Wohnzimmer. Axel kann nicht besonders gut über sein Problem reden, dann kommt der Metzger in seinen Unterhosen ins Wohnzimmer und setzt sich neben Axel. Axel kommt ein wenig aus der Fassung, und Norbert schickt den Metzger Bier holen. Letztendlich spricht Axel die Sache aus: er hat Elke Schmitt getroffen und will mit ihr schlafen, aber braucht dafür eine Wohnung fürs Wochenende. Norbert ist ganz empört als er hört, worum es eigentlich geht: „Du willst in **meiner Wohnung** mit einer **Frau schlafen?!!**“ (73-75.)

Zu Hause überlegt Doro immer noch, was sie machen sollte, als sie eine Telefonnummer findet. Ob die der Frau gehört? Axel versucht Norbert zu überreden, als das Telefon klingelt. Norbert geht dran, redet aber noch mit Axel: „...aber nur, wenn

Doro grad nicht zu Hause ist! Norbert Brommer?!“ Am anderen Ende sagt Doro kein Wort, Norbert legt den Hörer ab. Doro ist im Schock: „Das war ein Mann!“ „Das war ein Homosexueller!!!“, schreit sie. Axel hat fast schon aufgegeben, als Norbert endlich einwilligt. Er ist sauer und hat ganz strenge Bedingungen für die Wohnungsleihe. „Hör zu... der Film fängt um acht an... Visconti hat meistens Überlänge, aber um spätestens zehn hast du das mit ihrem Orgasmus erledigt und ihr seid aus dieser Wohnung raus, wenn wir zurückkommen, ist das verstanden?!“ Axel ist ganz dankbar und geht nach Hause. Dort hat Doro die ganze Geschichte mit Norbert Brommer Jutta erzählt und fürchterlich geweint. Als Axel sie begrüßt, sind die beiden Frauen so, als ob nichts passiert sei. (76-79.)

5. Die tierischen Triebe (80-116). Axel ist auf dem Weg raus, er verabschiedet sich von Doro, die sauer und misstrauisch ist, verrät aber nicht, was sie denkt. Auf der Straße erwischt er Elke Schmitt, und täuscht ihr vor, dass sie erst jetzt zu ihm fahren werden. Waltraud, der Metzger und Norbert wollen ins Kino, aber es gibt eine lange Schlange. Im großen Kino läuft Stallone, im kleinen Visconti. Norbert ist sicher, dass gleich die Leute mit den knisternden Chipstüten hinter ihnen sitzen werden. Waltraud macht sich mehr Sorgen darüber, dass der Metzger pfeifen kann, da stimme etwas nicht. (81-85.)

Elke Schmitt und Axel kommen zu Norberts Wohnung. Axel kennt sich dort nicht besonders gut aus. (85.)

Als die lange erwartete Unterhosenwerbung im Kino läuft, kommt eine laute, lärmende Gruppe ins Kino, genau wie Norbert vorhergesagt hat. (85-87.)

In Norberts Wohnung knutschen Axel und Elke Schmitt sich schon wild. Um die Stimmung zu ersteigern holt Elke Schmitt etwas aus ihrer Tasche, „Bullpower“, ein Stimulierungsmittel für Zuchtbullen. „Mit diesem Zeug hier kommen die tierischen Triebe wieder hoch! Du kriegst das geistige Niveau eines texanischen Zuchtbullen!“ Axel zögert ein bisschen, aber lässt Elke Schmitt das Mittel ihm in die Nase sprühen. Ihm wird langsam schlecht und er bekommt Halluzinationen. (88-91.)

Im Kino hat die Gruppe endlich verstanden, dass sie im falschen Kino sind. Waltraud reicht es, und als er die Gruppe anschreit, dass sie das Maul halten sollten, kommt es zur Prügelei zwischen den beiden Teams. (92-94.)

Bei Doro sucht Jutta die Adresse von Norbert Brommer für sie. Sie will alleine zu ihm fahren (obwohl ihr Bauch schon gigantisch ist). (94.)

Axel ist ganz durcheinander von dem Stimulierungsmittel und hat furchtbare Halluzinationen. Er kann nicht mit Elke Schmitt schlafen, und sie glaubt das ist, weil er schwul ist – sie hat auf dem Klo eine Schwulenzeitschrift gefunden. (94-96.)

Norbert, Waltraud und der Metzger kommen aus dem Kino. Waltraud hat Nasenbluten, und will zu Norbert gehen um sich zu waschen, weil er um die Ecke wohnt. Norbert versucht alles, um zu verhindern, dass sie zu ihm gehen müssen, aber alle Versuche scheitern, auch der letzte, als er tut als ob er seinen Schlüssel verloren hätte. Der Metzger hat aber einen, und sie kommen rein in die Wohnung. (96-98.)

Doro ist auf dem Weg zu Norbert, als sie auf dem Glatteis ausrutscht. Ihr Bauch tut ihr weh. (98-99.)

Bei Norbert macht Waltraud die Wohnzimmertür auf: „Äh... da hockt ein nackter Hetero auf deinem Wohnzimmertisch und grunzt...“ Alle drei Männer schauen das verblüfft an. Norbert erzählt Waltraud, dass Axel eine Wohnung brauchte um mit einer Frau zu schlafen. Als Norbert und Waltraud sich über die Situation wundern, geht der Metzger ins Bad. Da liegt die einigermaßen berauschte Elke Schmitt in der Badewanne. „Hei! Bist du auch schwul?“ Axel hockt immer noch auf dem Wohnzimmertisch und tut nichts. Der Türklingel läutet. Norbert geht zu Tür, es ist Doro, die ihren Mann sucht. Waltraud lacht sich tot, als er die wütende Frau sieht, Doro wiederum verzweifelt als sie ihren Mann sieht, der auf nichts reagiert. Sie will wissen, was mit ihm gemacht worden ist, und bald schreien sie alle. Waltraud schlägt sie auf die Wange, weil er so etwas in einem Film gesehen hat. Das ist aber zu viel für Doro, die Wehen setzen ein, aber Axel

tut immer noch nichts. Waltraud hat die Situation sofort unter der Kontrolle: Norbert soll Doro ins Krankenhaus bringen, und er und der Metzger helfen Axel auf die Beine und fahren nach. Doro will aber nicht fahren, sondern sie will, dass ihr Mann sie ins Krankenhaus bringt. Waltraud kann den Metzger nirgendwo finden. Doro schreit aus vollem Halse, als Waltraud und Norbert sie die Treppe runter ins Auto schleppen. Waltraud kehrt noch in die Wohnung zurück, und findet den Metzger und Elke Schmitt in der Badewanne vögeln. Axel kommt langsam zu sich. (99-107.)

Im Auto hat Doro sich ein wenig beruhigt. Norbert versichert ihr, dass er nichts von diesem ganzen Theater weiß. Doro fragt ob Axel ein Homosexueller ist. „Axel?! Nein. Der ist ziemlich Hetero. Deswegen ja die ganze Aufregung! Er wollte in meiner Wohnung mit dieser Frau schlafen und...“ Doro erfährt also die Wahrheit, und ist stocksauer auf Axel. Bei Norbert erholt Axel sich auf dem Sofa, Waltraud erzählt ihm, dass Doro auch da war, und dass sie sich ins Krankenhaus beeilen sollten. Im Krankenhaus läuft es nicht wie geplant: Der Herr Doktor soll keine Zeit für eine Geburt haben, sie sollten am Montag wieder kommen. Norbert ist aber damit nicht zufrieden: „Sie holen sofort dieses Baby auf die Welt oder ich garantiere für nichts!!!“ Als Doro in die Entbindungsstation gebracht wird, wird auch Norbert versehentlich mitgeschleppt, weil der Krankenpfleger glaubt, er sei der Vater. (107-111.)

Waltraud und Axel beeilen sich ins Krankenhaus, Axel will bei der Geburt dabei sein. Als sie ins Krankenhaus kommen, ist sie aber schon vorbei. Norbert ist außer sich „Alles war rot! Alles voller Blut! Mir ist speiübel!!“ Axel versucht zu Doro zu gehen, aber sie will dass er abhaut, und schreit ihn an, dass sie sich scheiden lässt. Als Axel schon aus der Tür austreten will, kommt eine Krankenschwester mit dem Baby. Es schreit, und Axel und Doro schauen einander an mit Tränen in den Augen. Als Waltraud und Norbert zur Tür kommen, sehen sie, wie die ganze Familie gemütlich zusammensitzt. Waltraud und Norbert steigen ins Auto ein und überlegen, was sie eigentlich gelernt haben. Norbert will nichts mehr mit Heteros zu tun haben, besonders nicht mit dem Metzger, als Waltraud erzählt, dass er ihn mit einer Frau in der Badewanne erwisch hat. Sie landen in einem Schwulendisco, „mit **richtigen** Schwulen! Da weiß man, was man hat!“ (111-116.)

Epilog (117). In Gedichtform. Norbert sieht die Familie Feldheim beim Spaziergang und versucht sie zu meiden, weil er „das nicht rührend finden kann“. Auf der anderen Straßenseite gibt es ein anderes Paar, den Metzger und Elke Schmitt, „Und man sieht’s an ihrem Bauch: bald sind zu dritt die beiden auch.“ Im letzten Panel wird bewundert, warum die Heteros so viele Kinder zeugen müssen.

## **Anhang 3: Sequenzprotokoll**

### **Sequenz 1**, Vorspann (-04:41), Szene 1 (-02:25)

Musik von Dem Palast Orchester, Max Raabe singt: "Ja und nein, das kann das gleiche sein..." Spielt im Restaurant *Gloria*, sehr hochklassig, Männer und Frauen sind bestens angekleidet. Tanzfläche, Kellner und Kellnerinnen. Eine Frau tanzt auf der Tanzfläche mit einem Mann. Gleichzeitig macht sie schöne Augen einem Kellner (Axel), der neben der Tanzfläche sitzt und raucht. Die Frau geht weg, an Axel vorbei, und schaut ihn fragend an. Er folgt sie.

Szene 2 (02:26-03:32): Eine Kellnerin (Doro) raucht auf der Toilette und liest eine Zeitung (Kölner Anzeiger). In die Kabine neben ihr kommen zwei Leute, bald hört Doro wie sie mit einander ächzen. Auf den Boden fällt ein Schlüsselbund, den Doro erkennt. Sie schaut in die Kabine über den Wand an das Paar; es sind ihr Freund Axel und die Frau aus der Tanzfläche. Doro macht auf der Stelle Schluss mit Axel und will, dass er aus ihrer Wohnung am nächsten Abend weg ist.

Szene 3 (03:33-04:40): Axel wandert mit allen Sachen in der Stadt herum, ruft alte Freundinnen an und klingelt an ihren Türen um Unterkunft zu finden. Er hat kein Glück und letztendlich sitzt er alleine am Rheinufer.

**Sequenz 2** (04:42-08:33), Szene 4 (04:41-06:26): Norbert Brommer wacht auf (Nachrichten aus der UHradio: eine Autobombe in der Innenstadt. Der Moderator sagt versehentlich „Atombombe“, und stottert sowieso ganz viel), macht Frühstück und sucht ein Mozart-Album aus dem Regal, als er merkt, dass sein Plattenspieler weg ist. Gleichzeitig lautet der Türklingel. Waltraud, ein Freund von ihm, kommt. Auch der CD-Spieler ist weg. Die beiden überlegen, was passiert ist. Es stellt sich heraus, dass Norberts Punker-Freund alles geklaut hat, obwohl Norbert es nicht glauben will. „Vielleicht hat er die Sachen nur ausgeliehen.“ Waltraud meckert ihn wegen seiner

Leichtgläubigkeit an, erinnert ihn an „den Typ in Kopenhagen“. Letztendlich merkt Norbert, dass auch der Fernseher weg ist.

Szene 5: (06:27-08:33) Fitnessraum. Waltraud und Norbert fangen den Fitnessstraining mit einem Aufbauprogramm an. Keiner von den beiden hat früher Sport getrieben, Norbert meldet, dass er Vegetarier ist, Waltraud: „Bei uns ist nur der Schließmuskel trainiert.“ Die Männer fahren Rad, Norbert zögert, ob das eine gute Idee war. Waltraud sichert ihn, dass jeder Muskeln gebrauchen kann, und ist besonders aufgeregt wegen der „erotischen Komponente“; es gibt nur Männer im Fitnessraum. Norbert erzählt, dass er von Fränzchen gehört hat, dass Waltraud unter die Heteros geht. Waltraud schreit: „Ei, das ist vielleicht schrill!!!“, und erzählt, wie er in einer Männergruppe über Homosexualität spricht, worüber in der Gruppe sonst geredet wird, und was für Typen es dort gibt. Als Waltraud redet, wird Norbert langsam ganz blass im Gesicht. „Ich glaub’ ich krieg’ ein Kreislaufkollaps“, sagt er, und steigt aus dem Fahrrad aus und setzt sich auf dem Boden. Waltraud ruft Hilfe, andere Kunden kreisen sich um ihn.

**Sequenz 3** (08:34-12:18), Szene 6 (08:34-12:18): Männergruppe. Sechs Männer sitzen im Wohnzimmer um einen Tisch. Waltraud spricht über Analsex, aber einer von den Männern regt sich auf, er will offenbar nicht darüber sprechen. Waltraud wechselt das Thema zur Heterosex. Der Türklingel lautet. „Muss der Axel sein“, meint einer von den Männern und geht zur Tür. Andere bleiben im Wohnzimmer und überlegen, ob sie Axel darüber ansprechen sollten oder nicht, dass seine Freundin ihn rausgeschmissen hat. Axel tritt mit allen Sachen herein, die Gruppe wird ihn vorgestellt (Rüdiger, Lutz, Klaus Dieter, Dirk). Waltraud macht große Augen. Günter, der Einwohner, erklärt allen die Situation, warum Axel da ist, und sagt ihm, dass er nur eine Nacht bleiben kann, weil am nächsten Tag seine Ältern zu Besuch kommen. Axel setzt sich neben Waltraud (Walter), der ziemlich aufgeregt ist, aber versucht möglichst lässig zu sein. Keiner von den Männern kann Axel mit der Wohnungssuche weiterhelfen. Die Diskussion wird fortgesetzt. Axel geht in die Küche um sich einen Butterbrot zu machen. Waltraud versucht die Diskussion über weiblichen Geschlechtsorganen zu vermeiden und sagt, dass er aufs Klo muss. Er geht aber in die Küche zu Axel. Ohne Umschweife spricht er



Axel darüber an, dass seine Freundin ihn verlassen hat. Sie diskutieren über homo- und heterosexuelle Beziehungen. Waltraud bietet Axel die Möglichkeit an, bei ihm zu übernachten, Axel lehnt das Angebot ab. Trotzdem schreibt Waltraud ihm seine Nummer auf, auch den Nummer von Norbert, weil er öfter bei ihm ist, „für alle Fälle.“

**Sequenz 4** (12:19-25:50), **Szene 7** (12:19-13:42): Wiederbegegnung mit Doro. Axel geht zur Arbeit (Gloria), schleppt immer noch einen Koffer und eine große Tasche mit sich. Bei den Umkleidekabinen ist Doro mit zwei anderen Kellnerinnen, sie verschwinden, als Axel kommt. Die beiden sprechen einander nicht an, Axel packt seine Sachen aus dem Schrank ein. Axel meldet dass, er gekündigt hat. Sie fragt nach dem Wohnungsschlüssel, er sagt er habe ihn vergessen.

**Szene 8** (13:43-16:09): Bei Norbert. Fränzchen, ein Freund von Norbert und Waltraud, steht vor dem Spiegel in einer Perücke und einem Dirndl. Er bereitet sich auf den Abend zusammen mit Norbert und Waltraud vor. Norbert hat ein rotes Kleid, Walter hat nur Strumpfhosen und viel Schminke an als er seine Brust und seinen Bart rasiert. Telefon klingelt, Norbert fragt ob Waltraud antworten könnte. Er antwortet „Waltraud?“. Axel ruft aus einer Telefonzelle an und will mit Walter sprechen. Waltraud spielt, dass er eine Frau ist und den Walter ans Telefon holt. Axel fragt ob das Angebot noch steht, er könnte schon an dem Abend die Wohnung gebrauchen. Walter lädt ihn mit zu Party ein, sie verabreden sich in einer halben Stunde an einem Parkplatz. Walter legt den Hörer ab, zieht die Strumpfhose aus, und fängt an sich abzuschminken: „Der Hetero kommt! -- Dieser superscharfer Sahneschnitt aus meinem Psychomännerklub“. Norbert und Fränzchen gucken verblüfft an. Waltraud will, dass sie ihn an dem Abend Walter nennen. „Sie heißt Walter und sie ist verliebt“, meint Norbert.

**Szene 9** (16:10-16:55): Am Parkplatz. Waltraud fährt das Auto, er hat sich wieder als Mann gekleidet. Axel steigt ein und begrüßt die Mädels auf dem Rücksitz. Er ist ganz erschrocken, als sie mit tiefen männlichen Stimmen antworten, und dreht sich schnell wieder um.

Szene 10 (16:56-20:56): Die Party. Auf der Party gibt es nur Männer in Frauenkleider und Lederanzügen. Waltraud, Norbert und Fränzchen werden erkannt („Die Prominenz kommt.“), Axel schaut um sich und sieht nur als Frauen gekleidete Männer, die einander küssen. Die Gastgeberin Else wird ihn vorgestellt. Alle diskutieren darüber, wer der Typ mit Walter ist. Als Norbert danach fragt, wie es ihm geht, sieht Axel sich nicht zu amüsieren: „Die gucken alle so komisch.“ Die Show fängt an. Else meldet, dass Tina Trümmer ganz kurzfristig krank geworden ist und an ihrer Stelle Monty Arnon spielt. Waltraud fragt Axel wie es ihm bei seiner ersten Schwulenfete gefällt. „Ein bisschen ungewohnt, keine Frauen hier.“ An dem Moment entscheidet Axel sich wirklich zu amüsieren; er will „die ganze Scheiße mit Doro vergessen und sich richtig einen einsaufen“. Bei Büffet meldet Waltraud siegesicher Norbert, dass Axel bei ihm übernachten wird.

Szene 11 (20:57-21:50): Doros Date. Doro küsst einen Mann. Als er seine Hand zwischen ihren Beinen steckt, zieht sie sich zurück und sagt, dass sie nicht kann. Sie geht nach Hause, der Mann schreit sie an.

Szene 12 (21:51-23:01): Party ist aus. Else versucht die besoffene Feiernde herauszujagen. Axel sitzt ganz betrunken auf dem Sofa, ein anderer Betrunkener versucht ihn anzumachen. Norbert und Waltraud schauen das aus der Theke besorgt an. Walter entscheidet, dass es jetzt reicht, greift Axel an und will ihn nach Hause bringen. Axel will aber nicht, er meint, dass Walter nur mit ihm ins Bett will. Der zweite Betrunkene stimmt ihm zu, Norbert kommt auch dazu, weil er endlich nach Hause fahren will. Dann entscheidet Axel, dass er bei Norbert übernachten will. Norberts Widerstand ist nutzlos, Waltraud fühlt sich beleidigt und verabschiedet sich von den Damen.

Szene 13 (23:02-25:50): Norbert schleppt den betrunkenen Axel nach Hause. Norbert muss sich die Pumps ausziehen, Axel setzt sich auf dem Sofa. Axel meint, dass die Schwulen es besser haben, weil sie keinen Ärger mit den Frauen haben. Er erzählt von der Bundeswehr, ein Typ in seiner Kompanie hat ihm eine Tätowierung gemacht. Er

steht auf, zieht die Hose runter, und zeigt eine tätowierte Frau neben der Schambehaarung. Dann pennt er ein. Norbert freut sich überhaupt nicht als Fränzchen bei ihm Unterkunft sucht. Er sendet ihn fast schon packen, aber gibt schnell auf. Fränzchen soll auf der Sofa schlafen, und Axel mit Norbert ins Schlafzimmer kommen, aber Axel will nicht. Er schläft ein, und Norbert schläft letztendlich im Bett mit Fränzchen, der sich verzeiht, falls er etwas verdorben hat.

**Sequenz 5, Szene 14 (25:51-26:41):** Doro mit einer Freundin (Claudia) auf Spaziergang auf einer Brücke. Sie erzählt ihr, dass sie auf dem Date nicht mit dem Mann schlafen konnte, weil sie nur an Axel denken musste, weil sie nur mit Axel ins Bett wollte. Sie hat Axel schon zu Hause gesucht, aber natürlich war er nicht da. Er ist weg, aber hat nur das nötigste mitgenommen. Alle ihre Versuche sich von ihm zu trennen sind gescheitert, und außerdem sind ihre Tage seit eine Woche überfällig.

**Sequenz 6, Szene 15 (26:42-29:37):** Am nächsten Morgen bei Norbert vermutet Fränzchen, dass Norbert sich in Axel verliebt hat. Er hat ein schönes Frühstück gemacht und ist gut gelaunt. „Sonst kommst du nicht vor Mittag aus dem Bademantel und jetzt läufst du schon am frühen Morgen topgestylt durch die Landschaft. Neue Hose, frisches Hemd, das gute Porzellanservice...“ Axel kommt zur Tür, sieht schlecht aus, fragt nach Aspirin. Er hat keine Ahnung, wer die Typen sind und wo er ist und warum. Fränzchen erklärt die Situation und Norbert gibt Axel Aspirin. Norbert will möglichst schnell Fränzchen loswerden: „Ach Fränzchen, kommst du nicht zu spät zu deiner Verabredung?“ „...meine Verabredung? ...ach, meine Verabredung!“ Fränzchen versucht auf dem Weg zur Tür Norbert vor „diesen Typ“ zu warnen, Norbert will aber nicht hören. Axel will duschen, Norbert zeigt ihm das Bad. Axel fragt danach wie das eigentlich mit Walter war. Gleichzeitig zieht er sich aus und geht unter die Dusche. Sie diskutieren weiter über Walter, und auch über die Wohnung. Norbert bietet ihn an, dass er ein Paar Tage bei ihm bleiben könnte. „Die Wohnung ist ja groß genug.“ Axel zögert ein bisschen, verspricht aber daran nachzudenken.

**Sequenz 7, Szene 16 (29:38-31:54):** Axel läuft auf der Straße als er bei einem Sex World- Kino vorbeikommt. Er geht erst vorbei, aber kehrt dann zurück und tritt ein. Er kauft eine Karte für den Film „Heiße Schenkel blutjunger Töchter“. Der Film läuft im Saal. Axel sucht einen Platz. Neben ihm sitzt Klaus Dieter aus der Männergruppe. Die beiden merken sich. Klaus Dieter erklärt, dass er eine Untersuchung macht, weil er für die Männergruppe ein Referat vorbereitet. Beide bewundern, wie man so etwas erotisch finden kann, und meinen, dass das frauenfeindlich ist. Klaus Dieter geht und meint Axel könne doch nicht da bleiben. Auf der Straße vor dem Kino erzählt Klaus Dieter ganz beiläufig, dass der Schwule nicht mehr zur Männergruppe kommt, er habe keinen Grund genannt. Als Klaus Dieter weg ist, geht Axel zurück zur Kasse und kauft eine neue Karte.

**Sequenz 8, Szene 17 (31:55-32:29):** Doro macht einen Schwangerschaftstest. Er ist positiv, obwohl sie es nicht glauben will. Ihre Freundin Claudia versucht ihr zu erklären, dass das Ergebnis wirklich positiv ist.

Szene 18 (32:30-33:39): Axel zieht mit Schewardnadse, einem Vogel, und seiner Kamera zu Norbert ein. Axel erzählt dass er Momentan für einen Möbelkatalog fotografiert. Der Vogel kommt aus dem Käfig raus, als der tot spielt und Norbert die Luke aufmacht.

Szene 19 (33:40-35:12): Axel tanzt alleine in einer Schwulendisco, Waltraud und Norbert reden miteinander. Axel fragt nach Feuer von einem Lederhosenschwulen, dann fragt er nach Toiletten. Als er auf dem Klo pinkelt, folgt der Mann ihm auf die Toilette und stellt sich neben ihm. Axel sieht erschrocken aus. Er geht zu Norbert und sagt, dass er keine Sekunde länger bleiben will. Er erkläre den Grund auf dem Heimweg. Norbert und Axel lassen Waltraud alleine in der Disco.

Szene 20 (35:13-35:59): Norbert und Axel kommen nach Hause. Norbert erklärt Axel, dass der Typ ihn nur anmachen wollte. Axel versteht nicht, warum er ihm „sein Riesen-

dödel“ zeigen musste. In der Zeit als die beiden aus dem Haus gewesen sind, hat Schewardnadse alle Norberts Pflanzen, auch den Ficus zerrissen.

**Sequenz 9, Szene 21 (36:00-37:21):** Drei Kellnerinnen (Doro, Claudia und Jutta) decken Tische im *Gloria*. Jutta schimpft Doro an, weil sie das Baby von Axel haben und ihn auch heiraten will. Axel sei unzuverlässig, er habe schon früher mit anderen Frauen geschlafen, und mit einem Kind wäre sie nie mehr frei. Außerdem gäbe es schon genügend Schwierigkeiten in der Welt. Doro sagt, dass wenn sie noch Mal abtreiben würde, könnte sie vielleicht keine Kinder mehr haben, und sie will das nicht riskieren. Claudia meldet sich als freiwillige Babysitterin, Jutta auch.

Szene 22 (37:22-37:59): Axel zeigt Norbert seine Fotos die er mitgebracht hat. Die gefallen ihm, und er fragt warum er aus sich nicht mehr macht als einen Möbelfotografen.

Szene 23 (38:00-38:40): Axel und Norbert sind beim einkaufen im Supermarkt. Axel versteht nicht, warum sie nicht ins Restaurant gehen. Er steckt Fleisch in den Einkaufswagen. Das gefällt Norbert nicht, weil er Vegetarier ist, er kein Blut sehen kann, und tote Tiere ihm aus Prinzip nicht ins Haus kommen.

Szene 24 (38:41-39:20): Axel und Norbert sind beim kochen. Norbert will Fisch zubereiten. Axel ist nicht besonders interessiert für das Kochen und fragt nach der Zeitung wegen der Wohnungsanzeigen. Es stellt sich heraus, dass Norbert eine Zeitung abonniert hat, aber sieht sie nie, weil sie immer geklaut wird. Axel meint sie sollten etwas dagegen machen, Norbert sollte sich wehren.

Szene 25 (39:21-41:43): Axel und Norbert haben sich im Treppenhaus versteckt. Sie warten auf den Zeitungsklau. Der Briefträger bringt die Zeitungen, und die Männer überlegen, wie lange sie warten müssen. Axel fragt Norbert ob er mit einer Frau etwas gemacht hat. Norbert erzählt von seiner Erfahrung und seiner Theorie über Heterosexualität. Norbert hat Axels Fotos einem Freund gezeigt, einem Herausgeber

von Zeitschriften. Er hat ein Paar Aufträge für Axel. Bald kommt ein Typ aus dem ersten Stock die Treppe runter. Axel greift ihn an und droht ihm, nie wieder die Zeitung zu klauen.

**Sequenz 10**, Szene 26 (41:44-43:35): In der Männergruppe wird eine Diskussion (über die Verkäuferin an der Wursttheke, die große Brüste hat) geführt als Axel seinen Koffer holen kommt. Er freut sich auf seine neue Wohnung und neuen Job. Nebenbei sagt er Klaus Dieter, dass er gerne sein Referat über „Heiße Schenkel blutjunger Töchter“ hören würde.

Szene 27 (43:36-50:08): Axel steigt in Norberts Käfer ein. Sie fahren zu Doros Wohnung um etwas abzuholen. Doro soll an der Arbeit sein. Im Schlafzimmer ist der Diaprojektor an, Doro hat ihre Urlaubsbilder geschaut. Axel und Norbert sitzen auf dem Bett und Axel zeigt Dias. Als Axel über ihre Reisen erzählt und nach Doro sehnt, giert Norbert nach ihm. Norbert fragt ob er sich ein bisschen ausziehen kann, es sei furchtbar heiß.

Doro kommt aus der Arbeit und steigt in Claudias Auto ein. Sie hat Axel überall gesucht, aber keiner weiß wo er steckt. Sie will nach Hause fahren.

Axel und Norbert sitzen noch auf dem Bett. Norbert hat sich sein Hemd ausgezogen. In den Dias kommt ein Bild von Axel, in dem er nackt ist. Er habe den Selbstausslöser probiert. Norbert küsst ihn auf den Schulter, Axel merkt überrascht, dass Norbert gar nichts mehr an hat. Im gleichen Moment geht die Wohnungstür. Doro ruft nach Axel. Norbert steckt seinen Kopf von unter der Decke. Axel versteckt Norbert in den Kleiderschrank, und als Doro ins Schlafzimmer eintritt, macht er gerade seine Hosen zu. Doro freut sich auf das Wiedersehen, sie habe Axel überall gesucht und ihn vermisst. Sie merkt, dass irgendwas nicht stimmt, Axel sei komisch. „Hast du eine Frau hier? IN MEINER WOHNUNG?!“ Sie will zum Kleiderschrank, Axel versucht sie irrezuführen und ins Badezimmer zu bringen, sie geht aber nicht. Doro fordert ein, dass er sie an den Kleiderschrank lässt. Sie macht die Türe auf und findet den nackten Norbert. Sie macht sie wieder zu, stellt die Brille auf, und öffnet die Türe noch mal. „N’Abend, “ sagt Norbert. Doro guckt sie vom Kopf bis Fuß. Norbert entscheidet, dass es besser ist, wenn

er jetzt geht. Als er sich anzieht, versucht Axel alles zu erklären. Doro ist ganz aus der Fassung, und erzählt dass sie schwanger ist („Ich verstehe überhaupt nix mehr. Wir trennen uns und nach zwei Wochen bist du Schwul und ich Schwanger. Passt ja, fängt beides mit schw- an.“) Axel freut sich auf die gute Nachricht, Norbert geht. Axel verspricht ihn anzurufen, und dass er seine Sachen bei Gelegenheit abholt.

**Sequenz 11**, Szene 28 (50:09-51:34): Max Raabe singt im Hintergrund „Kein Schwein ruft mich an, keine Sau interessiert sich für mich...“ (Diese Szene beschreibt wie die Zeit vergeht) Norbert fährt alleine Auto, er ist alleine im Fitnessstudio, in einer Disco, im Bad. Er holt die Zeitung aus dem Briefkasten. Es schneit. Er träumt, dass er schwanger ist. Er ruft nach Axel, versucht ihn mit seinem riesengroßen Bauch zu erreichen, er könne ihm in diesem Zustand nicht alleine lassen. Axel sagt, dass er zurück zu Doro geht. Waltraud und Fränzchen sind die Hebammen. Die Wehen haben eingesetzt und Norbert muss fest pressen. Er gebärt einen Vogel in einem Wasserrutsch.

Szene 29 (51:35-52:19): Norbert wacht auf als die Nachrichten aus dem Radio kommen (acht Monaten sind vergangen von der Anfangsszene). Er sagt Guten Morgen an Horst, den Metzger, der auf dem Sofa „Frikadellenmörder von Manhattan“ anschaut. Er ist gerade von der Nachtschicht gekommen, und er kann sich mit dem Film gut entspannen.

**Sequenz 12**, Szene 30 (52:20-53:15): Waltraud und Norbert joggen, Norbert erzählt vom Metzger. „Ich bin Vegetarier und ficke mit einem Metzger.“ „Das ist doch ein völlig Schwulen untypischer Beruf!“ „Außerdem interessiert er sich für Fußball.“ „Fußball?! Irgendwas stimmt da doch nicht.“ Die Diskussion setzt fort in Volvo auf der Autobahn; außerdem habe der Metzger Erektionsprobleme. Waltraud und Fränzchen sind als Frauen angekleidet, Norbert weiß nicht wo sie hinfahren.

Szene 31 (53:16-57:08): Axel und Doro stehen vor einer Kirche und werden von Familie und Verwandten für die Hochzeit gratuliert. Doro ist hochschwanger, das Baby soll in zwei Wochen kommen. Axel ist ganz überrascht als Waltraud ihm gratuliert. Er

habe ganz zufällig in der Zeitung gelesen, dass sie heiraten, und habe gedacht, dass sie einfach vorbeikommen. Dann erst sieht Axel, dass auch Norbert und Fränzchen da sind. Doro haut ab als sie die Schwulen sieht.

In ihrer Wohnung sitzt Doro auf einem Sessel in Hochzeitskleid und hört Speed Metal. Axel kommt nach Hause und macht das Stereo aus. „Es stinkt mir, wenn deine Homofreunde sich über mich lustig machen!!“ Axel sagt, dass sie nicht seine Freunde sind, dass er sie seit Monaten nicht gesehen hat, und nur weil er paar Homosexuelle kennt bedeutet nicht, dass er selbst einer ist. Sie streiten über die Kleiderschrankepisode. Dann legen sie den Streit bei, Doro will ins Bett. Axel ist nicht besonders interessiert, und Doro gibt auf. Doro erzählt, dass sie am Wochenende zu Renate nach Bonn fährt; sie habe sich von Rainer getrennt und es gehe ihr nicht gut.

**Sequenz 13**, Szene 32 (57:09-58:52): Norbert hat kalten Gemüseintopf fürs Abendessen gekocht, der Metzger ist damit nicht zufrieden. Sie streiten; im Topf ist Tofuwurst und keine echte Wurst („Wieso stehe ich den ganzen Tag am Schlachthof?“ „Um unnötigerweise hilflose Tiere abzumurksen.“ „Ich murkse keine Tiere ab, ich entleere Schweinedärme.“), außerdem ist da Lauch drin. Der Metzger geht um sich einen Currywurst mit Pommes zu holen. (Norbert: „Kannst du mir mal sagen warum ich den ganzen Tag am Herd stehe?! -- Drum gebeten hast du mich nicht, aber wenn's dir schmeckt hast du auch nichts dagegen!“)

**Sequenz 14**, Szene 33 (58:53-1:02:20): Norbert ist einkaufen im Supermarkt, Axel wartet auf ihn um eine Ecke. Er will mit ihm reden. Doro sei wieder sauer auf ihn, weil die Jungs auf die Hochzeit gekommen sind. Norbert und Axel haben Meinungsunterschiede über die Kleiderschrankepisode, ob sie miteinander schlafen wollten oder nicht und ob Axel eine Erektion hatte oder nicht. Norbert ist sauer, weil Axel sich nicht ein Mal gemeldet hat, und seine Sachen heimlich abgeholt hat. Axel meint das war wegen Doro, sie wäre abgehauen wenn sie das Wort „Schwul“ gehört hätte. Außerdem hatte Axel andere Sorgen: das Kind soll in ungefähr zehn Tagen kommen. Sie gehen einen trinken. Axel zeigt Norbert ein Foto vom Baby. Axel gesteht, dass es ihnen doch nicht



so gut geht. Er kann wegen der Schwangerschaft nicht mit Doro schlafen und denkt ständig an andere Frauen. Nach Norberts Meinung sind die Heteroprobleme. Sie verabschieden sich.

Szene 34 (1:02:21-1:04:13): Axel geht durch einen Park, als eine schöne Frau ihm entgegenkommt. Er erkennt sie nicht, aber sie erkennt ihn. Sie ist Elke Schmitt, eine alte Freundin von Axel, die er mindestens in acht Jahren nicht gesehen hat, weil sie in Amerika wohnt. Sie erinnern sich an alte Zeiten. Elke bleibt bis Montag in der Stadt, Axel lädt sie zum Essen ein am Samstag.

**Sequenz 15**, Szene 35 (1:04:14-1:11:22): Axel kommt nach Hause, wo Doro und Jutta gerade das Kinderbett streichen. Doro meldet, dass sie am Wochenende nicht nach Bonn fährt, weil Renate einen neuen Lover hat und es ihr wieder besser geht. Axel sagt er habe ein Klassentreffen am Wochenende und werde nicht zu Hause sein. Doro wundert sich, weil es vor einer Weile eine Einladung zu einem Klassentreffen gab. Er geht in die Küche um etwas zu essen. Jutta findet die ganze Geschichte sehr merkwürdig, er kenne diesen Blick, den Axel hat. In der Küche ruft Axel Auskunft an und fragt nach Norberts Nummer. Jutta ist zum Schluss gekommen, dass Axel „keine heimliche Verabredung mit der Heilsarmee hat“, Doro kann nicht fassen, dass Axel fremdgeht. Axel tritt ins Zimmer rein und sagt er gehe noch um den Block. Das Essen brennt in der Küche. „Ich glaub’ der hat Terminprobleme“, meint Jutta.

Axel kommt zu Norbert. Er erzählt die Geschichte mit Elke Schmitt. Als er auf dem Sofa sitzt, kommt der Metzger in seinen Unterhosen und setzt sich neben ihm. Er irritiert Axel, und Norbert sendet ihn Bier holen. Axel fragt ob er Norberts Wohnung am Samstag leihen könnte, Norbert freut sich nicht darüber („Du willst in meiner Wohnung mit einer Frau schlafen?!“). In der Küche findet Doro eine Telefonnummer auf einem Notizblock. Sie ruft die Nummer an. Norbert und Axel zanken darüber, ob die Wohnung geliehen wird oder nicht. Norbert antwortet an das Telefon, als er noch mit Axel redet („... aber nur wenn Doro nicht zu Hause ist. Norbert Brommer?“) Doro legt den Hörer wieder ab. Sie ist schockiert: “Das war ein Mann! Das war ein Homosexueller!“ Axel gibt fast schon auf, aber Norbert willigt endlich ein. Er bekommt

die Wohnung für zwei Stunden, als Norbert zur Spätvorstellung von Visconti gehen wird. Spätestens um eins müssen sie raus aus der Wohnung sein. Doro hat Jutta die ganze Geschichte mit Norbert Brommer erzählt. Sie ist ganz außer sich, aber als Axel zurück nach Hause kommt, spielen beide Frauen als ob nichts passiert wäre.

**Sequenz 16**, Szene 36 (1:11:23-1:21:19): Waltraud, der Metzger und Norbert gehen ins Kino um Viscontis „Tod in Venedig“ zu schauen. Es gibt eine lange Schlange, weil im großen Kino ein Stallone Film läuft. Visconti läuft im kleinen Saal, im Furzkino.

Vor Axels Haus steigt er in Elkes Taxi ein und sie fahren zu Norberts Wohnung.

Der kleine Saal ist wirklich klein. Waltraud freut sich überhaupt nicht, er meint dass gleich die Leute mit den Chipstüten kommen.

Axel sagt, dass die Wohnung ihm gehört, er kennt sich aber dort nicht aus.

Als der Film läuft, kommen die Leute, auf die Waltraud gewartet hat; eine Gruppe von Männern, die laut meckern.

In Norberts Wohnung kommen Elke Schmitt und Axel zur Sache. Elke hat Bull Power, ein Stimulierungsmittel für Zuchtbullen mitgebracht.

Im Kino ist der Metzger eingeschlafen und die Gruppe, die hinter Waltraud und Norbert sitzen kapiert endlich, dass sie im falschen Kino sind. Waltraud hat die Nase voll von ihnen, und sagt, sie sollten endlich die Klappe halten.

Axel zögert mit dem Bull Power ein bisschen, aber lässt Elke ihn den Mittel in die Nase sprühen. Er bekommt Halluzinationen.

Waltraud, Norbert und der Metzger aus dem Kino. Es ist zur Prügelei gekommen mit der anderen Gruppe: Waltraud hat Nasenbluten, der Metzger hat die anderen geprügelt. Waltraud will zu Norbert gehen um abzuwaschen, weil er um die Ecke wohnt, Norbert versucht sein alles das zu verhindern, weil er nicht will, dass die anderen Axel in seiner Wohnung finden.

Jutta sucht Norberts Nummer und Adresse im Telefonbuch. Doro will alleine hinfahren. Norbert versucht die anderen noch irrezuführen, dass er die Wohnungsschlüssel verloren hätte, aber der Metzger hat einen. Sie treten in die Wohnung herein. Waltraud geht ins Wohnzimmer um einen Drink zu holen, kommt aber gleich zurück. „Da hockt ein nackter Hetero auf deinem Wohnzimmertisch und grunzt.“ Axel reagiert auf nichts.

Der Metzger geht ins Bad, dort liegt Elke Schmitt in der Badewanne und will ihm Bull Power vorstellen.

Norbert hat die Geschichte mit der Wohnungsleihe an Waltraud erklärt. Die Türklingel lautet, Doro tritt ein und sucht ihren Mann. Als sie Axel sieht und er nichts tut, will sie wissen, was mit ihm gemacht worden ist, und wird hysterisch. Waltraud haut sie an, die Wehen setzen ein. Norbert will sie ins Krankenhaus bringen, der Metzger soll beim Tragen helfen, weil Axel nichts taugt. Norbert findet den Metzger in der Badewanne mit Elke Schmitt. Doro schreit aus vollem Halse, als Waltraud und Norbert sie die Treppe runter ins Auto schleppen, weil sie glaubt, dass die Schwulen ihr Baby nehmen wollen. Norbert bringt Doro ins Krankenhaus. Auf dem Weg erklärt er ihr, dass er nichts von dieser Sache weiß. Axel sei „ziemlich Hetero“, „deswegen ja die ganze Aufregung“. Norbert gibt sein großes Ehrenwort, dass Axel nur Doro liebt. Doro bedankt sich bei Norbert, dass er sich um sie kümmert.

Szene 37 (1:21:20-1:22:09): Im Krankenhaus soll der Herr Doktor jetzt keine Zeit für Geburt haben. Norbert zeigt, dass er auch ein Held sein kann: „Wenn sie dieses Kind nicht augenblicklich in die Welt bringen, garantiere ich für nichts mehr!“ Aus Versehen gerät er mit in die Entbindungsstation.

Szene 37 (1:22:10-1:26:57): In Norberts Wohnung kommt Axel wieder zu sich. Waltraud erzählt ihm, dass sie nach Krankenhaus fahren müssen, weil seine Frau dort auf ihnen wartet.

Doro liegt im Bett in einem Zimmer mit einer anderen Frau. Als Axel zur Tür kommt, will Doro ihn nicht sehen, er soll abhauen. Axel findet Norbert auf dem Balkon. Er erzählt von der Geburt, es sei schrecklich gewesen, aber das Baby ist okay, ein Junge. Axel hat Angst, dass Doro ihn verlässt, aber Norbert meint, er sollte ihr nur paar Wochen Zeit lassen um alles nachzudenken. Sie gehen zusammen das Baby schauen. Axel bedankt sich bei Norbert für alles. Sie gehen zusammen Frühstücken.

Abspann: Rufus Beck, Joachim Król und Til Schweiger (Waltraud, Norbert und Axel) singen das Lied von Max Raabe „Für einen richtigen Mann gibt es keinen Ersatz“.