

**Technische Universität Dortmund
Fakultät Kulturwissenschaften**

Abschlussarbeit im Studiengang *Angewandte Literatur- und Kulturwissenschaften*
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (M.A.)

Grübel! Denk! Seufz! – Reines Hochdeutsch ist das nicht.

Eine interdisziplinäre Analyse der amerikanischen Donald Duck-Comics von Carl Barks in der Übersetzung von Erika Fuchs zur Darstellung der kultur-, literatur- und sprachwissenschaftlichen Bedeutung ihrer Arbeit für die deutsche (Populär-)Kultur.

Tag der Abgabe: 14.11.2021

Vorgelegt von: Miriam Witteborg

Matrikelnummer: 118290

Betreuender Erstgutachter: Prof. Dr. Martin Stingelin

Mitbetreuender Zweitgutachter: Stefan Schröder

Inhaltsverzeichnis

Persönliches Vorwort	4
1. Einleitung und Übersicht	5
2. Diskurs- und Wertungsfrage im deutschsprachigen Raum	8
2.1 Comics im öffentlichen Diskurs der 1940er und 1950er Jahre.....	9
2.2 Die Akademisierung des Comics in Deutschland.....	11
2.3 Die akademische Neu- und Umbewertung der 1960er und 1970er Jahre.....	13
2.4 Comicforschung zwischen 1970 und 2000.....	14
2.5 Aktueller Forschungsstand.....	15
3. Der Comic – ein Definitionsversuch	16
3.1 Ein Medium im Wandel der Zeit.....	18
3.2 Der aktive Rezeptionsprozess beim Comic-, ‚lesen‘.....	21
3.3. Die kommerzielle Publikation von Comic-Heften in den USA.....	22
4. Die Entwicklung der Figur ‚Donald Duck‘	23
4.1 Carl Barks und sein Comic-Universum.....	29
4.2 Der deutsche Donald Duck-Comic.....	31
4.3 Die Eindeutschung der Donald Duck-Comics durch Erika Fuchs.....	34
5. Namensgebung und (sprachliche) Charakteristika der Figuren	36
5.1 Donald Duck.....	38
5.2 Dagobert Duck.....	40
5.3 Tick, Trick und Track.....	43
5.4 Die Panzerknacker Bande AG.....	46
5.5 Daniel Düsentrrieb.....	48
5.6 Gundel Gaukeley.....	50
6. Erika Fuchs – Alltagssprache und Sprachwandel	52
6.1 Jugendsprache in Entenhausen.....	54
6.2 Fachsprache.....	55
6.3 Sondersprachliche Soziolekte und Dialekte.....	56
7. Literaturwissenschaftliche Analyse – Poetische Stilmittel	58
7.1 Zitate in den Donald Duck-Comics.....	59
7.2 Lieder – Analyse und Zuweisungen.....	62
7.3 Reime.....	66
7.4 Sprichwörter und Redensarten.....	67

8. Fuchs'sche Wortkunst in Textkästen und auf Flächen	69
9. Kulturwissenschaftliche Analyse	71
9.1 Entenhausen und seine Verortung.....	72
9.2 Speisen und Getränke.....	75
9.3 Zeitgeist.....	77
9.4 Alltag.....	78
9.5 Wissensvermittlung.....	79
10. Sprachwissenschaftliche Analyse	80
10.1 Inflektive.....	81
10.2 Onomatopoetika.....	83
10.3 Alliterationen.....	85
10.4 Weitere rhetorische Figuren.....	87
10.5 Comicsprache in der digitalen und mobilen Kommunikation.....	89
11. Populärkulturelle Phänomene	91
11.1. <i>D.O.N.A.L.D.</i>	92
11.2 Duck-Forschung und wissenschaftlicher Donaldismus.....	95
12. Lesart: Kritik und Bewunderung	97
13. Umgang mit dem Fuchs'schen Erbe	102
14. Zusammenfassung und Fazit	104
15. Ausblick	109
Abkürzungsverzeichnis	110
Quellenverzeichnis	111
Eidesstattliche Versicherung	129

Persönliches Vorwort



Abbildung 1

Die Figur des ‚Donald Duck‘ begleitet mich schon seit meiner frühesten Jugend, genauer gesagt den 1980 Jahren. Abgesehen davon, dass ich schon als Kleinkind – zugegebenermaßen extrinsisch – eine Spielzeugfigur desselben mein Eigen nennen durfte, bin ich – gerade der schriftlichen Sprache mächtig – auf Flohmärkten auf die zumeist schon sehr zerlesenen Ausgaben der Zeitschrift *Micky Maus* aufmerksam geworden und habe so schon früh – zunächst mehr aus Zufall und anschließend aus Eigeninitiative heraus – mit der Lektüre der Carl Barks'schen Comics in der Erika Fuchs'schen Übersetzungen begonnen. Das Interesse an der Zeitschrift, welches mit zunehmenden Alter sukzessive abnahm, wurde im Rahmen meines Bachelor-Studiums neu entfacht, als ich im Seminar *Literaturkritik in Theorie und Praxis* das erste Mal mit der *D.O.N.A.L.D.* – der *Deutschen Organisation nichtkommerzieller Anhänger des lautereren Donaldismus* – und ihrer Forschung konfrontiert wurde. Als ich mich schließlich mit der Themenfindung für meine Master-Abschlussarbeit auseinanderzusetzen begann, kam mir die donaldistische These, dass der Fuchs'sche Donald Duck aus Deutschland stamme, erneut in den Sinn und zudem die Frage, wie so eine Behauptung überhaupt aufgestellt werden könne: ‚Gibt es einen hiesigen Donald Duck?‘ wurde insofern zur inoffiziellen Leitfrage der folgenden Abhandlung, wenn auch die interdisziplinäre Analyse der amerikanischen Donald Duck-Comics von Carl Barks in der Übersetzung von Erika Fuchs zur Darstellung der kultur-, literatur- und sprachwissenschaftlichen Bedeutung ihrer Arbeit für die deutsche (Populär-)Kultur das eigentliche Thema dieser Masterthesis ist.

1. Einleitung und Übersicht

Für diese Arbeit ist eine Auswahl an Comics und Panels, die von Carls Barks zwischen 1942 und 1968 geschaffen und von Erika Fuchs für den *Ehapa*-Verlag zwischen 1951 und 1988 übersetzt wurden, analysiert worden. Auf das originäre Werk von Carl Barks wird im entwicklungsgeschichtlichen Kontext des Mediums und der Figur ‚Donald Duck‘ und im Verlauf der literatur- kultur- und sprachwissenschaftlichen Analysen in Ansätzen auch in Gegenüberstellung mit den von Erika Fuchs geleisteten Übersetzungen eingegangen. Das Hauptaugenmerk dieser Thesis wird jedoch auf die von Erika Fuchs geleistete Eindeutschung und sprachliche Neuschöpfung gelegt. Auf die verschiedenen Drucktypen sowie andere visuelle Merkmale wird daher nur eingegangen, wenn es kulturgeschichtlich oder für den Vergleich Barks/Fuchs von Belang ist.

Für die textlichen und bildlichen Belege sind, wenn möglich, die deutschen Originalausgaben aus den Zeitschriften *Micky Maus* (MM), *Micky Maus Beilage* (MMB), *Micky Maus – Sonderheft* (MMSH), *Die tollsten Geschichten von Donald Duck* (TGDD) und *Die tollsten Geschichten von Donald Duck – Sonderheft* (TGDDS) verwendet worden. In einigen Fällen wird sich jedoch auch die ab dem Jahr 1984 erschienenen Nachdrucke aus *Die besten Geschichten mit DONALD DUCK – Klassik Album* (KA) sowie die ab 1992 herausgebrachten Nachdrucke aus *Barks Libary* (BL) bezogen.

Es wird die Harvard-Zitierweise verwendet. Bei den verwendeten Zitaten wird die Schreibweise aus dem Original buchstabengetreu und unverändert übernommen. Dies betrifft sowohl die Zitate von Erika Fuchs, welche teilweise – um die Lebhaftigkeit ihrer mündlichen Sprache zu erhalten – eng transkribiert wurden, als auch die von den zitierten Autoren für ihre Veröffentlichungen gewählten Formen der Groß- und Kleinschreibung sowie der Satzzeichen und Unterstreichungen. Eine Anpassung der Zitate nach veralteten Rechtschreibregeln an die aktuell gültigen Rechtschreibregeln oder eine gesonderte Kennzeichnung durch [sic!] erfolgt nicht.

Allein aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet. Selbstverständlich sind alle Geschlechteridentitäten ausdrücklich mitgemeint, wenn es für die Aussage erforderlich ist.

Bevor mit der eigentlichen interdisziplinären Untersuchung der Fuchs'schen Texte begonnen werden kann, ist zunächst ein Rückblick in die Kulturgeschichte und Rezeption des Comics unabdinglich: Einleitend wird daher zunächst die Wertungsfrage des Mediums im deutschsprachigen Raum näher untersucht; sowohl im öffentlichen Diskurs der Nachkriegszeit als auch in der akademischen Auseinandersetzung von 1950 bis heute. Anschließend wird der Versuch gewagt, das hybride Massenmedium Comic mit seiner multimedialen Bild- und Formensprache, welches grafische Kunst und Literatur in einer sequenziellen Erzählung miteinander vereint, genauer zu definieren. In diesem Kontext soll auch der stetige Entwicklungsprozess des Mediums beleuchtet werden. Den einleitenden Teil wird eine Einführung in den aktiven Rezeptionsprozess von Comics abschließen.

Im zweiten Teil der Thesis wird nach einem kurzen Exkurs in die kommerzielle Entwicklung der amerikanischen Comic-Heft-Kultur auf die Entwicklungsgeschichte der Comic-Figur Donald Duck und den ihn umgebenden Kosmos eingegangen, wobei der Fokus auf die Weiterentwicklung derselben durch Carl Barks gelegt wird. Das anschließende Kapitel legt wiederum den Schwerpunkt auf die Entwicklung der Comic-Heft-Kultur in Deutschland und allen voran der Zeitschrift *Micky Maus*.

Der Hauptteil der Masterarbeit wird sich mit der Eindeutschung der Donald Duck-Comics durch Erika Fuchs beschäftigen; einleitend mit den (sprachlichen) Charakteristika der Kernfamilie Duck – Donald, Dagobert sowie Tick, Trick und Track – und anschließend mit ausgewählten, die Ducks flankierenden Nebenfiguren aus Entenhausen – die Panzerknacker Bande AG, Daniel Düsentrieb und Gundel Gaukeley –. In diesem Zusammenhang wird anschließend der innerdeutsche Sprachwandel ab den 1950er Jahren beleuchtet und untersucht, inwiefern die von Erika Fuchs adaptierten Comics durch den allgemeinen deutschen Sprachgebrauch und Zeitgeist – in Alltagssprache, Jugendsprache sowie Fach- und Sondersprachen – geprägt wurden.

Anschließend wird der Fokus auf die literaturwissenschaftliche Analyse der Fuchs'schen Texte gelegt, indem die poetischen Stilmittel – der umfangreiche Fundus an Zitaten und Liedern ebenso wie Reime, Sprichwörter und Redensarten – untersucht werden, welche Erika Fuchs in originaler sowie dekonstruierter Form für ihre Übersetzungen verwendet hat.

In der sich daran anschließenden kulturwissenschaftlichen Analyse wird das die Figuren umgebende fiktionale Universum Entenhausen vorgestellt und auf seine deutschen Verweise und Bezüge hin untersucht; was die freie adaptierende Übertragung von realen wie erfundenen Orten und Straßen ebenso betrifft, wie die Eindeutschung von Buchtiteln, alltäglichen Gegenständen sowie Speisen und Getränken. Auch die zahlreichen Anspielungen auf den damals vorherrschenden Zeitgeist sowie das Thema Wissensvermittlung sollen hier behandelt werden.

Den Hauptteil dieser Thesis wird die sprachwissenschaftliche Untersuchung der Fuchs'schen Übersetzung abschließen. In diesem Zusammenhang soll sich die Analyse ausgewählter Textstellen zunächst auf die von Fuchs verwendeten Inflektive, Onomatopoetika sowie Alliterationen und anschließend auf die zahlreichen anderweitigen rhetorischen Figuren konzentrieren.

Im vierten Teil der Masterarbeit wird die bis heute nachwirkende populärkulturelle Bedeutung der deutschsprachigen Donald Duck-Comics in der Übersetzung von Erika Fuchs untersucht: Zunächst soll die Verwendung der sogenannten Comicsprache in der digitalen und mobilen Kommunikation analysiert werden und anschließend die *D.O.N.A.L.D.*, deren Anhänger sich seit 1977 der Pflege des Fuchs'schen Wortschatzes verpflichtet fühlen, wissenschaftlichen Donaldismus in allen akademischen Disziplinen betreiben und so den Wissenschaftsbetrieb auf hohem theoretischen Niveau persiflieren.

Abschließend sollen die unterschiedlichen Lesarten der Fuchs'schen Übersetzungen – sowohl in Kritik als auch Bewunderung – thematisiert werden und in diesem Kontext auch der Umgang mit dem Barks'schen Original; sowohl durch Erika Fuchs als auch durch den rahmengebenden *Ehapa*-Verlag. Ein Einblick in den aktuellen Diskurs um den Umgang mit dem Fuchs'schen Erbe durch den *Egmont*-Verlag soll dieses Kapitel abschließen.

Eine Zusammenfassung der in der Thesis herausgearbeiteten Ergebnisse wird abschließend resümieren, mit welchen sprachlichen, literarischen und kulturellen Mitteln Erika Fuchs die deutschsprachigen Donald Ducks-Comics an die deutschen Rezipienten und deren Alltagswelt angepasst hat. Daraufhin soll ein Fazit über die Fuchs'sche Transferleistung gezogen und insbesondere herausgestellt werden, ob und wie durch die freie Übersetzung der Comics die deutsche Alltagssprache und (Populär-)Kultur geprägt wurde. Final soll auch die inoffizielle Leitfrage dieser Arbeit – ‚Gibt es einen hiesigen Donald Duck?‘ – beantwortet werden.

2. Diskurs- und Wertungsfrage im deutschsprachigen Raum

Heutzutage werden Comics sowohl im akademischen Diskurs als auch in der Alltagswelt längst nicht mehr lediglich der trivialen Literatur zugeordnet. Im Gegenteil: Comics werden zunehmend als moderne Erzählform verstanden, die sich einerseits etabliert hat und andererseits in ständiger Transformation befindet. Innerhalb des vielschichtigen Mediums gibt es sowohl niedrigschwellige Schnellproduktionen als auch anspruchsvolle Erzählungen. Sie bedienen unterschiedlichste Formen, Themen und Genres und sind auf diverse Zielgruppen, Altersklassen und Bildungshintergründe zugeschnitten.

Zur gesellschaftlichen Etablierung des modernen Comics hat der „Graphic Novel Godfather“ (Braun 2021: 243) Will Eisner maßgeblich beigetragen: Vor allem sein Werk *A Contract with God* aus dem Jahr 1978, welches dem hybriden Genre zwischen Literatur, Comic und visuell gestalteter Kunst erstmals allgemein Geltung verschaffte, gilt als wegweisend und stilbildend (vgl. ebd.: 293). Auch Art Spiegelmanns Comic-Erzählung *MAUS* über den Holocaust, welche im Jahr 1992 den *Pulitzerpreis* erhielt, hat entscheidend zur literarischen Neubetrachtung und gesellschaftlichen Anerkennung des Genres beigetragen. So wurden Comics ab den 1990er Jahren zunehmend auch als „Adaptionen kanonisierter literarischer Werke“ (Mälzer 2015: 13) verstanden und von renommierten Literaturverlagen vertrieben (vgl. ebd.). Insofern lassen sich etablierte Stilmittel des Comics heutzutage längst auch außerhalb des eigentlichen Mediums finden; beispielsweise in Werbung, Internet und Filmindustrie sowie auch in Bau- und Gebrauchsanweisungen. Mittlerweile werden längst auch Sach- und Lehrbücher sowie Essays und Biografien im Comic-Format veröffentlicht (vgl. Dittmar 2008: 182 f.).

Die kulturelle Wahrnehmung des Mediums fiel jedoch in der Vergangenheit – je nach Jahrzehnt, Kulturraum und Genre – nicht immer derart positiv aus: Während Comics im amerikanischen und franko-belgischen Raum schon früh Kultstatus erhielten, stand die breite Öffentlichkeit in Deutschland dem Medium aufgrund der nationalsozialistischen Vergangenheit, von Zensur und einer negativen Lesart geprägt, lange Zeit eher skeptisch gegenüber. Da der Umgang mit dem Medium und die Interpretation desselben immer auch von den zeitlichen Verhältnissen und vom Kontext abhängig ist, soll in den folgenden Unterkapiteln zunächst ein Einblick in den hiesigen Diskurs der 1940er und 1950er Jahre und anschließend in die Akademisierung des Mediums in Deutschland gegeben werden.

2.1 Comics im öffentlichen Diskurs der 1940er und 1950er Jahre

Beispielhaft für die nationalsozialistische Sichtweise gegenüber der Comic-Kultur ist der Schmähartikel *Blühender Blödsinn – „COMIC STRIPS“ EIN BEI UNS UNBEKANNTES, AMERIKAS KULTUR SCHLAGLICHTARTIG BELEUCHTENDES GEBIET DER USA-PUBLIZISTIK*, welcher am 24.08.1944 in der vom Zentralverlag der NSDAP veröffentlichten Propaganda-Zeitschrift *Illustrierter Beobachter* erschien. Hier werden Comics als

„eine ganz bestimmte Art von Presseerzeugnissen, die in Europa so ziemlich unbekannt sind, weil sich ihr Inhalt auf der geistigen Entwicklungsstufe etwa zehnjähriger Kinder steht und die Primitivität des Gebotenen und der Darstellung auch den einfachsten Menschen unseres Kontinents zu wenig bieten würde“ (26)

beschrieben. In der typischen Rhetorik des NS-Regimes wird anschließend behauptet, dass amerikanische Comics „ganz ohne jede Bildunterschriften“ (ebd.) vor allem dem „Geschmack der Primitiven“ (ebd.) entsprechen und als politisches und antideutsches Propagandamaterial eingesetzt werden. Als Beleg wird sich hier unter anderem auf die „greulich kolorierten“ (27) Fortsetzungs- und Bildergeschichten *Superman*, *Captain Marvel* und *Jungle Jim* bezogen, in welchen die als „böse Naziagenten“ (ebd.) gekennzeichnete Figuren der Lächerlichkeit preisgegeben und „die Deutschen als fette, häßliche, lüsterne und auch dumme Erpresser, Verbrecher und Frauenschänder“ (ebd.) dargestellt werden.

Das Erbe nationalistischen Denkens führte dazu, dass dem Medium auch in der Nachkriegszeit sowohl subversive und anarchische Inhalte als auch jugendgefährdendes Potential unterstellt wurden (vgl. Abel *et al.* 2016: 38). Die zunehmende Verbreitung von Comics in Deutschland ab 1945, zunächst durch amerikanische Soldaten und später durch erste kommerzielle Veröffentlichungen bei Verlagen, hatte zur Folge, dass führende Politiker und Wissenschaftler der 1950er Jahre konsequent gegen das der Trivialliteratur und der minderen Unterhaltungslektüre zugeordnete Medium mobilisierten (vgl. Rieken 2009: 390). Unter dem Vorsitz von Franz Josef Strauß trat 1953 das *Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften* in Kraft, welches die entsprechende *Bundesprüfstelle* dazu ermächtigte, „angemessen auf die aktuelle Entwicklung“ (Bundeszentrale für politische Bildung 2019: o. S.) zu reagieren. Durch Zensur sollte vor kultureller Überfremdung sowie den unsittlichen, anrühigen und verrohenden Themen der Comics geschützt werden (vgl. Rieken 2009: 390).

Die anhaltende ablehnende Grundhaltung gegenüber Comics durch das „kulturpessimistische Bildungsbürgertum“ (Kunzle 1990: 6) führte dazu, dass dem Medium in Deutschland die gesellschaftliche und kulturelle Akzeptanz auch in den Folgejahren weitestgehend verwehrt blieb (vgl. Grünewald 2000: 68). So betitelt beispielsweise das Magazin *DER SPIEGEL* in seiner Ausgabe vom 21.03.1951 einen Beitrag mit *Opium in der Kinderstube*. Im besagten Artikel werden Comics als des Amerikaners „Butter auf der täglichen Zeitungslektüre“ (39) und noch immer als „Wahlpropaganda“ (ebd.) bezeichnet, welche lediglich bei Analphabeten hervorragende Wirkung zeigen. Auch auf das vermeintlich gefährliche Suchtpotential des Mediums und die drohende Verdummung sowie Verwahrlosung der Jugend durch das Lesen von Comics wird hingewiesen (vgl.: 39 f.).

Aus diesem Diskurs heraus entschied sich der *Ehapa*-Verlag, welcher sich die deutschen Lizenzen für die amerikanischen Comic-Figuren und Geschichten aus dem Hause *Disney* gesichert hatte, bei der Vergabe des neu geschaffenen Postens einer Chefredaktion für das ab 1951 in Deutschland herausgegebene Comic-Heft *Micky Maus* für die promovierte Erika Fuchs. Diese sollte der Zeitschrift durch die Herausstellung ihres Dokortitels literarische Seriosität verleihen, die Sicherstellung pädagogischer Werte gewährleisten und dem Comic das Image als „bildungsfernes Schmuddelheft“ (Horst 2010: 12) nehmen. Ob und mit welchen sprachlichen, literarischen und kulturellen Mitteln ihr dies gelang, soll im Hauptteil dieser Arbeit herausgestellt werden.

2.2 Die Akademisierung des Comics in Deutschland

Geprägt durch die in Deutschland vorherrschende abschlägige Betrachtungsweise während des Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit beschäftigten sich auch die ersten akademischen Veröffentlichungen der 1950er Jahre weniger mit dem Comic selbst als vielmehr mit den zu erwartenden Negativauswirkungen auf Kinder und Jugendliche (vgl. Grünwald 2000: 68). Als stilbildend ist Ilse Glietenbergs Dissertation aus dem Jahr 1956 zu nennen, welche sie zur Erlangung der Doktorwürde an der *Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität zu München* verfasst hat. Glietenberg unternimmt hier „erstmalig eine zusammenfassende Charakterisierung der „comics und der comic-Frage in größerem Umfang“ (3) und begründet so die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium im deutschsprachigen Raum. In ihrer unter dem Titel *DIE COMICS – WESEN UND WIRKUNG* veröffentlichten Doktorarbeit beschreibt Glietenberg das Medium einleitend als „Aussageform, die bis zu diesem Zeitpunkt entweder nur in Ansätzen vorhanden oder wenig beachtet worden war“ (4), nach dem zweiten Weltkrieg „Europa überschwemmte“ (ebd.) und die Jugendpresse „in einen verzweiferten Kampf gegen die Bilderserien, in einen Kampf, den sie mit Sicherheit bereits verloren hat“ (ebd.), brachte. Auch wenn sie im Kapitel *Erscheinungsformen von Comics* einige, nicht weiter genannte Comics als gekonnt gezeichnet charakterisiert, kritisiert sie im gleichen Absatz „andere, die an Minderwertigkeit kaum zu übertreffen“ (62) sind, als „plump und unnatürlich“ (ebd.), da sie sich „durch ein beinahe wollüstiges Ausmalen des Häßlichen und Grausigen in allen nur denkbaren Details“ (ebd.) auszeichnen. In diesem Kontext stellt Glietenberg die heutzutage wenig objektiv und abwertend anmutende Frage,

woher die Schöpfer derart widerlicher Zeichnungen das notwendige Maß an krankhafter Phantasie nehmen, sie herzustellen, und die Liebhaber dieser Serien das notwendige Maß an innerer Rohheit, um sie nicht allein zu ertragen, sondern an ihnen Gefallen zu finden! (ebd.)

Anschließend wird auch die Sprache von Comics, die laut Glietenberg „so einfach und bequem wie nur irgend möglich“ (65) ist, kritisiert und vor allem die Verwendung von Geräuschworten, die „dem Betrachter die Phantasieleistung erspart, die dazugehört, sich vorzustellen, wie Geräusche klingen, - wenn etwa Glas zerbricht, ein Schuß fällt oder eine schlecht geölte Tür geschlossen wird“ (ebd.). Diese Onomatopoeitika bezeichnet sie anschließend als „ein nicht unbedingt erfreuliches novum innerhalb der Literatur“ (ebd.).

Als verwirrend für den Leser beschreibt Glietenberg auch den „unlogischen Handlungsablauf“ (74) von Comics samt ihrer „wahllosen Aufnahme von Gesprächsbrocken, die sich nur selten zwanglos zu einem sinnvollen Ganzen fügen“ (ebd.). Hier sieht Glietenberg „die größte Gefahr, die in der Sprache der Comics liegt, besonders was den jugendlichen Leser anbetrifft“ (ebd.). So möchte Glietenberg abschließend, im Fazit ihrer Dissertation, „die Berechtigung, die comics als einen Zweig der Literatur zu bezeichnen, mit aller Entschiedenheit bestreiten“ (191).

Auch Manfred Welkes wissenschaftliche Studie, welche 1958 unter dem Titel *Die Sprache der Comics* im dritten Band der *Schriftenreihe zur Jugendnot* veröffentlicht wurde, repräsentiert die akademische Voreingenommenheit der 1950er Jahre; thematisiert sie ebenfalls vordergründig den verderblichen Einfluss von Comics auf die zumeist jugendliche Leserschaft. Die ablehnende Betrachtungsweise Welkes wird bereits in der Einleitung deutlich, beschreibt er hier weniger eine übergeordnete Forschungsfrage als einen persönlichen Auftrag: „Wir wollen mit unseren Ausführungen dazu beitragen, daß die größten Verstöße gegen „gutes Deutsch“ aus den Comics verschwinden. Damit wäre schon viel erreicht“ (11). Die darauffolgenden Ausführungen zeugen ebenfalls von einer sich heute eher unsachlich darstellenden Auseinandersetzung: Comics werden als „sinnarm“ (47) sowie „peinlich“ (48) bezeichnet und der „chaotisch unangenehme Stil“ (49) des Mediums als „primitiv“ (ebd.) beanstandet. Welkes Abhandlung dient demnach vor allem auch als Beleg der These, „wie wirksam im schlechten Sinne die Comics sind“ (59). So lautet auch das abschließende Fazit seiner Studie: „Die Lektüre fordert keine verstandesmäßige Leistung. [...] Wir meinen, daß die Sprache der von uns untersuchten Comics in hohem Maße asozial ist“ (73).

Die zuvor genannten Beispiele spiegeln den Zeitgeist der 1950er Jahre wider und machen deutlich, wie die wissenschaftliche Comic-Rezeption in Deutschland geprägt wurde. Zusammenfassend lässt sich daher sagen, dass die frühe akademische Auseinandersetzung eine vorurteilsfreie Betrachtung des Mediums versäumt und die wissenschaftlichen Erkenntnisse der internationalen Comicforschung weitestgehend ignoriert hat (vgl. Scholz 2015: 84).

2.3 Die akademische Neu- und Umbewertung der 1960er und 1970er Jahre

Vor allem aus der studentischen Atmosphäre der 68er-Generation heraus hat sich in Deutschland eine Bewegung entwickelt, welche der ideologieverdächtigen Hochkultur, der strikten Abgrenzung zu Massenmedien und deren Zuordnung zur vermeintlich minderen Unterhaltungskultur zunehmend kritisch gegenüberstand. Durch die Neu- und Umbewertung populärkultureller Kommunikationsmittel und Erzeugnisse haben in den 1960er und 1970er Jahren zunehmend auch in der kritischen Theorie geschulte Erwachsene damit begonnen, sich mit dem Medium Comic zu beschäftigen (vgl. Luber 2012: 24).

Es hat sich in Bezug auf das Medium Comic zunächst eine vorwissenschaftliche Bewegung, das sogenannte ‚Fandom‘, entwickelt, welche sich über eigene Magazine und in einer Wechselbeziehung zwischen wissenschaftlicher und nichtwissenschaftlicher Comicforschung zu verständigen begann. Diese hat erste substanzielle Grundlagenarbeit durch zumeist sorgfältig recherchierte Quellen geleistet (vgl. Abel *et al.* 2016: 51). Parallel zum Erstarken der Fan-Kultur wurde auch im wissenschaftlichen Diskurs die strikte Trennung zwischen populärer Trivialkultur und elitärer Hochkultur sukzessive aufgehoben (vgl. Luber 2012: 25). In den 1970er Jahren hat man sich schließlich, einhergehend mit den studentischen Interessen, vermehrt auch im wissenschaftlichen Kontext und auf sachlicher Ebene mit Massenmedien auseinandergesetzt. So wurden Comics neben Filmen, Werbung und anderen zuvor trivialisierten Themen zunehmend Gegenstand interdisziplinärer Betrachtung und Forschung an deutschen Universitäten. Erste wissenschaftlich fundierte Magazine und Nachschlagewerke entstanden und aus den zunächst aus Spaß gegründeten Comiczentren haben sich seriöse Forschungszentren entwickelt (vgl. Grünewald 2000: 68 f.).

2.4 Comicforschung zwischen 1970 und 2000

In den 1970er Jahren entwickelten sich innerhalb der Comicforschung zwei Hauptströmungen, die sich in allgemeine Geschichtsdarstellungen und pädagogisch- sowie psychologisch-motivierte Arbeiten einordnen lassen. Die erste Bewegung – mit ihren bekannten Vertretern Günther Metken, Andreas C. Knigge, Wolfgang J. Fuchs, Reinhold C. Reitberger sowie David Kunzle – hat sich vorwiegend mit dem Erzählprinzip der Bildergeschichte befasst und danach gestrebt, das Medium möglichst weit in der Kunstgeschichte zurückzuverfolgen. Das Unterfangen, dem Comic auf diesem Wege das negative Image zu nehmen, barg und birgt jedoch die Gefahr, die eurozentrische Betrachtung und Ideologisierung des Mediums in den Vordergrund zu rücken, ohne es genau zu definieren (vgl. Köhn 2005: 28). Die zweite Strömung mit ihrem pädagogischen Ansatz hat vor allem die Frage nach einer produktiven Nutzung des Mediums in der Erziehung und schulischen Bildung behandelt. Paradebeispiele inhaltlicher Analysen und Interpretationen bieten die Werke von Dietger Pforte, Wiltrud Ulrike Drechsel, Paul Burgdorf und Jürgen Kagelmann (vgl. ebd.).

Aus diesen beiden Forschungsrichtungen heraus hat sich in den 1980er und 1990er Jahren eine dritte Hauptströmung entwickelt, welche sich an einer Diversifizierung des Diskurses versucht und auch außereuropäische Formen in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt hat. Neue wissenschaftliche Forschungsschwerpunkte wurden zunehmend von einer semiotisch und linguistisch motivierten Herangehensweise bestimmt und haben sich mit dem Wesen und der Gestalt von Comics auseinandergesetzt (vgl. ebd.: 33). Die ganzheitliche Betrachtung des Mediums mit Fokussierung auf bestimmte Themengebiete, Perioden und Regionen – vertreten durch Dietrich Grünewald, Peter Tischer und Will Eisner – hat sich nun mit dem Verhältnis und den Verknüpfungsmöglichkeiten von Text und Bild sowie der Wirkung auf die Rezipienten beschäftigt. Aus diesem Ansatz heraus entwickelten sich fundamentale Forschungsfragen mit semiotischen Ansätzen: Pioniere wie Scott McCloud haben sich anschließend – auf Will Eisners Forschung aufbauend – mit comicspezifischen Gestaltungselementen sowie dem Einsatz und der Funktion von Zeichen auseinandergesetzt und ihre Ergebnisse einer breiten Leserschicht zugänglich gemacht (vgl. ebd.: 34 f.).

2.5 Aktueller Forschungsstand

Wissenschaft ist ein ernstes Geschäft. Die Ernsthaftigkeit der Wissenschaft scheint dabei der Auseinandersetzung mit dem Unernten entgegen zu stehen, dem in der Wissenschaft häufig der Geruch des Unseriösen anhaftet. Dies mag auch ein Grund sein, warum Comics selten Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten sind. **(Kaindl 2008: 120)**

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Comicforschung – aufgrund ihres vermeintlichen trivialen Forschungsgegenstandes, der Problematik einer fehlenden Zuordenbarkeit des Mediums und daraus resultierend den ungenügenden Möglichkeiten, Drittmittel einzuwerben – im Wissenschaftsbetrieb lange Zeit als tendenziell uninteressant abgetan wurde (vgl. Kaindl 2015: 25). Nach den abwertenden und eklektischen Ansätzen früherer Dekaden, in denen Comics noch als Randerscheinung behandelt wurden, befindet sich die Comicforschung spätestens seit den 1990er Jahren in einer rasant ansteigenden akademischen Auseinandersetzung und etabliert sich zunehmend selbstbewusst im wissenschaftlichen Kontext (vgl. Ditschke *et al.* 2009: 7 f.).

Einen interdisziplinären Konsens und allgemein gültigen Forschungsstand zum Medium gibt es jedoch in Anbetracht der fachbereichsübergreifenden Zugänge und Ansätze bisher noch nicht, da der Comic als hybrides Medium sowohl für die Übersetzungs-, Sprach-, Kultur-, Theater- und Literaturwissenschaften als auch für die Kunstgeschichte, Pädagogik, Publizistik und Soziologie Ansatzpunkte bietet. Das Medium verbindet die akademischen Disziplinen zwar miteinander, führt aufgrund der mannigfaltigen Zugänge, Methoden und Forschungsfragen jedoch auch zu differenzierten Definitionen, Ergebnissen und Forschungsständen (vgl. Abel *et al.* 2016: 56 f.).

Aktuell emanzipiert sich die Comicforschung jedoch zunehmend als eigenständiger Ansatz an universitären und außeruniversitären Institutionen, in Forschungsgruppen, Fachzeitschriften und Jahrbüchern sowie wissenschaftlichen Vereinigungen (vgl. Kaindl 2015: 26). Beispielhaft ist die im Jahr 2005 gegründete *Gesellschaft für Comicforschung*, welche den Comic zum interdisziplinären Forschungsgegenstand erhoben hat und auf regelmäßig stattfindenden Tagungen Comicforscher und Akteure verschiedenster Disziplinen und Ansätze miteinander vernetzt. Spätestens seitdem wird die internationale Comicforschung auch durch Beiträge aus Deutschland zum Thema bereichert (vgl. Mälzer 2015: 11).

3. Der Comic – ein Definitionsversuch

UNSERE ANSTRENGUNGEN, DEN COMIC ZU DEFINIEREN, BILDEN EINEN FORTLAUFENDEN PROZESS, DER SO SCHNELL NICHT ABZUSCHLIESSEN IST. (McCloud 2001: 31)

Scott McCloud ist laut Eckart Sackmann möglicherweise einer der ersten Comicforscher, welcher die Vergänglichkeit von Definitionen, den Begriff ‚Comic‘ betreffend, formuliert hat. Nach welchen Kriterien dieser definiert wird, ist nämlich von jeher eine höchst subjektive Entscheidung, bei welcher sich die Comicforscher selbst – zu unterschiedlichsten Zeiten und je nachdem, aus welchem Blickwinkel das Medium betrachtet wird – uneins sind (vgl. 2008: 7).

Historisch betrachtet entstammt der Begriff ‚Comic‘ dem griechischen Wort ‚komikos‘ – für ‚die Wirkung der Komödie betreffend‘ –, aus dem heraus sich wiederum der englische Begriff ‚comical‘ – für ‚komisch‘ – als nominale Bezeichnung für humoristische Texte sowie Bildbeiträge entwickelt hat (vgl. Sackmann 2010: 6). Dies ist insofern irreführend, weil es sich bei dem Begriff gleichzeitig um die Verkürzung des Begriffs ‚Comicstrip‘ – für ‚komische Streifen‘ – handelt, der sich auf die äußere Form der Unterhaltungsbeilage amerikanischer Zeitungen Ende des 19. Jahrhunderts bezieht, welche sich wiederum aus der europäischen Bildergeschichte heraus entwickelt hat. Der Begriff ‚Comic‘ hat sich insoweit, aus dem Amerikanischen stammend, international und nach dem 2. Weltkrieg auch in Deutschland etabliert (vgl. Meloni 2013: 3 f.). Aus dem heutigen Verständnis heraus handelt es sich daher beim Begriff ‚Comic‘ auch eher um ein Lehnwort und einen unscharfen Sammelbegriff; sowohl für Comicstrips und moderne Bildergeschichten als auch für serielle Bilderzählungen und Mangas (vgl. Grünwald 2000: 3).

Die bisherigen Definitionsversuche sind demzufolge ebenso zahlreich wie umstritten: Für Dietrich Grünwald – Initiator und langjähriger Vorsitzender der *Gesellschaft für Comicforschung* – muss ein Comic aus mindestens zwei stehenden Bildern bestehen, sich durch weiterentwickelte Drucktechniken verbreiten und moderne Gestaltungsmittel wie Sprechblasen, Lautmalereien, Perspektivwechsel und Montage beinhalten (vgl. 2000: 15). Für Andreas C. Knigge – Herausgeber des Comic-Fachmagazins *Comixene* von 1974 bis 2013 – entsteht ein Comic erst „durch die Verschmelzung bereits bewährter Stilmittel von Karikatur und Bildergeschichte zu etwas gänzlich Neuem“ (zitiert nach Abel *et al.* 2016: 3).

Laut Eckart Sackmanns Definition für das *Brockhaus Online-Lexikon* handelt es sich beim Comic weder um eine Gattung noch ein Genre, sondern um eine literarisch-künstlerische Erzählform, bei welcher die Erzählung unabhängig von der künstlerischen Technik ist und die Erzählung vorwiegend über das Bild transportiert wird (vgl. 2010: 6). Scott McCloud – anerkannter Autor comictheoretischer Fachbücher in Comic-Format – baut wiederum auf Will Eisners Comic-Forschung auf und beschreibt das Medium als zu „RÄUMLICHEN SEQUENZEN ANGEORDNETE, BILDLICHE ODER ANDERE ZEICHEN, DIE INFORMATIONEN VERMITTELN UND/ODER EINE ÄSTHETISCHE WIRKUNG BEIM BETRACHTER ERZEUGEN SOLLEN“ (2001: 17).

Zwar gilt mittlerweile allgemein der Konsens, dass Comics durch eine Synthese aus verbalen und non-verbalen Zeichen mittels Bildern in einer Sequenz eine Geschichte erzählen; die Ansicht, was genau unter einem Comic verstanden werden kann, ist jedoch nicht lediglich von der Form abhängig, sondern auch von der Geschichte dieser Form (vgl. Sackmann 2008: 7). Andreas Platthaus fasst diese Problematik wie folgt zusammen: „Je nach Nationalität entdecken die Experten die unterschiedlichsten Begründer des Comics“ (2000: 25).

3.1 Ein Medium im Wandel der Zeit

Wird für den Comic, welcher als Populär- und Massenmedium auf der Vermischung verschiedenster Genres beruht, eine rezipierende, kombinierende und auch verlebendige Lese- oder Interpretationsarbeit vorausgesetzt und der Begriff somit sehr weit gefasst, reicht dessen Entwicklungsgeschichte bis auf altsteinzeitliche Piktogramme, ägyptische Wandmalereien oder auch altertümliche bild-narrative Geschichten zurück (vgl. Grünewald 2000: 15). Wird wiederum die Semiotik von Bild und Schrift als Grundlage für eine historische Klassifizierung genommen, beginnt die Geschichte des Comics entweder mit dem im 11. Jahrhundert gewebten Wandteppich von Bayeux, spätmittelalterlichen Druckgrafiken oder auch erst mit den satirischen Bilderbüchern des 18. und der europäischen Bildergeschichte des 19. Jahrhunderts (vgl. Ditschke *et al* 2009: 81). Wird der Comic als Genre ab der ersten Sprechblase gewertet, sind seine Ursprünge in den Comicstrips amerikanischer Zeitungen zu finden, welche untrennbar mit dem medialen Kontext der amerikanischen Zeitungskriege Ende des 19. Jahrhunderts verbunden sind und vor allem durch die beiden großkommerziellen Verleger William Randolph Hearst und Joseph Pulitzer Mitte der 1890er Jahre ausgetragen wurden (vgl. Abel *et al* 2016: 143).



Abbildung 2

Als wegweisende Publikation der letztgenannten Klassifizierung ist zunächst die vom ehemaligen technischen Zeichner Richard Felton Outcault entwickelte karikative Cartoon-Reihe *Down Hogan's Alley* zu nennen, welche erstmals 1895

in der *New York World* veröffentlicht (vgl. Platthaus 2000: 71) und ein Jahr später im *New York Journal* als *Yellow Kid* populär wurde (vgl. Abel *et al.* 2016: 5). Bei dem seriell wiederkehrenden Protagonisten ‚Mickey Dugan‘ handelt es sich um einen kahlköpfigen, barfußigen Jungen irischer Herkunft aus den New Yorker Slums. Outcault hat für diese Figur zunächst detailreiche Einzelbilder in einem größeren Format entwickelt (vgl. Abb. 2) und hierbei auf die bis dahin bei Bildergeschichten üblichen Textkästen unterhalb der Zeichnungen verzichtet. Stattdessen hat er die ersten Sprechblasen eingeführt, mittels welcher seine Figuren dialogisch miteinander

kommunizieren (vgl. Platthaus 2000: 71 f.). Innerhalb der großformatigen Bilder hat Outcault bereits eine Vielzahl von aufeinanderfolgenden Begebenheiten entwickelt und somit gleichsam einen zeitlichen Verlauf mit Erzählcharakter (vgl. Abel et al. 2016: 5 f.). Kurz darauf hat Outcault die für Comics heutzutage übliche Seitenarchitektur mit Rahmen um die einzelnen Panels als typisches Merkmal sequenziellen Erzählens eingeführt, welche sich als stilbildend für die ersten Comicstrips in Zeitungen – als horizontaler Streifen oder auch über eine gesamte Seite – erwiesen haben (vgl. Ditschke et al. 2009: 97).

Durch die massenhafte Verbreitung in Zeitungen erfuhren Comicstrips eine enorme Popularität und aufgrund ihrer Beliebtheit bei diversen Altersklassen und Zielgruppen wuchs das entsprechende Angebot zunehmend. Neue Figuren entstanden aus einer Symbiose der europäischen Bildertraditionen und Karikaturen zu



Abbildung 3

politischen und sozialen Themen (vgl. Meloni 2013: 15). Die von Outcault eingeführten comicspezifischen Elemente sowie das sequenzielle Konzept, welche sich als höchst erfolgreich erwiesen hatten, wurden insofern auch vom Zeichner Rudolph Dirks aufgegriffen. Für die Reihe *The Katzenjammer Kids* – welche erstmals 1897 als Comicstrip in der Sonntagsbeilage des *New York Journal* veröffentlicht wurde und dessen Hauptfiguren Hans und Fritz mit ihren Lausbubenstreichen sich eng an die beiden Protagonisten aus Wilhelm Buschs *Max und Moritz* anlehnen – hat Dirks die semiotische Zeichensprache wiederum maßgeblich weiterentwickelt (vgl. Platthaus 2000: 27). Wie beispielhaft in Abb. 3 zu sehen, verwendet er erstmals allgemeinverständliche visuelle Zeichen: Dirks setzt hier neben das Geräuschwort eines Akkordeons zusätzliche Notensymbole zur Visualisierung desselben sowie Luftwolken zur Veranschaulichung des sensorischen Vorgangs entweichender Luft mitten in das Panel. Zudem visualisiert er innerhalb einer Sprechblase – anstatt wie zuvor üblich mit verbalen Zeichen – durch die Darstellung von Hieroglyphen ohne eindeutige lautliche Zuordnung auf rein bildlicher Ebene ein unaussprechliches Schimpfwort oder auch einen Fluch, wodurch „das Angebot synästhetische Qualität“ (Grünewald 2000: 14) gewinnt.

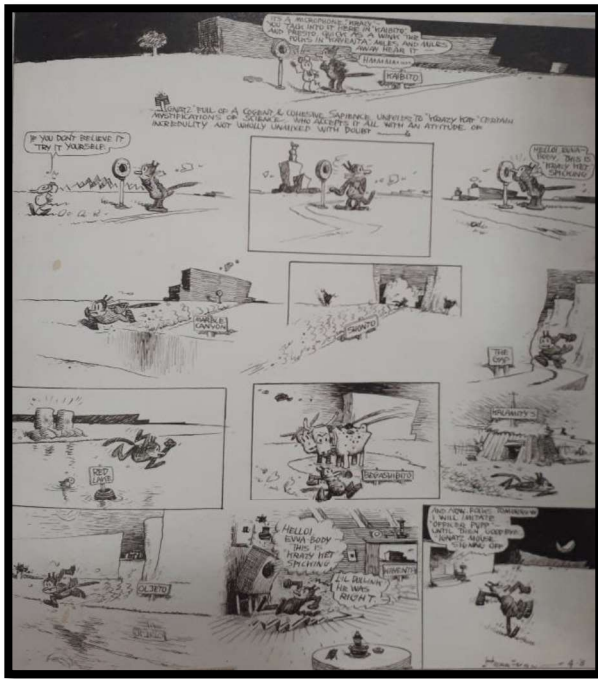


Abbildung 4

Vom Erfolg der zuvor genannten Serien beflügelt, hat sich in ganz Amerika eine enorme Nachfrage nach der Entwicklung neuer Comicstrip-Formate entwickelt (vgl. Abel *et al.* 2016: 185). Als wegweisendes Beispiel im Kontext dieser Arbeit ist auch die Reihe *Krazy Cat* des Zeichners George Herriman zu nennen (vgl. Abb. 4). In seinen Comicstrips treten ab 1913 ausschließlich sprechende Tiere als Hauptfiguren auf, die menschliche Verhaltensweisen adaptieren (vgl.

Platthaus 2000: 37) und sich sowohl visuell als auch inhaltlich durch wilde Einfälle und viel schwarzen Humor auszeichnen (vgl. Riha 1994: 8). *Krazy Cat* hat wiederum zahlreiche Nachahmer dazu inspiriert, anthropomorphe sprechende Helden zu entwerfen und erfolgreich zu vermarkten. Im Falle der *Walt Disney Company* in Form von Mäusen, Wölfen, Eichhörnchen und selbstverständlich auch Enten (vgl. ebd.: 9). So wurde das ‚funny-animal-Genre‘ in den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts schließlich zum Inbegriff des klassischen Comics (vgl. Abel *et al.* 2016: 186).

In diesem Kapitel wurde aufgrund des beschränkten Rahmens der Arbeit und in Anlehnung an die in Kapitel 2.4 thematisierte Kritik von Köhn (vgl. 2005: 28) auf einen zu weit gefassten Rückblick in die Kunstgeschichte der Menschheit verzichtet. Im folgenden Unterkapitel wird sich zunächst eine kurze Einführung in den aktiven Rezeptionsprozess von Comics anschließen. Neben der darauf folgenden Beschreibung und Erläuterung der amerikanischen Comic-Heft-Kultur sowie der Entwicklungsgeschichte der *Disney*-Figur ‚Donald Duck‘ samt des ihn umgebenden Universums – mit Fokus auf die Weiterentwicklung derselben durch Carl Barks – wird der Schwerpunkt insofern auch auf die Entwicklungsgeschichte des deutschen Comics gelegt. Hier wird die deutsche Zeitschrift *Micky Maus* Hauptbestandteil der Untersuchung sein, um so die vorbereitende Basis für den analytischen Teil dieser Arbeit, welcher sich mit der Übersetzung und Eindeutschung der Barks'schen Comics durch Erika Fuchs beschäftigen wird, zu legen.

3.2 Der aktive Rezeptionsprozess beim Comic- ‚lesen‘

Innerhalb der Kulturwissenschaften wird die Rezeption eines Comics, welche sich aus Lesen, Aufnehmen und Verarbeiten zusammensetzt, aufgrund ihres notwendigerweise vielschrittigen Prozesses keineswegs als passiver Akt, sondern vielmehr als aktive Produktion verstanden (vgl. Abel *et al.* 2016: 49). Die verbalen und non-verbalen Zeichen in Comics sind innerhalb der Bildfolge aufeinander abgestimmt, werden von den Rezipienten gedeutet und zu einer sequenziellen Erzählung miteinander verbunden (vgl. McCloud 2001: 17). Die meisten Rezipienten lernen die Formensprache von Comics rein intuitiv kennen: Dies geschieht zumeist bereits in der Kindheit oder Jugend innerhalb eines individuellen Rezeptionsprozesses, ohne es bewusst gelernt oder gelehrt bekommen zu haben (vgl. Abel *et al.* 2016: 77).

Es macht laut Scott McCloud „VIEL VON DER MAGIE UND DER BESONDEREN FASZINATION DES COMICS“ (2001: 74) aus, dass durch den Prozess der Induktion – die überbrückende Leistung des Rezipienten, sich die verstreichende Zeit und den veränderten Raum innerhalb der Geschichte selbstständig vorzustellen – die einzelnen Panels miteinander verbunden und gedanklich zu einer zusammenhängenden, geschlossenen Wirklichkeit und Geschichte konstruiert werden (vgl. ebd.: 75). Das Erzähltempo eines Comics kann hierbei sowohl kleinschrittige Zeitsprünge suggerieren als auch temporeich Jahrzehnte überspringen. Zum Gesamtverständnis sind daher aufmerksames Betrachten sowie assoziatives kombinierendes Geschick die Voraussetzung (vgl. Grünewald 2000: 13). Hinzu kommt, dass die Zeichensysteme, die zum Erzählen von Comics verwendet werden, sich durch den Gebrauch in immer anderen Kombinationen konstant weiterentwickeln und in ihren Bedeutungen immer wieder neu festgelegt werden (vgl. Dittmar 2004: 10). Man spricht aus diesem Verständnis heraus auch von multimedial miteinander agierender Kommunikation (vgl. Meloni 2013: 3).

3.3 Die kommerzielle Publikation von Comic-Heften in den USA

Nachdem sich der amerikanische Comic, von den in Kapitel 3.1 genannten Ausnahmen abgesehen, seit seiner Einführung in den 1890er Jahren als humoristische Unterhaltungsbeilage in Zeitungen – als schwarz-weißer Tagesstrip, mehrfarbiger Wochenend-Strip oder ganze Zeitungsseite – kaum weiterentwickelt hat, gab es Ende der 1920er Jahre wegweisende publizistische Neuerungen: Die USA wurden nach dem wirtschaftlichen Aufschwung der ‚goldenen‘ 1920er Jahre und des dementsprechend hohen Lebensstandard umso härter durch den Börsencrash, die Weltwirtschaftskrise, die hohen Arbeitslosenzahlen und Armut geprägt. Die frühen Comicstrips in Zeitungen, welche sich bis dato vor allem durch Parodie, Bildwitz und Karikaturen ausgezeichnet haben, wurden spätestens ab 1929 von neuen Genres abgelöst, welche sich an den veränderten Bedürfnissen der Menschen orientierten (vgl. Abel *et al.* 2016: 7).

So entstanden einerseits die vor allem auf Jugendliche ausgerichteten Pulp-Genre-Abenteuergeschichten im Comic-Format, welche von den beliebten Groschenromanen – wie *Tarzan* und *Prinz Eisenherz* – inspiriert wurden: Diese versetzen ihre Leser in fremdländische Welten oder eine romantisierte Vergangenheit und ermöglichten so eine Ablenkung von den alltäglichen Sorgen. Die Geschichten wurden in Heftform – zumeist 22 Seiten umfassend – für 10 US-Cent das Exemplar vertrieben. Sie trafen den Geschmack der Massen und den Zeitgeist ebenso wie die maskierten Superhelden der 1930er Jahren – wie *Superman*, *Batman* und *Flash* –, welche dank übernatürlicher Kräfte gegen wilde Tiere und menschliche Schurken einschritten, hilfsbedürftige Opfer verteidigten, für soziale Ordnung sorgten und verlorene Paradiese sicherten (vgl. Kunzle 1990: 5).

Auf der anderen Seite hat sich auch der Comicstrip weiterentwickelt und so das ursprüngliche Genre verändert: 1933 wurden die bis dahin vor allem in Zeitungen veröffentlichten Comicstrips erstmals in einer Druckerei für Sonntagsbeilagen auf ein handliches Heftformat verkleinert und deren Kunden als Werbegabe angeboten. Einige Exemplare wurden zusätzlich mit 10-Cent-Aufklebern versehen und testweise bei Zeitungshändlern in die Auslage gelegt: Diese Hefte verkauften sich so gewinnbringend, dass sie ab 1934 unter dem Sammelbegriff ‚Famous Funnies‘ als eigenständiges Druckerzeugnis herausgegeben und höchst erfolgreich vertrieben wurden (vgl. Knigge 2014: o. S.). Comicstrips in Buch- und Heftformat wurden fortan von Verlagen produziert und waren somit am ökonomischen Gewinn orientiert (vgl. Meloni 2013: 17).

4. Die Entwicklung der Figur ‚Donald Duck‘

Am 28.11.1928 begann mit der Premiere des vertonten Zeichentrickfilms *Steamboat Willy* der Aufstieg von Walter Elias Disney, welcher bereits fünf Jahre zuvor zusammen mit seinem Bruder Roy Oliver die *Walt Disney Company* gegründet hatte. Der lang ersehnte Erfolg stellte sich jedoch erst mit der anthropomorphen Figur ‚Mickey Mouse‘ ein, welche vom *Disney*-Zeichner Ub Iwerks entworfen wurde und von Walt Disney seinen Namen erhielt. (vgl. Meloni 13: 22 f.).

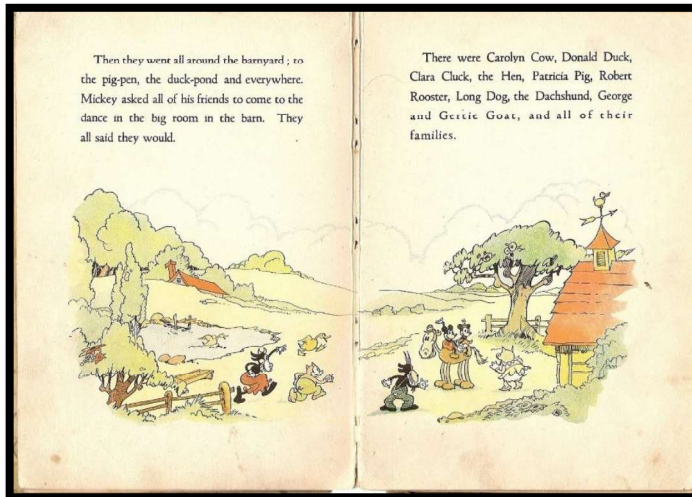


Abbildung 5

Die Figur des ‚Donald Duck‘ wiederum fand erstmals im Jahr 1931 schriftliche Erwähnung – im Bilderbuch *The Adventures of Mickey Mouse*, wo er als Bewohner eines Bauernhofs zumindest namentlich erwähnt wird (vgl. Farkas 2006: 30). Den ersten wirklichen Auftritt hatte die

Figur am 09.07.1934 als „völlig egoistische und schlecht gelaunte Ente“ (Walt Disney Productions 1984: 6) im Matrosenanzug mit Hang zu „unglaublichen Wutausbrüchen und einem unverzeihlichen Egoismus“ (ebd.) im Trickfilm *The Wise Little Hen* innerhalb der Reihe *Silly Symphonies* aus dem Hause *Disney*. Gezeichnet wurde Donald Duck hier erstmals von den *Disney*-Mitarbeitern Art Babbitt und Dick Huemer. Die frühe Visualisierung der Figur war im Vergleich zum heutigen Donald Duck durch einen deutlich längeren und spitzeren Schnabel, kleinere Augen, einen langen gummiartigen Hals, schlankeren Körper sowie gefiederte Finger gekennzeichnet (vgl. ebd.: 28), wie dessen Charakterstudie in Abb. 6 belegt.

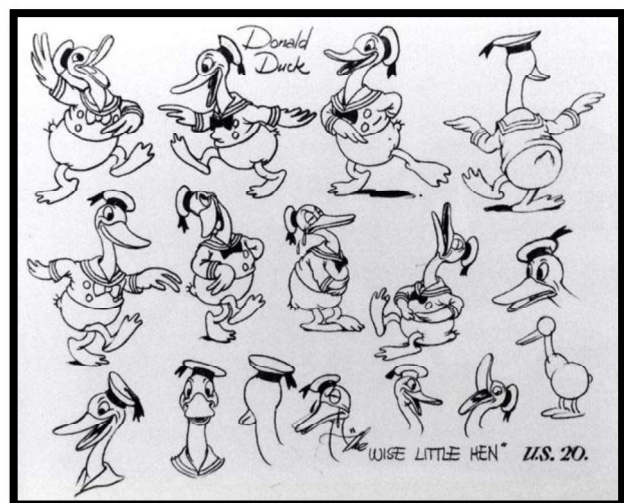


Abbildung 6

Nachdem bereits die Figur Mickey Mouse im Jahr 1932 auf Bitte des Pressedienstes *King Features Syndicate* – einem der größten amerikanischen Vertriebe für Zeitungs-Strips (vgl. Reichelt *et al.* 2012: 40) – vom *Disney*-Zeichner Floyd Gottfredson erfolgreich für eine Comicstrip-Reihe ausdifferenziert wurde, bestand weitere Nachfrage nach Figuren aus dem *Disney*-Kosmos im Comic-Format. So wurde der *Disney*-Zeichner Al Taliaferro beauftragt, der beliebten Maus die bereits im Film erfolgreich eingeführte langschnäbelige Ente als Gegenspieler zur Seite zu stellen.

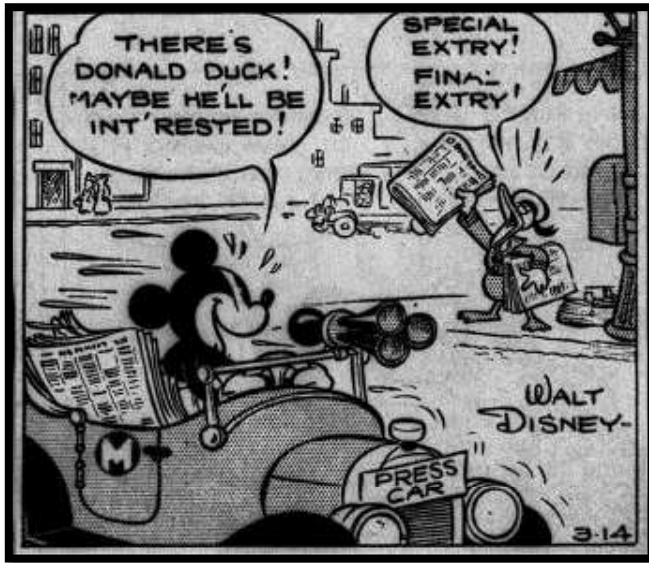


Abbildung 7

Am 16.09.1934 erschien Donald Duck erstmals als Comicstrip: Die gezeichnete Adaption des Trickfilms *The Wise Little Hen* wurde in den Sonntagsbeilagen hunderter amerikanischer Zeitungen gleichzeitig veröffentlicht (vgl. ebd.: 16). Die Figur des Donald Duck, welche in ihren Anfängen häufig auch gemeinsam mit Mickey Mouse in Comicstrips

auftrat (vgl. Abb. 7), war schließlich derart populär, dass sie ab Februar 1938 eine eigene, täglich erscheinende Comicstrip-Reihe erhielt. Innerhalb weniger Monate erschien diese bereits in über 400 Zeitungen auf der ganzen Welt, so dass Donald Duck als Protagonist seiner eigenen Reihe erfolgreicher als jeder zuvor veröffentlichte Strip startete (vgl. ebd.: 100).

Al Taliaferro entwickelte die Figur visuell zu dem Donald Duck weiter, der heute weltweit bekannt ist – indem er ihm weitestgehend das Aussehen gab, welches ihn bis heute prägt (vgl. ebd.: 8): Der Schnabel wurde kürzer, die Augen größer, die Gestalt gedrungenere und somit das gesamte Erscheinungsbild verniedlicht. Auch die Persönlichkeit wurde vielschichtiger und menschlicher: Obwohl die choleriche Seite des frühen Donald Duck aus den Trickfilmen erhalten blieb, wurde seine Persönlichkeit um eine teils kindlich anmutende Unschuld und Schüchternheit, die je nach Situation und Anforderung eingesetzt wurde, ergänzt (vgl. Walt Disney Productions 1984: 7).



Abbildung 8

Ab 1937 stellte Al Taliaferro seinem Donald Duck drei unartige Neffen namens Huey, Dewey und Louie zur Seite (vgl. Reichelt *et al.* 2012: 18) und führte zudem die weiblichen Figuren Daisy Duck und Grandma Duck ein. In den 38 Jahren seines Schaffens kreierte Taliaferro – meist in Kooperation mit dem Texter Robert Louis ‚Bob‘ Karp – 2089 abgeschlossene, ganzseitige und farbige Duck-Geschichten für Sonntagszeitungen sowie 10.312 Kurz- und Fortsetzungsgeschichten in schwarz-weißem Strip-Format für die täglichen Exemplare (vgl. Reichelt *et al.* 2012: 18).

Der nachhaltige Erfolg der *Disney*-Figuren im Comic-Format ist durchaus bemerkenswert, da es sich hierbei ursprünglich ‚nur‘ um eine Zweitverwertung der beliebtesten Trickfilmfiguren des Konzerns handelte. So setzte Walter Elias Disney seine Prioritäten auch zeitlebens im Zeichentrickfilm und vergab die Nutzungslizenzen für die Figuren – welche schließlich weltweit von verschiedensten Verlagen, Zeichnern und Textern produziert wurden – vor allem zur finanziellen Absicherung seiner Studios. Von den erfolgreichen Strip-Formaten in Zeitungen inspiriert, existierten in den USA seit Mitte der 1930er Jahre bereits drei unterschiedliche Comic-Magazine, deren Inhalte sich vor allem aus Nachdrucken besagter Strips speisten und um Gedichte, Witze,

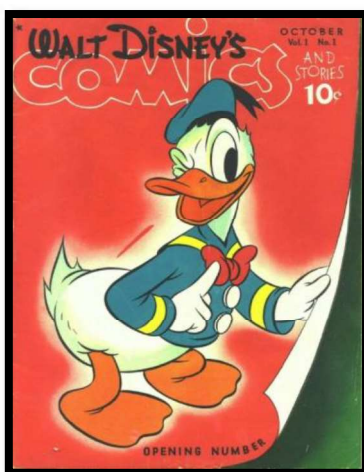


Abbildung 9

Spiele und Rätsel ergänzt wurden. Diese wurden als Merchandise-Produkt von Filmtheatern, Warenhäusern, Molkereibetrieben und Zeitungskiosken vertrieben. Die drei Formate wurden ab 1940 schließlich zusammengeführt und durch das Magazin *Walt Disney's Comics and Stories*, kurz *WDC*, ersetzt. Die erste Ausgabe mit einem zwinkernden Donald Duck auf dem Cover erschien bereits in einer Auflagenstärke von 252.000 Exemplaren (vgl. Walt Disney Productions 1984: 181).

Die *WDC* wurden in den 1950er Jahren mit über einer Million verkaufter Exemplare zum erfolgreichsten Comic-Heft der USA (vgl. Meloni 2013: 22 f.). Der Höhepunkt der Verkaufszahlen wurde im September 1953 mit 3.038.000 verkauften Heften erreicht. So konnte für die Herausgabe einer einzigen Ausgabe bei einem Preis von 10 US-Cents pro Stück ein Umsatz in Höhe von 303.800 US-Dollar – inflationsbereinigt mit einem heutigen Wert von 3 Millionen US-Dollar zu beziffern – erwirtschaftet werden (vgl. Braun 2019: 16).

Als nach 30 *WDC*-Ausgaben das vorgefertigte Material aus den Comicstrips zur Neige ging, beschloss der lizenznehmende Verlag *Western Publishing*, eigene neue Geschichten zu produzieren (vgl. Meloni 2013: 25 f.). Carl Barks, der bereits als Zwischenphasenzeichner am *Disney*-Film *Snow White and the Seven Dwarfs* sowie im Story Department der *Disney Studios* an 36 Kurzfilmen – allesamt mit Donald Duck als Hauptfigur – mitgewirkt hatte und hier bereits zusammen mit seinem Kollegen Jack Hannah den von Homer Brightman und Harry Reeves entwickelten Plot für einen schlussendlich nicht realisierten abendfüllenden Spielfilm mit dem Titel *Donald Duck Finds Pirate Gold* gezeichnet hatte, bewarb sich als freier Mitarbeiter für diese Aufgabe (vgl. Reichelt *et al.* 2012: 142 f.). Als erste Auftragsarbeit sollte er gemeinsam mit seinem ehemaligen Kollegen Hannah den zuvor abgelehnten Trickfilm-Plot, dessen Skript der Texter Bob Karp für die Comic-Version umgearbeitet hat, adaptieren. Das Ergebnis, ein 64-Seiten langes Abenteuer, enthält daher jeweils 32 Seiten der beiden Zeichner. *Donald Duck Finds Pirate Gold* war somit die erste exklusiv für ein Comic-Heft produzierte Geschichte mit Donald Duck als Protagonisten, die nicht aus bereits



Abbildung 10

vorhandenem Strip-Material generiert wurde. Sie erschien im Oktober 1942 als 9. Ausgabe der Comic-Reihe *Four Color*, welche sich durch ihre alternierenden Strip-Helden auszeichnete (vgl. Braun 2019: 29). Sowohl die *WDC* als auch die Reihe *Four Color* waren Produkte des Verlags *Western Publishing*, welcher sich das Monopol an allen *Disney*-Titeln gesichert hatte und es vom Unternehmen *Dell Publishing* unter dem Namen *Dell Comics* vertreiben ließ (vgl. ebd.: 50).

Als freier Texter und Zeichner in Personalunion produzierte Carl Barks ab der Ausgabe 31 regelmäßig neue Comic-Geschichten rund um die Familie Duck für das Magazin *WDC* (vgl. Knigge 2009: o. S.). Dass mannigfache Zeichner und Texter für verschiedenste Formate mit denselben Figuren arbeiten, war sowohl bei *Disney* als auch in der gesamten Branche der Lizenznehmer üblich. So übernahm Barks für die *WDC* nicht nur die Figur des damals noch halbwüchsigen und zumeist boshafte Donald Duck, sondern auch die von Al Taliaferro entwickelten unartigen Neffen sowie Daisy Duck und Grandma Duck. Während Taliaferros und Karps Comicstrips ursprünglich auf die Publikation in Zeitungen zugeschnitten waren, entwickelte Barks sowohl das Format und die Figuren als auch den Inhalt und den Figuren-Kosmos ‚Duckburg‘ weiter und schnitt diese auf das neue Heft zu. (vgl. Horst 2010: 62).

So wurde Donald Duck unter der Feder von Carl Barks schließlich erwachsen, wenn auch die bereits von Taliaferro verwendete Unzuverlässigkeit seines vielschichtigen Charakters als Stilmittel beibehalten wurde, um die Figur bei grundlegender Identitätsstiftung möglichst variabel zu halten (vgl. Braun 2019: 41). Donald Ducks Charakter lässt sich daher auch in der Ära Barks und trotz des charakterlich roten Fadens am ehesten mit dem eines Chamäleons vergleichen: Mal ist Donald Duck faul und mal fleißig, mal ein cholischer und mal ein treusorgender Onkel, mal arm und mal durchschnittlich wohlhabend, mal völlig unfähig und mal fachlich kompetent, mal Gewinner und öfters destruktiver Verlierer, mal Held und mal Durchschnittsbürger. Meist jedoch ist er eins: Ein Unglücksrabe und Faulenzer (vgl. Horst 2010: 50). Seine Kleidung, die sich in all den Jahren kaum verändert hat – ein Matrosenanzug mit Fliege samt passender Matrosenmütze – erinnert noch an die Anfänge der Figur als Hausbootbesitzer. Die vermeintliche Dienstkleidung ist jedoch seine alltägliche Garderobe und sagt inhaltlich nichts Weiteres über seinen Beruf oder eine Vergangenheit aus (vgl. Löffler 2004: 119).

Im Dezember 1947 erschien erstmals die von Barks entwickelte Figur ‚Uncle Scrooge McDuck‘ – auf Deutsch: Onkel Dagobert Duck –, welche ursprünglich nur für einen einzigen weihnachtlichen Auftritt vorgesehen war und sich insofern eng an die Figur des Ebenezer Scrooge aus Charles Dickens' *Weihnachtsgeschichte* anlehnt. Die beliebte Figur verselbstständigte sich jedoch, wurde schließlich Teil des engen Kerns der Familie Duck und entwickelte sich sogar zum Protagonisten weiter (vgl. Reichelt *et al.* 2012: 144). Aufgrund seiner Popularität erhielt die Barks'sche Figur ab 1952 ein eigenes Sonderheft; das erste mit dem Titel *Only a Poor Old Man* (vgl. ebd.: 146).

In den Folgejahren entwickelte Barks den komplexen Kosmos ‚Duckburg‘ und vor allem auch die darin lebenden Figuren weiter: 1948 wurde die Familie Duck um ‚Cousin Gladstone Gander‘ – auf Deutsch: Vetter Gustav Gans – ergänzt. 1951 führte Barks sowohl den ‚Money Bin‘ – Dagobert Ducks Geldspeicher – und die Parodie auf amerikanische Pfadfindervereinigungen ‚Junior Woodchucks‘ – Fähnlein Fieselschweif – als auch die Verbrecherbande ‚Beagle Boys Inc.‘ – Panzerknacker Bande AG – ein. Ein Jahr später entwickelte er den Erfinders ‚Gyro Gearloose‘ – Daniel Düsentrieb – (vgl. Knigge 2009: o. S.) sowie seinen ‚Little Helper‘ – Helferlein – und 1956 die Zauberin ‚Magica De Spell‘ – Gundel Gaukeley – (vgl. Meloni 2014: 27).

Die wahre künstlerische Identität und Urheberschaft an den *Disney*-Figuren verschwand jedoch vollständig hinter der Corporate Identity des *Disney*-



Abbildung 11

Konzerns; genauer gesagt hinter der stilisierten Unterschrift Walt Disneys, welche bis zum Tode desselben im Jahr 1966 abertausende von Comicgeschichten zierte (vgl. Abb. 11). Dieses Vorgehen wurde von Beginn an als Unternehmensstrategie gewählt: Obwohl es sich bei den Comics um Lizenzprodukte handelte und der *Disney*-Konzern hierbei lediglich als Qualitätskontrolleur fungierte, sollte es nach außen stets so wirken, als wären auch alle Comics von Walt Disney persönlich erschaffen worden. Der Produktname *Walt Disney* konnte sich so höchst erfolgreich zu einer global verbreiteten Marke entwickeln (vgl. Reichelt *et al.* 2012: 6).

Bemerkenswert ist jedoch, dass sich Carl Barks trotz der verordneten Anonymität bereits früh durch eine treue Anhängerschaft auszeichnete und unter Kennern und Liebhabern der *WDC* als ‚The Good Duck Artist‘ gehandelt und verehrt wurde (vgl. Knigge 2009: o. S.). In den späten 1950er Jahren erfuhren schließlich zwei Fans, Malcom Willits und John Spicer, auf Nachfrage bei den *Disney-Studios* den Namen des Künstlers, der sich all die Jahre hinter besagtem Ehrentitel verborgen hatte. 1960 nahmen diese Kontakt zum mittlerweile fast 60-jährigen Carl Barks auf, der sich seiner internationalen Bekanntheit und Beliebtheit bis dahin nicht bewusst gewesen war (vgl. Braun 2019: 13). So konnte er in seinen späten Jahren noch vom Kult um seine Person profitieren und für seine Ölgemälde, welche die Familie Duck in den Mittelpunkt rückten, fünfstelligen Dollarbeträge erzielen (vgl. Reichelt *et al.* 2012: 18).

4.1 Carl Barks und sein Comic-Universum

Ich war ein Versager als Cowboy, als Holzfäller, als Drucker, als Stahlarbeiter, als Schreiner, als Animator, als Hühnerzüchter und als Barbesucher. Vielleicht hat mir das alles geholfen, meine Geschichten über das Versagen des guten alten Donald zu schreiben. (Carl Barks o. Z., zitiert nach *Walt Disney Productions 1984: 183*)

Daniel Carl Barks veröffentlichte zwischen 1943 und 1967 als Zeichner und Texter in Personalunion etwa 520 Geschichten – zumeist mit einer Länge von 10, 24 oder 36 Seiten mit jeweils acht Bildern –, in denen gewöhnlich Donald Duck und seine Familie im Mittelpunkt stehen (vgl. Kunzle 1990: 12). Die sogenannten ‚Ten-Pager‘ haben hierbei den häuslichen Grundstock für die *WDC* gebildet und sich vor allem mit alltäglichen und familiären Auseinandersetzungen der Ducks in und um die Stadt Duckburg beschäftigt (vgl. Braun 2019: 29).

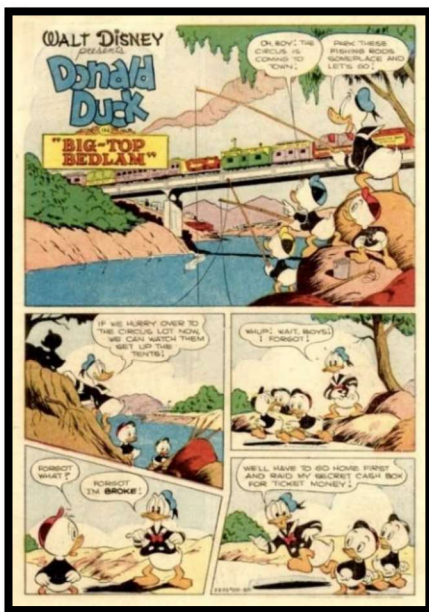


Abbildung 12

Inhaltlich löste sich Barks schon „bald von der Dramaturgie des Trickfilms, die seinen ersten Geschichten noch anhaftet, und verlieh seinem Helden einen äußerst differenzierten Charakter“ (Knigge 2009: o. S.). Hierfür eigneten sich vor allem die längeren und in sich abgeschlossenen Geschichten für ein ganzes Comic-Heft. Diese sogenannten ‚One Shots‘, boten Barks zudem den inhaltlichen Spielraum für die Entwicklung von dramaturgischen Spannungsbögen und thematischen Exkursen außerhalb von Duckburg: So ging die Familie

Duck mehrfach auf Weltreise, erlebte kriminalistische Geistergeschichten und fand sich auch im wilden Western wieder (vgl. Reichelt *et al.* 2012: 146). Barks ließ sich hierfür von verschiedensten Überlieferungen der Menschheitsgeschichte – Sagen, Mythen, Legenden, Romanen sowie auch Reiseberichten – inspirieren (vgl. Platthaus 2000: 130). Seine Erzählungen beschäftigen sich insofern „mit dem Erhabenen ebenso wie mit dem Kleinen, dem Philosophischen wie dem Profanen“ (Löffler 2004: 7). Auch auf gestalterischer Ebene zeichnet sich Barks durch einen individuellen Stil aus, der zwar von Taliaferro geprägt wurde, jedoch aufgrund seiner sanften Kurven und seines klaren Strichs den Figuren noch mehr ein Gefühl schrulliger kindlicher Unschuld verliehen hat (vgl. Abel *et al.* 2016: 81 f.).

Was Barks zusätzlich von Taliaferro und anderen *Disney*-Zeichnern unterscheidet, ist die Entsprechung von Emotionen in Mimik und Körpersprache. Barks hat die gesamte Familie Duck in einer Ausdrucksstärke und mit einem Variationsreichtum gestaltet, „wie es selten in der Kunst zu erleben ist“ (Braun 2019: 42). So handelt es sich hier nicht lediglich um Figuren mit karikativen Grimassen, sondern um im höchsten Maße beseelte Ausdrücke, die der hohen Qualität seiner Erzählungen entsprechen (vgl. ebd.).

In der Anfangszeit seines Schaffens Barks auf einer Comic-Seite noch vier Panel-Zeilen untereinander und jeweils zwei bis drei gleichhohe Bilder nebeneinander platziert (vgl. Ditschke *et al.* 2009: 48). Schnell begann er jedoch mit der Seitenarchitektur und Bildstruktur zu experimentieren: Er ließ einzelne Panels über die anderen herausragen, verschob das standardisierte ziegelsteinartige Comic-Raster und gestaltete so großzügige Ansichten, Panoramen und Szenarien bis hin zu halbseitengroßen Einzelbildern, wodurch die visuellen Höhepunkte seiner Erzählung zur Geltung kommen (vgl. Reichelt *et al.*



Abbildung 13

2012: 11). Die umfangreichen Großbilder, welche Barks auch für die Eröffnung einer längeren Erzählung eingesetzt hat, erstrecken sich über den Raum von bis zu vier Standardpanels. Sie sind detailreich und komplex mit großem Arbeitsaufwand gestaltet (vgl. Löffler 2004: 55).



Abbildung 14

Bei Zeichnungen für die kürzeren Geschichten ist es Barks trotz einer stilistischen Reduktion – dank ausgefeilt schlichter Hintergründe, der strategischen Platzierung ausgewählter Details sowie dem gekonnten Spiel mit Schatten und Silhouetten – gelungen, ein Maximum an Ausdruckskraft zu erzeugen. Gerade vor dem Minimalismus der Hintergründe kommen Dynamik, Physiognomie und vor allem auch das variable Mienenspiel der Figuren besonders gut zum Tragen (vgl. Platthaus 2000: 140 f.).

4.2 Der deutsche Donald Duck-Comic

Während sich in anderen europäischen Ländern eine ganz eigene Comic-Tradition entwickelt hat; ob durch den frühen Erwerb von *Disney*-Lizenzen und die landeseigene Veröffentlichung amerikanischer Comics – wie die Zeitschrift *Topolino* in Italien ab 1930 – oder eigene erfolgreiche Comic-Formate – wie *Tintin* des Comicschöpfers Georges Prosper Remi alias Hergé in Belgien ab 1946 oder *Astérix* des Autoren René Goscinny und Zeichners Albert Uderzo in Frankreich ab 1959 – hielt das nationalsozialistische Deutschland an der Tradition der Bildergeschichte fest (vgl. Abel *et al.* 2016: 15). Dies hatte zur Folge, dass die meisten Deutschen erst nach dem 2. Weltkrieg mit Comics in Berührung gekommen sind (vgl. Kunzle 1990: 5).

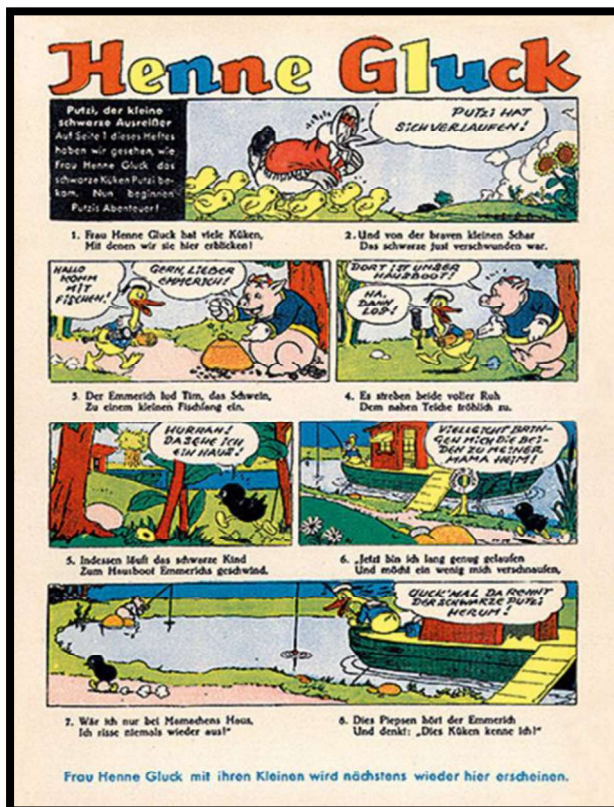


Abbildung 15

‚Emmerich‘ debütiert sowie die grafische Umgestaltung des Originals durch die Ergänzung gereimter Untertitel (vgl. Mahnke 2006: o. S.). Letztere, welche im amerikanischen Original so nicht vorkommen, orientieren sich eindeutig an der Tradition der europäischen Bildergeschichte und dienen dem Zweck, das bis dato unbekannt Medium an die Lesegewohnheiten der neuen Zielgruppe anzupassen.

Wenig bekannt ist insofern auch die Tatsache, dass bereits in den 1930er Jahren die ersten deutschsprachigen Comic-Adaptionen in den Nachbarländern Österreich und Schweiz erschienen sind. Bemerkenswert ist hier vor allem die Übersetzung des amerikanischen Donald Duck-Comic *The Wise Little Hen*, welche 1938 in der farbig illustrierten Wiener Kinderzeitschrift *Schmetterling* publiziert wurde (vgl. Abb. 15). Bemerkenswert ist hier, dass die Figur des Donald Duck unter dem Namen

Die Nachkriegsjahre in Deutschland wurden nicht nur von einer starken militärischen Präsenz und Expansion durch die USA geprägt, sondern zudem auch von einer kulturellen sowie ökonomischen. In diesem Zuge wurde auch das Medium Comic hierzulande zunehmend populär. Die ersten Übersetzungen des in Amerika bereits seit über 40 Jahren bekannten und beliebten Mediums erschienen spätestens ab 1947 auch in den Kinderseiten der deutschen Tageszeitungen sowie im Feuilleton (vgl. Kunzle 1990: 11). Auch in Deutschland wiederholte sich zunächst der assimilierende Umgang mit dem Medium: Die meisten Comic-Geschichten wurden inhaltlich neu interpretiert und auch visuell an die Lesegewohnheiten der deutschen Zielgruppe und die Erwartungen des Marktes angepasst, indem Sprechblasen teils vollständig entfernt und zusätzliche Textkästen unterhalb der Bilder eingefügt wurden (vgl. Meloni 2013: 20 f.).



Abbildung 16

Es ist insofern bemerkenswert, dass der 1951 in Stuttgart gegründete *Ehapa*-Verlag die Tradition der visuellen Korrektur durch das Einfügen zusätzlicher Untertitel und das Entfernen oder Anpassen von Sprechblasen nicht fortgeführt hat. Gerade deshalb galt die

Zeitschrift *Micky Maus* auch als Ausnahme auf dem deutschen Comic-Markt der 1950er Jahre und die neuen visuellen Erzählweisen fanden bei der Jugend großen Anklang (vgl. Meloni 2013: 21). Da der in Deutschland bis dahin noch unterentwickelte Comic-Markt in den Wirtschaftswunderjahren gute Erfolgsaussichten bot, erschien die erste Ausgabe der *Micky Maus* am 29. August 1951 (vgl. Abb. 16) bereits in einer Auflagenstärke von 300.000 Exemplaren, die zu 75 Pfennig das Stück vertrieben wurden. Zwischen 1951 und 1956 erschienen die 32-seitige Zeitschrift noch monatlich; aufgrund des großen Erfolges anschließend 14-tägig und kurz darauf, ab 1957, bereits wöchentlich. Ab 1955 wurde zudem einmal monatlich ein Sonderheft veröffentlicht, so dass die Zeitschrift ab Anfang der 1960er Jahre zu Recht den Untertitel *Die größte Jugendzeitschrift der Welt* trug (vgl. Luber 2012: 21).

Von Beginn an und bis zu ihrem Ruhestand im Jahr 1988 wurde Dr. Erika Fuchs im Impressum der Zeitschrift als Chefredakteurin genannt; wobei die Tätigkeitsbeschreibung eigentlich irreführend ist, da Fuchs weniger als leitende Redakteurin denn als Übersetzerin tätig war und an redaktionellen Entscheidungen de facto nicht beteiligt wurde. Ihr Dokortitel in Kunstgeschichte wurde jedoch in den 1950er Jahren als ideales Aushängeschild für die Seriosität der Zeitschrift erkannt und dementsprechend vermarktet (vgl. Luber 2012: 27). Der Stuttgarter *Ehapa*-Verlag verlegte die Zeitschrift schließlich in einer Zeit, in welcher angloamerikanische populäre Medien vor Veröffentlichung für die Akzeptanz noch „germanisiert“ (Horst 2010: 10) werden mussten.

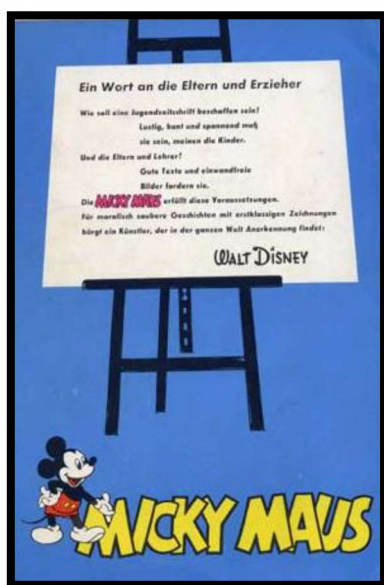


Abbildung 17

Um Vorbehalten zuvorzukommen, wurde bei der neu verlegten Jugendzeitschrift daher auch tunlichst vermieden, das Wort ‚Comic‘ zu verwenden; der Titel der Zeitschrift wurde insofern um den erläuternden Untertext *Das bunte Monatsheft* ergänzt (vgl. Sackmann 2008: 9). Die Hinzufügung eines redaktionellen Teils ab dem Jahr 1956 war zwar auch medienrechtlichen Notwendigkeiten geschuldet – um die Gebührenermäßigung des Postzeitungsdienstes nutzen zu können –, diente jedoch vor allem auch der vorbeugenden Entkräftung von Vorbehalten und zur Beruhigung besorgter Eltern. An diese richtet sich

auch das *Wort an die Eltern und Erzieher* auf der letzten Seite des Magazins (vgl. Abb. 17), welches die Zeitschrift vom Vorurteil kultureller Minderwertigkeit freisprechen und dazu beitragen sollte, einer stets drohenden Indizierung durch die *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften* zu entgehen. Die zeittypischen Bedenken, dass durch Comics unsittliche Inhalte verbreitet würden, sollten überdies durch Bastelanleitungen und harmlose Scherze zerstreut werden. Zudem konnten so die für die damalige Zeit nicht unerheblichen Kosten in Höhe von 75 Pfennig pro Heft gerechtfertigt werden. Der wirtschaftliche Erfolg des *Ehapa*-Verlags ist mit bis zu 400.000 verkauften Exemplaren pro Ausgabe Mitte der 1950er Jahre unbestreitbar. Da jedes Heft zudem mehrere Leser hatte – durch Leihagenturen zusätzlich gefördert – wird von bis zu 1,5 Millionen Lesern pro Heft ausgegangen (vgl. Luber 2012: 23 f.).

4.3 Die Eindeutschung der Donald Duck-Comics durch Erika Fuchs

Erika Fuchs' eigener Bildungsweg war für ihre Zeit außergewöhnlich: Als geborene Johanna Theodolinde Erika Petri wuchs sie, als zweites von sechs Kindern, in wohlhabenden Verhältnissen in der hinterpommerschen Kleinstadt Belgard an der Persante auf. Durch ihr Elternhaus – der Vater August Petri war als Direktor der *Überlandwerke* mit der Elektrifizierung des ländlichen Raums in leitender Position beschäftigt; die Mutter Auguste, geborene Horn, war examinierte Lehrerin und ausgebildete Sängerin – wurde sie gutbürgerlich und traditionell erzogen (vgl. Bohn 1996: 9). Erst durch ihre eigenes Bestreben und eines extra hierfür notwendigen Stadtrat-Beschlusses wurde es ihr ermöglicht, von der höheren Töchterschule als erstes Mädchen der Stadt auf das humanistische Knabengymnasium zu wechseln, wo sie das Abitur ablegte (vgl. Bahnert 2014: 11). Sie studierte anschließend Kunstgeschichte, Archäologie und mittelalterliche Geschichte in Deutschland, England und der Schweiz und promovierte 1935 mit summa cum laude über die Werke des Rokoko-Bildhauers Johann Michael Feichtmayr. Nach dem zweiten Weltkrieg lebte sie gemeinsam mit ihrem Mann, dem Maschinenbauingenieur und Erfinder Günter Fuchs, sowie ihren zwei Söhnen in der provinziell geprägten oberfränkischen Kleinstadt Schwarzenbach an der sächsischen Saale (vgl. Horst 2010: 12 f.).

Erika Fuchs war keine gelernte Übersetzerin, hatte jedoch aus Mangel an Arbeitsmöglichkeiten in ihrer ursprünglichen Profession als Kunsthistorikerin dank ihrer umfassenden Bildung bereits für die Zeitschriften *Die Welt erzählt: Story* sowie *Das Beste aus Reader's Digest* als freischaffende Übersetzerin gearbeitet (vgl.

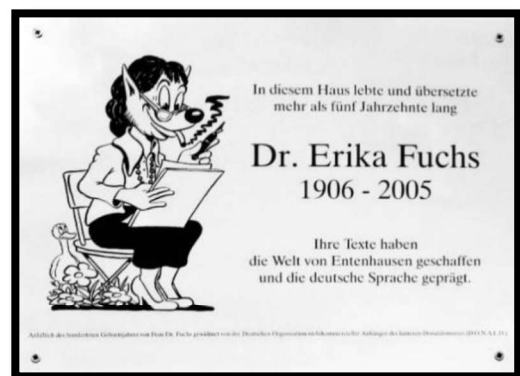


Abbildung 18

ebd.: 28 f.). Als sie im Jahr 1951 gegenüber dem Geschäftsführer von *Reader's Digest* – welcher sich mit dem neu gegründeten *Ehapa*-Verlag sowohl die Stuttgarter Räumlichkeiten als auch den gemeinsamen Vertrieb teilte – erwähnte, dass sie auch in einer Elterninitiative pädagogisch tätig war, gab diese Information zusammen mit ihrem Dokortitel schließlich den Ausschlag, dass ihr die Stelle als Chefredakteurin der im Entstehen begriffenen Zeitschrift *Micky Maus* angeboten wurde (vgl. Bohn 1996: 50).

Der Aufbau und das Konzept des deutschen Magazins wurden wiederum vom europäischen Hauptlizenznehmer *Gutenberghus* in Dänemark – dem Mutterunternehmen des *Ehapa*-Verlags – vorgegeben. Dieser hatte bereits jahrelange Erfahrung mit der Publikation von *Disney*-Material und stellte insofern auch die Übersetzungsvorlagen für den deutschsprachigen Raum zusammen (vgl. Bohn 1996: 53). Zu Anfang wurden hier sowohl ältere als auch neuere Barks-Geschichten ohne thematischen Zusammenhang durcheinandergemischt, so dass Erika Fuchs neben den Übersetzungen auch für eine inhaltliche Konstante zu sorgen hatte und die Geschichten und Entwicklungen zu einer möglichst stimmigen Welt zusammenfügen musste. In diesem Zuge hob Fuchs die im amerikanischen Original ursprünglich vorhandene Trennung der beiden Städte ‚Mousetown‘ – der Erzählkreis um den Protagonisten Micky Mouse – und ‚Duckburg‘ – der Heimat der Familie Duck – auf und schuf daraus die gemeinsame Stadt ‚Entenhausen‘ (vgl. Horst 2010: 62). Auch eine weitere grundlegende Entscheidung wurde von Erika Fuchs getroffen: Zwar stammten die Zeichnungen sowie die grundlegende Handlung von Carl Barks; da in ihren Augen ein Comic jedoch vor allem prägnant sein musste, sollten die deutschen Ausgaben für den hiesigen Markt neue kulturelle Bezüge, ihre ganz eigene Stimmung und eine neue Dichtung erhalten, welche sie auf die deutsche Leserschaft zuschnitt (vgl. ebd.: 16).

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass es bei den europäischen Lizenznehmern der *Disney*-Comics und den frühen Veröffentlichungen noch gängige Praxis war, die Sprechblasen der Originale routinemäßig umzuzeichnen, um sie so an die Textlängen der jeweiligen Übersetzungen anzupassen. Der Stuttgarter *Ehapa*-Verlag traf jedoch für die deutsche Ausgabe der Zeitschrift *Micky Maus* die Entscheidung, die ursprünglichen Textblasen als Teil der Bildkomposition des Originals zu erhalten und an ihrem ursprünglichen Platz zu belassen. So wurde wiederum Erika Fuchs vor die Aufgabe gestellt, ihre Übersetzungen an das vorhandene Layout anzupassen. Ernst Horst stellt in diesem Kontext die These auf, dass ihr die Berücksichtigung der vorgegebenen visuellen Rahmenbedingungen zu einer besonderen inhaltlichen Kreativität verholfen habe (vgl. ebd.: 213).

5. Namensgebung und (sprachliche) Charakteristika der Figuren

allmählich kriegt man ja auch ein gefühl für die charaktere und wie man die darstellt und wie man die sprachlich darstellt. ich hab ja doch versucht, die sprachlich nach ihrer generation und ihrem gesellschaftlichen status irgendwie... darzustellen, was im amerikanischen text nicht der fall ist. sie sprechen alle im gleichen umgangston. (Erika Fuchs 1986, zitiert nach Bohn 1996: 157)

Zum Teil wurden die deutschen Namen der Figuren, deren Geschichten Erika Fuchs ab 1951 übersetzt hat, durch den *Ehapa*-Verlag vorgegeben: Beispielsweise ‚Donald Duck‘ – dessen Name unübersetzt aus dem amerikanischen Original übernommen wurde – sowie auch die deutschen Namen seiner Neffen ‚Tick Trick und Track‘ – anstelle von ‚Huey, Dewey und Louie‘ –. Bei den übrigen Charakteren wurde es Fuchs freigestellt, die Namen neu zu vergeben (vgl. Meloni 2013: 87). Auch wenn sie die von *Disney* eingeführte Tradition der alliterierten Vornamen und Nachnamen übernommen hat, imitieren die Figurennamen der deutschen Übersetzung weniger das amerikanische Schema. Sie distanzieren sich im Gegenteil vom Original und können daher in ihrer Eigenständigkeit betrachtet werden (vgl. Horst 2010: 20). Die Neu- und Umbenennung mag Fuchs zudem bei der sprachlichen Ausarbeitung und Differenzierung der Figuren geholfen haben, welche sie auch durch einen individuellen Stil und sprachliche Eigenheiten charakterlich zu unterscheiden suchte. Neben den Namen hat Fuchs den Figuren jeweils ihren eigenen Duktus und Tonfall sowie eine individuelle Melodie auf den Leib geschrieben, der sie von den anderen Figuren unterscheidet (vgl. ebd.: 53). So hat Fuchs weniger das Anliegen, den amerikanischen Ton zu übersetzen und die amerikanische Kultur nach Deutschland zu bringen verfolgt, sondern sich vielmehr darum bemüht, mit ihren Anspielungen auf die deutsche Kultur und Literatur eine Welt zu erschaffen, die von der neuen Leserschaft erkannt wird (vgl. Meloni 2013: 95).

Im Vergleich zu den Barks'schen Originalen, in welchen am ehesten die „nivellierte Umgangssprache“ (ebd.: 91) gepflegt wird, ist die gesprochene Standard- und Alltagssprache der Figuren in den deutschsprachigen Ausgaben reich an sprachlichen Bildern, Tropen und Figuren der klassischen Rhetorik. Diese wurden wiederum mit einem „Umgangsdeutsch auf hohem Niveau“ (ebd.: 96) sowie mit Mundarten und verschiedensten Standes- und Berufssprachen vermischt (vgl. ebd.). Der Fuchs'sche Kunstgriff, gelehrte und teils auch veraltete Ausdrücke mit der modernen Umgangssprache ihrer Zeit zu vermischen, bildet insofern einen einprägsamen Kontrast, der im Widerspruch zum gezeichneten Bild ironisch wirken und so einen komischen Moment erzeugen kann (vgl. ebd.:136 f.).

Die Übersetzungen und Schöpfungen von Erika Fuchs zeugen insofern weniger von einer Wertschätzung gegenüber der Sprache des Originals als vielmehr von einer Vorliebe für die deutschsprachige Hochliteratur und Rhetorik sowie auch für die Umgangssprache in all ihren Facetten, welche sie für ihre Übersetzungen miteinander verwob (vgl. Meloni 2013: 91). Sie selbst beschreibt ihre Arbeitsweise folgendermaßen:

Der Gesichtsausdruck der Figuren ist so sprechend und die Handlung so dramatisch, daß mir manchmal unwillkürlich etwas Klassisches durch den Kopf schießt. Beispielsweise wenn die drei kleinen Buben, die Hände feierlich übereinandergelegt, sich zu einem Schwur gegen das befohlene tägliche Waschen hinreißen lassen, dann fällt mir eben der Rüttschwur in Wilhelm Tell ein. (zitiert nach Bohn 1996: 61 f.)

Um die zuvor genannten Thesen zu belegen, sollen in den folgenden Unterkapiteln die Protagonisten des Entenhausener Universums – Donald Duck, Dagobert Duck sowie Tick, Trick und Track – herausgegriffen und analysiert werden sowie mit der Panzerknacker Bande AG, Daniel Düsentrieb und Gundel Gaukeley auch eine exemplarische Auswahl an Nebenfiguren und Antagonisten, die sich durch eine kreative Namensgebung und besondere Sprechweise auszeichnen.

5.1 Donald Duck

Weil er ein Versager ist, redet er zum Ausgleich etwas geschwollen und manchmal etwas pathetisch. (Erika Fuchs, zitiert nach *BZ* 2001: o. S.)

Die Figur des Donald Duck ist sowohl wegen seiner äußerlichen Gestaltung ein Erfolg als auch aufgrund seines variablen Charakters; hat seine Figur als cholerischer Durchschnittsmensch doch die charakterlich größte Bandbreite und daher auch das größtmögliche Identifikationspotential für die vielschichtige



Abbildung 19

Leserschaft. Sein kindlich anmutendes und vermeintlich harmloses Äußeres mit großen Augen, schwungvollen Schnabel, vergrößerten Hinterteil sowie Plattfüßen in Verbindung mit einem rechthaberischen und aufbrausenden Charakter setzt einen gelungenen Kontrast, weshalb dem tollpatschigen Angeber mit Hang zur Poesie die Sympathien der Leserschaft sicher sind (vgl. Meloni 2013: 376 f.).

Vor allem ist Donald Duck jedoch eins: Beruflich erfolglos. Er geht in über zwei Drittel der Geschichten keinem Beruf nach; im übrigen Drittel übt er so gut wie jede mögliche Tätigkeit und ständig wechselnde Gelegenheitsjobs aus, die jedoch nie über die Geschichte hinaus Bestand haben (vgl. Löffler 2004: 116). So sind für die Figur insgesamt 45 belegte Fundstellen als Selbstständiger – beispielsweise als Delfinfänger, Abbruchunternehmer, Friseur, Glasermeister und Regenschirmmacher –, 66 Fundstellen als Angestellter – beispielsweise als Abfallsammler, Bademeister, Erdnussverkäufer und Grenzpolizist –, 37 Fundstellen für Anstellungen bei seinem Onkel Dagobert Duck – beispielsweise als Detektiv, Einkaufsberater, Kartoffelschäler und Schuldeneintreiber –, 16 Fundstellen einer beruflichen Tätigkeit ohne feste Anstellung – als Hubschrauberpilot, Leuchtturmwärter und Schlangenbeschwörer – sowie 2



Abbildung 20

Berufungen – als Maharadscha und Nationalheld – nachgewiesen (vgl. Ungerer 2020: 8 ff.). Am häufigsten jedoch sitzt die Figur des Donald Duck bequem in ihrem gemütlichen Sessel, liegt schlafend im Bett oder lesend in ihrer Hängematte.



Abbildung 21

In ihrem charakterlichen Widerspruch liegt sowohl im Original als auch in der Übersetzung der Humor der Figur. Diese Gegensätzlichkeiten führt Erika Fuchs im Gegensatz zu Carl Barks neben der inhaltlichen und visuellen Ebene jedoch auch rhetorisch fort und kommen in der individuell

herausgearbeiteten Sprache der Figur zur Geltung: Gerade weil sich Donald Duck meist durch eher saloppe Formulierungen aus der gängigen Umgangssprache auszeichnet, setzt Fuchs durch eine gezielt eingesetzte literarische sowie hochtrabende Ausdrucksweise, die zu seinem lädierten Selbstbewusstsein als scheidender Antiheld im Kontrast steht, einen stilistischen Kontrapunkt und erzielt einen komischen Effekt (vgl. Meloni 2013: 376). So legt Erika Fuchs dem wütenden Donald in Abb. 21, in welcher er mit seiner verängstigten Katze ‚Schnurrli‘ kämpft, die ebenso hochgestochene wie poetische – und somit im Kontrast zur Situation stehende – Frage „Was ficht dich an?“ (TGDDS 10/1968: 24) in den Schnabel und schließt mit einem schlichten „Aua!“ (ebd.).

Beispielhaft ist auch die Geschichte *Der Selbstschuss* aus dem Jahr 1968, in welcher sich Donald von seinem Onkel Dagobert anheuern lässt, um sich an seiner Stelle – in einer scheinbar ausweglosen Situation der Bedrohung durch die Panzerknacker Bande AG – furchtbare Sorgen zu machen: Fuchs überspitzt diese bereits



Abbildung 22

absurde Situation, indem sie dem künstlich-leidend gezeichneten Donald (vgl. Abb. 22) die übermäßig gewählt und altbacken klingenden Worte „Mich fasst Verzweiflung! O Jammer und Not!“ (TGDDS 10/1967: 24) auf den Leib schreibt. Bemerkenswert ist hier, dass es sich bei dem Wehgeschrei um eine Anlehnung an Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* handelt, innerhalb welcher die Figur des Max mit „Mich fasst Verzweiflung! foltert Spott!“ (1821: 46) ihr Leid klagt. Dass Erika Fuchs ihrem Donald, welcher auf künstliche und theatrale Weise das Leid und die Sorge eines anderen darstellt, ein poetisches Zitat aus der Opernwelt in den Schnabel legt, welche ebenfalls für ihre aufgesetzte Theatralik bekannt ist, ist ein ausgefeilter Kunstgriff und wird sich als typisch für die Fuchs'sche Arbeitsweise erweisen.

5.2 Dagobert Duck

den dagobert, da durft' ich dann, weil der heißt ja scrooge, und das ist ja eine figur aus der englischen klassik, aus der geschichte von dickens, und der ist ja hier kein begriff und ist natürlich in der englischsprechenden welt der geizhals persönlich und ist da auch bei ungebildeten leuten ein begriff. und da hab ich dann dagobert genommen. das ist ja ein alter merowingischer königsname. den, fand ich, der passt da ganz gut. und alliteration sollte es auch sein. (Erika Fuchs 1986, zitiert nach Bohn 1996: 13)



Abbildung 23

Die Barks'sche Figur, welche im amerikanischen Original ‚Scrooge McDuck‘ heißt, verweist mit ihrem Vornamen auf Ebenezer Scrooge, den Geizhals und hartherzigen Geschäftsmann aus Charles Dickens' *Weihnachtsgeschichte* (vgl. Abb. 23), und mit ihrem Nachnamen auf eine schottische Herkunft sowie das stereotype Vorurteil der Sparsamkeit. Gleichzeitig verkörpert die Originalfigur den typischen machtgierigen Multimillionär. Er ist somit als Prototyp des amerikanischen Selfmademans zu verstehen, welcher sich vom armen Goldschürfer zum reichsten Mann der Welt emporgearbeitet hat und in der ständigen Angst lebt, sein mühsam erworbenes Vermögen wieder zu verlieren. Im Figurennamen verstecken sich jedoch noch weitere Anspielungen: Das im Barks'schen Universum übliche Onkelsystem und der Name ‚Uncle Scrooge‘ verweisen zudem auf ‚Uncle Sam‘ – die Verkörperung der amerikanischen Regierung durch einen alten Mann mit Backenbart und Zylinder – und die daraus resultierenden Initialen der Figur – U.S. – spielen gleichzeitig auch auf die ‚United States‘ an (vgl. Kunzle 1990: 20 f.).

Erika Fuchs hat hier die ihr vom Verlag zugesprochene Freiheit genutzt, um die für sie unübersetzbaren kulturellen Anspielungen des Originals zu ignorieren und die Figur des Scrooge McDuck für die deutsche Ausgabe umbenannt: Der von ihr gewählte zweigliedrige Vorname ‚Dagobert‘ entstammt wiederum dem keltisch-germanischen Sprachraum und ist bis in das 7. Jahrhundert auf einen fränkischen König aus dem Geschlecht der Merowinger zurückzuerfolgen. Der althochdeutsche Wortteil ‚ber(a)ht‘ lässt sich mit ‚hell glänzend‘ übersetzen (vgl. Wörterbuchnetz der Universität Trier 2008.: o. S.) und kann daher auch als feinsinnige Anspielung auf Dagoberts Besessenheit für Taler, Gold und Diamanten, die er Dank harter ehrlicher Arbeit, Geschäftssinn und Geiz im Laufe seines Leben angehäuft hat, verstanden werden.

Zudem hat der neue Name seiner Schöpferin auch die Prägung eines eigenständigen und vielschichtigen Charakters zwischen Geiz und Großmut ermöglicht, welcher sich nicht mehr auf die berühmte Erzählung von Charles Dickens beziehen muss. Sein altmodisches Äußeres – mit Gehrock, Zwicker, unzeitgemäßen Backenbart

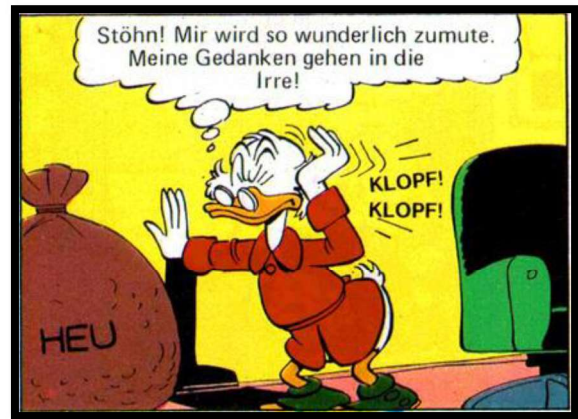


Abbildung 24

sowie Gamaschen, Zylinder und Gehstock – spiegelt zwar visuell noch den Kapitalismus in der Hochphase der amerikanischen Industrialisierung wider (vgl. Löffler 2004: 70); dieses ergibt jedoch zusammen mit der gewählten und gleichzeitig altmodisch anmutenden Sprache, welche Erika Fuchs ihm in den Schnabel legt – wenn er beispielsweise seine Verwirrung in Abb. 24 mit „Mir wird so wunderbar zumute. Meine Gedanken gehen in die Irre!“ (TGDD 3/1965: o. S.) kommentiert – auch in der deutschsprachigen Ausgabe ein stimmiges Gesamtbild. So beschreibt Erika Fuchs die Sprache der von ihr geschaffene Figur auch wie folgt:

Deshalb lasse ich Onkel Dagobert grammatikalisch korrekt sprechen mit jedem Konjunktiv und jedem Dativ-E. Und er benutzt viele Sprichwörter und ist ziemlich autoritär. Zum Beispiel: „Ich verlange nur mein Recht! Nicht mehr und nicht weniger. Höchstens etwas mehr.“ (zitiert nach BZ 2001: o. S.)

Die Sprache von Dagobert Duck in der Übersetzung von Erika Fuchs wird von seinem Alter und seinem Status als kauziger Multimillionär bestimmt und erinnert insofern auch sowohl an einen Kommerzienrat mit altmodischem korrektem Deutsch als auch an die klassische Wortwahl eines Goethe oder Schiller (vgl. Horst 2010: 50), wenn er beispielsweise mit „AN MUT GEBRICHT'S MIR NICHT!“ (MMSH 21/1954: 27) Tapferkeit vermittelt oder mittels „Ooh grausames Geschick!“ (MM 4/1959: 32) ein ihn betreffendes Unglück verbalisiert. Häufig verwendet er antiquierte Worte wie beispielsweise „Allerhand“ (TGDDS 43/1975: 26), „Brauchtum“ (ebd.: 48) und „Scharmützel“ (TGDDS 42/1975: 16). So bezeichnet er auch sich selbst als „nicht recht bei Trost“ (ebd.: 40), Soldaten als „verwegene Gesellen“ (ebd.: 46) und seine Neffen als „törichte Knaben“ (TGDDS 15/1968: 8).



Abbildung 25

Ebenfalls typisch für die distinguierte Sprache von Dagobert Duck mit seinem reichen Wortschatz sind hartherzig wirkende Sprichwörter und Redewendungen sowie schroffe Anweisungen gegenüber seinen Neffen (vgl. Abb. 25). Der autoritäre Sprachstil erweckt gerade aufgrund der grammatikalischen Überkorrektheit – durch den

Gebrauch des Konjunktivs und Genitivs – zudem einen hochtrabenden Eindruck (vgl. Meloni 2013: 373 f.). Beispielhaft hierfür sind schroffe Aussagen wie: „Wer reich sein will, muß arbeiten, mein lieber Donald. Schenken tut einem keiner was.“ (TGDD 10/1967: 34), belehrende Wendungen wie „Schreib dir das hinter die Ohren!“ (TGDDS 42/1975: 55) oder Unkenrufe wie „Das bedeutet Unheil, und Unheil schreitet schnell!“ (ebd.: 57). Klaus Bohn stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass Charakter und Sprache des Fuchs'schen Dagobert vom patriarchalem Gehabe ihres Vaters August Petri inspiriert wurde (vgl. 1996: 13).

Wiederum typisch Erika Fuchs ist die Kommentierung der von ihr ersonnenen hochgestochenen Sprache innerhalb der eigenen Übersetzung: Beispielhaft für diese These ist die spöttische und entlarvende Bemerkung, wenn Donald, wie in Abb. 26, auf die veraltet klingenden, fachsprachlichen



Abbildung 26

Wendungen seines Onkels – „Wie ich erwartet hab', lauterer Gold in sandhaltigen Flözen von handlicher Mächtigkeit, aber in geringer Saigerteufe.“ (TGDDS 42/1975: 53) – mit „Red nicht so geschwollen!“ (ebd.) eine umgangssprachliche und gleichzeitig zynische Stellungnahme abgibt.

5.3 Tick, Trick und Track

also tick, trick und track war vorgegeben, das durft' ich nicht verändern. fand ich eigentlich garnicht so furchtbar gut. aber da hab' ich mir dann auch keine gedanken gemacht. 's wurde mir ja gleich zuerst gesagt, das soll ich lassen...
(Erika Fuchs 1986, zitiert nach Bohn 1996: 134)

Im amerikanischen Original tragen die drei jungen Neffen von Donald Duck die Namen Huey, Dewey und Louie. Wie beim Namen von ihrem Onkel Donald Duck hatte Erika Fuchs hier jedoch keinen kreativen Handlungsspielraum. Seitens des *Ehapa*-Verlags wurden ihr – nach dem Vorbild des dänischen Mutterverlags *Gutenberghus* mit Rip, Rap und Rup – die Namen Tick, Trick und Track vorgegeben. Die beliebten kindlichen Figuren, bei den es sich um eineiige Drillinge handelt, fungieren in der Regel als Einheit. Weder bei Barks noch bei Fuchs weisen sie individuelle Eigenheiten auf, die sie als eigenständige Charaktere



Abbildung 27



Abbildung 28

voneinander unterscheiden würden (vgl. Horst 2010: 165). Zwar werden ihnen zuweilen unterschiedliche Mützenfarben zugeordnet (vgl. Abb. 27), jedoch variiert die Verwendung der Farben in den unterschiedlichen Geschichten derart, dass im Folgenden von den Neffen als eine charakterliche und sprachliche Einheit gesprochen werden

soll, die sich auch visuell begründen lässt: Die Symbiose der drei Figuren drückt sich darin aus, dass sie in der Regel übereinstimmend denken, sprechen und einen Großteil der Sätze gemeinsam formulieren. Entweder werden hierbei die Sätze in Abschnitten auf verschiedene Sprechblasen verteilt (vgl. Abb. 28) oder sie werden in chorischer Form gesprochen, wobei sich Tick, Trick und Track eine einzige Sprechblase – mit je einem eigenen Hinweisstrich zur Sprecherfigur – teilen (vgl. Abb. 29).



Abbildung 29

Wie bei ihrem Onkel Donald zeigt auch der Charakter von Tick, Trick und Track keine wirkliche Stringenz: Er ist – je nach Geschichte und Bedarf – variabel gestaltet. Mal handelt es sich um fleißige Schüler und mal um freche Schulschwänzer, mal um heldenhafte Musterknaben und mal um kindliche Tunichtgute. Meistens ist ihr Verhalten jedoch durch eine eher antiautoritäre Haltung geprägt und einen Zusammenhalt, der es ihnen dank Mut, Mitgefühl und Ideenreichtum ermöglicht, auch schwierige Aufgaben gemeinschaftlich zu lösen. Klaus Bohn stellt in diesem Zusammenhang die These auf, dass sich die deutsche Variante der drei Brüder charakterlich eng an Erika Fuchs und ihren fünf Geschwistern orientiert, die sich den Vorschriften und strengen Erziehungsversuchen der wilhelminischen Ära zu entziehen versuchten bei gleichzeitigem höflichen Gebaren und freien Leben (vgl. 1996: 13).



Abbildung 30

Auch wenn Tick, Trick und Track von der Gestaltung her immer kindlich anzusehen sind, bedienen sie in der deutschen Übersetzung kaum eine kindliche Sprache (vgl. Horst 2010: 53). Auch hier hat Fuchs von ihrer gestalterischen Freiheit Gebrauch gemacht: So legt sie ihnen beispielsweise in Abb. 30 mit „Mir kreist der Hut!“ - „Mein Gehirn käst!“ - „Meins ist schon völlig verdunstet!“ (MMSH 8/1951: o. S.) einen kunstvollen Jugendjargon in die Schnäbel, der zwar heute nicht mehr gebräuchlich wäre, jedoch aufgrund seiner Bildhaftigkeit und Originalität im Ausdruck weiterhin komisch ist (vgl. Meloni 2013: 394). Anstatt dass sich Fuchs hier jedoch an einer bereits bekannten Redensart bedient hat, ist laut Historikerin Susanne Luber davon auszugehen, dass die idiomatische Wendung ‚Mir kreist der Hut!‘ aus Fuchs'scher Feder stammt und erst nach Veröffentlichung derselben im Jahr 1951 schließlich auch als Redensart in den Schüler- und Studentenjargon eingegangen ist (vgl. 2012: 35).

In anderen Geschichten lässt Fuchs die drei jungen Enten wiederum auch mit altertümlich anmutendem Vokabular sprechen: So verwenden Tick, Trick und Track beispielsweise beim kindlichen Ritter-Spielen thematisch passende Ausdrücke wie ‚Wohlan‘, ‚Mich deucht‘, ‚tapfere Mannen‘ und ‚Maid‘. Diese Formulierungen lassen für Ernst Horst den Rückschluss zu, dass Erika Fuchs hierfür auf ihr Wissen, welches sie sich bei der Recherche für ihre eigene Doktorarbeit angeeignet hat, zurückgegriffen habe (vgl. 2010: 208 f.).

Anderenorts werden den kindlichen Neffen wiederum bekannte klassische Zitate in dekonstruierter Form auf den Leib geschrieben, wie beispielsweise in der Geschichte *Die Weihnachtswäsche* aus dem Jahr 1957 (vgl. Abb. 31): Hier hat Erika Fuchs auf den sogenannten ‚Rütlichswur‘ und somit auf den



Abbildung 31

Gründungsmythos der Schweiz zurückgegriffen und an dessen Verwertung in Friedrich von Schillers *Wilhelm Tell* aus dem Jahr 1803 angelehnt, in welchem es im Original heißt: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, In keiner Not uns trennen und Gefahr“ (101). Fuchs hat sich mehr als offensichtlich an diesem Zitat bedient, wenn sie Tick, Trick und Track nach einer fröhlichen wie schmutzigen Schlittenfahrt die Worte „Jawohl, laßt uns schwören! Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern, in keiner Not uns waschen und Gefahr!“ - „Jetzt und...“ - „...immerdar!“ (KA 29/1991: 39) sprechen lässt. Die klassischen Formulierungen Schillers und ihre Zitation waren bereits in den 1960er Jahren im Alltagsgebrauch nicht mehr allgemein gebräuchlich und so birgt die altmodische Versicherung aus kindlichem Schnabel, sich den Dreck des Tages trotz anstehender Weihnachtsfeierlichkeiten nicht abwaschen zu wollen, eine besondere Komik.

Der Mehrwert dieser Zitation ist insofern vielfältig: Wissende Rezipienten können sich daran erfreuen, die Anspielung erkannt zu haben sowie an der situativen Anpassung derselben. Unwissende Rezipienten können sich darüber amüsieren, dass sich etwas anders verhält, als man es gewohnt ist – in diesem Fall am Kontrast zwischen den kindlichen Figuren und der altertümlichen Wortwahl. Und nicht zuletzt erweitert die Fuchs'sche Vorliebe für die wohlgeformten Wendungen der klassischen Literatur, welche der Übersetzung trotz Zweckentfremdung einen poetischen Moment verleihen, ganz beiläufig auch den Wortschatz der jugendlichen Leserschaft.

5.4. Die Panzerknacker Bande AG

Die Bezeichnung ‚Panzerknacker Bande AG‘ für die Entenhausener Verbrecherbande – welche in manchen Geschichten auch als ‚Panzerknackerbande‘ oder schlicht ‚Panzerknacker‘ auftreten – ist das von Fuchs ersonnene Pendant für die ‚Beagle Boys Inc.‘, mit welcher Carl Barks im Original wiederum auf eine Hunderrasse verweist, die ihm als Vorbild für die Figuren gedient hat. Die zumeist sowohl verwegen als auch – für damalige Verhältnisse – ungepflegt wirkenden Bandenmitglieder mit Dreitagebart, Maske und Schiebermütze lassen sich rein visuell eindeutig als Verbrecher identifizieren. Im amerikanischen Original erinnern zudem die leuchtend roten Pullover, auch dank einer darauf angebrachten polizeilichen Identifizierungsnummer, an Gefängniskleidung. Zahlreiche Anspielungen bei Barks deuten zudem auf eine zahlenmäßig große kommunistische Gewerkschaft hin (vgl. Kunzle 1990: 47 f.). Die Barks'schen Hinweise auf amerikanische Arbeitnehmerorganisationen wurden für die deutsche Ausgabe zwar nicht übernommen, jedoch der Grundgedanke eines politischen Feindbilds:

In der von Fuchs eingeführten Bezeichnung lassen sich Anspielungen auf das Dritte Reich finden. Es ist anzunehmen, dass sich der Begriff ‚Panzerknacker‘ auf die umgangssprachliche Propaganda-Bezeichnung für das Wehrmachtflugzeug *JU 87 G* bezieht, welches mit Kanonen und Maschinengewehren



Abbildung 32

speziell für die Jagd auf gegnerische Panzer konzipiert und ausgerüstet wurde. Ernst Horst stellt in diesem Zusammenhang zwar die These auf, dass Fuchs bei der Konzeptionierung des Namens weniger an eine nationalsozialistische Referenz, sondern vielmehr an den veralteten Ausdruck ‚Panzer(schrank)knacker‘, welcher auch im Duden zu finden ist, gedacht haben mag (vgl. 2010: 222 f.); dagegen spricht jedoch die Tatsache, dass sich weitere Bezüge zur NS-Zeit finden lassen: Beispielhaft ist die Hymne der Bande (vgl. Abb. 32), welche mit „Wir sind die Panzerknacker und tun, was uns gefällt! Heut' gehört uns die Kohldampfinsel und morgen die ganze Welt!“ (TGDD 2/1971: o. S.) auf das *Horst-Wessel-Lied*, die Parteihymne der NSDAP, anspielt. Der Sprachwissenschaftler Norbert Dittmar vertritt insofern auch die Gegenthese, dass die Fuchs'schen Anspielungen der erklärten Absicht entstammen, die entsprechende politische Ideologie dem Spott preiszugeben (vgl. 2008: 105).



Abbildung 33

Im amerikanischen Original wie auch in der deutschen Übersetzung ist die Bande charakterlich brutal, wenn es darum geht, mit schwerem Geschütz an das Vermögen von Dagobert Duck zu kommen. Bei Fuchs sind die Verbrecher jedoch gleichzeitig auch komisch; vor allem aufgrund ihrer niedrigen Bildung, ihres ständigen Scheiterns und zum Teil hilflosen Agierens (vgl. Kunzle 1990: 47 f.). Dies kommt vor allem in ihrer bewusst gestalteten Sprache zum Ausdruck. Humorvoll in Szene gesetzt wird die Bande beispielsweise durch den umgangssprachlichen Reim in Abb. 33. „Wir plagen uns so wacker, wir armen Panzerknacker.“ - „Doch unsre Kunst, die war umsunst.“ (TGDD 53/1978: o. S.) kommentiert ihren wiederholt erfolglosen Versuch, Dagoberts Geldspeicher zu erobern.

Um die Charakterzüge der Verbrecherbande auch auf sprachlicher Ebene zu unterstreichen, hat Erika Fuchs den Panzerknackern einen entsprechenden Jargon verpasst (vgl. Abb. 34). Dieser basiert sowohl auf umgangssprachlichen Formulierungen und regional verortbaren Dialekten – zumeist Slang-Ausdrücke aus dem Berlinerischen – als auch auf Ausdrücken sondersprachlicher Soziolekte gesellschaftlicher Randgruppen – wie dem Rotwelschen – und der Sprache der kriminellen Subkultur – auch ‚Gaunersprache‘ genannt –. Diese These bekräftigt Ernst Horst mit folgenden Beispielen: „Sie verwenden Wörter wie ‚ausbaldowern‘, ‚deichseln‘, ‚Kröten‘, ‚Zaster‘, ‚Moneten‘, ‚Lunte riechen‘ und ‚Kittchen‘ und bieten so mehr eine Parodie auf reale Verbrecher, als wirklich böse zu sein“ (2010: 54).



Abbildung 34

5.5 Daniel Düsentrieb



Abbildung 35

Im amerikanischen Original trägt die Figur des Erfinders den beschreibenden Namen ‚Gyro Gearloose‘, welcher den durch Barks angelegten, skurrilen Charakter noch unterstreicht. Der Vorname ‚Gyro‘ ist mit ‚Kreiselkompass‘ zu übersetzen und der Nachname ‚Gearloose‘ enthält eine Anspielung auf lockere Zahnräder (vgl. Horst 2010: 31). Die freundliche, eigenbrötlerische Nebenfigur ist visuell zwar an ein Huhn angelehnt, trägt jedoch wie Dagobert Duck einen Zwicker auf der Nase und hat seinen Hut dank eines Kinnbands auf dem Kopf fixiert als symbolträchtiges Zeichen seiner Zerstreuung. Trotz der an Albert Einstein erinnernden Frisur ist er als Erfinder finanziell erfolglos. Er genügt sich selbst, auch wenn er von seinem Assistenten, einer sprachlosen Glühbirne mit metallenen Körper, Unterstützung bei seinen absurden Erfindungen erhält (vgl. Löffler 2004: 103 f.).

Bei der Namensgebung ‚Daniel Düsentrieb‘ für die deutsche Übersetzung ist laut Ernst Horst zu berücksichtigen, dass Erika Fuchs – schon lange bevor sie sich mit Comics beschäftigt hat – für das Magazin *Readers Digest* übersetzte und hierfür bereits Anfang der 1950er Jahre unter anderem auch einen Beitrag zum Thema ‚Düsenantrieb‘. Es sei daher anzunehmen, dass sie an eben diesen dachte, als es darum ging, einen deutschen Namen für die zerstreute Figur zu finden (vgl. 2010: 31). Zudem beweist Erika Fuchs ein weiteres Mal, dass sie anstatt einer wortgetreuen Übersetzung oder auch einer Sinnübertragung – die möglicherweise ‚Kreisel Lockerschraube‘ hätte lauten können – ihrer Vorliebe für Mehrdeutigkeiten und Alliterationen nachgekommen ist und aus dieser heraus den neuen Namen geschaffen hat.

Ernst Horst zufolge kann ebenfalls davon ausgegangen werden, dass sich Fuchs bei der Charakterisierung der Figur von ihrem Ehemann, einem Diplomingenieur und Erfinder, inspirieren ließ. Dieser soll ihr als literarisch gebildeter Akademiker des Öfteren bei ihren Übersetzungen geholfen haben (vgl. 2010: 297). So ist Daniel Düsentrieb bei Fuchs zwar wie ihr Mann ein studierter Diplomingenieur (vgl. *MM* 20/1964: 8), jedoch gleichzeitig auch Schöpfer von absurden und oftmals fehlerhaften Erfindungen wie mechanischen Kolibris (vgl. *TGDD* 15/1968: 35), vollelektronischen Mückenpatschern (vgl. *TGDDS* 43: 1975: 28) und fliegenden Badewannen (vgl. ebd.).



Abbildung 36

Stilbildendes sprachliches Merkmal der deutschen Figur ist zudem das wohl bekannteste aller Zitate, welches „Dem Ingeniör ist nichts zu schwör!“ (MM 22/1969: 15) lautet. Dieses hat Erika Fuchs dem zerstreuten Erfinder über die Jahre hinweg wiederholte Male in den

Schnabel gelegt (vgl. Abb. 36-38). Bei der ironischen Selbstbeschreibung der Figur handelt es sich jedoch nicht um eine eigene Schöpfung, denn das vermeintlich aus Fuchs'scher Feder stammende Zitat beruht ursprünglich auf dem eher unbekanntem *Ingenieurlied* des dichtenden Maschinenbauers Heinrich Seidel aus dem Jahr 1871 (vgl. Horst 2010: 297), dessen erster Vers lautet: „Dem Ingenieur ist nichts zu schwere -“ (Schauenburg 1896: 150). Die leicht spöttische Anpassung des Zitats mittels einer absichtlich unkorrekten Orthografie – mit ‚schwör‘ statt ‚schwer‘; oder wie im Original ‚schwere‘ –, die so jedoch einen eingängigen Reim ermöglicht und im Zusammenspiel mit der Figur und der jeweiligen Situation Komik entstehen lässt, ist einmal mehr typisch für die Fuchs'sche Arbeitsweise. Durch die immer wiederkehrende Verwendung des besagten Reims ist es



Abbildung 37



Abbildung 38

nicht allzu verwunderlich, dass sich die Fuchs'sche Variante – welche sie auf so humorvolle und einprägsame Weise umgewandelt hat – schließlich auch in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen ist und bis heute, zumeist ohne Wissen um die ursprüngliche Quelle, zitiert wird.

5.6 Gundel Gaukeley

Über die Schöpfung des Namens ‚Gundel Gaukeley‘ für die in Entenhausen als Magikerin auftretende Nebenfigur, welche im Original den Namen ‚Magica de Spell‘ trägt, hat Erika Fuchs in einem Interview aus dem Jahr 1986 gesagt: „und sehr schön find ich, also auch, worauf ich ganz besonders stolz bin, das ist gaukeley“ (zitiert nach Bohn 1996: 135). Während der ursprüngliche, von Barks geschaffene Figurename einen lateinischen Vornamen – samt Hinweis auf ihre Profession als Magikerin – mit einem englischstämmigen Nachnamen – ‚Spell‘ im Sinne von ‚Zauberspruch‘ – inklusive Anspielungen auf einen adeligen und zugleich italienischen Hintergrund miteinander vereint, hat Erika Fuchs für die deutsche Ausgabe ein Wortspiel ersonnen, welches sich aus ‚Gaukeln‘ und ‚Loreley‘ zusammensetzt (vgl. ebd.: 59). Wo das Original also auf Magie verweist, schafft die deutsche Variante wiederum hiesige Bezüge zur mittelalterlichen Gaukelkunst (vgl. Löffler 2004: 204) sowie zu der Sage einer verführerischen Nixe, die mit ihrem Gesang zahllose Rheinschiffer zu Tode brachte. Mit ihren glatten, schwarzen Haaren, einem starkem Augen-Make-up mit dicht gezeichneten Wimpern, dem geheimnisvollen Schlafzimmerblick mit halb geschlossenen Lidern sowie einem schwarzen schlichten Kleid ist die Barks'sche Figur im Gegensatz zu den ansonsten oft stereotypen Darstellungen runzeliger, buckeliger Hexen mit Warze eine elegante wie moderne Erscheinung, deren Vorbild sich vermutlich in Morticia A. Addams aus der amerikanischen Serie *The Addams Family* finden lässt (vgl. Egmont Ehapa Media GmbH 2006: o. S.).



Abbildung 39

Modern wirkt Gundel Gaukeley trotz mittelalterlicher Bezüge auch in der deutschen Übersetzung und so zeichnen sich ihre Zaubersprüche durch eine zumeist eher „niedliche Versform“ (Löffler 2004: 206) aus: Beispielhaft ist die Geschichte *Die Insel der goldenen Gänse* aus dem Jahr 1989, in welcher Gundel mit dem Spruch „Fische, Fische, hört mein Gebot! Springt sofort auf das Ducksche Boot!“ (TGDD 100/1989: o. S.) Macht über die Geschöpfe des Meeres erlangt oder wenn sie, wie in Abb. 39, das saloppe Vokabular ihrer Zeit und einen umgangssprachlichen Berliner Ausdruck verwendet, um mit „Gaukel Gundel Glitzeriene! Werde schnell 'ne dufte Biene!“ (MM 30/1972: o. S.) ihre Gestalt zu verändern.

Gundel Gaukeley's Waffen wirken ebenfalls eher komisch denn bedrohlich, wie die Fuchs'sche Wortneuschöpfung „Blitzbuff-Bombe“ (MM 48/1982: 39) beweist, welche aufgrund der Wiederholung der Konsonanten verharmlosend klingt. Auch der „Zaubertrank Nr. 6“ (TGDD 100/1989: o. S.) erinnert mehr an ein Parfüm von Coco Chanel als an eine Waffe; an die berühmte Stilikone mag Fuchs gedacht haben, als sie dem Trank seinen Namen gab, klingt doch auch bereits ‚das Kleine Schwarze‘ der Figur an diese an. Die von Carl Barks im Jahr 1956 eingeführte Antagonistin hat schließlich neue originelle Konflikte für die Geschichten rund um Dagobert Duck und seine Familie ermöglicht. Das Ziel der Figur ist – im Unterschied zur Panzerknacker Bande AG, welche es als Erzfeinde auf das Gesamtvermögen von Dagobert Duck abgesehen haben – die Inbesitznahme seines Glückzehners; auch ‚Nummer 1‘ genannt. Dabei handelt es sich um das erste selbstverdiente Geldstück von Dagobert Duck, welches als besonderer Glücksbringer auch einen ideellen Erinnerungswert hat und daher liebevoll unter einem Glassturz gebettet und ausgestellt wird.

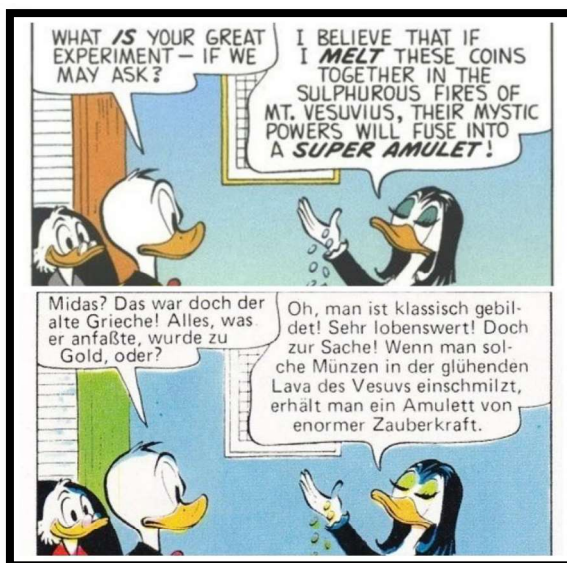


Abbildung 40

Der erste Auftritt der Magikerin bietet sich für einen Vergleich zwischen der Barks'schen und der Fuchs'schen Variante an (vgl. Abb. 40): Während hier im amerikanischen Original recht nüchtern der Grundkonflikt geklärt wird – Donald fragt, was die Magikerin mit dem Glücksbringer vorhatte und sie erklärt, dass das Einschmelzen von mystischen Münzen über dem Vesuv und die Herstellung eines magischen Amuletts ihr besondere Kräfte verleihen würde – bereichert Erika Fuchs den Dialog, indem sie die Größe der vorgegebenen Sprechblasen voll ausschöpft und Donald Ducks Frage um eine Anspielung auf König Midas aus der griechischen Mythologie ergänzt samt Zusatzinformation für die Rezipienten, dass dieser alles, was er berühre, zu Gold werden ließe. Der bissige Humor von Erika Fuchs zeigt sich einmal mehr in der darauffolgenden Antwort von Gundel Gaukeley, die Donalds Frage mit den zynischen Worten: „Oh, man ist klassisch gebildet! Sehr lobenswert! Doch zur Sache!“ (MM 48/1982: 37) kommentiert, bevor sie – wie im Original bei Barks – ihr eigentliches Vorhaben schildert.

6. Erika Fuchs – Alltagssprache und Sprachwandel

Was man wirklich können muß, ist die eigene Muttersprache, es ist die Umgangssprache, man muß wissen, wie sich die Jugendlichen heute unterhalten, man muss mit Jugendlichen zusammenkommen, möglichst viel Trambahn fahren, nicht allein im Auto sitzen. (Erika Fuchs o. Z., zitiert nach Bohn 1996: 62)

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs befand sich Deutschland in einer wirtschaftlichen wie sozialen Notlage; geprägt von zerstörter Infrastruktur, knapper Lebensmittel- und mangelnder Energieversorgung sowie Armut. Hinzu kamen die Folgen von Vertreibung und Massenflucht, Millionen von Gefallenen, Vermissten und Kriegsgefangenen sowie der Flucht der Städter aufs Land (vgl. Meloni 2013: 426). Mit dem Eingreifen der Besatzungsmächte, Dank umfassender Reformen und der Schaffung neuer Verwaltungsstrukturen kam es Ende der 1940er Jahre zur Wende und einer allmählichen Wiederherstellung der sozialen Ordnung. Ab den 1950er Jahren erfolgte schließlich ein rasanter wirtschaftlicher Aufschwung (vgl. Benz 2005: 1 ff.).

Diese Übergangsphase wurde ökonomisch und sozial, aber auch sprachlich vollzogen: Die ideologische Propagandasprache der NS-Diktatur mit ihrer affektierten Wortwahl und den Superlativen wandelte sich hin zur eher lakonischen Ausdrucksweise der Nachkriegsliteratur. Neue urbane Soziolekte entwickelten sich und auch Anglizismen fanden Einzug in die deutsche Sprache (vgl. Meloni 2013: 425 ff.). Gleichzeitig nahm die Bedeutung der zahlreichen Dialekte und Mundarten sukzessive ab und auch die gehobene Sprache des Bildungsbürgertums orientierte sich immer weniger an der Literatur. Ein standardsprachlicher Sprachgebrauch wurde zunehmend durch die Presse sowie die neuen Medien – Rundfunk, Film, Fernsehen und eben auch Comics – in allen Gesellschaftsschichten verbreitet, allgemein verständlich und populär (vgl. ebd.: 97).

Innerhalb der Sprachforschung besteht Einigkeit darüber, dass Erika Fuchs das heutige Deutsch fraglos mitgeprägt hat; entstanden ihre Übersetzungen doch in einer Zeit, in welcher sich sowohl die deutsche Sprachgeschichte gravierend weiterentwickelt hat (vgl. ebd.: 425 f.). Die Beobachtung einer allmählichen Syntax-Veränderung, die „nicht nur bestimmte einzelne Wörter betrifft, sondern eine völlig neue Art der Satzbildung“ (35) und die zunehmende Anwendung eines lautmalerischen „Mickymausdeutsch“ (35) in der gesprochenen Sprache der 1950er Jahre beschreibt auch der Publizist und Literaturübersetzer Dieter E. Zimmer in *RedensArten: Über Trends und Tollheiten im neudeutschen Sprachgebrauch* aus dem Jahr 1986.

Dieses Jugend-Phänomen war laut Zimmer zu Anfang heftigen Widerständen seitens der Erwachsenen ausgesetzt. Durch die vornehmlich jugendliche Leserschaft der *Micky Maus*, welche trotz elterlicher Zensur über eine Generation hinweg die Fuchs'sche Sprache konsumierte und reproduzierte, hat sich besagter Stil schließlich in der Umgangssprache, als spaßige neue Ausdrucksmöglichkeit, dauerhaft etablieren können (vgl. 1986: 35). Diese Entwicklung bestätigt auch der Sprachwissenschaftler Peter Schlobinski: Ihm zufolge beruht die Entstehung spezifischer jugendkultureller Sprachstile auf dem Rückgriff kultureller Ressourcen, die zu einem nicht unwesentlichen Teil über die Medien verbreitet werden. Hierfür ist das kreative Spiel mit den herausgelösten Elementen, die in neue Zusammenhänge gebracht werden, maßgeblich (vgl. 2001: 18).

Auch wenn der Einfluss von Erika Fuchs am Sprachwandel nicht immer eindeutig nachzuweisen ist, so kann doch festgehalten werden, dass die *Micky Maus* zumindest in der Lage war, die gesprochene Umgangssprache ihrer Zeit – mit ihren Ausdrücken, Redewendungen und geflügelten Worten – in geschriebener Form als Momentaufnahme zu konservieren (vgl. Meloni 2013: 442 f.). In diesem Zusammenhang kann auch von einer sich gegenseitig begünstigenden Wechselwirkung gesprochen werden: Einerseits spiegelt die in den Erika Fuchs'schen Übersetzungen verwendete Umgangssprache, welche vom Einfluss von Gruppen- und Fachsprachen geprägt ist, den Zeitgeist und den Sprachwandel im deutschsprachigen Raum wider und andererseits hatte die *Micky Maus* an der Verbreitung des neuen Wortschatzes in schriftlicher Form auch ihren Anteil; wurde jede Ausgabe doch von bis zu 1,5 Millionen Lesern aus allen Gesellschaftsschichten konsumiert (vgl. ebd.: 97).

Die Verwendung von Jugendsprachen, Fachsprachen, Sondersprachen, Soziolekten und Dialekten in den Übersetzungen von Erika Fuchs soll daher in den folgenden Unterkapiteln eingehender beschrieben und belegt werden.

6.1 Jugendsprache in Entenhausen

Bei der sogenannten ‚Jugendsprache‘ handelt es sich um ein vergleichsweise junges Phänomen: Im 20. Jahrhundert übernahmen Jugendliche erstmals eine aktive Rolle in der Gesellschaft und entwickelten in diesem Zuge allmählich eine sich im ständigen Veränderungsprozess befindliche Kommunikationsform, die innovative Züge der Standardsprache an- und darin Wörter aus Fachsprachen, Literatur und Fremdsprachen aufnimmt (vgl. Meloni 2013: 432 f.). Die Jugendsprachforschung hat in Deutschland daher auch erst in den 1950er Jahren eingesetzt. Anfangs lag ihr Fokus auf den Aspekten des postulierten Sprach- und Sittenverfalls der verschiedensten jugendlichen Subkulturen und deren sprachlicher Abgrenzung von den Werten und Normen der etablierten Erwachsenenkulturen (vgl. Schlobinski 2001: 16).



Abbildung 41

Laut dem Germanisten Helmut Henne handelt es sich auch bei der ‚Schüler- und Studentensprache‘ um eine Sondersprache, die der Abgrenzung nach Außen dient. Die Gruppen erzeugen bewusst einen besonderen Ton, der sie von Außenstehenden unterscheiden soll. Zumeist ist dieser von Kürze und Derbheit geprägt, wobei bereits vorhandene Wörter und Begriffe umgeprägt werden (vgl. 1986: 1 ff.). Insofern handelt es sich bei der Sprache der Jugend auch um ein „spielerisches Sekundärgefüge“ (ebd.: 208) voller Redensarten, Sprachspielereien, Lautverkürzungen, Sprechweisen, Floskeln, Worterweiterungen und Umdeutungen, welche in ihrer Gesamtheit einen übergeordneten Sprachstil ergeben (vgl. ebd.: 211). Jugendsprache ist demnach von Schöpferkraft geprägt und befindet sich in einem ständigen Wandel. Dennoch ist sie stilbildend, stilverbreitend und spielt eine zentrale Rolle im allgemeinen Sprachwandel der Gesellschaft (vgl. ebd.: 25).

So ist es nicht verwunderlich, dass sich Erika Fuchs bei der Übersetzung der Comics auch an den sich etablierenden Soziolekten der Schüler- und Studentensprache und ihren in die Alltagssprache übergegangenen Ausdrücken und Lexemen lateinischer Herkunft wie ‚kapiieren‘, ‚Famos‘, ‚Jux‘, ‚verulken‘, ‚verpetzen‘ oder auch ‚Dresche‘ (vgl. Meloni 2013: 185) bedient, moderne deutsche Wendungen wie „WIR SITZEN IN DER PATSCHE“ (*MM* 1/1951: 8), „Das Leben ist eine Wucht“ (*TGDD* 2/1967: 58), „DU KRIEGST DIE MOTTEN!“ (*MM* 4/1951: 6) geprägt und für Beleidigungen sogar auch Anglizismen wie „...ihr Softy's!“ (*TGDD* 86: 1986: 52) verwendet hat.

6.2 Fachsprache

Die Fuchs'sche Verwendung von Fachsprachen, fachsprachlichen Terminologien und eines umgangssprachlichen sowie authentischen Fachjargons ist wiederum ein literarischer Kunstgriff, um innerhalb ihrer Geschichten eine realistische Stimmung zu erzeugen. Sie ermöglicht es den Rezipienten, sich in eine andere Welt zu versetzen. Als zusätzlicher positiver Nebeneffekt wird zudem auch der Wortschatz der Leserschaft um Begriffe erweitert, die in der Alltagssprache nicht unbedingt geläufig sind, so dass die Geschichten zur Bildung beitragen, ohne dabei gleichsam belehrend zu wirken. Beispielhaft für das informelle seemännische Fachvokabular ist die Geschichte *Reise in die Vergangenheit* aus dem Jahr 1975 in welcher Fuchs zahlreiche themenbezogene Ausdrücke wie „Brandung“ (TGDDS 42/1975: 28), „Logbuch“ und „Kapitänskajüte“ (42) sowie phraseologische Kommandos und Signalworte wie „Ahoi! Ahoi!“ (30), „Segel raffen und vor Anker gehen!“ (38) und „Alle Mann in die Wanten“ (41) verwendet hat. Ferner benennt sie die von Barks gezeichneten Schiffstypen als „Galeone“ (28), „Fregatte“ und „Kahn“ (30) und verwendet umgangssprachliche Ausrufe wie „Potttausend“ (32). In der im selben Heft veröffentlichten Geschichte *Kapitän auf großer Fahrt* lassen sich weitere maritime Begriffe wie „Taifun“ (61), „Windhose“ (ebd.), „Meuterei“ (62) und „Landratte“ (ebd.) finden. Auch bringt sie fachsprachliche Wendungen wie „Volle Kraft voraus“ (62), „Ahoi! Land in Sicht!“ (ebd.) und „Dampf im Kesselraum!“ (67) unter sowie abschließend den launigen Reim „Du bist von Bug bis Heck voll Dreck!“ (ebd.) ein.

Beispiele für Fachterminologien der Feuerwehr finden sich wiederum in der Geschichte *Das Leichtgewicht* aus dem Jahr 1974 sowohl in ganzen Sätzen wie „Bitte gehorsamst um Gelegenheit zur Bewährung, Herr Hauptmann!“ (TGDD 37/1974: 4), Befehlen wie „Wasser Marsch!“ (7) als auch in Begrifflichkeiten wie „Brandherd“ (ebd.). In der Geschichte *Donald bei der Feuerwehr* aus dem Jahr 1967 wartet Fuchs mit Nomenklaturen wie „Feuerwehrmeldestelle“ (TGDDS 10/1967: 4), „Brandstelle“ (ebd.), „Flammentod“ (ebd.), „Feuersbrunst“ (6), „Handlöschleiter“ (7), „Selbstentzündung“ (9) sowie „Großeinsatz“ (10) auf.

Weitere authentisierende Fachausdrücke stammen beispielsweise auch aus dem Bergbau: Begriffe wie „Saigerteufe“ (TGDDS 42/1975: 53), „Flöze“ (ebd.), „Sohle“ (55), „Abflussstollen“ (56) und „Tagebau“ (59) sowie der Aufruf, ein „versoffenes Bergwerk wieder leer zu pumpen“ lassen sich in der Geschichte *Das Reich der Inkas* aus dem Jahr 1975 finden.

6.3 Sondersprachliche Soziolekte und Dialekte

Fuchs hat neben der Schüler- und Studentensprache und diversen Fachsprachen nachweislich auch Ausdrücke von Randgruppen und Subkulturen, wie beispielsweise aus der „Gauer- und Rinnsteinsprache des Rotwelschen“ (Henne 1986: 11), verwendet. Hierbei handelt es sich um eine soziolektale Variante auf Basis des Deutschen, welche vor allem von umherziehenden Musikanten, Trabanten, Bettlern sowie Mitgliedern krimineller Subkulturen gesprochen wurde. Ausdrücke wie ‚Gauer‘, ‚Polente‘, ‚Polypen‘ oder ‚Kaff‘ wurden insofern auch von Fuchs verwendet, um die eher zwielichtigen Figuren des Entenhausener Universums sprachlich zu charakterisieren (vgl. Meloni 2013: 113 f.).



Abbildung 42

Es kommt jedoch auch vor, dass sich Protagonisten der *Micky Maus* dieser vermeintlich anstößigen Sprache bedienen. Hier wird die Ausdrucksweise von Fuchs jedoch bewusst als unpassend eingesetzt und zudem der Kunstgriff des zynischen Kommentars verwendet: So entsteht die Komik der Situation in Abb. 42 erst durch die Umkehrung des typischen Rollenverhältnisses, indem der ursprünglich Erziehungsberechtigte Donald die umgangssprachlichen Begriffe „Kies, Eier, Kröten, Moos, Koks“ (*MM* 14/1959: 7) anstatt von ‚Geld‘ verwendet und sich hierbei eines sondersprachlichen und zur Zeit der Veröffentlichung im Jahr 1959 gesellschaftlich wenig akzeptierten Soziolekts bedient, woraufhin ihn seine minderjährigen Neffen Tick, Trick und Track auf seine „ordinäre Ausdrucksweise“ (ebd.) hinweisen und diese mit „Dann sag auch Geld, wie sich's gehört!“ (ebd.) zu regulieren versuchen.



Abbildung 43

Diatopischen Varietäten und Varianten sowie national oder mundartlich geprägte Worte und Redensarten aus dem Oberdeutschen, dem Österreichischen, Schweizerischen oder auch aus anderen Sprachgebieten des deutschsprachigen Raums wie dem

Bayrischen, dem Berlinerischen oder dem Westfälischen hat Fuchs eher selten verwendet. Wenn, dann weniger, um die Herkunft der Protagonisten zu charakterisieren, sondern um komische wie absurde Effekte zu erzielen und die nur am Rande auftauchenden Nebenfiguren auf dem ersten Blick zu charakterisieren (vgl. Meloni 2013: 126 ff.). So lässt sie beispielsweise, wie in Abb. 43 zu sehen, Donald Ducks Nachbarn in typisch bayrischer, ans karikierend grenzender Mundart schimpfen. Die ungewöhnlichen regionalsprachlichen Wendungen werden wiederum von Donald eher fröhlich und belustigt denn beschämt als ‚originell‘ kommentiert (vgl. Horst 2010: 56).

7. Literaturwissenschaftliche Analyse – Poetische Stilmittel

Obwohl auch Carl Barks im amerikanischen Original bereits Klassiker wie Shakespeare zitiert, hat Fuchs das Original nicht lediglich übersetzt, sondern es vorgezogen, eigene Zitate auszuwählen und diese sowohl originalgetreu als auch in verfremdeter Form mittels „besonders viel Dekonstruktion und Ironie“ (Horst 2010: 297) zu verwenden.

So hat sie beispielsweise bei der Übersetzung einer für den amerikanischen Comic typischen Lautmalerei sinnigerweise auf den Urvater der Bildergeschichte, Wilhelm Busch, zurückgegriffen, welcher die lautmalerische Sprache als einer der ersten Autoren im deutschsprachigen Raum bereits im 19. Jahrhundert verwendet hat (vgl. Horst 2010: 32 f.). Das lautmalerische ‚Klickeradoms!‘, der Textstelle "Ach! – Die Venus ist perdü – / Klickeradoms! – von Medici!" (1865: 165) und der Bildergeschichte *Die fromme Helene* entnommen, beschreibt im Original das Geräusch einer durch den Übermut der Katzen Mienzi und Munzel zerstörten und in ihre Einzelteile zersplitternden Figur.

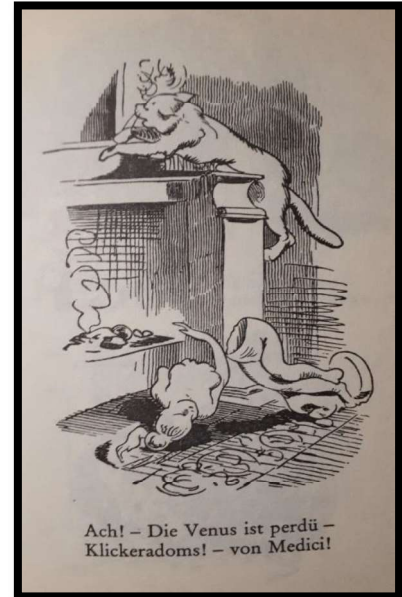


Abbildung 44

Fuchs verwendet das Geräuschwort wiederum für ein Panel, in welchem Donald Duck mit sichtlicher Freude an Zerstörung und schwungvoller Gestik eine Wanne voller Glühbirnen zu Boden wirft (vgl. Abb. 45). Für eine sinngemäße Übersetzung des Barks'schen ‚KA-RASH‘ (*WDC* 178/1954: o. S.) hätte auch ein schlichtes ‚Rumms‘ oder ‚Klirr‘ gereicht. Dass Fuchs hier jedoch auf einen Klassiker der Bildergeschichte und frühes Onomatopoeika aus dem deutschsprachigen Raum zurückgreift, setzt ihre Übersetzung in eine Beziehung mit dem zitierten Original. Dies bereitet wiederum Mitwissenden Freude; schafft durch den Wohlklang des verwendeten Wortes jedoch auch einen poetischen Mehrwert, der Nichtwissenden zugänglich ist.



Abbildung 45

7.1 Zitate in den Donald Duck-Comics

„Sie hat geklaut wie Berthold Brecht“ (Ernst Horst 2010: 33)

Besagte Finesse, auf die klassische deutsche Literatur anzuspieren, um einer bereits absurden Situation einen zusätzlichen Mehrwert zu verleihen, findet sich auch in der Geschichte *Der Theaterfimmel* aus dem Jahr 1960: Hier bemüht sich Donald Duck darum, seinen drei Neffen sein Talent als Schauspieler unter Beweis zu stellen. Zahlreiche Zitate des klassischen Theaters belegen, dass die Geschichten von Carl Barks in der Übersetzung von Erika Fuchs neben einem humoristischen auch einen bildenden Charakter haben. Besonders gut lässt sich dies durch Abb. 46 verdeutlichen, innerhalb welcher Donald Duck in übertrieben dramatischer Pose vor dem heimischen Spiegel posiert und die Figur des Illo aus Friedrich von Schillers *Wallenstein – Die Piccolomini* mit „Spät kommt ihr, doch ihr kommt! Der weite Weg, Graf Isolan, entschuldigt euer Säumen!“ (1799: 315) zitiert. Der Unterschied zu Schillers Original liegt lediglich in der Zeichensetzung und der Verwendung eines ‚!‘ am Ende des Zitats, womit sich Fuchs wiederum an der im Comic üblichen Verwendung von Satzzeichen orientiert. Die von ihr gewählte Zeichensetzung akzentuiert wiederum die überdramatische Pose Donalds auch im Zusammenspiel mit dem gequälten Gesichtsausdruck der ihm gezwungenermaßen als Publikum beiwohnenden Neffen. Durch ihren wiederum trockenen wie lakonischen Kommentar, welcher den Rezipienten der Geschichte neben dem Urheber des Zitats auch das Werk sowie gleichsam eine Beurteilung desselben mit den Worten: „Schiller! Wallenstein! Der hat's mit den Klassikern! Leider!“ (KA 29/1991: 24) kundtut, entsteht innerhalb eines einzigen Bildes auf vielfältige Art und Weise eine komische Situation.



Abbildung 46

Bemerkenswert an besagter Geschichte ist zudem, dass sich Fuchs nicht lediglich auf allgemein bekannte klassische Zitate beruft, sondern dass sie im Anschluss an die Zitation derselben die Erwartungen ihrer Leserschaft durch einen Kunstgriff ad absurdum führt, wie das folgende Beispiel (vgl. Abb. 47) belegt:



Abbildung 47

Auf das wortgetreue *Wallenstein*-Zitat folgt ein auf visueller Ebene voll übertriebener Inbrunst vorgetragener und sprachlich – dank altertümlicher Wortwahl – klassisch anmutender Vortrag: „Was starrst du mich an, o Ungeheuer? Zuckt schon der Mörderdolch in deiner Hand?“ (KA 29/1991: 24). Noch bevor sich die Rezipienten hier jedoch fragen können, welchem Klassiker dieses Zitat entstammt, lässt Fuchs die drei Neffen – erneut illustriert durch einen lakonischen Gesichtsausdruck – die Auflösung in salopper Umgangssprache kommentieren: „Gibt's gar nicht. Hat er sich selbst ausgedacht.“ (KA 29/1991: 24). Durch die scheinliterarische Hochsprache Donalds, welche direkt auf die kurz zuvor vorgenommene Zitation eines Klassikers folgt, und die Fallhöhe zwischen dieser und dem darauffolgenden auflösenden Kommentar seiner Neffen ironisiert Fuchs die Situation und sorgt für einen weiteren humoristischen Moment. Das Stilmittel, Klassikerzitate durch „lakonische Zusätze oder kontrastive Äußerungen“ (Luber 2012: 33) zu konterkarieren und in das vorhandene Minenspiel der Figuren einzubauen, ist einmal mehr typisch für die Übersetzung von Erika Fuchs und vor allem auch für die Charakterisierung der Figuren. Erika Fuchs bestätigt diese Arbeitsweise wie folgt: „manchmal hab ich mir das auch in dieser hochgestochenen sprache ausgedacht“ (1968, zitiert nach Bohn 1996: 160).

Um bei ihrer Leserschaft einen persönlichen Bezug zum eigenen Kulturkreis und Sprachraum herzustellen, den es durch eine reine Übersetzung des Originals nicht gegeben hätte, spielt Fuchs – neben der offensichtlichen Verwendung von Zitaten – auch auf berühmte Autoren und Werke an. Dies belegt beispielsweise die Geschichte *Eichendorfs Werke* aus dem Jahr 1968, innerhalb welcher ein Nagetier namens ‚Eichendorf‘ der Familie Duck bei einem Campingausflug Frust und Ärger bereitet, indem es deren Besitztümer zerstört und verspeist. Hier findet sich einerseits ein Sinnzusammenhang zwischen besagtem Nagetier und dessen Nahrung – Eicheln – und andererseits – durch den Titel der Geschichte sowie durch den Austausch der Figuren (vgl. Abb. 48) – eine humorvolle Anspielung auf einen der bedeutendsten Lyriker und Schriftsteller der deutschen Romantik sowie die Klassiker-Sammlung *Eichendorffs Werke*.



Abbildung 48

Durch die oftmals nicht weiter kommentierten Hinweise auf gemeinsames Wissen knüpft Fuchs laut Ernst Horst eine stille Verbindung zu ihrer gebildeten Leserschaft mit entsprechenden Kenntnissen. Diesen Vorgang und den Mehrwert beschreibt er wie folgt: „Zu einem jeden Zitat gehört, dass man es aus dem Zusammenhang reißt. Mit Zitaten kann man jeden Gedanken unterfüttern. Es verstärkt aber die Freude an einem Zitat, wenn man den Zusammenhang kennt“ (2010: 297).

Die Fuchs'sche Arbeitsweise war laut Ilaria Meloni jedoch nicht immer durch eine bewusste Intertextualität geprägt. Gerade klassische Werke soll sie oft als phraseologisierte Wendungen ohne Wissen um die eigentliche Quelle verwendet haben, da sie neben ihrer humanistischen Bildung und breit gefächerten Interessensgebiete zu einer Generation gehörte, in der dergleichen Zitate allgemein gebräuchlich waren (vgl. 2013: 165 ff.). Ein Aufruf von Patrick Martin im Mitgliederforum der *D.O.N.A.L.D.* im Jahr 2020 und eine daraufhin erfolgte öffentliche Datensammlung der von Fuchs verwendeten Zitate bestätigt die von Meloni geäußerte These: Die Sammlung belegt, dass sich Fuchs an Aberdutzenden Werken in originaler sowie dekonstruierter Form bedient hat. Beispielhaft sollen im Folgenden die Gebrüder Grimm – wenn Donald seinen Neffen das Märchen vom „Teufel mit den drei goldenen Haa...“ (*TGDDS* 39/1974: 10) vorliest – sowie die Bibel – wenn Donald einen Racheakt mit „Auge um Auge, Zahn um Zahn!“ (*TGDD*121/1992: 18) kommentiert – genannt werden. Texte des Äsop – mit „Hic Rhodus, hic salta!“ (*TGDD* 20/1970: 35) – sowie geflügelte Worte von Theodor Fontane – mit „Schicksal nimm deinen Lauf!“ (*MM* 4/1987: 11) – verwendete Fuchs ebenso wie Klassiker, wenn sie an Schillers *Wallenstein* – mit „Es wächst der Mensch mit seinen höheren Zwecken“ (*MM* 18/1961: 38) –, Goethes *Faust* – mit „Mir ist ganz kannibalisch wohl als wie 500 Säuen...“ (*TGDDS* 147/1997: o. S.) sowie Willhelm Buschs *Max und Moritz* – mit „Dieses war der erste Streich, doch der zweite folgt sogleich“ (*MM* 5/1952: 16) – anlehnt. Zu dieser Arbeits- und Zitierweise äußerte sich Fuchs auch in einem Interview: „Das meiste fließt mir ganz unbewusst aus der Feder [...]. Die Formulierungen der Klassiker sind so prägnant, daß sie in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen sind, jedenfalls in meiner Generation“ (zitiert nach Turner 1988: o. S.). Zusammenfassend lässt sich sagen: Gleich, ob es sich nun um eine bewusste Entscheidung oder einen unbewussten Einfluss gehandelt hat, direkte wie indirekte Zitate in die Übersetzungen der Barks'schen Comics einzubauen, macht es für das Ergebnis kaum einen Unterschied. Sie haben eine poetische Funktion für die unterschiedlichsten Ziel- und Altersgruppen ihrer Leserschaft.

7.2 Lieder – Analyse und Zuweisungen

ich hab in meiner jugend wahnsinnig viel musik gehört. [...] da wurde immer einstimmig, zweistimmig, dreistimmig gesungen. alle diese lieder, die ich mir heute nie anhöre, weder im radio noch in natur, denn im grunde mag ich diese kunstlieder überhaupt nicht. aber wir haben als kinder die so wahnsinnig viel gehört, daß ich da so wahnsinnig viel weiß. (Erika Fuchs 1986, zitiert nach Bohn 1996: 161)

Erika Fuchs' Familie war vor allem auch aufgrund der Mutter – als ausgebildete Sängerin und Lehrerin – ausgesprochen musikalisch (vgl. Bohn 1996: 9). Zudem war es in der damaligen Zeit üblich, dass in jeder Altersgruppe – ob unter Kindern, Jugendlichen, Schülern oder Studenten – ganz eigene Gesänge und situationsabhängige Weisen gepflegt wurden (vgl. Horst 2010: 137).

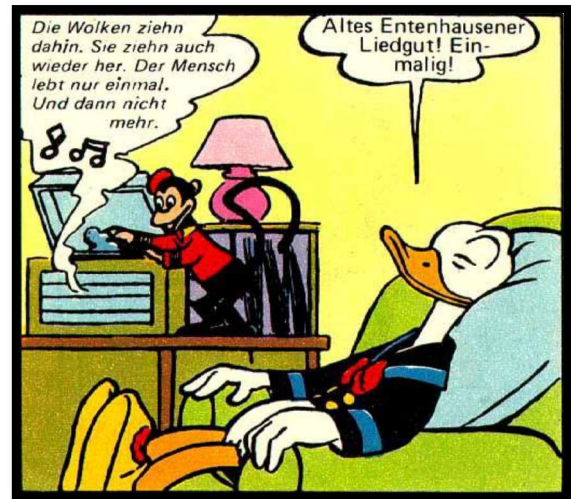


Abbildung 49

So verwundert es nicht, auch Anbetracht der Fuchs'schen Vorliebe für Zitate aller Art und zu jeder sich bietenden Gelegenheit, dass sie auch Lieder – von klassischen deutschen Volksliedern über aktuelle Schlager bis hin zu Opern-Arien – in ihre Übersetzungen eingebaut und die von Barks im Original verwendeten Lieder nicht lediglich übersetzt hat. Das im deutschsprachigen Raum allgemein bekannte Liedgut – beispielsweise die zweite Strophe des Volkslieds *Tirol Tirol Tirol du bist mein Heimatland* (vgl. Abb. 49) – hat Fuchs einmal mehr verwendet, um das Entenhausener Universum in die deutsche Kultur zu übertragen (vgl. Horst 2010: 140). Oftmals hat Fuchs derlei Anspielungen auch mit einem für sie typischen ironischen Kommentar versehen; im zuvor genannten Beispiel mit: „Altes Entenhausener Liedgut! Einmalig!“ (TGDD 86/1986: o. S.). Fuchs beschreibt ihr eher unkonventionelles Vorgehen bei der Übersetzung von Liedern wie folgt: „das passte dann in die situation. ich hab's genommen, wo ich's finden konnte... oder wo ich's im gedächtnis hatte...“ (1986, zitiert nach Bohn 1996: 154).



Abbildung 50

Beispielhaft für die Fuchs'sche Zitation deutschen Liedgutes ist auch die Geschichte *Der Weg zum Ruhm* aus dem Jahr 1968, in welcher sich Donald Duck darum bemüht, als Künstler im Fernsehen aufzutreten und sich daher unter anderem als Sänger ausprobiert. Wie schon in der Geschichte *Der Theaterfimmel* probt er auch hier im

heimischen Wohnzimmer und zwingt seine zunehmend leidenden Neffen zum Zuhören. Entsprechend der Fuchs'schen Zitierweise wird gleich auf verschiedenste Genres hingedeutet (vgl. Abb. 50): Innerhalb weniger Comic-Seiten verweist Fuchs mit „Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lü-hünden-baum..“ (TGDD 13: 1968: 39) auf das von Franz Schuberts vertonte Kunstlied aus dem Jahr 1827 und mit „AUS DER JUGENDZEIT, AUS DER JUGENDZEIT, KLI-HINGT EIN LIED MIR ÜMMERDAR..“ (ebd.) auf das als *Schwalbenlied* bekannte Volkslied aus dem Jahr 1818. Mit „A-auch üch war ein Jüngling im lockigem Haar...“ (TGDD 13: 1968: 37) erfolgt eine Zitation des gleichnamigen Volksliedes von Albert Lortzing sowie mit „Der letzte Walzer mit di-hir...“ (TGDD 13: 1968: 39) eine Anspielung auf den beliebten gleichnamigen Schlagers von Peter Alexander aus dem Jahr 1967. Mit „Sie war so trüb, so traurig, sie war so geisterba-leich. Die Wolken zogen schaurig, und Wellen schlug der Ta-eich“ (TGDD 13: 1968: 37) legt Erika Fuchs ihrem Donald Duck wiederum eine Parodie des Gassenhauers *Mariechen saß weinend im Garten* in den Schnabel. Dass es im Original ursprünglich ‚müd‘, statt wie bei Fuchs ‚trüb‘ heisst, stützt erneut die These, dass sich Fuchs bei der Zitation von Texten und Liedern zumeist auf die eigene Erinnerung berufen hat.

Die hier erfolgten Veränderungen an den ursprünglichen Liedtexten – durch Silbentrennungen und -doppelungen sowie einer absichtlich vorgenommenen Dekonstruktion der Orthografie – sind wiederum sprachliche Kunstgriffe zur Veranschaulichung der Aussprache, Phrasierung und stimmlichen Interpretation durch Donald Duck. Wenn er beispielsweise ‚Kü-hünd‘ statt ‚Kind‘ oder ‚geisterba-leich‘ statt ‚geisterbleich‘ singt, handelt es sich dabei um einen verschriftlichten Hinweis, der das mangelnde Talent Donalds illustrieren soll. Dieser findet sich auch in Form von in Klammern eingefügter Onomatopoetika, welche die Schrille und Kakophonie des Vortrags zusätzlich kommentieren. Beispielhaft hierfür ist erneut die Fuchs'sche Zitation des von Franz Schubert im Jahr 1824 volksliedhaft vertonten Gedichts *Am Brunnen vor dem Tore* von Franz Müller. Donald Duck trägt den beliebten Klassiker wie folgt vor: „Oh, holde Kunst! In wieviel grauen Stunden, da mich des Lebens finstrer Kreis (quietsch) umstrickt..“ (TGDD 13: 1968: 39). Wie katastrophal sich die Lieder aus Donalds Schnabel angehört haben mögen, wird jedoch nicht nur die Fuchs'sche Schreibweise und Orthografie angedeutet oder mittels eines onomatopoetischen Kommentars in Klammern eingefügt, sondern wird bereits durch die Barks'schen Zeichnungen visualisiert: Die Gesichtsausdrücke der Neffen vermitteln zunehmende Verzweiflung und Resignation. So ergänzen sich die originalen Zeichnungen von Carl Barks und die Übersetzungen von Erika Fuchs aufs Beste.



Abbildung 51

einmal übersetzt hat. So zitiert sie im Jahr 1955 für das *MMSH 23* noch die bayrische Volkswaise *Schützenliesel* (vgl. Abb. 51) und 11 Jahre später in *TGDD 5* den beliebten Schlager von Heidi Brühl *Wir wollen niemals auseinandergehen* aus dem gleichen Jahr; wenn auch einmal mehr in einer anderen Schreibweise als im Original (vgl. Abb. 52).

Dass Erika Fuchs reale Musikstücke verwendet hat, die ihr je nach Zeitpunkt der Übersetzung und scheinbar frei nach Gusto in den Sinn kamen, zeigt sich auch im direkten Vergleich von Panels, deren Geschichten Fuchs im Laufe der Jahrzehnte für die verschiedensten Druckerzeugnisse des *Ehapa*-Verlag mehr als



Abbildung 52

Einige Lieder hat Erika Fuchs auch wiederholt verwendet; vor allem wenn diese der Figuren-Charakterisierung der Familie Duck dienlich waren. So singt beispielsweise Dagobert

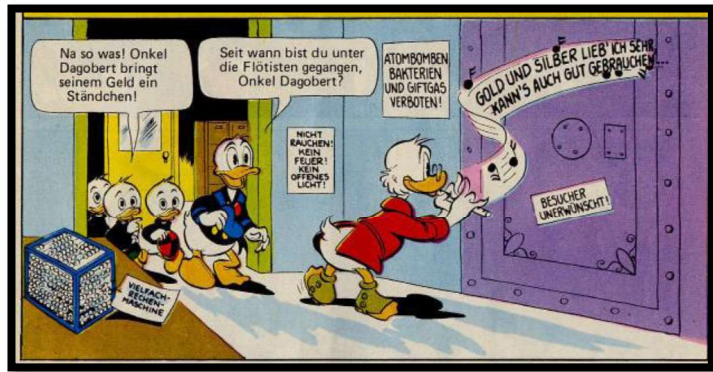


Abbildung 53

Duck in diversen Geschichten die ersten beiden Zeilen des gleichnamigen Volks- und Studentenliedes *Gold und Silber lieb' ich sehr* aus dem Jahr 1830 von August Schnezler (vgl. Meloni 2013: 173). In der Geschichte *Das Münstermännchen* aus dem Jahr 1967 muss das Lied beispielsweise auf einer Flöte gespielt werden, damit sich Dagobert Ducks Geldspeicher öffnen kann (vgl. Abb. 53). Dass dieses Lied mit seiner nachfolgenden Strophe ‚hätt' ich nur ein ganzes Meer, mich hinein zu tauchen‘ Dagobert Ducks Charakter und seine persönlichen Vorlieben zur Freizeitgestaltung – das ausgiebige Bad in seinem Vermögen – auf den Punkt beschreibt, ist für den Kenner des Liedes ein weiterer humoristischer Moment zur Freude.



Abbildung 54

Donald wiederum singt des Öfteren ein Lied mit dem Titel *Der Rührselige Cowboy* (vgl. Abb. 54). In der gleichnamigen Geschichte aus dem Jahr 1967 verkauft Donald es an den Entenhausener Cäcilien-Verlag, woraufhin es zum erfolgreichen Schlager wird. Bei diesem Lied handelt es sich jedoch ausnahmsweise nicht um ein deutsches Original, sondern um die fast wortgetreue Fuchs'sche Übersetzung eines wiederum vermeintlich traditionellen Cowboy-Liedes aus Carl Barks' Feder mit dem Titel *The Screaming Cowboy* (vgl. ebd.). Die von Fuchs für die Übersetzung gewählte orthographisch falsche

Schreibweise „Gu-i-tah-re“ (TGDDS 10/1967: 44) kann jedoch wiederum als eine Anspielung an den hispanisch anmutenden sowie klagenden Charakter des Liedes und als Hinweis auf die zur damaligen Zeit populäre Fernweh-Thematik des Schlagersängers Freddy Quinn gelesen werden (vgl. Meloni 2013: 173 f.).

7.3 Reime

Ich verwende auch Gereimtes. [...] Solche harmlosen Reimereien machen vor allem Kindern Spaß. (Erika Fuchs, zitiert nach Turner 1988: o. S.)

Dass Reime in Verbindung mit Bildern ein stimmiges Ganzes ergeben können, hat bereits Wilhelm Busch bewiesen. Auch Erika Fuchs hat Reime und ihr ausdrucksstarkes melodisches Klangspiel verwendet, um ihre Übersetzungen zu bereichern und die Barks'schen Bilder zusätzlich zu illustrieren. So schreibt sie beispielweise Donald, welcher sich in der Geschichte *Der*



Abbildung 55

Feuerteufel aus dem Jahr 1965 in einen fackelschwingenden Pyromanen verwandelt, den im Rhythmus nicht ganz sauberen Reim „Ich stehe hier, ein Herkules mit Fackeln! Sie sollen lodern, leuchten, knistern und auch knackeln!“ (TGDD 89/1987: o. S.) auf den Leib und verwendet nebenbei, um einen Reim auf ‚Fackeln‘ zu finden, das aus dem rheinischen Sprachraum – genauer gesagt der Region Monschau-Kalterherberg bei Aachen – stammende Onomatopoetika ‚knackeln‘, welches dort auch synonym für ‚knistern‘ verwendet wird (vgl. Wörterbuchnetz der Universität Trier 2008: o. S.).



Abbildung 56

Erheiternder
Nonsens in Reimform
wie „EINEN
STOLLEN MIT
VIEL BUTTER
SCHICKT EUCH
KARL AUS

KÖNIGSLUTTER!“ (MM 13/1962: o. S.) und „Ein freudig Herz und heitre Miene wünschen Knut und seine Stine!“ (ebd.) – welcher ebenfalls der Fuchs'schen Feder entstammt – oder auch „EIN FROHES FEST OHNE HUNGER UND DURST WÜNSCHT EUCH EUER LIEBER ERNST HORST!“ (ebd.) – samt hingebogenem Reim mit ‚Dorst‘, statt ‚Durst‘, auf ‚Horst‘–, findet sich wiederum in den vorweihnachtlichen Kartengrüßen eines Entenhausener Schaufensters (vgl. Abb. 56). Diese Reime bringen den aufmerksamen Rezipienten, ob jung oder alt, einen Mehrwert durch ihre poetische Komik und harmlose Unsinn-Poesie.

7.4 Sprichwörter und Redensarten

Eine große Rolle spielen auch Sprichwörter, besonders selbstgebastelte oder unbekanntere. (Erika Fuchs, zitiert nach Turner 1988: o. S.)

Es lassen sich zahlreiche Sprichwörter in den Fuchs'schen Übersetzungen finden; auf die Spitze getrieben hat sie die Verwendung derselben jedoch in der Geschichte *Kampf mit dem Löwen* aus dem Jahr 1970, innerhalb welcher ein Großteil der Dialoge zwischen Donald und seinen Neffen aus selbigen besteht. Zu Anfang werden diese vom belehrenden Donald hergenommen, um seine Neffen zu erziehen: „Jung geübt, alt getan!“ (TGDD 20/1970: 34), „Immer langsam mit den jungen Pferden!“ (ebd.), „Dem Tüchtigen gehört die Welt! Mit dem Hut in der Hand kommt man durch das ganze Land!“ (ebd.: 35), „Wer rastet, rostet! Was du heute tun kannst, verschiebe nicht auf morgen!“, (ebd.) sowie „Jeder ist seines Glückes Schmied, und wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert“ (ebd.). Durch die sinnlose Aneinanderreihung werden die normalerweise für sich stehenden Wendungen jedoch zunehmend zu nichtssagenden und abgedroschenen Plattitüden und erinnern schließlich an eine elterliche Erziehung voller bedeutungsloser Worthülsen.



Abbildung 57

Anschließend übernehmen Tick, Trick und Track diese aus Sprichwörtern bestehende Kommunikation ihres Onkels mit „Onkel Donald würde sagen, wir müssen den Stier bei den Hörnern packen“ (36) sowie „Wer A sagt, muss auch B sagen“ (ebd.). Interessant ist hier vor allem auch das sich daran anschließende selbstbewertende Sprichwort „Jugend hat keine Tugend“ (37), das metareflexive „Wie sagt doch das Sprichwort? Beharrlichkeit führt zum Ziel“ (39) sowie das zugunsten der Thematik angepasste „So – fressende Löwen beißen nicht!“ (40). Die Repetition der Neffen ironisiert wiederum die schulmeisterlich anmutenden Ermahnungen ihres Plattitüden-dreschenden Onkels und spitzt die Situation sprachlich zu.

Fuchs hat es vollbracht, in besagter Geschichte insgesamt 23 Sprichwörter innerhalb von lediglich zehn Seiten unterzubringen. Die Komik derselben entsteht insofern auch erst aus der Übertreibung des verwendeten Stilmittels, welche zusätzlich die Belanglosigkeit solcher Wendungen, wenn im Übermaß verwendet, entlarvt.



Abbildung 58

Auch Redensarten sind im Entenhausener Universum von allen wichtigen Figuren ein häufig verwendetes Stilmerkmal. Fuchs hat hierfür sowohl eher unbekanntere als auch allgemein geläufige Wendungen genutzt; vor allem, wenn diese bildlich sind und das gezeichnete Geschehen zusätzlich illustrieren. Beispielhaft zu nennen sind hier die allesamt im *TGDDS* 10/1967 Verwendeten: „Da lachen ja die Hühner!“ (13), „Mich so zum Narren zu halten“ (16), „Das ist die Höhe!“ (20), „Mumm in den Knochen“ (48), „zum Steinerweichen!“ (49) und „Mutterseelenallein“ (61). Dass die Familie Duck in *TGDD* 20/1970 auch „Trübsal blasen“ (12) kann und Wendungen wie „kein roter Heller“ (13), „brummt mir der Kopf!“ (14), „Was zum Kuckuck?“, „den Stier bei den Hörnern packen“ (36) sowie „Ich bin platt!“ (62) verwendet, verwundert nicht. Weitere Beispiele aus *TGDD* 35/1973 lauten: „die Nase voll“ (37), „dreimal dürft ihr raten“ (38) sowie „schön eins reingewürgt“ (46).

Bei den genannten Beispielen – die willkürlich ausgewählten Comic-Heften entstammen, jedoch in fast allen Geschichten zum Einsatz kommen – handelt es sich zum Teil um allgemein bekannte sowie bewährte Redewendungen. Interessant sind hier jedoch vor allem die saloppen und umgangssprachlichen Formulierungen, die der damaligen Alltagssprache entstammen. Diese hat Fuchs wiederum gekonnt mit eher altmodisch anmutenden Formulierungen und Wendungen, formalen Ausdrucksweisen des Bildungsbürgertums sowie historischen Zitaten verwoben, dass sie je nach Figur und Situation einen Querschnitt durch die alltäglichen intergenerativen Ausdrucksweisen im deutschsprachigen Raum darstellen. Die besondere Stimmung der Fuchs'schen Übersetzungen und die daraus resultierende Situationskomik entsteht durch die Durchmischung von Ausdrucksweisen und die rhetorische Fallhöhe zwischen ihnen.

8. Fuchs'sche Wortkunst in Textkästen und auf Flächen

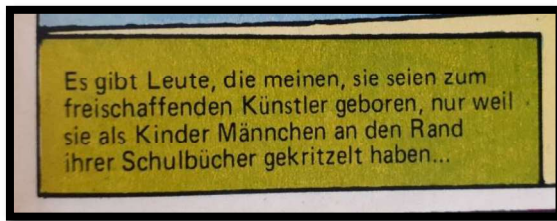


Abbildung 59

Zusätzlich zu den Dialogen, Monologen und Gedanken der Figuren, die üblicherweise innerhalb von Sprechblasen erscheinen, sind in den amerikanischen Original-Comics von Carl Barks – aus der Tradition der europäisch geprägten Bildergeschichte heraus erhalten geblieben – zuweilen auch Rand- und Begleittexte üblich, die in Form eines abgegrenzten Kastens in Blockform innerhalb, über oder unter dem gezeichneten Bild eingefügt wurden. Sie geben Raum für zusätzliche Informationen, eine außerordentliche Erzählläuterung oder den Kontext der Geschichten (vgl. Abel *et al.* 2016: 100). Erika Fuchs hat diese bereits im Original vorhandenen Textkästen einmal mehr für kreative Kommentare verwendet und die Geschichten so um spöttische Formulierungen bereichert (vgl. Horst 2010: 46). Beispielhaft ist der einleitende Textkasten der Geschichte *Künstlerpech* aus dem Jahr 1974 (vgl. Abb. 59). Hier versucht Donald Duck, seinen selbst attestierten Talenten als Kunstmaler nachzugehen. Fuchs kommentiert dieses Vorhaben mit den pointierten Worten: „Es gibt Leute, die meinen, sie seien zum freischaffenden Künstler geboren, nur weil sie als Kinder Männchen an den Rand ihrer Schulbücher gekritzelt haben...“ (TGDD 161/1976: 6).

Zusätzliche und für die eigentliche Geschichte inhaltlich oft nicht weiter relevante Textflächen – auf Wegweisern, Plakaten und Mülleimern – hat Erika Fuchs ebenfalls genutzt, um die Kulisse Entenhausens so deutsch wie möglich erscheinen zu lassen (vgl. Horst 2010: 46). Ein Panel konnte so zudem en passant um einen humoristischen Mehrwert bereichert werden, von welchem lediglich die aufmerksamen Rezipienten profitieren (vgl. Abb. 60). Beispielhaft ist die absurde Friseur-Werbung „RASIEREN VON LAUB-FRÖSCHEN 1 TALER“ (MM 14/1964: 8), die umgangssprachliche Beschriftung am Schrank von Daniel Düsentrieb mit „ELEKTRONISCHER KRIMSKRAMS“ (TGDD 196/1990: 64) sowie die doppeldeutige Aufschrift auf einem Mülleimer, in welchem sich Donald während einer brenzligen Situation versteckt hält, mit „BÜRGER, HALTET EURE STRASSEN REIN!“ (TGDD 86/1986: 9).



Abbildung 60

Die vielgepriesene Fuchs'sche Kreativität geht auch auf die einfallsreiche Erfindung von Buchtiteln zurück, die sich scheinbar beiläufig auf die jeweilige Situation oder beteiligte Figuren beziehen (vgl. Horst: 46): So verweisen Titel wie „BEHANDLUNG SCHWERERZIEHBARER KNABEN“ (MM 7/1955: 3) oder „DER DÄMMERSCHLAF DER JUGENDLICHEN. (SOG. LÖCHER IN DIE LUFT STARREN)“ (TGDDS 42/1975: 13) auf das Verhalten von Tick, Trick und Track. Bücher mit Titeln wie „100 WEGE IM VERKEHR MIT SCHULDENEINTREIBERN“ (TGDDS 12/1968: 51) sowie Ordner mit Aufschriften wie ‚Schuldner‘, ‚Säumige Schuldner‘, ‚Säumige Schuldner im Rückfall‘ und ‚Gewohnheitsmäßige Schnorrer‘ (vgl. TGDDS 90/1987, nach Ungerer 2021: o. S.) gehören wiederum zum Interieur von Dagobert Duck. Die Panzerknacker konsumieren demgegenüber in der ‚VOLKSHOCHSCHULE FÜR GESTRAUCHELTE BRÜDER‘ Bücher mit kreativen Auswüchsen wie ‚UMGANG MIT IRREN‘, ‚METAL-URGIE‘, ‚DER HIRNKASTEN UND SEINE EINRICHTUNG‘, ‚DER KAPITALIST UND SEINE SEELE‘ oder ‚CHEMIE FÜR DUNKELMÄNNER‘ (vgl. BL 34: 5). Diese Buchtitel zeugen einmal mehr von einer Detailverliebtheit innerhalb der Übersetzungen und bescheren aufmerksamen Rezipienten – neben der eigentlichen Handlung der Geschichten – einen humorvollen Moment. Fuchs hat Buchtitel jedoch auch genutzt, um ihrer Vorliebe für Reime und Alliterationen nachzugehen, indem sie beispielsweise in der Geschichte *Geld oder Ware* aus dem Jahr 1976 – in welcher sich Donald als Quiz-Show-Kandidat Unmengen von Wissen aneignen muss – Lehrbücher mit ‚Weise Worte weiser Männer‘, ‚Kunst, Kitsch, Klatsch‘ ‚Polizei, Wallachei, Allerlei‘, ‚Föhren, Möhren, Röhren‘ sowie ‚Bienen, Sardinen, Mimen‘ (vgl. Ungerer 2021: o. S.) beschriftet.

Die hier von Fuchs ersonnenen (schein-)literarischen Werke werden selten innerhalb der Geschichten selber kommentiert; wenn, dann jedoch einmal mehr mit Ironie: So gibt Donald beispielsweise den konservativen Bildungsbürger und preist seinen Neffen die vermeintlich 3000 Jahre alten, nutzbringenden „WERKE DES EUKAYPTOS“ (TGDD 18/1969: 3) gönnerhaft mit „Lesen bildet! Was lernt man nicht alles aus Büchern, zumal aus den Werken unserer Dichter und Denker!“ (ebd.) an. Seine Neffen halten hier jedoch mit dem Roman „20.000 MEILEN UNTER DEM WOHNWAGEN. LEBENSERINNERUNGEN EINER ALTEN WANZE“ (ebd.) – welcher wiederum auf Jules Vernes *20.000 Meilen unter dem Meer* anspielt – dagegen, welches ihrer Ansicht nach den deutlich größeren praktischen Nutzen bietet.

9. Kulturwissenschaftliche Analyse

Zu Fuchs' Aufgaben bei der Übersetzung hat bekanntermaßen auch das Abmildern amerikanischer Tendenzen sowie die Anpassung der Comics an das hiesige Wertesystem gehört. Insofern konnte die Barks'sche Darstellung realitätsnaher Fiktion der US-amerikanischen Alltagswelt nicht einfach sprachlich übersetzt, sondern musste darüber hinaus auch inhaltlich verändert werden. Um die deutsche Version an die Erfahrungswelt deutschsprachiger Rezipienten anzupassen, wurden daher nicht nur alle örtlichen Bezüge von Amerika nach Deutschland verlegt, sondern auch die prototypisch-amerikanischen Speisen, Alltagsgegenstände und Begriffe verändert und an den vorherrschenden Kulturkreis angepasst. Auch die Hinweise des Originals auf das amerikanische Alltagsleben, welche möglicherweise bei den Rezipienten zu Verwirrung hätten führen können, wurden von Fuchs eingedeutscht, wo es möglich war (vgl. Luber 2012: 39).

Bemerkenswert ist hier zudem, dass Erika Fuchs zahlreiche zusätzliche Hinweise auf den deutschen Zeitgeist in ihre Übersetzungen eingebaut hat, die für den reinen Inhalt und das Verständnis der Geschichten de facto nicht nötig gewesen wären, das Fuchs'sche Entenhausen jedoch zu einem besonderen Ort machen, der ihren Rezipienten Anknüpfungspunkte an die eigene Realität und Lebenswelt bietet. Ebenso hat sich Fuchs dazu entschieden, dem deutschen Comic auch einen bildenden Charakter zu verleihen, wenn es die Geschichte ermöglichte. Belege für die zuvor genannten Veränderungen, Verweise, Bezüge und Neuschöpfungen sollen in den nachfolgenden Unterkapiteln benannt und untersucht werden. Das Ergebnis soll nachweisen, ob und inwiefern Erika Fuchs ein deutsches Entenhausen geschaffen hat, welches mit dem von Barks ersonnenen amerikanischen Universum zum Teil lediglich noch die bildliche Ebene gemein hat.

9.1 Entenhausen und seine Verortung

wir haben das eben nicht in amerika spielen lassen. [...] manchmal ist dies in der nähe und manchmal ist dies in der nähe... das ist eben ein unrealistischer ort. (Erika Fuchs 1986, zitiert nach Bohn 1996: 157)

Im amerikanischen Original ist das Barks'sche ‚Duckburg‘ einerseits ein stabiler Ort und andererseits von Geschichte zu Geschichte höchst variabel gestaltet. So liegt das fiktive Städtchen bar jeglicher Topografie mal direkt am Meer und mal am Rande von Bergen. Die Heimat der Familie Duck hat Wälder, Felder und Seen ebenso wie Hochhäuser, Flughäfen und Vorstädte in unmittelbar greifbarer Nähe; eben gerade so, wie es für die Erzählung notwendig ist (vgl. Braun 2019: 41).

Dass die fiktive Örtlichkeit ‚Entenhausen‘ der deutschsprachigen Ausgabe mit Sicherheit in Deutschland oder zumindest im deutschsprachigen Raum beheimatet ist, liegt bei der von Fuchs gewählten Namensendung *-hausen* nahe, gibt es hierzulande 3357 Gemeinden, Städte, Ortschaften, Dörfer und Stadtteile mit dergleichen und ähnlichen Endungen (vgl. Stefaner 2016: o. S.). Die grafische Darstellung der Lage und Häufigkeit des besagten Suffix inklusive *-haus* und *-husen* in Abb. 61 stützt insofern die These, dass Entenhausen rein von seiner Ortsnamenendung her fast überall in Deutschland zu finden sein könnte.

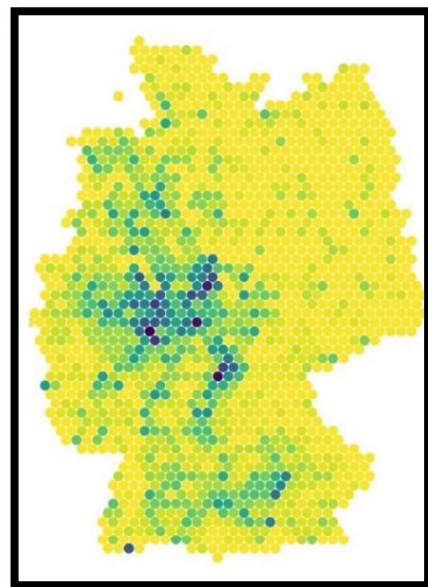


Abbildung 61

Das aus dem Mittelalter stammende Endwort *-hausen* ist in seiner umgangssprachlich verwendeten Verbform auf das mittelhochdeutsche ‚hüsen‘ bzw. das althochdeutsche ‚hüson‘ zurückzuführen und steht synonym für die Gründung von Siedlungen und den Bau von Häusern (vgl. Wortbedeutung Online 2021: *-hausen*: o. S.). So kann das von Fuchs ersonnene ‚Entenhausen‘ zunächst auch als Heimat, in welcher Enten wohnen, verstanden werden; andererseits jedoch auch – in seiner abwertenden Lesart und Bedeutung – als ein Ort, in welchem Enten unter schlechten Bedingungen Verwüstungen anrichten (vgl. Duden Online 2021: *hausen*: o. S.).



Abbildung 62

Erika Fuchs hat ihre Übersetzungen bekanntermaßen von Zuhause aus erarbeitet, welches sich in Schwarzenbach an der Saale in Oberfranken befand. In dieser Region enden wiederum viele Ortschaften und Städte auf *-reuth*. Diese regionale Besonderheit sowie weitere real existierende Wahrzeichen und topografische Landmarken der Umgebung hat Fuchs zuhauf in ihre Übersetzungen und das Entenhausener Universum eingebaut (vgl. Horst 2010: 288): So hält Dagobert beispielsweise vom Heißluftballon aus Ausschau nach der Ortschaft ‚Schnarchenreuth‘ (vgl. Abb. 62). Weitere oberfränkische Ortschaften wie ‚Schnabelwaid‘, ‚Kleinschlappen‘ und ‚Großschlattengrün‘ (vgl. Meister 2013: o. S.) haben ebenso Einzug in das Entenhausener Universum erhalten wie das örtliche ‚Paula-Hölzchen‘, der ‚Goldbachtich‘, der Fluss ‚Persante‘ (vgl. Meyer 2011: o. S.) oder auch der Hof ‚Krötenbruck‘ (vgl. Abb. 63).

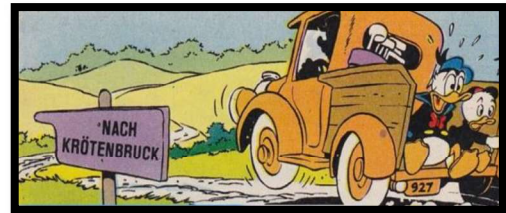


Abbildung 63

Es gibt neben den zahlreichen Verweisen auf real existierende Plätze jedoch auch frei erfundene Ortschaften wie ‚Bad Bürzelberg‘, ‚Biberburg‘, ‚Erpelstadt‘, ‚Daunenstedt‘, ‚Elchstett‘, ‚Gänsbach‘ oder ‚Schwartenkrachdorf‘ (vgl. Duck Fandom 2020: o. S.). Selbst wenn diese – in Anbetracht der zuvor genannten, außergewöhnlich klingenden und doch real existierenden Städtenamen – nicht mehr unbedingt erfunden wirken, sind sie nachweislich Schöpfungen von Erika Fuchs, die zudem Hinweise auf die sie bewohnenden anthropomorphen Figuren geben. Andere Schöpfungen spielen wiederum auf real existierende Städte an – wie beispielsweise ‚St. Erpelsburg‘ (vgl. ebd.) – oder enthalten einen Ausblick darauf, was für ein Abenteuer die Familie Duck



Abbildung 64

dort erwarten könnte – wie beispielsweise ‚Oberlawinenbrunn‘. Dessen Ortsschild kommentieren Tick, Trick und Track in Abb. 64 wiederum folgendermaßen: „Das klingt nicht gerade vertrauenerweckend“ (TGGDS 10/1967: 44).

Gemein haben die erfundenen, wie die realen Verweise den außergewöhnlich Klang und die Tatsache, dass sie fast zu schön sind, um wahr zu sein. Sie zeugen daher einmal mehr von der Vorliebe der Übersetzerin für Wörter mit einem außergewöhnlichen Witz (vgl. Horst 2010: 88).

Da Fuchs in ihren Übersetzungen bewusst darauf verzichtet hat, die Barks'schen Verweise auf den amerikanischen Alltag zu übernehmen, verwundert es nicht, dass sie sich auch bei den Straßennamen an den in Deutschland üblichen Gegebenheiten orientiert hat. Das amerikanische Straßensystem basiert – wie



Abbildung 65

auch anhand der von Barks gezeichneten Karte zu erkennen (vgl. Abb. 65) – originär auf dem hippodamischen Schema parallel verlaufender Straßenzüge und Blocks. Diese werden in den USA üblicherweise mit Nummern und Buchstaben versehen, wie beispielsweise ‚SIXTH STREET‘ oder ‚D STREET‘ (vgl. Horst 2010: 289). Anstatt umständlicher Erläuterungen der amerikanischen Gepflogenheiten hat Fuchs die von Barks gezeichneten Hinweise völlig ignoriert und stattdessen einmal mehr auf den deutschsprachigen Raum verwiesen: So hat sie, wenn nötig und möglich, die originären Straßen umbenannt, weshalb in Entenhausen beispielsweise sowohl die noble Adresse ‚Westendstraße‘ (TGDD 20/1970: 25) – hier verweist Fuchs zudem mit ‚Beste Gegend‘ (ebd.) auf die geplante Villenkolonie im gleichnamigen Berliner Stadtteil, welcher nach Vorbild des vornehmen Londoner Edelviertels benannt wurde – als auch der ordinäre ‚Müllweg‘ (ebd.: 24) – hier verwendet Fuchs zur Definition desselben die alte, abwertende Bezeichnung ‚Glasscherbengegend‘ (ebd.) – erwähnt wird.

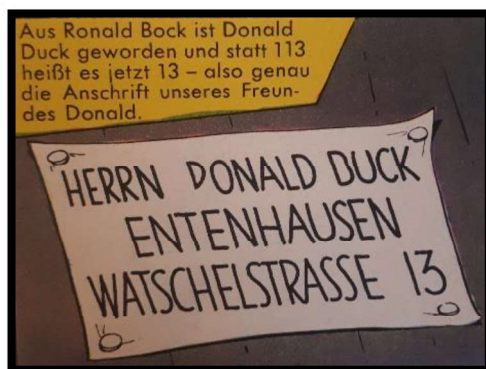


Abbildung 66

Die Privatanschrift des Hauses, in welchem Donald mit seinen drei Neffen wohnt, lautet bei Fuchs ‚Watschelstrasse 13‘ (ebd.: 6): Hier zeigt sich erneut – indem besagte Adresse auf den ententypischen schwankenden Gang anspielt und die Hausnummer auf die bekannte Unglückszahl verweist – die Fuchs'sche Vorliebe für einen spielerischen Umgang mit der deutschen Sprache und einen doppelbödigen Humor.

9.2 Speisen und Getränke



Abbildung 67

Speisen und Getränke sind bei Erika Fuchs ebenfalls wichtige Faktoren, um das Entenhausener Universum in den hiesigen Kulturkreis zu verlegen (vgl. Abb. 67): Hier werden von Donald Duck und seinen Neffen mit „5 Doppelportionen gegrillte Goldfasanenbrust, mit Pfauenzungen garniert!“ (TGDDS 12/1968: 27) vermeintliche edle Spezialitäten bestellt. Das Prinzip der Völlerei findet sich ebenfalls

wieder, wenn Donald für seine Familie alltäglich anmutende Gerichte beim bodenständigen Imbiss *ZUM STRAMMEN MAX* bestellt: „8 Tassen Gulaschsuppe, 4 Stück Himbeertorte, 8 Gläser Milch, 16 Paar Würstchen und einen ganzen Korb voll Semmeln!“ (TGDD 35/1973: 12). Die möglichen Folgen des Gelages hat Erika Fuchs auf humorvolle Art und Weise gleich mit thematisiert: Neben den einmal mehr alliterierten Gerichten – „HEISSES HUHN – WARME WURST – KÜHLER KÄSE – KALTER KAFFEE“ (ebd.) – auf der Karte des Imbisses, sind gleichsam auch „BAUCHWEHTABLETTEN“ (ebd.) im Angebot. Dass Speisen im Entenhausener Universum jedoch nicht immer realistisch, sondern auch ekelerregend klingen und zudem lustig seien sollen, beweisen wiederum die abstrusen Gerichte, welche Dagobert Duck in der Geschichte *Das goldene Vlies* aus dem Jahr 1958 bei einem Kochwettbewerb vorgesetzt werden: ‚Morchelmarmelade‘, ‚Rhabarbermus mit Buttermilch und Gurkensud‘, ‚Sauerbraten leicht geschwefelt‘, ‚Frikassee vom Jungfasan mit Zucker und Zimt‘ sowie ‚Pastinakenpudding‘ (vgl. TGDD 77/1984).

Die in den Barks'schen Original-Comics thematisierten und für Amerika so prototypischen Speisen und Getränke hat Fuchs wiederum prinzipiell so verändert, dass sie an im deutschsprachigen Raum üblicherweise bekannte Gerichte anklingen: So wurden ‚Hot Dogs‘ zu Käsebrötchen, ‚Hamburger‘ zu Obsttörtchen oder Buletten, ‚Popcorn‘ zu Puffmais, ‚Cornflakes‘ zu Knusperflocken und der traditionelle ‚Thanksgiving Turkey‘ zu Gänsebraten (vgl. Luber 2012: 40).



Abbildung 68

Anderenorts hat Fuchs einen ‚RASPBERRY CREAM PIE‘ aus dem amerikanischen Original (vgl. *WDC* 50) in eine „Schwäbische Apfeltorte“ (*WDGB* 1/1974: 43) umgewandelt samt humorigem Wortspiel, dass Donald wissen muss, wie „die Torte mit Vornamen“ (vgl. ebd.) heißt. Fuchs ist bei der Eindeutschung von Gerichten jedoch noch einen Schritt weiter gegangen und hat zahlreiche traditionelle Speisen und regionaltypische Spezialitäten und ihre außergewöhnlichen Bezeichnungen in die deutschen Comics eingebracht: Beispielsweise ‚Verlorene Eier‘ – im Wasserbad gestockte Eier

mit säuerlicher Note aus Franken –, ‚Kuddelfleck‘ – ein Gericht mit Pansen aus der Luxemburgischen Küche –, ‚Königsberger Klopse‘ – säuerliche Fleischklopse mit Kapern, eine ostpreußische Spezialität –, ‚Leipziger Allerlei‘ – eine kostengünstige Gemüsebeilage aus Ostdeutschland –, ‚Rollmops‘ – eingelegter Hering mit säuerlicher Füllung, ein typisches Gericht aus der Berliner Küche – sowie auch ‚Pumpernickel‘ – gegartes Brot aus gequollenem Schrot und Roggen, typisch für Westfalen – (vgl. Horst 2010: 161).

Im Gegensatz zum *Disney* Konzern, welcher aufgrund strenger US-amerikanischer Richtlinien sowie einem selbst auferlegten Kodex auf die Darstellung und Thematisierung von Alkohol im Comic verzichtet, hat Erika Fuchs dieses Gebot in ihrer Übersetzung nicht allzu



Abbildung 69

genau genommen: So kommen in der Zeitschrift *Micky Maus* trotz jugendlicher Zielgruppe als Alkoholika sowohl Schnaps als auch Bier vor (vgl. Horst 2010: 64). Beispielhaft ist Abb. 69; hier hat Fuchs ihrem Donald Duck, anstatt wie im Original mit dem Angebot eines „CUP OF TEA!“ (*CPG-Y I* o. Z.: o. S.), die saloppe Aufforderung nach einem „Bierchen“ (*TGDD* 161/ 1999: 6) in den Schnabel gelegt.

9.3 Zeitgeist



Abbildung 70

Fuchs hat sich bei der Übersetzung die Freiheit genommen, zahlreiche zeitliche und kulturelle Bezüge auf zur damaligen Zeit gegenwärtige Themen herzustellen. Beispielhaft ist die Anspielung auf die „GRUPPE 47“ (MM 6/1976: 10) aus dem Jahr 1976: Auf einem Plakat am Zaun (vgl. Abb. 70) verweist sie auf die allgemein bekannte formlose Vereinigung deutscher Schriftsteller um den Autoren Hans Werner Richter. Der von Fuchs hier ersonnene Begleit-Slogan „MAN GEHT NICHT MEHR OHNE BART“ (ebd.) ist als humorvoller Seitenhieb zu verstehen, der seinen Witz aus der Tatsache zieht, dass sich die überwiegend männlichen Mitglieder der genannten Gruppe vor allem durch glatt rasierte Gesichter und das gemeinsame Geschlecht ausgezeichnet haben. Dieser nebensächliche Kommentar auf eine Gruppe – bekannt für ihre Preisträger sowie ihren hohen literarischen Anspruch –, welche ansonsten nicht weiter thematisiert wird, richtet sich augenzwinkernd eindeutig an eine erwachsene Leserschaft. Dieses Beispiel belegt einmal mehr die individuelle Kreativität von Erika Fuchs, die sich laut Ernst Horst vor allem durch kleine Bosheiten sowie Sticheleien ausdrückt. Zudem dient es als Beweis eines Anspruchs, nicht lediglich für eine eingeschränkte Zielgruppe zu übersetzen (vgl. 2010: 18 f).

Die weitreichende Eigenverantwortlichkeit bei ihrer Übersetzung lässt sich auch durch die vielen Verweise auf bekannte deutsche Persönlichkeiten belegen: Wie beispielsweise auf die Olympiasiegerin Ulrike Meyfarth und den Chemiker Justus von Liebig (vgl. ebd.: 247), den Rechenmeister Adam Riese (vgl.



Abbildung 71



Abbildung 72

TGDD 20/1970: 13), den Autoren Karl May (vgl. MM 1975: 9) oder auch den Entwickler „Graf Zeppelin“ (TGDS 12/1968: 37). Kulturelle Bezüge wurden zudem immer wieder durch vermeintliche Nebensächlichkeiten – wie dem Werbeplakat für das Hamburger „THALIA-THEATER“ (TGDDS 39/1974: 16) – hergestellt. Diese stützen immer wieder beiläufig die Verortung Entenhausens im deutschsprachigen Raum.

9.4 Alltag



Abbildung 73

Zunge in einen „Rührfix“ (TGDD 39/1974: 16) gekommen ist; eine handbetriebene Rühr- und Knetmaschine, welche bis in die 1970er Jahre in fast jedem Haushalt der Bundesrepublik zum Einsatz kam (vgl. Steinbach 2013: o. S.).

An anderer Stelle (vgl. Abb. 74) ist wiederum von der Notwendigkeit einer „FLITSPRITZE“ (MM 9/1955: 8) die Rede, welche unliebsame Ameisen vertreiben soll. Hierbei handelt es sich um ein handbetriebenes landwirtschaftliches Gerät, mit welchem man Schädlingsbekämpfungsmittel versprühen konnte (vgl. LVR 2016: o. S.).



Abbildung 74

Ein weiteres, beliebtes und wiederkehrendes Element, welches einen Bezug zum deutschsprachigen Alltag herstellt, ist die fiktive Zeitung „ENTENHAUSENER AMTSBLATT“ (MM 25/1960: 2). Hier hat Erika Fuchs erneut auf ihre eigene Lebenswelt zurückgegriffen (vgl. Horst 2010: 22), heißt die seit 1903 in Schwarzbach an der Saale verlegte Heimatzeitung doch ebenfalls schlicht und einfach *Schwarzenbacher Amtsblatt*. Hier werden wöchentlich „Nachrichten, Anekdoten, Kurioses“ (Schwarzenbacher Amtsblatt 2016: o. S.) aus der Region veröffentlicht; woran sich die absurden Schlagzeilen in Entenhausen (vgl. Abb. 75) anlehnen dürften.



Abbildung 75

Diese weiß Fuchs an anderer Stelle durch rhetorische Stilmittel sogar noch zu steigern, wenn sie beispielsweise den Nonsens-Satz „Bürger von Bürzelsreuth gehen mit Besen gegen Bücherwürmer vor“ (MM 16/1977: 35) als Aufmacher für die Zeitung verwendet.

9.5 Wissensvermittlung

Gerade weil im deutschsprachigen Raum Comics so lange als trivial erachtet wurden und die ersten pädagogisch geprägten, wissenschaftlichen Veröffentlichungen sich mit der Gefahr für jugendliche Leser auseinandersetzen, soll im vorliegenden Abschnitt der hohe Anspruch von Erika Fuchs – welchen sie in einem Interview mit dem damals noch sehr kritisch über das Medium Comic berichtenden Magazin *DER SPIEGEL* als „Bildung ohne erhobenen Zeigefinger“ (1969: o. S.) verteidigt – belegt werden.



Abbildung 76

Beispielhaft für die eher beiläufige Bildung ohne besagten ‚erhobenen Zeigefinger‘ ist der nachfolgende Dialog, der Geschichte *Der Fliegende Holländer* aus dem Jahr 1974 entnommen (vgl. Abb. 76.). Hier hat Erika Fuchs die Gelegenheit genutzt, ihrer Leserschaft – leichthin und nebenbei durch den Austausch der Figuren Tick, Trick und Track – wissenswerte Informationen über Polarlichter nahezubringen: „Wie herrlich! Ein Nordlicht! Die bekannte Lichterscheinung der Polargegend!“ - „Im Süden auch Südlicht genannt!“ - „Sehr richtig! Lux nocturna und Lux meridiana genannt! Und dann gibt's noch den Polarlichtdunst“ - „Alles Leuchtprozesse, die durch elektrische Strahlen entstehen unter Einfluß des erdmagnetischen Feldes.“ - „Soll ja alles mit den Sonnenflecken zusammenhängen.“ (TGDDS 39/1974: 64)

Fuchs hat die hier genannte Gelegenheit der Wissensvermittlung noch zusätzlich genutzt, um eine Pointe zu setzen: Indem sie die durch die Neffen vermittelten Fakten zunächst von Donald Duck mit „Was die Kinder heutzutage in der Schule lernen müssen! Die armen kleinen Gehirne! Mir wird ganz anders!“ (ebd.) und anschließend von Dagobert Duck mit „Ich schätze wissenschaftliche Klarheit. Da gibt es wenigstens keine Geistererscheinungen“ (ebd.) kommentieren lässt. So verleiht Fuchs dieser kurzen Episode neben wissenswerten Fakten eine humorvolle Reflektion derselben und zeigt, dass sich Bildung und Lesevergnügen nicht ausschließen.

10. Sprachwissenschaftliche Analyse

Der geschickte Einsatz von syntaktischen Stilmitteln, vor allem in Form von Inflektiven, Onomatopoetika und Alliterationen, hat die Übersetzungen von Erika Fuchs maßgeblich geprägt: Sie haben sich aufgrund ihrer Kürze als ein besonders geeignetes Mittel erwiesen, um eine Situation im Comic prägnant und in aller Kürze zu beschreiben. Besagte Mittel haben darüber hinaus vor allem die jugendlichen Leser angesprochen, welche diese wiederum in ihren Alltags adaptierten und weiterentwickelten (vgl. Luber 2012: 30 f.).

In Vorwegnahme auf die folgenden Kapitel lässt sich zwar festhalten, dass Erika Fuchs nicht als Erfinderin der Onomatopoetika und des Inflektivs betrachtet werden kann; sie wird jedoch zu Recht als Vorreiterin für dessen innovative Nutzung und Popularisierung im deutschsprachigen Raum anerkannt, da sie im großem Maße dazu beigetragen hat, dass die sogenannte ‚Comicsprache‘ generationenübergreifenden Einzug in die alltägliche Grammatik gefunden hat. Auch deshalb werden Inflektive heutzutage – einerseits des Scherzes halber und andererseits ihr zu Ehren – ‚Erikative‘ genannt. Inwieweit die Comicsprache schließlich auch in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen ist und darüber hinaus den Einzug in die digitale und mobile Kommunikation gefunden hat, soll nachfolgend ebenfalls analysiert und herausgestellt werden.

10.1 Inflektive

Eigentlich sind es Regieanweisungen. Statt eines beschreibenden Textes, der schildert daß ein Schuß fällt oder eine Tür zugeschmissen wird, heißt es in äußerster Kürze „Peng!“ oder „Rums!“ [...] Eines Tages ist mir der Gedanke gekommen, die Geräuschkulisse durch Stämme von Verben, die einen lautmalerischen Charakter haben, zu erweitern. Also: Ächz! Grübel! Lechz! Hechel! Ich habe mir gar nicht viel dabei gedacht, aber dieser Gag hatte erstaunlichen Erfolg. Er ging in den allgemeinen Sprachgebrauch ein. (Erika Fuchs, zitiert nach Turner 1988: o. S.)

Auf Anglizismen hat Erika Fuchs in ihren Übersetzungen bekanntermaßen nahezu vollständig verzichtet. Sie hat jedoch nach dem Vorbild der amerikanischen Vorlage die deutsche Version der verkürzten lautmalerischen Verben entwickelt und geprägt (vgl. Meloni 2013: 91). Inflektive ermöglichen eine für das Medium Comic sinnvolle textliche Verdichtung, was folgendes Beispiel verdeutlichen soll: In Abb. 77 ist ein



Abbildung 77

verzweifelter Dagobert Duck zu sehen, welcher mit seinen Fäusten auf die Erde trommelt. Anstatt einer ausführlichen Selbstbeschreibung seines Gemütszustandes, welche möglicherweise ‚Ich bin so unglücklich. Mir ist nach weinen, heulen und schluchzen zumute!‘ hätte lauten können, hat Erika Fuchs in Anlehnung an den Barks'schen Original-Text – „BAW! SOB! HOWL!“ (US 9 o. Z.: o. S) – die Inflektive „Wein! Heul! Schluchz!“ (TGDD 99:1989: 22) verwendet, welche im Zusammenspiel mit dem beschreibenden Bild

die Situation in aller Kürze darstellen. Die trockene Reaktion von Donald Duck auf die verwendeten Inflektive mit „Erst große Worte, und dann das!“ (ebd.) kann wiederum als Fuchs'scher Kommentar auf die über die Jahre erfolgten kritischen Reaktionen hinsichtlich der vermeintlich minderwertigen Comicsprache gedeutet werden. Der Inflektiv ist vor allem dank Erika Fuchs auch im deutschsprachigen Raum bis heute der visualisierte Soundtrack von Comics (vgl. Horst 2010: 44). Er umfasst die verschriftlichte Benennung von menschlichen Lautäußerungen ebenso wie außersprachliche und ansonsten üblicherweise nicht hörbarer Vorgänge, wie beispielsweise „BLINZEL! BLINZ!“ (MM 8/1954: 12) für das mühsame Öffnen von müden Augenlidern am frühen Morgen.

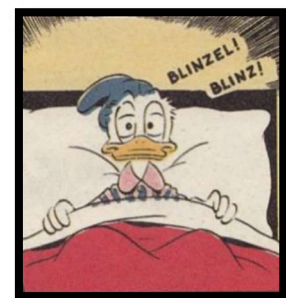


Abbildung 78

In den 1950er und 1960er Jahren wurde der Inflektiv in Deutschland noch als primitiv erachtet, da er weder gebräuchlich noch besonders bekannt war, auch wenn dessen Nutzung bereits vor dem 20. Jahrhundert nachgewiesen ist (vgl. Meloni 2013: 345). So wird die Definition des Begriffs ‚Inflektiv‘ auch innerhalb der linguistischen Forschung seit Jahrzehnten kontrovers diskutiert: Erst 1998 wurde der Begriff vom Linguisten Oliver Teuber für die bis dato wenig berücksichtigten und prädikativ gebrauchten Verbstämme, die weder flektierbar noch finit sind, eingeführt (vgl. Schlobinski 2001: 193). Teuber widerspricht mit seiner Definition der vorherigen Kategorisierung nach Hentschel und Weydt aus dem *Handbuch der deutschen Grammatik* von 1994, nach welcher das Phänomen als verkürzte Verbform beschrieben und den Interjektionen zugeordnet wird (vgl. Teuber: 299). Er beruft sich hier argumentativ auf Johann Christoph Adelung, welcher das Phänomen bereits 1782 beschrieben und in eine morphologische Beziehung zu anderen Wörtern gestellt hat (vgl. ebd.: 9). Teuber zweifelt aus dieser Argumentation heraus auch die stilistische Einordnung des Inflektivs als ‚Comicsprache‘ an, da es sich nicht um eine historisch junge Form und reine Lehnbildung aus dem amerikanischen Original handelt, sondern um eine Verbform mit paradigmatischem Ansatz (vgl. ebd.: 10), welche satztypologisch der Kategorie ‚Ein-Satz-Wort‘ zuzuordnen ist (vgl. ebd.: 22).

Dieser Beweisführung widerspricht wiederum der Linguist Peter Schlobinski, welcher zwar anerkennt, dass „Inflektive möglicherweise singular vor dem 20. Jahrhundert vorkamen“ (2001: 194), jedoch argumentiert, dass sich diese „erst in der Comicsprache entwickelt und sich aus den Comics heraus in anderen Mediengattungen ausgebreitet und den Weg in jugendsprachliche Register gefunden haben“ (ebd.). Hierfür schreibt er vor allem Erika Fuchs den Verdienst zu: Durch ihre Übersetzung der englischen ‚Soundwords‘ hat sie zunächst eine Reihe onomatopöisierter Verben zum charakteristischen Diskurs deutschsprachiger Comics beigesteuert, welche so allmählich zum verständlichen Bestandteil konventionalisierter Comicsprache geworden sind (vgl. ebd.: 194). Er fügt hinzu, dass sich der Gebrauch von Inflektiven nicht mehr lediglich auf die Mediengattung Comic beschränken lässt: Besonders in Form von Inflektivkonstruktionen hat er sich mittlerweile längst im aktiven sprachlichen Register von Jugendlichen sowie auch Erwachsenen etabliert. Darüber hinaus ist ihm in der digitalen und mobilen Kommunikation eine Emanzipation und Entfaltung widerfahren (vgl. ebd.: 215).

10.2 Onomatopoetika

Die Kinder lernen so Wortstämme kennen und werden mit Wort-Lautspielereien vertraut. (Erika Fuchs o. Z., zitiert nach DER SPIEGEL 1969: 65)

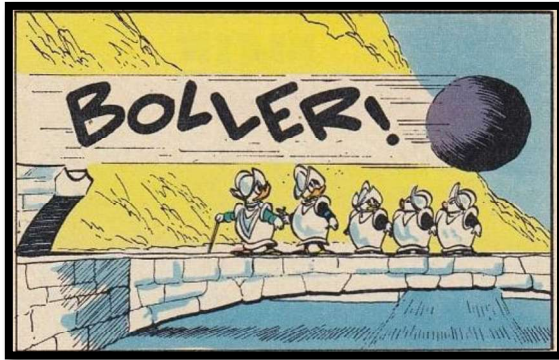


Abbildung 79

Bei Lautmalereien, auch Onomatopoetika genannt, handelt es sich um geschriebene oder gesprochene Ausdrücke, die wie das nichtsprachliche Geräusch oder auch der Laut klingen, welches sie umschreiben sollen. Beispielhaft für die Verwendung dieses rhetorischen Stilmittels ist Abb. 79, in welcher das als Insert eingefügte Wort „BOLLER!“ (MM 25/1960: 39) als Verschriftlichung des Geräuschs, welches eine steinerne Kugel erzeugt, wenn sie geräuschvoll schallend durch die Luft fliegt, verwendet wird. Dass Erika Fuchs die Onomatopoetika als sprachliche Element im Comic nicht erfunden, sondern als typisches Stilmittel amerikanischer Comics übernommen hat, ist hinreichend bekannt und lässt sich auch durch das originale Panel belegen, in welchem zuvor genanntes lautmalerisches Geräusch mit „ROAR“ (US 26/1958: o. S.) die Vorlage für die Übersetzung geboten hat.

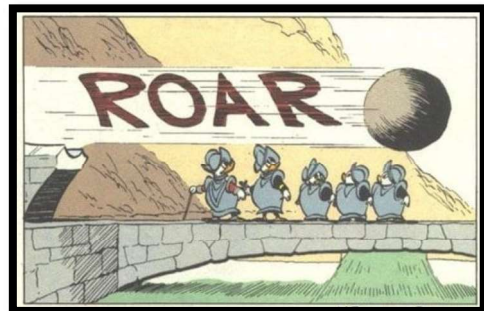


Abbildung 80

Dennoch ist Erika Fuchs' Beitrag zur deutschen Sprache hier nicht zu unterschätzen, ist sie die erste Übersetzerin, welche die für amerikanische Comics so typischen Onomatopoetika – zumeist in Form von Inflektiven – in die deutschen Comic-Veröffentlichungen eingeführt und somit auch zum Standard erhoben hat. Ähnlich den amerikanischen Originalen sind diese in der Regel nicht in Sprechblasen, sondern in Form von Soundwords in die Panels selbst integriert worden und überall dort zu finden, wo Geräusche visualisiert werden sollen. Henner Löffler bezeichnet ihre Onomatopoetika gar als „Kunstwerke in sich“ (2004: 53), welche als wesentlicher integrativer Bestandteil des Bildes zu betrachten und zu würdigen sind (vgl. Abel et al 2016: 100).

Beispielhafte Wörter, die der Nachahmung von Geräuschen dienen, sind die folgenden, allesamt in *TGDDS* 10/1967 verwendeten, Onomatopoetika: „IIIIIIIIH!“ (4) für eine Feuerwehirsirene, „WUMM!“ (9) für eine Explosion, „PLUMPS“ (11) für einen Sturz, „RRINNG!“ (15) für ein Telefon, „KLOPF! KLOPF!“ (26) für das Anklopfen an einer Tür vor dem Eintreten, „RUMS“ (32) für das Geräusch, wenn diese ins Schloss fällt, „FFFFFF!“ (ebd.) für das Abbrennen einer Lunte, „WUMS! - BUMS! - PENG!“ (ebd.) für Kanonengeräusche, „BAUTZ“ (32) für einem Zusammenstoß, „RRRRRR“ (44) für ein rasendes Auto sowie „WU-WUMM!“ (47) und „PATSCHE!“ (50) für eine Lawine.

Auch die Laute von Tieren – in den Geschichten rund um die anthropomorphe Entenfamilie Duck als reale Tiere dargestellt – werden durch Onomatopoetika verdeutlicht: So ist in *TGDD* 20/1970 das Geräuschwort „BRÜLL!“ (37) für einen Löwen, „SUMM!“ (57) für Stubenfliegen sowie „Gluck! Gluck! Gluck!“ (59) für eine Henne verwendet worden und in *TGDDS* 39/1974 die Onomatopoetika „FAUCH!“ (40) für einen Mader sowie „URK!“ (44) für einen Seelöwen. Auch die in *TGDDS* 12/1968 verwendeten Beispiele „...quax...korax!“ (8) für einen Papagei, „MIAU! – FAUCH!“ (9) für eine Katze, „WAU! WAU! – KLÄFF!“ (ebd.) für einen Hund sind beispielhaft. Zum Teil sind diese ursprünglich aus der Kindersprache stammenden Tierlaute zur Zeit der deutschen *Micky Maus*-Veröffentlichungen bereits lexikalisiert und konventionell gebräuchlich gewesen; dennoch ist die Fuchs'sche Verwendung besagter Schallwörter im Comic als innovativ zu betrachten; haben diese doch erheblich dazu beigetragen, dass sie sich weitverbreiteten und bis heute als Lockrufe für Tiere eingesetzt werden (vgl. Meloni 2013: 324).

Anders verhält es sich bei Geräuschen der anthropomorphen Entenwesen, welche zuweilen auch in Sprechblasen aufzufinden sind: Die Verwendung von Reflexlauten wird beispielsweise in Abb. 81 auf die Spitze getrieben, wenn die lautmalerischen Schnarch-Geräusche „Sass! Zack! Schnorch! Schnorch! Gazong!“



Abbildung 81

(*MMSH* 8/1953: 9) von Donald Duck durch seine Neffen mit „Reines Hochdeutsch ist das nicht.“ (ebd.) kommentiert werden. Die besondere Situationskomik entsteht erneut durch die Fallhöhe zwischen der trockenen Bewertung der kindlichen Enten, welche die Kritik am Stilmittel vorwegnimmt, und der proletarisch anmutenden Onomatopoetika ihres Erziehungsberechtigten.

10.3 Alliterationen

Typisch für Disney-Comics ist die Alliteration. Schon in den Namen taucht sie auf. [...] Das habe ich mit Vergnügen übernommen und ausgebaut. [...] Noch eindrucksvoller ist die Wirkung, wenn ganze Sprechblasen in diesem Stil abgefasst sind. [...] Ein Dialog in diesem Stil ist in höchstem Maße künstlich. Niemand würde normalerweise so reden. Aber in Entenhausen ist eben alles möglich. **(Erika Fuchs, zitiert nach Turner 1988: o. S.)**

Dass das Fuchs'sche Entenhausen in Deutschland zu verorten ist, hat auch mit ihrer Vorliebe für Alliterationen zu tun. Die bereits im Original verwendeten alliterativen Namen der Protagonisten hat Fuchs als so belustigend empfunden, dass sie ebenfalls davon Gebrauch gemacht hat (vgl. Meloni 2013: 152). Sie ist jedoch auch hier noch einen Schritt weitergegangen als Carl Barks und hat den poetischen Kunstgriff auch auf Randfiguren angewandt, was dazu führt, dass die Namen der Nebenfiguren in den deutschen Ausgaben gleichzeitig vertraut, altmodisch und exotisch klingen (vgl. Horst 2010: 78 f.): So erhält eine Studienrätin beispielsweise den Namen „Fräulein S. Schwummrig“ (*TGDD* 19: 37), die Einladung zu einem Kostümfest wird von „Baronin Billroth“ (ebd.: 44) ausgesprochen und ein Möchtegern-Löwendompteuer trägt den Namen „Bodo von Blitz“ (ebd.: 50). Die Figurennamen sind jedoch nicht nur lustig und alliteriert, sondern dienen gleichzeitig auch der Beschreibung der oft nur am Rande auftretenden Figuren und geben somit einen Hinweis auf ihren Charakter, Stand oder auch Beruf und zudem einen Kommentar auf die Art und Weise, wie sie diesen ausüben: Einem Mechaniker verpasst Erika Fuchs insofern den pointierten Namen ‚Schorschel Schräuble‘, eine vermögende Erblasserin wird ‚Gerlinde Giergans‘ genannt und ein unredlicher Makler heißt ‚Schorschel Schachermann‘ (vgl. Barks Base - Eigennamen 2006: o. S.). Donalds angriffslustiger Nachbar erhält wiederum verschiedenste beschreibende Namen: So heisst er je nach Geschichte sowohl ‚Zacharias Zorngiebel‘ (vgl. ebd.) und ‚Herr Eisenbeiß‘ (*TGDD* 22/1970: 58) als auch ‚Herr Brummel‘ (*TGDD* 22/1970: 15), während er im amerikanischen Original schlicht den Namen ‚Neighbour Jones‘ trägt.

Von den poetisch in Szene gesetzten Eigennamen für Protagonisten und Nebenfiguren abgesehen, zeigt sich die Fuchs'sche Vorliebe für bewusst gestaltete Sprache und den Wohlklang aufeinanderfolgender Wörter mit gleichem Anlaut auch im Satzbau von Rand- und Begleittexten sowie in den Dialogen. Die rhetorische Klangfigur hat sich im Laufe der Jahre gar als stilbildend und „Markenzeichen“ (Luber 2012: 30) für die Fuchs'schen Übersetzungen erwiesen und die Sprache der Figuren des Entenhausener Universums nachhaltig geprägt.

Beispielhaft hierfür ist Abb. 82, in welcher Donald innerhalb einer einzigen Sprechblase mit dem Stabreim „Hinaus in Feld und Flur! Hinauf auf Gipfel und Grat! Durch Hag und Heide, durch Moor, Modder und Morast“ (DDSH 42/1975: o. S.) gleich vier Alliterationen hintereinander deklamiert.

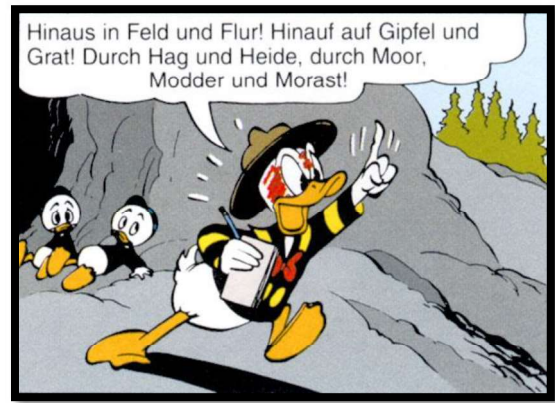


Abbildung 82

Bemerkenswert ist hier zudem, dass die sprachlich poetische Aufforderung zum Aufbruch einmal mehr in einen gelungenen Kontrast zur gezeichneten aufgebrachten Pose Donalds gesetzt wird.

Weitere Beispiele für besonders klangvolle Alliterationen finden sich auch in der Abenteuergeschichte *Das Gold der Inkas* aus dem Jahr 1975, in welcher die Familie Duck lebensgefährliche Fallen mit überaus klangvollen Namen wie „Abgrund der gräulichen Abenteuer“ (TGDDS 42/1975: 46), „Stollen der spießenden Speere“ (50), „Steg der sausenden Sensen“ (ebd.) oder auch „Brücke der ballernden Bollen“ (ebd.) gemeinschaftlich zu bewältigen hat.



Abbildung 83

Die sprachliche Melodie einer Alliteration kann jedoch noch gesteigert werden: Beispielsweise, wenn Donald Duck durch eine asyndetische Auflistung von Wörtern mit gleichem Anlaut zusätzlich noch ein sprachlicher Rhythmus in den Schnabel gelegt wird (vgl. Abb. 83): Der Wohlklang entsteht

hier durch die Wortbetonung – Fla • schen • stöp • sel! Fa • den • rol • len! Fir • le • fanz... (vgl. TGDD 30/1972: 42) –, welche wiederum durch das Silbenschema vorgegeben wird. Die gleichbleibende Anzahl von Silben in den ersten beiden Worten mit ähnlichen Vokalen – ‚a‘, ‚e‘, ‚ö‘/‚o‘, ‚e‘ – klingt monoton und geleiert und das um eine Silbe verkürzte letzte Wort mit einem scharfen ‚z‘ am Ende schließt die Aufzählung auf eine aggressive Art und Weise ab. So wird der Figur – passend zum gezeichneten, höchst ungehaltenen Zusammenharkens von Laub und Unrat – eine stimmige Satzmelodie auf den Leib geschrieben.

10.4 Weitere rhetorische Figuren

Fuchs hat neben den Onomatopoetika, Inflektiven und Alliterationen eine Vielzahl weiterer rhetorischer Figuren verwendet, welche ihre Texte verlebendigen, stilistisch verschönen und so über die reine Transferleistung einer Übersetzung hinaus inhaltlich wie sprachlich bereichern (vgl. Abb.



Abbildung 84

84). Ihre rhetorisch ausgefeilten Texte erregen so seit Jahrzehnten die Aufmerksamkeit ihrer Leserschaft und wecken das Interesse an den beliebten Figuren sowie den Geschichten aufs Neue. Sie tragen zudem zum oft ironischen oder gar spöttischen Witz der Geschichten und Figuren bei und bilden gleichzeitig die sprachliche Kompetenz der Rezipienten weiter (vgl. Meloni 2013: 186). Nachfolgend soll eine Auswahl an Beispielen die Fuchs'sche Vorliebe für rhetorische Figuren belegen und darüber hinaus, dass die von ihr so kunstvoll verwendete Sprache sie von der Übersetzerin zur Schöpferin hat werden lassen:

Besonders häufig hat Fuchs bildhafte Metaphern – die Übertragung eines Wortsinns in einen anderen Bedeutungszusammenhang – verwendet; beispielsweise in Form von Schimpfworten: So wird dem rauflustigen Papagei ‚Lore aus Singapore‘ in der gleichnamigen Geschichte aus dem Jahr 1953, um die Figur der ‚Frau Bergassessor Bollmann‘ – eine übergewichtige und aufgetakelte Dame – auf humorvolle und thematisch angepasste Weise zu beleidigen, die frechen wie wohlklingenden Beleidigungen „Alte Fregatte“ (TGDDS 12/1968: 10) – die Bezeichnung für ein schwer bewaffnetes und zum Geleitschutz ausgerichtetes Kriegsschiff – sowie „Kombüsenschlot“ (ebd.) – ursprünglich eine Vorrichtung, um die Abluft der Schiffsküche über der Kochstelle zu regulieren – in den Schnabel gelegt.

Auch Metonymien – die Ersetzung eines Wortes durch ein anderes in sachnaher Beziehung – wurden verwendet, wenn beispielsweise die drei Neffen das Eis ihres Onkels mit der Begründung „Wir lassen doch nichts umkommen“ (MM 42/1964: 36) verspeisen. Oxymora – die Kombination zweier sich ausschließender Eigenschaftsträger – kommen ebenso zum Einsatz; wenn sich Dagobert Duck beispielsweise als „armer reicher Mann“ (TGDDS 10/54: 109) bezeichnet.

Zudem lassen sich sowohl Ellipsen – wenn sich Tick Trick und Track einander ergänzend für einen gemeinsamen Job als Laufbursche mit Formulierungen wie „Außerdem sind drei Köpfe mehr wert als einer.“ - „Und sechs Arme mehr als zwei!“ (TGDD 20/1970: 33) anpreisen – finden, als auch Komposita – wie „Mir ist himmelangst!“ (MM 20/1976: 39) –, Anaphern – wie „Auge hin, Auge her!“ (TGDD 18/1969: 25) –, Wortwiederholungen – wie die Klage „Weh mir, weh mir Armen!“ (TGDD 18/1969: 49) – und Diminutive – wie „Meine Herren, was sagen Sie jetzt zu dem Duckschen Erbührchen?“ (TGDD 18/1969: 29) –.

Hinzu kommen Tautologien – wenn Donald seinen Onkel mit „Alles Schwindel und Betrug!“ (MM 9/1957: 2) abfertigt –, Wortneuschöpfungen – wie „Hier hilft nur noch Fixigkeit!“ (MM 17/1959: 19) – und Hendiadyoin – gleichwertige mit ‚und‘ verbundene Wortpaare als feststehende Ausdrücke, wenn Gustav Gans einen Wettbewerb mit „Pah, Ruhm und Ehre!“ (TGDD 94/1987: 29) – kommentiert. Auch kommen Fluch- und Stimulierungsformeln – wie „Verflixt und zugenäht!“ (MM 45/1965: 39) –, Repetitio – wenn Dagobert sich mit „Vorhin! Vorhin! Wer redet von Vorhin!“ (MM 38/1963: 6) wiederholt – und nicht zuletzt auch Homöoleutone zum Einsatz – wenn es in Entenhausen vor Insekten „kreucht und fleucht“ (TGDD 76/1983: 74) –.

Typisch für Fuchs ist auch die schriftliche Wiedergabe der allgemein gesprochen Sprache, was sich in der häufigen Verwendung von Lautkürzungen konjugierter Verben in der ersten Person Indikativ widerspiegelt, welche oft zusammen mit dem Personalpronomen ‚es‘ auftauchen und mittels eines Apostrophs angezeigt werden (vgl. Meloni 2013: 457). Beispielhaft sind Formulierungen wie „Gibt's gar nicht!“ (KA 29/1991: 24), „Hab' ich ein Glück!“ (TGDD 92/1987: 33), „Der hat's heute mit Schiller und Goethe!“ (TGDD: 89/1986: 31) oder „Die verhau' ich nach Strich und Faden!“ (TGDD 2/1976: 42).

Auch Interjektionen hat Fuchs genutzt, um Empfindung oder Willensäußerung auszudrücken (vgl. Hentschel *et al* 1995: 52). Repräsentativ hierfür sind die in TGDD 13/1968 verwendeten, unmittelbaren und autonomen Äußerungen „Tja“ (32), „Hurra“ (47) und „Hoppla“ (60). Typisch sind auch Laute und Lautverbindungen, die sonst im Phonemsystem nicht vorkommen; wie beispielsweise „Hahaha!“ (16), „Aha“ (17), „Pst“ (22), „Oha!“ (28), „Bäh!“ (31), „Buh!“ (ebd.) „...ooooh!“ (ebd.), „Nanu“ (59), „Oje“ (ebd.), „Aua“ (62) oder auch „Uff!“ (ebd.).

10.5 Comicsprache in der digitalen und mobilen Kommunikation

Wurde die Sprache von Comics – vor allem in Bezug auf Inflektive, Onomatopoetika sowie die Lautkürzungen konjugierter Verben – in den 1950er Jahren in Deutschland von Sittenwächtern und Eltern geächtet, sind diese heutzutage längst im Alltag und allgemeinen Sprachgebrauch angekommen (vgl. Luber 2012: 31). Inflektive lassen sich vor allem auch in dialogischen Formen der schriftlichen digitalen Kommunikation finden – in Chats, Online-Foren und im Emailverkehr – sowie auch in schriftlichen mobilen Kommunikationsformen – in SMS und bei Messengern – (vgl. Beißwenger 2015: 3).

Grundlegend für die digitale Kommunikation ist laut Michael Beißwenger die Möglichkeit zum raschen und mühelosen Wechsel von Mitteilungen zwischen Rezipienten und Produzenten, dessen Vorverlauf typischerweise allen Kommunikationsbeteiligten vorliegt (vgl. ebd.: 5 f.). Gerade Chats und Onlineforen sind dafür konzipiert, schnell, ökonomisch und interaktiv zu sein. Zumeist verlaufen sie zeitsynchron oder finden nur mit geringer Verzögerung statt, so dass auch die Beiträge geringe Planung aufweisen (vgl. ebd.: 19). Dies erklärt auch, warum die von Schnellschreibphänomenen geprägte Kommunikation zum Teil erhebliche Abweichungen von der geschriebenen Standardsprache sowie ausgearbeiteten Texten, welche üblicherweise für eine nachträgliche Lektüre entworfen werden, aufweist (vgl. ebd.: 3). Die umgangssprachlichen Schriftgespräche der digitalen Kommunikation orientieren sich insofern eher den spontanen mündlichen Gesprächen im Alltag (vgl. ebd.: 5 f.).

Neben der Internetkommunikation ist der Gebrauch besagter Comicsprache auch in der mobilen Kommunikation über Handynetze und Smartphone-Apps zu beobachten. Bei SMS-Mitteilungen handelt es sich die ersten 20 Jahre nach Einführung des Dienstes Anfang der 1990er Jahre um kurze Textbotschaften mit 160 Zeichen Länge, die auf den für die damalige Zeit noch relativ kleinen Displays, welche die Textlänge zusätzlich begrenzten, gelesen werden konnten. Auch hier weist die textbasierte Kommunikationsform in mehr oder weniger starkem Maße mündliche Konzeptualisierungsmuster auf und gerade der Inflektiv wird zur Kodierung von spezifischen Inhalten – zumeist, um in Kurzform ein spezifisch erzähltes Ereignis in bildlicher Form zu reproduzieren – genutzt (vgl. Schlobinski 2001: 205).

Da in der schriftlichen Kommunikation alle mimischen und gestischen Ausdrucksmöglichkeiten sowie stimmliche Eigenschaften und Merkmale verloren gehen und somit auch alle dem realen Gespräch und Kommunikationsbeteiligten gegebenen unmittelbaren wie wechselseitigen Wahrnehmungen, hat sich neben dem etablierten Gebrauch von Emoticons als Nachbildung körpergebundener Ausdrucksmittel auch der Gebrauch des Inflektivs als schriftliche Darstellung von inneren Zuständen sowie fiktiven Handlungen etabliert (vgl. Beißwenger 2015: 38). Gerade die reduzierten Konstruktionen unflektierter Verbstämme ohne Artikelwörter bieten sich für diese Kommunikationsformen an und werden häufig durch sogenannte Asterisken – *Sternchensymbolen* – von den übrigen Äußerungen abgegrenzt, um sich so von der direkten Rede abzuheben (vgl. ebd.: 44).

Typisch für beide genannte Kommunikationsformen sind insofern Handlungsverben, die der unmittelbaren Repräsentation von inneren Zuständen – wie *grins*, *bibber* oder *rotwerd* – sowie Handlungen – wie *saltomach*, *hüpf* oder *lach* – dienen (vgl. Schlobinski 2001: 204). Hinzu kommen Floskeln und Kommentare – wie *Ächz* und *Würg* –, komplexe und zusammengeschiedene Inflektivkonstruktionen – wie *indietischkantebeiß* – sowie Steigerungen – wie *lächel* - *lieblächel* - *ganzlieblächel* – (vgl. Luber 2012: 31). Ferner kommen auch expressiv-emotive Inflektive mit Präfixen – wie *beneid* –, Verbpartikeln – wie *zurückgruess* oder *nachtrauer* – und vereinzelt auch Reduplikationen – wie *kaufkaufkauf* - oder Kopulativkonstruktionen – wie in *knuddelknutsch* – zum Einsatz (vgl. Schlobinski 2001: 204).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Gebrauch der Comicsprache – welcher als typischer Soundtrack des Mediums erst ab den 1950er Jahren und federführend durch die Übersetzerin Erika Fuchs im deutschsprachigen Raum eingeführt wurde – sich spätestens ab den 1990er Jahren emanzipiert hat. Gerade für die digitale sowie mobile Kommunikation, welche eng mit dem Prozess des Eintippens zusammenhängt, hat er sich bewährt. Innerhalb der schnellen somit zeitsparenden Chatkommunikation in Echtzeit sowie auch der platzsparenden SMS-Kommunikation hat er sich zunehmend weiterentwickelt, wie die zuvor genannten Beispiele belegen.

11. Populärkulturelle Phänomene

Die Zeitschrift *Micky Maus* wurde in den 1950er und 1960er Jahren von einer vorwiegend männlichen Nachkriegsjugend und von den „künftigen Intellektuellen der neuen Bundesrepublik“ (Horst 2010: 14) gelesen. Eine ganze Generation ist insofern mit Comics als Teil einer populären Jugendkultur aufgewachsen; diese prägten ihre Sozialisation nachhaltig (vgl. Abel *et al.* 2016: 50). Dass jedoch nicht nur die weltweit bekannten und beliebten *Disney*-Figuren, allen voran Donald Duck, und der Comic-Zeichner Carl Barks noch heute für die Alltagskultur von Relevanz, sondern im deutschsprachigen Raum vor allem auch Erika Fuchs' Texte in den Bereichen Kunst, Musik, Literatur sowie Publizistik noch immer präsent und von Relevanz sind, versteckt oder offen zitiert und innerhalb einer aktiven (halb-)wissenschaftlichen Fankultur bewundert und analysiert werden, ist ein populärkulturelles Phänomen.

So ist nachgewiesen, dass sowohl Schriftsteller wie Max Goldt, Hans Magnus Enzensberger und Eca Heller als auch Musiker wie Farin Urlaub und die Band *Die Ärzte* Anleihen an den Fuchs'schen Übersetzungen gemacht haben (vgl. Farkas 2006: 33). Auch für die breite Masse konzipierte Veranstaltungen, wie der im Rahmen der *litcologne* konzipierte Abend mit fachkundigen Referenten wie Andreas Platthaus, Alice Schwarzer und Frank Schätzing samt szenischer Lesung von Fuchs-Geschichten durch Schauspieler der Fernsehserie *Die Schillerstraße* und aus dem Köllner Theater, finden allgemeinen Anklang, wie das 2005 mit 600 Plätzen ausverkaufte *Theater am Tanzbrunnen* beweist (Nordlicht 2005: 28 f.). Die renommierte Literaturkritikerin Elke Heidenreich bezeichnet Donald Duck zudem als ihre erste große Liebe und Erika Fuchs als wichtigste Frau ihres Lebens. So hat Heidenreich für die *F.A.Z.* nach dem Tode Fuchs' einen persönlichen Nachruf auf die „mächtige, sprachgewaltige Lehrerin geschrieben“ (2005: 37), die ihr „auch beibrachte, die Absurditäten des Lebens früh zu verstehen“ (ebd.). Und auch Feuilleton-Redakteure der *F.A.Z.* haben ihre Zeitung zwischen 1997 und 2000 als ‚heimliche Spielwiese‘ genutzt, um Erika Fuchs-Zitate in Artikel, Überschriften und Bildtexte einzubringen. Bis das Treiben aufgedeckt und eingestellt wurde, sind dutzende Anspielungen – wie beispielsweise das Donald-Zitat ‚Schnurrli, was ficht dich an?‘, der Kommentar seiner Neffen ‚Hamlet, erster Akt, sehr gebildet‘ oder der von Fuchs ersonnenen Werbeslogan ‚Prickelwasser Entenwein, das ist billig und schmeckt fein‘ –, die vor allem ‚donaldistischen Humor‘ bedient haben, veröffentlicht worden. (vgl. *DER SPIEGEL* 2000: o. S.) Was es mit Letzterem auf sich hat, soll im folgenden Kapitel eingehender beschrieben werden.

11.1 D.O.N.A.L.D.

Nur in Deutschland gab es die Donaldisten, die die Berichte aus Entenhausen lesen wie die Zeugen Jehovas die Bibel. Für sie ist Erika Fuchs eine Prophetin von biblischer Größe. (Ernst Horst 2010: 25)

Andreas Platthaus, Leiter des Ressorts ‚Literatur und literarisches Leben‘ der *F.A.Z.* und gleichzeitig Ehrenpräsident und Ehrenmitglied der *D.O.N.A.L.D.*, Abkürzung für *Deutsche Organisation nichtkommerzieller Anhänger des lautereren Donaldismus*, beschreibt in seinem Werk zur Comicforschung *Im Comic vereint – Eine Geschichte der Bildgeschichte* seinen persönlichen Zugang zum Thema wie folgt: „Mir persönlich bedeuten die »Donald Duck«-Comics von Carl Barks mehr als jede andere Literatur, sie haben mich lesen gelehrt“ (2000: 130). In vielen Ländern gibt es selbstverständlich ebenfalls *Disney*-Fans, die halb- oder auch ganzwissenschaftliche Forschung betreiben; die Donaldisten im deutschsprachigen Raum beziehen sich jedoch vor allem auf die Carl Barks'schen Geschichten in der Übersetzung von Erika Fuchs, welche aus dem Entenhausener Kosmos „eine so faszinierende Welt mit leicht märchenhaften Zügen gemacht hat“ (Horst 2010: 263). Dies bestätigt auch Patrick Bahners, Kulturkorrespondent der *F.A.Z.* und ebenfalls Ehrenpräsident der *D.O.N.A.L.D.*: „Wie die Romantik ist der Donaldismus eine deutsche Erfindung“ (2014: 10).

Begonnen hat der deutsche Donaldismus bereits im Jahr 1970 mit der beim Münchner Verlag *Heinz Moos*, der *Wissenschaftlichen Verlagsanstalt zur Pflege deutschen Sinngutes*, veröffentlichten Studie und spöttische Comic-Kritik *Die Ducks: Psychogramm einer Sippe* (vgl. Luber 2018: 40), welche die systemkritische Lesart von Comics humorvoll hinterfragt und widerlegt (vgl. Dittmar 2008: 170). Dieses ironische Werk – vom Zeitungswissenschaftler Michael Czernich, dem Germanisten Carl-Ludwig Reichert sowie dem Soziologen Ludwig Moos unter dem Sammelpseudonym ‚Grobian Gans‘ verfasst – ist eine „Fundgrube voller Duck-Zitate, origineller Phantasiequellen und seriös anmutender Querverweise“ (Farkas 2006: 34). Im Jahr 1973 hat alsdann der norwegische Philologe und Jurist Jon Aarstein Gisle ein Werk mit dem Titel *Donaldismen* veröffentlicht, welches noch im selben Jahr zur Gründung einer donaldistischen Vereinigungen in Norwegen, ein Jahr später in Dänemark und 1976 in Schweden geführt hat (vgl. Luber 2018: 40). 1977 hat sich schließlich unter der Federführung von Hans von Storch in Deutschland die *D.O.N.A.L.D.* gegründet; eine überwiegend akademisch geprägten Gemeinschaft, welche sich kulturell und politisch über das Lesen von Comics definiert und bis heute der Erforschung Entenhausens und seiner Figuren verschrieben hat (vgl. Luber 2012: 25).

Laut Andreas Platthaus, im Jahr 1983 der Organisation beigetreten, ist die Gründung derselben nur im Kontext der politisierten und ästhetisierten 68-er-Bewegung zu verstehen; als „ironische Reaktion auf all das, was man an Gesellschaftskritik vorzubringen hatte“ (zitiert nach Prüwer *et al.* 2019: o. S.) ohne „unmittelbare Anbindung an die Realität“ (ebd.). Viele der Mitglieder, die Erika Fuchs in einem Telegramm im Jahr 1980 als ‚soehne der unvernunft‘ bezeichnet hat, tragen akademische Titel der Natur- und Geisteswissenschaften und beschäftigen sich sowohl mit donaldistischer Grundlagenforschung als auch mit der Publikation unorthodoxer wissenschaftlicher Vorträge und Veröffentlichungen, welche auf Kongressen mit onomatopoetischen Ausrufen wie ‚Klatsch! Klatsch!‘ als Hommage an die von ihnen verehrte Übersetzerin Erika Fuchs kommentiert werden (vgl. Horst 2010: 267 f.). Henner Löffler beschreibt die Vereinigung auch als „liebvolle Wissenschaftsparodie“ (2004: 22) mit Freude am Skurrilen und dem Spaß am „Aufbau eines umfassenden Universums samt seiner kritischen Verarbeitung“ (ebd.).



Abbildung 85

So ist das erklärte oberste Ziel der Vereinigung – von der offiziellen Satzung in Paragraf 1.1 festgehalten – die Pflege und Verbreitung des Donaldistischen Sinn- und Gedankengutes. Diese Verpflichtung wird auf zahlreichen Veranstaltungen – wie dem einmal jährlich stattfindenden ‚Donaldistischen Kongress‘ als gesellschaftlicher Höhepunkt und Forum für wissenschaftliche Vorträge, kurzweilige Beiträge und zur Wahl der Amts- und Würdenträger der Organisation, dem jährlich stattfindenden ‚Mairennen‘, einer donaldistischen Schnitzeljagd für Teams, sowie verschiedensten Zwischenzeremonien und Stammtischen, als gesellschaftliche und öffentlich frei zugängliche Basisveranstaltungen des Organisation und Brutstätte der Planung donaldistischer Veranstaltungen – umgesetzt (vgl. *D.O.N.A.L.D.* Info-Broschüre 2007: 2 f.). Die Ämter der leitenden Mitglieder der Organisation tragen die Titel ‚PräsidEnte‘ oder ‚PräsidErpel‘. Weitere Ehren- und Würdentitel können sich die Mitglieder laut Satzung auch selbst verleihen, so lange nicht „die Gefahr eines Schismas entsteht“ (Die *D.O.N.A.L.D.* Homepage: Satzung 2020: o. S.).



Abbildung 86

Akronyme gelten ebenfalls als ausgesprochen donaldistisch (vgl. Info-Broschüre 2007: 9): Sind sie bereits von Erika Fuchs in ihren Übersetzungen augenzwinkernd verwendet worden – wenn Daisy ihrem Donald beispielsweise einen Brief mit der Abschlussformel „D.I.K.E.S.E.B.“ (*MM* 17/1962: o. S.) für ‚Das ist keine Einladung, sondern ein

Befehl‘ (vgl. ebd.) sendet, treiben die Donaldisten ihre Verwendung mit Freude am Absurden und als Parodie auf die ernsthafte, jedoch oft umständliche Benennung von Vereinen und Verbänden auf die Spitze.

So hat Christian Pfeiler, welcher selbst Träger von zehn akronymisierten *D.O.N.A.L.D.*-Ehrentitel ist, in der 149. Ausgabe des *DD* vom Juni 2016 die in 40 Jahren zusammengetragenen Abkürzungen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – veröffentlicht: Beispielhaft sollen hier die Akronyme ‚BafDoKug‘ aus dem Jahr 1977 – für ‚Beschaffungsausschuss für donaldistisches Kulturgut‘ (42) –, ‚DSJ‘ aus dem Jahr 1984 – für ‚Donaldistische Säufer Jugend‘ (44) –, ‚HonKonDon‘ aus dem Jahr 1997 – für ‚HonorarKonsul der *D.O.N.A.L.D.*‘ (45) –, ‚B.L.U.B.B.E.R.L.U.T.S.C.H.‘ aus dem Jahr 2003 – für ‚Beachtlich Lärmender Unglaublich Bescheidener Bannerträger Ersten Ranges, Lobenswert Und Tadellos Sehr Charakterfester Haltung‘ (43) – sowie ‚Z.o.r.n.g.i.E.b.e.L.‘ aus dem Jahr 2014 – für ‚Zusammenkunft ordensbehängter rabaukenhafter nichtsnutziger großmäulig integrierender Entenforscher beim ehrwürdigen Leuchtkamel‘ (49) genannt werden.



Abbildung 87

Diverse Akronyme beziehen sich wiederum auf die Fuchs'schen Übersetzungen: Beispielsweise handelt es sich bei ‚Blubberlutsch‘ ursprünglich um eine Art Limonade (vgl. Abb. 87) und bei ‚Zorngiebel‘ um den Nachnamen von Donald Ducks streitsüchtigen Nachbarn Zacharias.

11.2 Duck-Forschung und wissenschaftlicher Donaldismus

Ich finde es besser als irgendwelche anderen Hobbys, die man haben könnte und die man heute hat. (Erika Fuchs o. Z., zitiert nach Horst 2010: 279)

Seit 1976 erscheint viermal im Jahr die Zeitschrift *Der Donaldist*, kurz *DD*, welche mittlerweile von der ‚Zentralreduktion‘ herausgegeben wird, sowie in unregelmäßigen Abständen auch das *Sonderheft des Der Donaldist*, kurz *DDSH*. Der *DD* gilt als nichtkommerzielles Zentralorgan der Organisation, dient vorrangig dem obersten Ziel der Satzung und bietet Raum für die zahlreichen donaldistischen Veröffentlichungen (vgl. Die *D.O.N.A.L.D.* Homepage: *Der Donaldist* 2020: o. S.)

Die Mitglieder der *D.O.N.A.L.D.* forschen und veröffentlichen insofern bereits seit Jahrzehnten über „geographische, physikalische, zoologische, botanische, medizinische, soziologische, volkswirtschaftliche, psychologische, genealogische, musikalische, künstlerische, architektonische, geologische, technische, linguistische, literarische und philosophische“ (*D.O.N.A.L.D.* Info-Broschüre 2007: 2) Themen. Laut Patrick Bahners deutet der wissenschaftliche Name ‚Donaldismus‘, welcher zu sehr nach einer Weltanschauung klingt und daher eigentlich vielmehr ‚Donaldistik‘ heißen müsse, jedoch auch auf ein methodisches Problem hin: Denn nicht nur Donald Duck ist Gegenstand dieses Fachs, sondern die Stadt Entenhausen und die Umwelt um die Stadt herum (vgl. 2014: 12 f.). Theoretisch geht die donaldistische Erkenntnisforschung ins Unermessliche und Absurde: So wird beispielsweise auch lebhaft darüber diskutiert, warum die weiblichen Protagonisten im Gegensatz zu den männlichen Schuhe tragen (vgl. ebd.: 26 f.), ob die Familie Duck exhibitionistisch veranlagt ist, weil sie sie ‚unten ohne‘ herumlaufen oder auch darüber, wie die Ducks ihre Zähne, welche beim Grinsen oder bei Wut zum Vorschein kommen können, wieder im Schnabel verschwinden lassen (vgl. Farkas 2006: 33). Erika Fuchs bestätigt den Donaldisten in einem Interview mit der *F.A.Z.* ebenfalls eine

gründliche philologische Arbeit. Sonst treiben sie viel Unfug, aber auf äußerst witzige Art. [...] Mit scheinbarem Ernst werden die absurdesten Behauptungen aufgestellt und mit grotesken Argumenten untermauert, wobei gleichzeitig die wissenschaftliche Fachsprache persifliert wird. [...] Kurz, die „nichtkommerziellen Anhänger des lautereren Donaldismus“ amüsieren sich und andere köstlich. (zitiert nach Turner 1988: o. S.)

So hat beispielsweise der Diplom-Ingenieur für Landkartentechnik Jürgen Wollina im Rahmen des Forschungsprojekts *M.Ü.C.K.E.* – Abkürzung für „Meisterhafte Überarbeitung Chaotischer Kartengrundlagen Entenhausens“ (*D.O.N.A.L.D.* Info-Broschüre 2007: 9) – im Jahr 2008 einen detaillierten Stadt- und Umgebungsplan Entenhausens veröffentlicht.

Der Stadtplan zeigt die Großstadt Entenhausen mit seinen angrenzenden Gemeinden wie Erpelstadt, Antenweiler oder Rührei sowie Parks, Wälder, Sumpfgebiete, Gebirgszüge etc. Verzeichnet sind unter anderem alle bekannten Wohnsitze von Donald Duck, Daisy Duck und Gustav Gans, die Werkstätten von Daniel Düsentrieb sowie Onkel Dagoberts Geldspeicher. Dazu kommen Flughäfen, Zoos, Industrieanlagen, Schulen, Verkehrswege und vieles mehr. Besonderheiten wie das Entenhausener Münster, Fort Fliegentrutz oder die Postraketenabschussrampe sind ebenfalls verortet. (Die *D.O.N.A.L.D.* Homepage: Stadtplan 2020: o. S.)

Als Basis und Grundmaterial für die kartografisch relevanten Informationen haben die in den Comics dargestellten Karten in Verbindung mit den über 53.000 Textstellen und Einzelbildern in der Kombination Barks/Fuchs gedient. Die Recherche und Sichtung aller verfügbaren Barks'schen Zeichnungen in der Übersetzung von Erika Fuchs hat 13 Jahre in Anspruch genommen (vgl. Horst 2010: 288 f.). Das Ergebnis des Forschungsprojekts (vgl. Abb. 88) zeigt einmal mehr auf, dass bei den Donaldisten einerseits anerkannte wissenschaftliche Praktiken mit großem Ernst und Arbeitsaufwand auf eine ansonsten fiktive Welt angewandt werden.

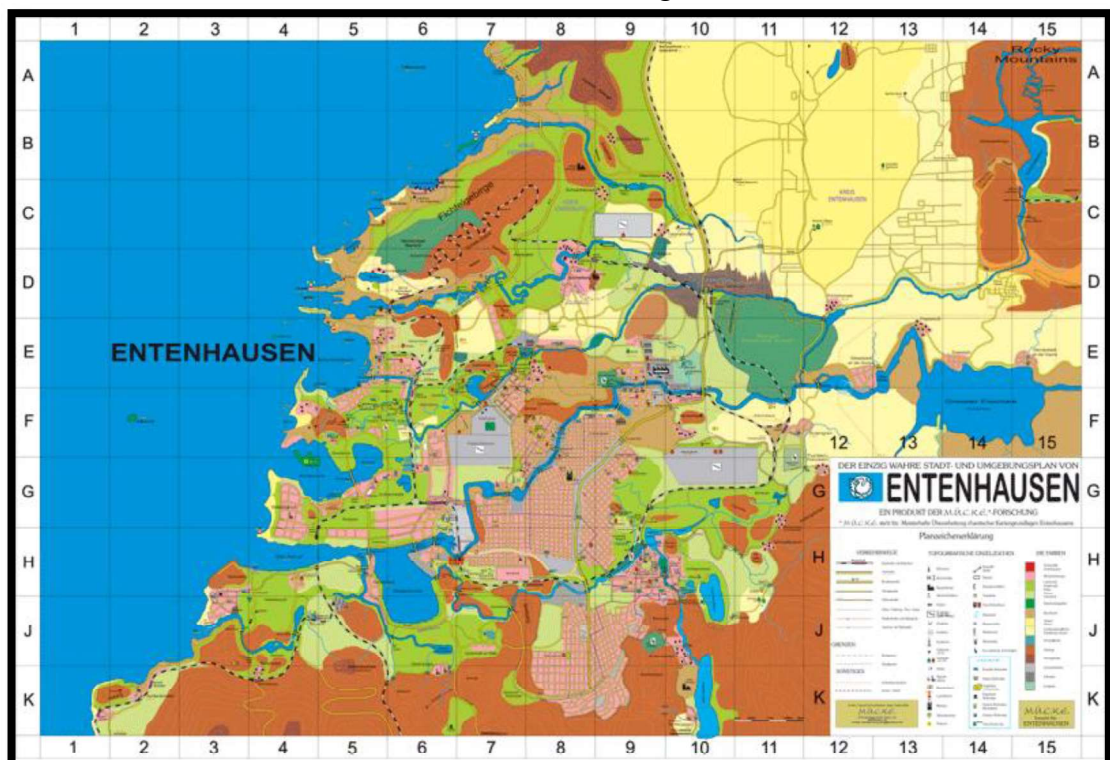


Abbildung 88

12. Lesart: Kritik und Bewunderung

ich meine, der witz dieser texte, der liegt ja eigentlich immer in dingen, die nicht übersetzbar sind, nicht, entweder in wortspielen oder in slang oder in anspielungen auf bestimmte vorkommnisse oder besondere verhältnisse in dem land. man lacht auch in jedem land über etwas anderes. also, das muß man ganz frei übersetzen. (Erika Fuchs 1986, zitiert nach Bohn 1996: 136)

Bekanntermaßen wurde Erika Fuchs vom 1951 gegründeten *Ehapa*-Verlag bei der Übersetzung der neu herausgegebene Zeitschrift *Micky Maus* weitestgehend freie Hand gelassen. Dies war zur damaligen Zeit ein übliches Vorgehen: Jedes Land konnte dank seiner erworbenen Rechte eigene *Disney*-Bildergeschichten entwerfen und die Dialoge bereits vorhandener Geschichten an die lokalen Gegebenheiten anpassen (vgl. Kunzle 1990: 9). So hat auch Fuchs das Vorrecht, vom Barks'schen Urtext abzuweichen und eine ganz eigene Welt und Sprache zu schaffen, zugesprochen bekommen. Von dieser Freiheit – oder wie Kritiker ihrer Arbeit und ihres Umgangs mit dem Original laut Andreas Platthaus auch sagen: „Frechheit“ (2016: 11) – hat sie umfangreichen Gebrauch gemacht (vgl. Horst 2010: 99).

Die von Fuchs gewählte, teils spontane und teils taktische Vorgehensweise bei der Übersetzung der Carl Barks'schen Comics, die zwar einerseits gerade aufgrund ihrer Frei- oder auch Frechheiten seit Jahrzehnten bewundert und ausgezeichnet und andererseits, wenn auch weniger prominent, aufgrund der wenig werkstreuen Übersetzungsarbeit kritisiert wird, muss daher noch einmal im zeitlichen Kontext, in welchem die Übersetzungen entstanden sind, betrachtet werden. Um dem in den 1950er und 1960er Jahren vorherrschenden Anti-Amerikanismus sowie den Schmutz- und Schundkampagnen gegenüber den importierten Comics, die sowohl auf die sprachlichen als auch auf die bildlichen Inhalte abzielten, vorzubeugen, hat Erika Fuchs eine Entscheidung getroffen: Und zwar sowohl gegen eine kindgerechte einfache Sprache als auch dagegen, die Texte lediglich wortgetreu zu übersetzen. Nachdem ihr bereits für ihre mit *summa cum laude* abgeschlossene Promotion eine ausgefeilte, originelle sowie kunstvoll elegante Sprache attestiert wurde (vgl. Meloni 2013: 33), verwundert es bei der ungelerten Übersetzerin nicht, dass sie auch bei den Comics ihren umfangreichen Vokabelschatzes samt Fremdwörtern und Fachvokabular eingesetzt hat, um die Zielgruppe weit zu halten und den Wort- und Wissensschatz ihrer Leserschaft zu erweitern (vgl. ebd.: 36).

Ich habe die Kinder nicht als Zielgruppe gesehen. Wenn ein Kind etwas nicht versteht, dann soll es fragen, dann lernt es etwas dazu. Eigentlich sind die Duck-Geschichten für Erwachsene, das ist auch im Original bei Barks so, das kann man gar nicht anders übersetzen. (Erika Fuchs, zitiert nach einem Interview mit der *BZ* 2001: o. S.)

Die gewählte Form, welche sie selbst in einem Interview 1986 als „halbschöpferische Arbeit sozusagen“ (Bohn 1996: 135) bezeichnet, ist laut der Linguistin Ilaria Meloni, welche ihre Dissertation über die sprachschöpferische Leistung von Erika Fuchs verfasste, der freien bzw. zielgerichteten, illusionistischen und wirkungsästhetischen Übersetzung zuzurechnen. In der Übersetzungstradition von Cicero, Horaz, Martin Luther und Umberto Eco kann die Fuchs'sche Leistung daher auch als adaptierte Übertragung verstanden werden, welche bewusst neue zeitliche und kulturelle Bezüge setzt. Der Kommunikations- und Austauschprozess hier insofern auf ein neues Zielpublikum ausgerichtet worden und bezieht sich mehr auf die Bilder als auf die Sprache des Originals. Als Begründung wird angeführt, dass die Barks'schen Originale aufgrund ihrer engen Verbindung mit der Ausgangskultur unübersetzbar bleiben (vgl. Meloni 2013: 40 f.). Auch für Klaus Kaindl, Professor für Übersetzungswissenschaft am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien, hängt „Komik und Humor entscheidend von den jeweiligen kulturellen Kontexten“ ab und wird „nur in Abhängigkeit von den geschichtlichen und soziokulturellen Gegebenheiten fassbar“ (2008: 121). So hat Erika Fuchs durch ihre Pionierarbeit die deutsche Sprache nicht nur „beeinflusst und bereichert, sondern durch ihre sorgfältige Arbeit Comicgeschichten als Genre gesellschaftsfähig gemacht oder – in einer eher restriktiven und konservativen, noch vom Nationalsozialismus geprägten Gesellschaft – solches vorbereitet“ (Löffler 2014: 406).

Ernst Horst, welcher seit 1993 als freier Mitarbeiter beim Feuilleton der *F.A.Z.* und zudem als Würdenträger und Ehrenmitglied Nummer 8 der *D.O.N.A.L.D.* tätig ist, geht hier sogar noch einen Schritt weiter: „Erika Fuchs eine Übersetzerin zu nennen, ist eigentlich eine Beleidigung“ (2010: 10). Ähnlich bewundernd beschreibt und rechtfertigt auch Klaus Bohn, welcher die bislang einzige Biografie zu Erika Fuchs verfasst hat und sich darin auch inhaltlich mit ihrem Lebenswerk auseinandersetzt, ihre Arbeitsweise: Anders als bei der Übersetzung von Lyrik und Romanen habe ihr der Comic die Freiheit gegeben, keinerlei Rücksicht auf den ursprünglichen Stil, den Rhythmus und die Atmosphäre nehmen zu müssen, sondern sich lediglich auf die Vorgaben bezüglich des Gesamtsinns der Geschichte, der Größe und Formen der Sprechblasen und der Gesichtsausdrücke zu beziehen (vgl. Bohn 1996: 136 ff.).

Den zuvor angeführten bewundernden Kommentaren, Lesarten und Analysen stehen jedoch auch kritische Stimmen gegenüber: So vertritt Henner Löffler im Gegensatz zu den genannten Donaldisten, welche die Fuchs'schen Neuschöpfung als Ultimo und gelungener als das Original betrachten, die Meinung, dass Fuchs durch die Entfernung vom Original auch die Barks'sche Poesie und Präzision geopfert hat. Der für sich stehende Barks'sche Sprachwitz, seine umgangssprachlichen Ausdrücke, Flüche und Schimpfworte sowie die drastischen Metaphern und vor allem auch die Sozialkritik des Originals sind insofern durch die Übersetzung vollständig verloren gegangen (vgl. 2014: 411). Dass Erika Fuchs Carl Barks sprachlich überlegen ist, hält Löffler ebenfalls für eine schwache These: Sie sind seiner Ansicht nach lediglich anders. Für ihn liegt der Wert der Fuchs'schen Arbeit eher „in der Bereicherung der deutschen Sprache“ (ebd. 407) als in der angemessenen Übersetzung des Barks'schen Originals, auf dessen Intentionen sie oftmals keine Rücksicht genommen hat (vgl. ebd.: 407). Barks' Kosmos ist Löffler zufolge zunächst ein Abbild der USA zwischen 1940 bis 1960 und ist insofern als ein Paralleluniversum im metaphorischen Sinne zu betrachten. In seinen Geschichten reflektiert Barks bewusst und unbewusst seine persönlichen Kulturerfahrungen und so beziehen sich auch seine Figuren auf amerikanische Vorbilder sowie amerikanische und englische Dichter wie beispielsweise Mark Twain, Charles Dickens, William Shakespeare und Edgar Allan Poe (vgl. ebd.: 16 f.).

Zudem hat auch Carl Barks laut eigener Aussage ebenfalls niemals explizit kindgerechte Geschichten entwickelt oder gar einen belehrenden Zeigefinger erhoben: „Ich habe nie etwas geschrieben, das ich für Kinder heruntergebrochen hätte. Ich habe immer nur so geschrieben, wie es mir selbst gefallen hat“ (1972, zitiert nach Braun 2019: 35). So geht auch Alexander Braun in seiner Kritik noch einen Schritt weiter und erklärt im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung *Ente süß sauer. Carl Barks und die Folgen*, dass die nicht immer zu Recht gelobte deutsche Übersetzung von Erika Fuchs die oft durchaus komplexen Handlungen und Pointen des Originals entstellt habe (vgl. 2019: 37). In seiner Laudatio auf Erika Fuchs zur Eröffnung des *Erika-Fuchs-Haus* 2015 in Schwarzenbach an der Saale bestätigt auch der bekennende Donaldist Patrick Bahners, dass das literarische Niveau des amerikanischen Originals mit seiner beweglichen Umgangssprache nicht unterschätzt werden dürfe (vgl. 2016: 57). Bahners gibt jedoch auch zu bedenken, dass sich die vitale Barks'sche Leistung im Deutschen nur schwer hätte nachbilden ließen, was den Fuchs'schen Eingriff für ihn rechtfertigt (vgl. 2016: 57).

So beschreibt und legitimiert auch Fuchs ihre Vorgehensweise:

Bei der Übersetzung von Comics kommt es darauf an, daß sich unsere Leser genauso amüsieren können, wie die in Amerika. Der Witz der Texte besteht aus Wortspielen, Redensarten, Slang, Anspielungen auf andere Verhältnisse und Erfahrungen. Das ist alles meist unübersetzbar. Man muss sich selbst etwas einfallen lassen. Aufzuwerten gibt es da nichts. (zitiert nach Turner 1988: o. S.)

Heute würde man sich möglicherweise nicht so ungezwungen am Quelltext vergreifen; ist das Bestreben, dem Original so nah wie möglich zu kommen bei den für Sprachspiele notwendigen Freiheiten, das mittlerweile übliche Vorgehen bei der Übersetzung von Comics. Diese Umgangsformen sind im international weit verzweigten Comic-Lizenz-System der 1950er Jahre jedoch nicht üblich gewesen. Im Gegenteil: Werktreue war bei Comicverlagen bis in die 1980er Jahre hinein kaum ein ernst zu nehmendes Kriterium bei der Übersetzung; sowohl beim Mutterverlag *Gutenberg* als auch beim deutschen *Ehapa*-Verlag. Beide haben umfangreiche inhaltliche wie bildliche Korrekturen und Veränderungen ohne Kennzeichnung derselben vorgenommen (vgl. Luber 2012: 28).

Dies zeigt sich sowohl in den zahlreichen unterschiedlichen Versionen der gleichen Donald Duck-Geschichten als auch in den Abweichungen bei der Kolorierung der Bilder und in der Handhabung, einzelne Panels umzuzeichnen oder gar zu zensieren. Es war ebenfalls gängige Praxis des *Ehapa*-Verlags, die Comics nach eigenem Gusto zu



Abbildung 89

kürzen oder zu Fortsetzungsgeschichten umzuwandeln (vgl. ebd.). Gerade die längeren und ursprünglich in sich abgeschlossenen Geschichten sind in den deutschen Erstausgaben den Bedürfnissen des Verlags angepasst worden, indem zwei oder mehr Panels des Originals gekürzt und durch Überleitungstexte und Handlungszusammenfassungen ersetzt wurden; wie beispielsweise in *Das Gold der Inkas* aus dem Jahr 1960 (vgl. Dürr *et al.* 2020: 42). Das Auslassen von ganzen Seiten, die Beschneidung von Panels sowie die Kürzungen und Verfälschungen der Geschichten ist laut Henner Löffler der „wohl größte Schandfleck überhaupt“ (2014: 409 f.), weil so die Intentionen des Autors und Zeichners Barks maßgeblich verfälscht wurden.

Die US-amerikanischen Originale unterscheiden sich von den deutschen Ausgaben jedoch nicht nur inhaltlich und grafisch, sondern auch typographisch durch das ‚Lettering‘; der in den Comics verwendeten Schrift. Barks hat schließlich nicht nur alle Geschichten selbst ersonnen und die dazugehörigen Bilder gezeichnet, sondern auch alle narrativen Texte sowie die schriftlichen Inhalte der Denk- und Sprechblasen selbst gestaltet (vgl. Löffler 2004: 12). Die handgezeichneten Versalien unterscheiden sich durch ihre individuellen Proportionsverhältnisse – in Höhe und Breite der Buchstaben –, das Laufbild – durch einen gradlinigen, geschwungenen oder eckigen Schriftverlauf –, das Duktusverhältnis – der Abstand der Buchstaben zueinander – sowie die Umrisse und Konturen der Buchstaben. All diese graphischen Elemente haben Barks dazu gedient, die emotionale Befindlichkeiten der Sprecher sowie die Lautstärke, Tonhöhe und Tondauer der Äußerungen und Geräusche darzustellen (vgl. Kaindl 2008: 133).

Die ursprüngliche Handschrift ist in der deutschen Version der Comics bis in die 1980er Jahre hinein durch Drucktypen – eine zumeist simple Schreibmaschinenschrift – ersetzt worden, wodurch der Raum in den Blasen zwar anders genutzt werden konnte, bis auf wenige Ausnahmen jedoch nur wenig differenziert moduliert wurde. Durch den Wegfall der handschriftlichen Gestaltung sind jedoch die von Barks gesetzten visuellen Merkmale für die Bedeutung der jeweiligen Wortinhalte verloren gegangen, wodurch der Erzählton der Ursprungscomics zusätzlich und maßgeblich verändert worden ist (vgl. Dittmar 2008: 103). Visuell wirkt die deutsche Ausgabe dadurch deutlich formaler als bei Barks, wird jedoch auch einfacher lesbar. Die Zeitschrift *Micky Maus* verweist auch insofern auf einen anderen zeitgeschichtlichen Kontext und Kulturraum als die amerikanische Variante, orientiert sie sich doch vor allem an den etablierten Sehgewohnheiten des deutschsprachigen Raums (vgl. ebd.: 107).

13. Umgang mit dem Fuchs'schen Erbe



Abbildung 90

Aufschlussreich – im Kontext des vorherigen Kapitels – ist auch die aktuelle Debatte um die stillschweigend vom *Egmont*-Verlag, ehemals *Ehapa*-Verlag, vorgenommenen Änderungen am originären Fuchs-Text: Diese sind durch den Artikel *Fridolin Freudenfett wurde geschlachtet*

öffentlich gemacht worden, welcher im Feuilleton der *F.A.Z.* am 04. April 2021 erschienen und von Achim Hölder, Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien, verfasst worden ist. Die Kritik beruht auf der kontrovers diskutierten Entscheidung des Verlags, in der *LTB Classic Version* – welche die Nachdrucke der Carl Barks'schen Comics in der letzten Druckfassung von Erika Fuchs enthält – eine redaktionelle Bearbeitung der Texte vorzunehmen. Vor allem wird jedoch kritisiert, dass der Verlag die bereits vorgenommenen Änderungen verschwiegen hat und – im Gegenteil – stattdessen seit Oktober 2020 im Vorwort der *LTB* fälschlicherweise postuliert, dass es sich bei den „hier abgedruckten Geschichten [um] reine originalgetreue Nachdrucke in ihrer ursprünglichen Übersetzung“ (zitiert nach Hölder 2021: 13) handelt.

Exemplarisch wird das Vorgehen kritisiert, dass dem als Übergewichtig gezeichnetem anthropomorphen Schwein – welchem Fuchs bereits für die Erstausgabe im Jahr 1951 den Namen ‚Fridolin Freudenfett‘ zukommen ließ – im angeblich originalgetreuen Taschenbuch-Nachdruck der ‚Barks Collection‘ in ‚Fridolin Freudlich‘ umbenannt zu haben,

„offenbar aus Sorge vor einem abwegigen Vorwurf unter dem heute modischen Stichwort des Bodyshaming eine maximal harmlose Alternative zu dem typischen charakterisierenden Namen gesucht, die nur noch formal, dank der Alliteration, ins Duck-Universum passt.“ (Hölder 2021: 13)

Auf Nachfrage hat der *Egmont*-Verlag bestätigt, dass Äußerungen und Namen, die „als negativ verstanden werden könnten“ (zitiert nach Hölder 2021: 13), vom Verlag vermieden und geändert werden, da diese nicht mehr in den aktuellen Zeitgeist passen.

Besagter Artikel hat wiederum den Kritiker Denis Schreck angeregt, gemeinsam mit der amtierende Präsidentin der *D.O.N.A.L.D.* Susanne Luber sowie Elke Heidenreich, eine Protestnote an den Verlag zu verfassen. Dieser rechtfertigt daraufhin das kritisierte Vorgehen als „Verantwortung, missverständliche Interpretationen der Übersetzungen in absoluten Ausnahmefällen zu vermeiden“ (Jörg Risken, zitiert nach Hölter 17.06.2021: 12) und verweist darauf, dass Fuchs selber „viele ihrer Texte immer wieder bearbeitet“ (ebd.) hat. Hölter mahnt als Antwort darauf im entsprechenden *F.A.Z.*-Folge-Artikel *Hört sich an wie nahes Donnergrollen* vom 17.06.2021 an, dass hier nicht lediglich die bereits vom Verlag eingestandenen Eingriffe, sondern zusätzlich auch die nicht notwendigen Änderungen in über 100 weiteren Fällen – durch das Entfernen von in Klammern gesetzter Onomatopoeika, die Korrektur der von Fuchs absichtlich gesetzten orthografisch falschen Schreibweisen, das Entfernen von „semantischen Schnitzern“ (12) sowie durch sachliche Textkorrekturen und die Vermeidung von religiösen Andeutungen und Klischees – zu einer „Einebnung des Fuchs-Stils“ (ebd.) führen. Die vom Verlag vorgenommene Zensur reiht sich insofern in den Reigen und die seit Jahrzehnten anhaltende Kritik an den kommentarlos vorgenommenen Veränderungen und Zensuren ein, welche zunächst Carl Barks – sowohl inhaltlich als auch visuell – widerfahren sind und nun auch Erika Fuchs' Übersetzungen zuteilwerden.

Hölter kritisiert die Modifikationspolitik des Verlags aufs Schärfste und hält dagegen, dass dem „allzeit diskussionswürdigen Werk“ (ebd.) von Erika Fuchs anstatt durch Änderungen mittels einer Betrachtung als historisches Dokument begegnet werden müsse, welches innerhalb des zeitlichen Kontexts respektiert und bei Bedarf kommentiert werden könne; oder alternativ – wenn Änderungen für unabweisbar geboten gehalten werden – diese zumindest kenntlich gemacht und durch einen Nachweis legitimiert werden müssten (vgl. ebd.). Ansonsten

„erleben wir die zweite Phase der Comic-Selbstzensur [...] bei beklagenswert geringer Beherrschung der Register deutscher Sprache im Allgemeinen und fehlendem Respekt vor der Sprachkunst von Erika Fuchs im Besonderen, außerdem ein erkennbares Scheitern an den selbstgesetzten Maßstäben durch Inkonsequenzen einerseits und fallweise peinliche Systemzwänge andererseits.“ (ebd.)

14. Zusammenfassung und Fazit

Es lässt sich zunächst resümieren, dass es sich beim Comic um ein ursprünglich amerikanisches Medium handelt, welches sich Ende des 19. Jahrhunderts aus den Einflüssen der europäischen Bildergeschichte heraus entwickelt hat. Die Emanzipation des Mediums, welches zunächst als Comicstrip und Unterhaltungsbeilage für amerikanische Zeitungen produziert wurde, ist spätestens ab den 1930er Jahren durch die kommerzielle Publikation von Comic-Heften und die eigens hierfür produzierten Serien erfolgt. Die vom *Disney*-Konzern eingeführte und den Zeichnern Al Taliaferro und Carl Barks weiterentwickelte Figur Donald Duck samt des ihn umgebenden komplexen Kosmos hat schließlich als Comic-Heft einen Siegeszug um die Welt angetreten und 1951 auch den deutschsprachigen Raum erreicht. Hier ist es vor allem Erika Fuchs zu verdanken, dass die deutsche Zeitschrift *Micky Maus* zu Recht den Untertitel *Die größte Jugendzeitschrift der Welt* trug. Die zwischen 1951 und 1988 von Fuchs übersetzten Geschichten sind für die deutsche Version derart frei übersetzt und die literarischen, kulturellen und sprachlichen Bezüge solcherweise an den deutschen Kulturraum angepasst worden, dass sie mit dem Original oftmals nur noch die grundlegende Handlung, die Bildsprache und die visuellen Merkmale gemein haben.

Die Eindeutschung hat bereits bei der Namensgebung der Figuren begonnen, welche zwar den Protagonisten Donald Duck ausnahm, Fuchs jedoch ansonsten – indem sie die vom *Disney*-Konzern eingeführte Tradition der Alliteration übernahm und auf die Spitze trieb – den Spielraum gegeben hat, sich vom amerikanischen Original zu distanzieren. Die ihr vom *Ehapa*-Verlag zugesprochene Freiheit zur Neu- und Umbenennung der Figuren – anstatt einer wort- oder sinngemäßen Übersetzung der Namen – hat Fuchs zudem dabei geholfen, sich die Figuren zu eigen zu machen und umzuprägen. Insofern hat Fuchs den Figuren nicht nur neue Namen, sondern auch – einem Theaterstück gleich – einen individuellen Duktus und eigenständigen Sprachstil verliehen. Fuchs hat hier den Kunstgriff angewandt, die gesprochene Standard- und Alltagssprache ihrer Zeit mit anspruchsvollen sprachlichen Bildern, Tropen und Figuren der klassischen Rhetorik sowie mit verschiedensten Standes- und Berufssprachen kunstvoll zu vermischen. Durch ihre persönlichen Vorlieben – sowohl für die deutsche Umgangssprache als auch für die deutschsprachige Hochliteratur und Rhetorik – hat sie eine Welt erschaffen, die von ihrer deutschsprachigen Leserschaft erkannt werden konnte.

Der grundlegende Auftrag des *Ehapa*-Verlags – amerikanische Tendenzen abzumildern – und das persönliche Anliegen von Fuchs – mit kunst- und humorvollen Anspielungen auf die deutsche Kultur zu verweisen – hat sich konsequent in allen Bereichen fortgesetzt: So hat sich Erika Fuchs immer wieder auf die klassische deutsche Literatur – Romane, Gedichte und Theaterstücke –, Lieder – Volkslieder, Operetten und Schlager – und allgemein bekannte Redenarten bezogen. Diese Intertextualität hat die deutsche Zeitschrift *Micky Maus* mit ihren Geschichten rund um die Familie Duck und das Entenhausener Universum maßgeblich geprägt und gleichzeitig auf eine ganz eigene Art und Weise zur Verbreitung von hiesigem Kanon-Wissen beigetragen. Das Fuchs'sche Mosaik aus Zitaten und Wendungen sowie ihr spielerischer Umgang mit Fragmenten, Abwandlungen und teilweise auch Persiflagen derselben, vermischt mit Neuschöpfungen im klassischen Stil sowie scheinliterarischer Hochsprache, geprägt von Soziolekten unterschiedlichster Randgruppen und intergenerativen Sprechweisen hat eine Fusion aus Hoch- und Populärkultur ergeben, die für ihre Zeit wegweisend war und auch die ihr nachfolgenden Comic-Übersetzungen maßgeblich geprägt hat.

Um bei ihrer Leserschaft einen persönlichen Bezug zur eigenen Alltagswelt herzustellen, den es durch eine reine Übersetzung des Originals nicht gegeben hätte, ist bei der sprachlichen Gestaltung jedoch noch lange nicht Schluss: Die mannigfaltigen kulturellen Bezüge, welche die ursprünglichen von Barks ersonnenen Anspielungen ersetzen, haben die Leserschaft in ein vertrautes und dennoch fantastisches Deutschland versetzt. Gerade die vermeintlich nicht weiter relevanten Flächen – in Textkästen ebenso wie auf Wegweisern, Plakaten, Buchrücken und Schildern – sind von Fuchs genutzt worden, um die Kulisse Entenhausens so deutsch wie möglich erscheinen zu lassen. Die verbliebenen visuellen Anspielungen auf die US-amerikanische Alltagswelt, wie das hippodamische Schema der Straßenkarten, hat Fuchs vollständig ignoriert und stattdessen durch neue Bezüge ersetzt; indem sie reale wie erfundene Ortschaften, Wahrzeichen und topografische Landmarken, die aufgrund ihrer Bekanntheit Anknüpfungspunkte an die Lebenswelt der deutschen Rezipienten bieten, in die Geschichten eingebaut hat. So hat Fuchs auch prototypische Speisen und Getränke genutzt, um das Entenhausener Universum an das hiesige Wertesystem anzupassen. Humorvolle Seitenhiebe auf zeittypische Themen, Anspielungen auf bekannte deutsche Persönlichkeiten sowie auf politische Themen belegen ebenfalls die individuelle Kreativität von Erika Fuchs bei der Übersetzung und dienen zugleich als Beweis ihres hohen Anspruchs, nicht lediglich für eine kindliche Zielgruppe zu übersetzen.

Insbesondere sprachwissenschaftlich muss auch der Fuchs'sche Einfluss und die sich gegenseitig begünstigende Wechselwirkung zwischen Alltagssprache und Comicsprache noch einmal betont werden: Einerseits hat Fuchs die Sprache der Jugend über mehrere Generationen hinweg konserviert und andererseits aufgrund der Popularität der Zeitschrift nachweislich zu ihrer Verbreitung beigetragen. Dass Erika Fuchs Inflektive und Onomatopoetika als sprachliche Elemente im Comic nicht erfunden, sondern als typisches Stilmittel amerikanischer Comics übernommen hat, wurde hinreichend thematisiert. Dennoch gilt: Erika Fuchs ist Vorreiterin für dessen innovative Nutzung und Popularisierung im deutschsprachigen Raum und hat zu dessen Verbreitung und Verwendung maßgeblich beigetragen. Längst sind diese Stilmittel nicht mehr lediglich als ‚Comicsprache‘ zu deklarieren. Im Gegenteil: Gerade die ihr zu Ehren genannten ‚Erikative‘ haben generationenübergreifenden Einzug in die alltägliche Grammatik gefunden und sich in den digitalen Medien sogar emanzipiert.

Die rhetorisch ausgefeilten Texte, der bildende Charakter der Übersetzungen, die Fuchs'sche Vorliebe für Sprachspiele und den Wohlklang von Wörtern, der bissige Humor, der hintergründige Witz der Dialoge und die kunstvoll verwendete Sprache der Figuren – gerade auch im Zusammenspiel mit den bereits an sich beredten Bildern von Carl Barks – begeistern seit Jahrzehnten die deutschsprachige Leserschaft aufs Neue. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass populärkulturelle Phänomene – wie die *D.O.N.A.L.D.* – nicht lediglich der Vergangenheit angehören oder nurmehr in subkulturellen Foren außerhalb der Öffentlichkeit stattfinden. Im Gegenteil: Aktuelle donaldistische Themen sind 2021 in den deutschen Printmedien zu finden, wie die Debatte in der *F.A.Z.* um den Umgang mit dem Fuchs'schen Erbe durch den *Egmont-*Verlag beweist. Gerade Letztere berührt jedoch einen wunden Punkt in der Betrachtung der Fuchs'schen Leistung, welche aufgrund der Bewunderung um die ungelernete Übersetzerin meist in den Hintergrund rückt: Kritische Stimmen bemängeln aus heutiger Handhabe zu Recht den nivellierenden Umgang mit dem Barks'schen Werk. Der originäre Witz und Stil sowie der sprachliche Rhythmus sind ebenso verloren gegangen wie die Barks'sche Sozialkritik, seine persönlichen Erfahrungen und die komplexen kulturellen Anspielungen und Bezüge. Auch wenn die Fuchs'sche Leistung als adaptierte Übertragung verstanden wird – welche ihre zeitlichen und kulturellen Bezüge bewusst auf ein neues Zielpublikum ausgerichtet und sich mehr auf die Bilder als auf die Sprache des Originals bezieht – ist die Assimilierung des originären Werks unbestreitbar und aus heutiger Sicht durchaus kritisch zu betrachten.

Sowohl inhaltlich, sprachlich und kulturell durch Erika Fuchs als auch grafisch, visuell und redaktionell durch den *Ehapa*-Verlag ist ein umfangreicher Eingriff in den Barks'schen Originalen vorgenommen worden. Wie in der Nachkriegszeit in Deutschland und den folgenden Jahrzehnten noch üblich, zeigte man gegenüber der amerikanischen Comic-Kultur und der Sprache des Originals nur wenig Wertschätzung. Insofern wurde auch nie das Anliegen verfolgt, den Barks'schen Ton zu übersetzen oder die amerikanische Kultur nach Deutschland zu bringen. So sind die ursprünglichen Intentionen des Autors und Zeichners ohne Kennzeichnung derselben maßgeblich verfälscht worden. Umso differenzierter wird aktuell auch kritisiert, dass der *Egmont*-Verlag wiederum kommentarlos Erika Fuchs' Original-Texte redigiert und modifiziert, ohne dieses zu kennzeichnen.

Mit den letztgenannten Argumenten im Hinterkopf soll die inoffizielle Leitfrage nach einem ‚hiesigen Donald Duck‘ an dieser Stelle abschließend beantwortet werden – und zwar mit einem nicht ganz eindeutigen: ‚Ja!‘, ‚Ja‘, wenn der Fokus auf die von Erika Fuchs geleistete Übersetzung gelegt wird, innerhalb welcher die Texte und Inhalte der deutschen *Micky Maus* kunstvoll neu gestaltet und an die Lebens- und Alltagswelt der deutschen Leserschaft angepasst wurden. In diesem Kontext wurde auch die Figur des Donald Duck maßgeblich neu geprägt und eingedeutscht. Und gleichzeitig ‚Nein‘, da die visuelle, sprachliche und inhaltliche Vorlage von Carl Barks stammt. Betrachtet man zudem die Entwicklungsgeschichte der Figur, das sie umgebende Universum im Kontext des verwendeten Mediums sowie auch die zahlreichen kulturellen und geschichtlichen Bezüge des Originals – welche zwar in der deutschen Übersetzung weitestgehend in den Hintergrund rücken, jedoch in der Barks'schen Bild- und Formensprache weiterhin existent sind –, so kann trotz der prägenden Übersetzung von Erika Fuchs nicht mehr lediglich von einem ‚hiesigen Donald Duck‘ gesprochen werden. Aufgrund der unbestreitbaren Tatsachen, dass der vermeintlich deutsche Donald Duck eine U.S.-amerikanische Entwicklungsgeschichte, die durch diverse Kreateure und Paten geprägt wurde, aufweist, erscheint es als abschließendes Fazit vielmehr sinnig, von einem ‚kosmopolitischen Donald Duck‘ zu sprechen; auch wenn es sich hier selbstverständlich (nur) um eine fiktive Figur handelt.

15. Ausblick

Die Ergebnisse dieser Arbeit haben aufgezeigt, dass Bedarf an einer weiterführenden Untersuchung besteht, welche die direkte Gegenüberstellung des amerikanischen Originals von Carls Barks für die Zeitschrift *Walt Disneys Comics & Stories* mit dem deutschen Transfer für die Zeitschrift *Micky Maus* durch Erika Fuchs in den Fokus rückt. Indem ganze Geschichten en detail miteinander verglichen werden, können die Unterschiede und Gemeinsamkeiten dezidiert herausgearbeitet und sowohl die redaktionellen Eingriffe durch *Ehapa*-Verlag als auch die inhaltlichen Veränderungen durch Fuchs präzise nachgewiesen und analysiert werden. Die hier gewonnenen Erkenntnisse ließen sich darüber hinaus um eine Untersuchung der unterschiedlichen Übersetzungen ein und derselben Geschichte – welche Erika Fuchs im Laufe der Jahre für verschiedene Druckerzeugnisse des Verlags gleich mehrfach übersetzt hat – ergänzen und miteinander vergleichen, um so auch die zu unterschiedlichen Zeiten gesetzten kulturgeschichtlichen Bezüge zu berücksichtigen.

Es wäre zudem aufschlussreich, hieran eine Gegenüberstellung, die über die deutsche Übersetzung hinausgeht und den Transfer derselben Barks'schen Geschichte in unterschiedliche Sprachen miteinander vergleicht, anzuschließen. Folgende Leitfragen könnten diesen Prozess begleiten: Sind die Geschichten von Carl Barks in anderen Übersetzungen ebenso frei behandelt worden wie in Deutschland oder zeichnen sie sich durch Werkstreue aus? Falls Ersteres: Beziehen sie sich ebenfalls auf die Alltagswelt, Sprache, Kultur und Literatur des Übersetzungslandes? Wurden auch hier die Geschichten an die Bedürfnisse der Verlage angepasst, indem umfangreiche inhaltliche wie bildliche Eingriffe und redaktionelle Veränderungen vorgenommen wurden? Interessant wäre auch eine sich hieran anschließende werktreue Neuübersetzung der Comics von Carl Barks ins Deutsche sowie die Analyse derselben im Vergleich zur Fuchs'schen Übersetzung im kulturgeschichtlichen Rückblick.

Diese weiterführenden Forschungsfragen und -aspekte können für die angewandte Comicforschung – insbesondere durch einen interdisziplinären Ansatz; wenn sich die Übersetzungswissenschaften in Kooperation mit den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften dem Thema zuwenden – von Belang sein: Aus den Ergebnissen ließen sich Handlungsempfehlungen ableiten, welche die – sich in ständiger Transformation befindliche – Debatte, wie und von wem Übersetzungen getätigt werden sollten sowohl für Verlage als auch Übersetzer in Bezug auf das Medium Comic bereichern.

Abkürzungsverzeichnis

<i>BMFSFJ</i>	Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend
<i>BL</i>	Barks Library (Comicalbenreihe)
<i>BZ</i>	Badische Zeitung
<i>CPG</i>	Cheerios Premium Giveaway (Kostenlose Comicbeilage)
<i>DD</i>	Der Donaldist (Donaldistische Zeitschrift und Zentralorgan der <i>D.O.N.A.L.D.</i>)
<i>DDSH</i>	Sporadische Sonderhefte des <i>DD</i>
<i>D.O.N.A.L.D.</i>	Deutsche Organisation nichtkommerzieller Anhänger des lautereren Donaldismus
<i>EE</i>	Entenhausen-Edition – Donald von Carl Barks (Comicalbenreihe)
<i>F.A.Z.</i>	Frankfurter Allgemeine Zeitung
<i>KA</i>	Die besten Geschichten mit Donald Duck – Klassik Album (Comicalbenreihe)
<i>LTB</i>	Lustiges Taschenbuch (Comicalbenreihe)
<i>LVR</i>	Landschaftsverband Rheinland
<i>MM</i>	Micky Maus (Zeitschrift)
<i>MMB</i>	Micky Maus Beilage
<i>MMSH</i>	Micky Maus – Sonderheft (Zeitschrift)
<i>SMS</i>	Short Message Service (Kurznachrichtendienst)
<i>SWR</i>	Südwestrundfunk
<i>TGDD</i>	Die tollsten Geschichten von Donald Duck (Comicalbenreihe)
<i>TGDDS</i>	Die tollsten Geschichten von Donald Duck – Sonderheft (Comicalbenreihe)
<i>US</i>	Uncle Scrooge (Comicalbenreihe)
<i>WDC</i>	Walt Disneys Comics and Stories (Zeitschrift)
<i>WDGB</i>	Walt Disney-Großband (Comicalbum)

Quellenverzeichnis

Monografien

- Bahners, Patrick: *ENTENHAUSEN. Die ganze Wahrheit*. C. H. Beck, München, 2014.
- Bohn, Klaus: *Das Erika Fuchs Buch. Disneys deutsche Übersetzerin von Donald Duck und Micky Maus: Ein modernes Mosaik*. Dreidreizehn Verlag, Lüneburg, 1996.
- Braun, Alexander: *Ente Süß Sauer – Carl Barks und die Folgen*. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Kulturbetriebe der Stadt Dortmund in Kooperation mit der German Academy of Comic Art, Dortmund, 2019.
- Braun, Alexander: *Will Eisner – Graphic Novel Godfather*. Avant-Verlag, Berlin, 2021.
- Busch, Wilhelm: *Die fromme Helene*. (Erstveröffentlichung: 1872) In: *Ausgewählte Werke*. Sonderausgabe 2004. Ueding, Gert (Hrsg.). Nikol Verlag, Hamburg, 2004.
- Dittmar, Jakob F.: *Comic-Analyse*. UVK Verlag, Konstanz, 2008.
- Grünewald, Dietrich: *Comics*. Verlag De Gruyter, Berlin, 2000.
- Henne, Helmut: *Jugend und ihre Sprache. Darstellung – Materialien – Kritik*. Verlag De Gruyter, Berlin, 1986.
- Horst, Ernst: *Nur keine Sentimentalitäten! Wie Dr. Erika Fuchs Entenhausen nach Deutschland verlegte*. Karl Blessing Verlag, München, 2010.
- Knigge, Andreas C.: *Klassiker Comics. Von Lyonel Feininger bis Art Spiegelman*. Gerstenberg Verlag, Hildesheim, 2004.
- Köhn, Stephan: *Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga. Kulturwissenschaftliche Japanstudien 2*. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2005.
- Kunzle, David: *Carl Barks Dagobert und Donald Duck. Welteroberung aus der Entenperspektive*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1990.
- Löffler, Henner: *Wie Enten hausen. Die Ducks von A bis Z*. C. H. Beck Verlag, München, 2004.
- McCloud, Scott: *Comics richtig lesen – Die unsichtbare Kunst*. 5. Auflage, veränderte Neuauflage. Carlsen Verlag, Hamburg, 2001.
- Meloni, Ilaria: *Erika Fuchs' Übertragung der Comicserie "Micky Maus"*. Olms Verlag, Hildesheim/Zürich, 2013.
- Platthaus, Andreas: *Im Comic vereint – Eine Geschichte der Bildgeschichte*. Insel Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main, 2000.

- Schiller, Friedrich. *Wallenstein*. (Erstveröffentlichung: 1800). In: *Sämtliche Werke*. Band 2. Göpfer, Herbert G. / Fricke, Gerhard (Hrsg.). Verlag Carl Hanser, München, 1962.
- Schiller, Friedrich. *Wilhelm Tell*. (Erstveröffentlichung: 1803). In: *Sämtliche Werke*. Band 2. Göpfer, Herbert G. / Fricke, Gerhard (Hrsg.). Verlag Carl Hanser, München, 1962.
- Walt Disney Productions: *DONALD DUCK. 50 JAHRE DU KEIN BISSCHEN LEISE*. Unipart Verlag, Remseck, 1984.
- Welke, Manfred: *Die Sprache der Comics*. In: *Schriftenreihe zur Jugendnot*. Band III. Hesse, Kurt-Werner (Hrsg.) Dipa-Verlag, Frankfurt/Main, 1958.
- Zimmer, Dieter E: *Redensarten: über Trends und Tollheiten im neudeutschen Sprachgebrauch*. Haffmanns Verlag, Zürich, 1986.

Anthologien

- Abel, Julia / Klein, Christian (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, 2016.
- Ditschke, Stephan / Kroucheva, Katerina / Stein, Daniel (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Reihe: *Kultur- und Medientheorie*. Verlag De Gruyter, Berlin, 2009.

Aufsätze und Artikel

- Bahners, Patrick: *Dr. Erika Fuchs. *7.12.1906 + 22.4.2005*. (Nachruf). In: *Der Donaldist* Nr. 124. *D.O.N.A.L.D.* Reduktion Berlin (Hrsg.), Juni 2005. S. 4.
- Bahners, Patrick: *LAUDATIO AUF ERIKA FUCHS – gehalten zur Eröffnung des Erika-Fuchs-Hauses in Schwarzenbach am 10. Oktober 2015*. In: *Der Donaldist* Nr. 150, *D.O.N.A.L.D.* Zentralreduktion (Hrsg.), Juni 2016. S. 53-59.
- Balzer, Jens: *Man muss vor allem gebildet sein. Zum Tod der Übersetzerin und Dichterin Erika Fuchs*. In: *Der Donaldist* Nr. 124. *D.O.N.A.L.D.* Reduktion Berlin (Hrsg.), Juni 2005. S. 5.
- Dürr, Heike / Herges, Alexander / Hössel, Peter / Hössel, Ralph / Jürgens, Thorstem / Landmann, Jan / Mania, Christian / Mania, Lukas / Onnen, Andreas / Roth, Irene / Taussig, Jan / Ungerer, Jörg / Stockert, Kirsten von: *Das Gold der Inkas. Gedanken des Frankfurter Stammtischs G.R.Ü.N.E. S.O.S.S.E. zum Bericht von Carl Barks und Erika Fuchs*. In: *Der Donaldist* Nr. 158, *D.O.N.A.L.D.* Zentralreduktion (Hrsg.), Juni 2020. S. 33-44.

- Farkas, Viktor: *Die Ente in uns – 70 Jahre Donald Duck*. In: *Der Donaldist* Nr. 128, *D.O.N.A.L.D.* Reduktion Aachen (Hrsg.), Dezember 2006. S. 30-36.
- Hentschel, Elke / Weydt, Harald: *Die Wortarten des Deutschen*. In: *Grammatik und deutsche Grammatiken*. Verlag De Gruyter, Berlin, 1995. S. 39-60.
- Hölter, Achim: *Hört sich an wie nahes Donnergrollen. Das wird jetzt wohl der Dambruch sein: In der Taschenbuch-Edition der Donald-Duck-Comics von Carl Barks werden Indianer, Bleichgesichter und der liebe Gott gestrichen*. In: *F.A.Z.* Nr. 137 vom 17. Juni 2021. S. 12.
- Illustrierter Beobachter: *Blühender Blödsinn – „COMIC STRIPS“ EIN BEI UNS UNBEKANNTES, AMERIKS KULTUR SCHLAGLICHTARTIG BELEUCHTENDES GEBIET DER USA-PUBLIZISTIK*. Zentralverlag der NSDAP, München. Folge 34 24.08.1944. In: Braun, Alexander: *Nimm das, Adolf! Zweiter Weltkrieg im Comic*. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Dortmunder *schauraum: comic + cartoon* vom 13.10.2019 bis 15.03.2020. Kulturbetriebe der Stadt Dortmund in Kooperation mit der German Academy of Comic Art (Hrsg.). 2019. S. 26-27.
- Kaindl, Klaus: *Visuelle Komik: Sprache, Bild und Typographie in der Übersetzung von Comics*. In: *journal des traducteurs / Translators' Journal*. Vol. 53, n° 1. 2008. S. 120-138.
- Kaindl, Klaus: *Von den Rändern ins Zentrum oder: Was kann die Übersetzungswissenschaft von Comics lernen?* In: *Comics – Übersetzungen und Adaptionen. TransÜD Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens*. Band 76. Baumann, Klaus-Dieter / Kalverkämper, Hartwig / Mälzer, Nathalie / Schubert, Klaus (Hrsg.). Verlag Frank & Timme, Berlin, 2015. S. 25-46.
- Luber, Susanne: *Fug und Unfug in Donald-Duck-Geschichten der fünfziger Jahre*. In: *Treibhaus – Band 8. Komik, Satire, Grotteske. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*. Hanuschek, Sven / Häntzschel, Günter / Leuschner, Ulrike (Hrsg.). edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, München, 2012. S. 21-51.
- Luber, Susanne: *Donaldismus in Skandinavien, Finnland und Deutschland. Woher kommt er? Wohin geht er?* In: *Der Donaldist* Nr. 154, *D.O.N.A.L.D.* Zentralredaktion (Hrsg.), Juni 2018. S. 35-49.
- Mahnke, Christian: *Al Taliaferro*. In: *Der Donaldist Sonderheft* Nr. 53. *D.O.N.A.L.D.* (Hrsg.), 2006. o. S.
- Mälzer, Nathalie: *Vom Comicübersetzen und -adaptieren als Umcodierungsprozess komplexer Zeichengebilde*. In: *Comics – Übersetzungen und Adaptionen. TransÜD Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens*. Band 76. Baumann, Klaus-Dieter /

- Kalverkämper, Hartwig / Mälzer, Nathalie / Schubert, Klaus (Hrsg.). Verlag Frank & Timme, Berlin, 2015. S. 11-24.
- Nordlicht, Norbert: *41. Kongress der D.O.N.A.L.D. in Königslutter*. In: *Der Donaldist* Nr. 154, *D.O.N.A.L.D. Zentralreduktion* (Hrsg.), Juni 2018. S. 4-11.
- Pfeiler, Christian: *FASSE DICH KURZ! Die Abkürzungen der D.O.N.A.L.D.* – Stand: Januar 2016. In: *Der Donaldist* Nr. 149, *D.O.N.A.L.D. Zentralreduktion* (Hrsg.), Februar 2016. S. 42-49.
- Platthaus Andreas: *DAMNATIO AUF ERIKA FUCHS – gehalten zur Eröffnung des Erika-Fuchs-Hauses in Schwarzenbach am 10. Oktober 2015*. In: *Der Donaldist* Nr. 150, *D.O.N.A.L.D. Zentralreduktion* (Hrsg.), Juni 2016. S. 10-13.
- Prüfer, Tillman: *Das ist ja noch mal schiefgegangen!* In: *ZEIT-Magazin* – Nr. 50 vom 03.12.2020. S. 26-37.
- Rieken, Bernd: *Überall war Entenhausen. Die Comics von Carl Barks in der Übersetzung von Erika Fuchs*. In: *Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags*. Band 3. 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz vom 23. bis 26. September 2007. Simon, Michael (Hrsg.). WAXMANN Verlag, Münster & New York, 2009. S. 387-359.
- Sackmann, Eckart: *Comics sind nicht nur komisch. Zur Benennung und Definition*. In: *Deutsche Comicforschung 4*, comicplus+ Verlag Sackmann und Hörndl, Leipzig, 2008. S. 7-16.
- Sackmann, Eckart: *Comic. Kommentierte Definition*. In: *Deutsche Comicforschung 6*, comicplus+ Verlag Sackmann und Hörndl, Leipzig, 2010. S. 6-9.
- Schlobinski, Peter: **knuddel – zurueckknuddel – dich ganzdollknuddel**. *Inflektive und Inflektivkonstruktionen im Deutschen*. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*. Nr. 29.2. Verlag de Gruyter, Berlin 2001. S. 192-218.
- Scholz, Michael F.: *»Comics« in der deutschen Zeitungsforschung vor 1945*. Gefördert durch Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond, Stockholm. In: *Deutsche Comicforschung. Band 11*. Eckart Sackmann (Hrsg.). comicplus+ Verlag Sackmann und Hörndl, Leipzig, 2015, S. 59-84.
- Teuber, Oliver: *fasel beschreib erwähn – Der Inflektiv als Wortform des Deutschen*. In: *Variation und Stabilität in der Wortstruktur*. Butt, Matthias / Fuhrhop, Nanna (Hrsg.). Georg Olms Verlag (= Germanistische Linguistik, 141-142), Hildesheim / Zürich / New York, 1998. S. 7-26.

Turner, Sebastian: *Warum ist Schiller ein Comic-Autor Frau Fuchs?* (Das Interview wurde ursprünglich veröffentlicht in: *F.A.Z.-Magazin* vom 15.07.1988: o. S.). In: *Der Donaldist* Nr. 66, *D.O.N.A.L.D.* Ducktorium Hamburg (Hrsg.), Dezember 1988. S. 16-17.

Ungerer, Jörg: *SYSTEMATISCHES VERZEICHNIS VON BERUFEN BEI CARL BARKS*. In: *Der Donaldist* Nr. 158, *D.O.N.A.L.D.* Zentralreduktion (Hrsg.), Juni 2020. S. 8-32.

Weitere Veröffentlichungen

Beißwenger, Michael: *Sprache und Medien: Digitale Kommunikation*. In: *Studikurs Sprach- und Textverständnis*. E-Learning-Angebot der öffentlich-rechtlichen Universitäten und Fachhochschulen und des Ministeriums für Innovation, Wissenschaft und Forschung (MIWF) des Landes Nordrhein-Westfalen. [Erweiterte Vorabversion, bereitgestellt vom Verfasser]. 2015.

Glietenberg, Ilse: *DIE COMICS – WESEN UND WIRKUNG*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Bayerische Staatsbibliothek München, 1956.

Haase, Martin / Huber, Michael / Krumeich, Alexander / Rehm, Georg: *Internetkommunikation und Sprachwandel*. Institut für semantische Informationsverarbeitung, Universität Osnabrück, 1997. Ursprünglich erschienen in: *Sprachwandel durch Computer*. Weingarten, Rüdiger (Hrsg.). Opladen, Westdeutscher Verlag, 1997.

Info-Broschüre der D.O.N.A.L.D. Deutsche Organisation nichtkommerzieller Anhänger des lautereren Donaldismus (Hrsg.), Göttingen, November 2007.

Reichelt, Peter / Havas, Harald / Fuchs, Wolfgang J.: *Gezeichnet Walt Disney? Donald, Micky und ihre Väter Carl Barks, Floyd Gottfredson und Al Taliaferro: Der Katalog zur Ausstellung*. Verlag Reichelt und Brockmann, Hamburg, 2012.

Riha, Karl: *Donald (Duck) Pop. Das Porträt eines Zeitgenossen*. Vortrag anlässlich der Ausstellung "Die Ente ist Mensch geworden. Das Zeichnerische Werk von Carl Barks" im Wilhelm-Busch-Museum, Hannover. In: *Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation*. Band 90 von MuK. Herausgegeben vom Fachbereich 3 Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, Siegen, 1994.

Schauenburg, Moritz: *Allgemeines Deutsches Kommersbuch auch Lehrer Kommersbuch*. Verlag Moritz Schauenburg, Lahr/Schwarzwald, 1896.

Comics

Barks, Carl (Autor und Zeichnung im Original) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text).
Ehapa-Verlag (Hrsg.), Stuttgart:

BL 34/1995

KA 29/1991

MM 1/1951, *MM* 4/1951, *MM* 5/1952, *MM* 8/1954, *MM* 7/1955, *MM* 9/1955, *MM* 9/1957,
MM 4/1959, *MM* 14/1959, *MM* 17/1959, *MM* 21/1960, *MM* 25/1960, *MM* 18/1961, *MM*
42/1961, *MM* 17/1962, *MM* 38/1963, *MM* 14/1964, *MM* 42/1964, *MM* 45/1965, *MM*
22/1969, *MM* 30/1972, *MM* 44/1975, *MM* 6/1976, *MM* 16/1977, *MM* 48/1982, *MM* 4/1987
MMSH 8/1951, *MMSH* 8/1953, *MMSH* 21/1954, *MMSH* 23/1955

TGDD 3/1965, *TGDD* 5/1966, *TGDD* 2/1967, *TGDD* 13/1968, *TGDD* 18/1969, *TGDD*
19/1969, *TGDD* 20/1970, *TGDD* 22/1970, *TGDD* 30/1972, *TGDD* 31/1972, *TGDD*
35/1973, *TGDD* 39/1974, *TGDD* 2/1976, *TGDD* 161/1976, *TGDD* 53/1987 *TGDD* 76/1983,
TGDD 77/1984, *TGDD* 84/1985, *TGDD* 86/1986, *TGDD* 89/1986, *TGDD* 92/1987, *TGDD*
94/1987, *TGDD* 99/1989, *TGDD* 100/1989, *TGDD* 196/1990, *TGDD* 121/1992, *TGDD*
161/1999

TGDDS 10/54, *TGDDS* 5/1966, *TGDDS* 10/1967, *TGDDS* 10/1968, *TGDDS* 12/1968,
TGDD 37/1974, *TGDDS* 39/1974, *TGDDS* 42/1975, *TGDDS* 43/1975, *TGDDS* 90/1987,
TGDDS 147/1997

Barks, Carl (Autor und Zeichnung). Dell Publishing (Hrsg.), New York City:

US 26/1958, *US* 77/1968, *CPG* Y1/1946

Online-Quellen

- Badische Zeitung (BZ): „*Es sind eigentlich Geschichten für Erwachsene*“. Interview mit Erika Fuchs. (Erscheinungsdatum: 26.07.2001: o. S.). URL: <https://www.badische-zeitung.de/es-sind-eigentlich-geschichten-fuer-erwachsene--159432928.html#downloadpaper> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Barks Base: *Register der Eigennamen*. (Stand: 17.10.2006: o. S.). URL: <http://www.barksbase.de/deutsch/bpload.htm?bbid=sb&bbmain=http%3A//www.barksbase.de/deutsch/bbsbt.htm> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Benz, Wolfgang Prof. Dr.: *Infrastruktur und Gesellschaft im zerstörten Deutschland*. Dossier – Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg. In: *Bundeszentrale für politische Bildung (bpb)*. (Erscheinungsdatum: 11.04.2005: o. S.). URL: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/dossier-nationalsozialismus/39602/infrastruktur-und-gesellschaft> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Bundeszentrale für politische Bildung – bpb: *Vor 65 Jahren: Gründung der "Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften"*. (Erscheinungsdatum: 14.05.2019: o. S.). URL: <https://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/291154/bundespruefstelle> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- DER SPIEGEL Nr. 12/1951: *Opium in der Kinderstube*. S. 39-41. (Erscheinungsdatum: 20.03.1951). URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29193570.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- DER SPIEGEL Nr. 43/1969: *Jünger Maos*. S. 65-67. (Erscheinungsdatum: 20.10.1969). URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45520582.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- DER SPIEGEL Online: *Prickelwasser Entenwein*. (Erscheinungsdatum: 23.04.2000: o. S.). URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16269686.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- D.O.N.A.L.D. Homepage: *Das schwarze Brett*. Thema: *Quellensuche*. <https://forum.donald.org/read.php?1,25873,page=1> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- D.O.N.A.L.D. Homepage: *Das schwarze Brett*. Thema: *Fuchsscher Zitatenschatz*. <https://forum.donald.org/read.php?1,31465> (Zuletzt abgerufen am: 05.09.2021)
- D.O.N.A.L.D. Homepage: *Der Donaldist*. (Stand: 18.06.2020: o. S.). URL: <https://www.donald.org/dd.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

- D.O.N.A.L.D. Homepage: *Satzung*. (Stand: 07.04.2018: o. S.). URL: <https://www.donald.org/organisation/satzung.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- D.O.N.A.L.D. Homepage: *Stadtplan*. (Stand: 31.07.2020: o. S.). URL: <https://www.donald.org/dd/ddsh/stadtplan.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- D.O.N.A.L.D. Homepage: *Würdenträger*. (Stand: 28.09.2020: o. S.). URL: <https://www.donald.org/organisation/wuerdentr%C3%A4ger.html> (Zuletzt aufgerufen am: 13.09.2021)
- Duck Fandom: *Entenhausen*. (o. Z.: o. S.). URL: <https://duck.fandom.com/de/wiki/Entenhausen> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Duden Online: ‚hausen‘. (o. Z.: o. S.). URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/hausen> (Zuletzt abgerufen am 15.09.2021)
- Egmont Ehapa Media GmbH – PRESSEPORTAL: *55 Jahre: Gundel Gaukeley – Eine Hexe mit Stil und Ambitionen*. (Erscheinungsdatum: 08.12.2006: o. S.). URL: <https://www.presseportal.de/pm/8146/912371> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021).
- Heidenreich, Elke: *Nachruf: Soviel wie die Pauker wußte Erika Fuchs schon lange!* Ursprünglich veröffentlicht in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 97/2005, S. 37. (Erscheinungsdatum: 27.04.2005). URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/nachruf-soviel-wie-die-pauker-wusste-erika-fuchs-schon-lange-1230050.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Hölter, Achim: *Fridolin Freudenfett wurde geschlachtet. Nur ein gut gemeinter Ausrutscher? Stillschweigend ändert der Egmont-Verlag die Disney-Comic-Übersetzungen von Erika Fuchs*. (Ursprünglich veröffentlicht in: *F.A.Z.* Nr. 80 vom 04. April 2021: S. 13). URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/zensierte-comics-egmont-verlag-aendert-klassische-uebersetzungen-17280271.html> (Zuletzt abgerufen am: 07.06.2021)
- Knigge, Andreas C.: *HAPPY BIRTHDAY, DONALD. 75 Jahre – und kein bisschen leise!* (Ursprünglich veröffentlicht in: *75 Jahre Donald Duck, Superstar*: o. S.). Ehapa Comic Collection, Köln, 2009. URL: http://www.acknigge.de/ack_a31_donald_duck_superstar.html (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Knigge, Andreas C.: *KLONK, BOING, WUSCH!!! Eine kurze Kulturgeschichte des Comics*. (Ursprünglich veröffentlicht in: *Politik und Zeitgeschichte* 33-34/2014: o. S.). Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn. (2014). URL: http://www.acknigge.de/ack_a52_klonk_boing_wusch.html (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

- Landschaftsverband Rheinland – LVR: *Objekt Flitspritze*. (2016, o. S.). URL: <https://alltagskulturen.lvr.de/de/link/DE-MUS-092717/lido/dc00030080> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Meister, Anja-Maria: *In Oberfranken entsteht ein Entenhausen in 3D*. (Erscheinungsdatum: 10.03.2013: o. S.). URL: <https://www.welt.de/regionales/muenchen/article114264064/In-Oberfranken-entsteht-ein-Entenhausen-in-3D.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Meyer, Friederike: *Keine Big Duck. Dr.-Erika-Fuchs-Haus in Schwarzenbach an der Saale*. Ursprünglich veröffentlicht in: *Bauwelt*. Nr. 27-28.2011: o. S. (Erscheinungsdatum: 22.07.2011). URL: <https://www.bauwelt.de/themen/Keine-Big-Duck-Planungsbuero-fuer-Baukunst-Dr.-Erika-Fuchs-Haus-Schwarzenbach-Saale-Wettbewerb-2088438.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Prüwer, Tobias / Raabe, Andreas: „*Gebt viel Geld in die Schulen!*“. (Interview mit Andreas Platthaus.) In: *kreuzer online — Das Leipzig Magazin*. (Erscheinungsdatum: 11.09.2019: o. S.). URL: <https://kreuzer-leipzig.de/2019/09/11/gebt-viel-geld-in-die-schulen/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Schiller, Friedrich: *Wallenstein – Die Piccolomini*. (1799). In: *Sämtliche Werke, Band 2*. München (1962: o. S.). URL: <http://www.zeno.org/nid/20005608368> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Schwarzenbacher Amtsblatt: *Bürgermeister Eberl würdigt Schwarzenbacher Amtsblatt*. (Stand: 06.08.2016: o. S.). URL: <https://www.schwarzenbach-saale.de/detail.asp?id=314> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Stefaner, Moritz: *Darstellung der Lage und Häufigkeit der Suffixe -hausen, -haus und -husen*. (2016: o. S.). URL: <https://truth-and-beauty.net/experiments/ach-ingen-zell/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Steinbach, Jörg: *Einst in jedem Haushalt. Wie der Rührfix nach Morschen kam*. Ursprünglich veröffentlicht in: *Hessische/Niedersächsische Allgemeine* (Erscheinungsdatum: 25.09.2013: o. S.). URL: <https://www.hna.de/lokales/melsungen/ruehrfix-nach-morschen-3131693.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Ungerer, Jörg: *Das Leben der Ducks. Ultimatives Nachschlagewerk der Berichte von Carl Barks / Erika Fuchs*. Eigenverlag (2021: o. S.). URL: https://www.alleswisser.org/Wiki/index.php/B%C3%BCcher_und_Hefte_bei_Erika_Fuchs (Zuletzt abgerufen am: 03.06.2021)

- Weber, Carl Maria von (Komponist): *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Akten*. Leipzig. (Uraufführung am 18.06.1821: o. S.). URL: <http://www.zeno.org/nid/20005157595> (Zuletzt abgerufen am: 08.05.2021)
- Weinmann, Andrea: *Die Art und der Einfluß von Comicsprache auf die Alltagssprache des Deutschen*. (2001: o. S.). URL: <https://www.grin.com/document/103756> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Wörterbuchnetz - Trier Center for Digital Humanities, Universität Trier: *ber(a)ht bis berala*. Ursprünglich veröffentlicht in: *Bd. 1, Sp. 880 bis 883*. (2008: o. S.). URL: http://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui_py?sigle=AWB&mode=Gliederung&lemid=AB00554#XAB00554 (Zuletzt abgerufen am: 25.07.2021)
- Wörterbuchnetz - Trier Center for Digital Humanities, Universität Trier: *Knacke bis knacksig*. Ursprünglich veröffentlicht in: *Bd. 4, Sp. 840 bis 841*. (2008: o. S.). URL: https://woerterbuchnetz.de/?sigle=RhWB&lemma=call_wbgui_py_from_form#1 (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Wortbedeutung: *-hausen*. In: *Online-Wörterbuch Wortbedeutung.info*. (o. Z.: o. S.). URL: <https://www.wortbedeutung.info/-hausen/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Links: Witteborg, Miriam (Zeichnung und Text): *Die grübelnde Autorin der Thesis als Ente*. (2021) // Abbildung 1 – Rechts: Barks, Carl (Autor und Zeichnung im Original) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Detail aus *MMSH* 8/1953: 9.

Abbildung 2: Outcault, Richard, F.: Comic-Seite *The Yellow Kid and His New Phonograph*. In: *New York Journal*. (Erscheinungsdatum: 25.10.1896: o. S.). URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yellowkid_phonograph.jpg (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 3: Dirks, Rudolph: Panel aus *The Katzenjammer Kids*. Panel 12: o. S. In: *New York Journal*. (o. Z.). URL: https://www.lambiek.net/artists/d/dirks_r.htm (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 4: Herriman, George: *Krazy Kat* Sonntagsseite (03.04.1932: o. S.). In: Braun, Alexander: *GEORGE HERRIMANS „KRAZY KAT“: DIE KOMPLETTEN SONNTAGSSEITEN IN FARBE. 1939 – 1944*. TASCHEN Verlag, Köln, 2019. S. 77.

Abbildung 5: *The Adventures of Mickey Mouse*. (1931: o. S.) URL: <https://www.donald-club.net/thread.php?threadid=4022> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 6: Charakterstudie für die frühe Figur des Donald Duck im Trickfilm *The Wise Little Hen*. (1933). URL: <https://cartoonresearch.com/index.php/happy-birthday-donald-duck-walt-disneys-the-wise-little-hen-1934/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 7: Donald Ducks erster Auftritt in einem Mickey Mouse-Comicstrip. In: *King Features newspaper* (14.03.1935: o. S.). URL: <https://d23.com/this-day/donald-duck-makes-his-first-appearance-in-the-mickey-mouse-daily-comic-strip/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 8: Taliaferro, Al: *Donald Duck Daily* (12.11.1956). URL: <https://www.comicartfans.com/gallerypiece.asp?piece=1116645> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 9: Deckblatt der ersten Ausgabe der *WDC* (Oktober 1940). URL: <https://static.wikia.nocookie.net/disney/images/8/87/WaltDisneysComicsAndStoriesNo001.jpg/revision/latest?cb=20150602235919> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 10: Barks, Carl (Zeichnung) sowie Karp, Bob (Text): Erste Seite aus *Donald Duck Finds Pirate Gold*. (1942: o. S.). URL: https://scrooge-mcduck.fandom.com/wiki/Donald_Duck_Finds_Pirate_Gold (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

- Abbildung 11: Stilisierte Unterschrift von Walt Disney – Logo eines gesamten Konzerns. (o. Z.) URL: https://www.kindpng.com/imgv/ioxThox_walt-disney-pictures-presents-logo-hd-png-download/ (Zuletzt abgerufen am 13.09.2021)
- Abbildung 12: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Comic-Seite aus *Big-Top Bedlam*. (November 1950: o. S.). URL: https://scrooge-mcduck.fandom.com/wiki/Big-Top_Bedlam (Zuletzt abgerufen am 13.09.2021)
- Abbildung 13: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Comic-Seite aus *Lost in the Andes*. In *Four Color Comics* #223. S. 17. (April 1949). URL: <https://comics.hypotheses.org/303> (Zuletzt abgerufen am 13.09.2021)
- Abbildung 14: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panel aus *Lost in the Andes*. In: *Four Color Comics* #223: o. S. (April 1949). URL: <https://comics.hypotheses.org/303> (Zuletzt abgerufen am 13.09.2021)
- Abbildung 15: Comic-Seite *Henne Gluck*. In: *Schmetterling*. Ausgabe 7: o. S. (1938). URL: <https://www.comicforschung.de/index.html> (Zuletzt abgerufen am 13.09.2021)
- Abbildung 16: Umschlagblatt (Deckblatt und Rückseite) der ersten deutschen Ausgabe der Zeitschrift *Micky Maus*. Ehapa-Verlag, Stuttgart. (Erscheinungsdatum: September 1951). URL: <https://shop.amazingtoys.ch/de/micky-maus-1951-1.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Abbildung 17: Rückseite der Zeitschrift *Micky Maus: Ein Wort an die Eltern und Erzieher* (1962). URL: <https://www.sammlerforen.net/showthread.php?t=10932> (Zuletzt abgerufen am 13.09.2021)
- Abbildung 18: Gedenkplakette der *D.O.N.A.L.D.* am ehemaligen Wohnhaus der Familie Fuchs. URL: <https://museenblaetter.de/artikel.php?aid=6627> (Zuletzt abgerufen am 13.09.2021)
- Abbildung 19: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDD* 35/1973: 3.
- Abbildung 20: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MM* 25/1967: 4. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=435138251187564&set=pcb.435138304520892> (Zuletzt abgerufen am: 01.6.21)
- Abbildung 21: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDDS* 10/1968: 24.
- Abbildung 22: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDDS* 10/1967: 24.

- Abbildung 23: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panels vom ersten Auftritt der Figur Dagobert Duck aus *Christmas on Bear Mountain* (1947: o. S.). URL: <https://hinter-den-kulissen-entenhausens.blogspot.com/2016/12/im-herzen-des-dagobert-duck.html> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Abbildung 24: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *Der geizige Verschwender*: o. S. (o. Z.). URL: <http://www.savoy-truffle.de/zippo/donald/wunderlich.jpg> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Abbildung 25: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDD* 50/1977: 28. URL: <https://www.facebook.com/Dr.ErikaFuchsStiftung/photos/pcb.3562263143786509/3562262900453200/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Abbildung 26: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDDS* 42/1975: 53.
- Abbildung 27: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDDS* 43/1957: 9.
- Abbildung 28: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MM* 1958/31: 5. URL: <https://www.facebook.com/Dr.ErikaFuchsStiftung/photos/pcb.3568358829843607/3568358439843646/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Abbildung 29: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MM* 1959/35: 11. URL: <https://www.facebook.com/Dr.ErikaFuchsStiftung/photos/pcb.3464578676888290/3464578050221686/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)
- Abbildung 30: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MMSH* 8/1951: o. S.
- Abbildung: 31: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *KA* 29/1991: 39.
- Abbildung 32: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDD* 2/1971: o. S. URL: http://www.helnwein-archiv.de/535/jeder_donaldist_kennt_bootsmann_bottervogel.html (Zuletzt abgerufen am: 11.5.2021)
- Abbildung 33: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel mit der *Panzerknacker Bande AG*: o. S. (o. Z.). URL: <https://www.pinterest.de/pin/594334482067206561/> (Zuletzt abgerufen am: 11.5.2021)

Abbildung 34: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MM* 15/1980: 25.

Abbildung 35: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDD* 20/1970: 11.

Abbildung 36: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MM* 22/1969: 15. URL: <https://forum.donald.org/read.php?1,25873,25878>
(Zuletzt abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 37: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MM* 11/1954: 9. URL: <https://forum.donald.org/read.php?1,25873,25878> (Zuletzt
abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 38: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MM* 2/1978: 4. URL: <https://forum.donald.org/read.php?1,25873,25878> (Zuletzt
abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 39: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *Anschlag auf den Glückstaler*: o. S. URL: <https://www.savoy-truffle.de/zippo/donald/gundel.jpg> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 40: Oben: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panel aus *US* 36: o. S. URL:
<https://www.facebook.com/Dr.ErikaFuchsStiftung/photos/pcb.3628797497133073/3628797257133097/> (Zuletzt abgerufen: 13.09.2021) / Unten: Barks, Carl (Autor und Zeichnung)
sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MM* 48/1982: 37. URL:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3628796747133148&set=pcb.3628797497133073>
/ (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 41: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDD* 106/1990: 37. URL:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=439389627429093&set=pcb.439389730762416>
(Zuletzt abgerufen am: 12.06.2021)

Abbildung 42: Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus
MM 14/1959: 7. URL:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3373205529358939&set=pcb.3373205829358909>
(Zuletzt abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 43: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel mit bayrischer Mundart: o. S. (o. Z.). URL:
https://twitter.com/lennart_pieper?lang=ca (Zuletzt abgerufen am: 03.06.2021)

Abbildung 44: Busch, Wilhelm: *Die fromme Helene*. (1865). In: *Ausgewählte Werke*. Sonderausgabe 2004. Ueding, Gert (Hrsg.). Nikol Verlag, Hamburg, 2004: 165.

Abbildung 45: Kollage: Links: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panel aus *WDC* 178/1954: o. S. / Rechts: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDDS*: 40/1975: 37. URL: <https://alchetron.com/Erika-Fuchs#erika-fuchs-ed651765-e15e-420e-a7f3-b45326bb733-resize-750.jpeg> (Zuletzt abgerufen am: 06.09.2021)

Abbildung 46: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *KA* 29/1991: 24.

Abbildung 47: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *KA* 29/1991: 24.

Abbildung 48: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDD* 13/1968: 25.

Abbildung 49: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDD* 86/1986: o. S. URL: <http://www.savoy-truffle.de/zippo/donald/liegut.jpg> (Zuletzt abgerufen am: 24.07.2021)

Abbildung 50: Kollage mit Details aus *Der Weg zum Ruhm*: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Oben links: *TGDD* 13:1968: 7 / Oben rechts: *TGDD* 13:1968: 39 / Mitte links: *TGDD* 13:1968: 39 / Mitte rechts: *TGDD* 13:1968: 39 / Unten links: *TGDD* 13:1968: 39 / Unten rechts: *TGDD* 13:1968: 39.

Abbildung 51: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MMSH* 23/1955: 24. URL: <https://forum.donald.org/read.php?1,25766,page=41> (Zuletzt abgerufen am: 12.06.2021)

Abbildung 52: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDD* 5/1966: 24. URL: <https://forum.donald.org/read.php?1,25766,page=41> (Zuletzt abgerufen am: 12.06.2021)

Abbildung 53: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *Das Münstermännchen*: o. S. (o. Z.). URL: <http://die-augeuweide.de/barks/seiten/muenstermaennchen.htm> (Zuletzt abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 54: Oben: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panel aus *The Screaming Cowboy*: o. S. (1951). URL: <https://www.pinterest.com.mx/pin/471118810997026714/> (Zuletzt abgerufen: 27.07.2021) / Unten: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDDS* 10/1967: 44.

Abbildung 55: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDD* 89/1987: o. S. URL: <http://www.savoy-truffle.de/zippo/donald/feuer.jpg>
(Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 56: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MM* 13/1962: o. S. URL: <http://www.savoy-truffle.de/zippo/donald/weihnachten.jpg> (Zuletzt abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 57: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDD* 20/1970: 35.

Abbildung 58: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDD* 35/1973: 4.

Abbildung 59: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Detail aus *TGDD* 161/1976: 6.

Abbildung 60: Kollage mit Details: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika
(Übersetzung / Text): Oben links: *MM* 14/1964: 8 / Unten links: *TGDD* 196/1990: 64 /
Rechts: *TGDD* 86/1986: 9.

Abbildung 61: Stefaner, Moritz: Detail aus Karte mit grafischer Darstellung der Lage und
Häufigkeit der Suffixe *-hausen*, *-haus* und *-husen*. (2016). URL: <https://truth-and-beauty.net/experiments/ach-ingen-zell/> (Zuletzt abgerufen am: 27.06.2021)

Abbildung 62: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Detail aus Panel mit Ortsschild aus *MM* 39/1977: 3. URL: <https://pro-hof.de/wp-content/uploads/2019/11/Schnarchenreuth-MM-39-1977-S3.jpg> (Zuletzt abgerufen am:
11.11.2020)

Abbildung 63: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MM* 33/1975: 7. URL: <https://pro-hof.de/wp-content/uploads/2019/11/Kr%C3%B6tenbruck-MM-33-1975-S7.jpg> (Zuletzt abgerufen
am: 11.11.2020)

Abbildung 64: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDD* 10/1967: 44.

Abbildung 65: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDDS* 23/1970: 24.

Abbildung 66: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDD* 20/1970: 6.

Abbildung 67: Oben: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): *TGDDS* 12/1968: 27 / Unten: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): *TGDD* 35/1973: 12.

Abbildung 68: Oben: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panel aus *WDC* 50: o. S. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4089426171070201&set=pcb.4089426307736854> (Zuletzt abgerufen am: 06.09.2021) / Unten: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *WDGB* 1/1974: 43. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=4089425597736925&set=pcb.4089426307736854> (Zuletzt abgerufen am: 06.09.2021)

Abbildung 69: Links: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panel aus *CPG-YI* o. Z.: o. S. URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3731651653514323&set=pcb.3731651846847637> (Zuletzt abgerufen am 27.07.2021) // Rechts: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDD* 161/1976: 6. URL: <https://www.facebook.com/Dr.ErikaFuchsStiftung/photos/pcb.3731651846847637/3731651463514342/> (Zuletzt abgerufen am: 27.07.2021)

Abbildung 70: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MM* 6/1976: 10. URL: <https://www.facebook.com/photo?fbid=436800774354645&set=pcb.436800831021306> (Zuletzt abgerufen am: 03.06.2021)

Abbildung 71: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDDS* 12/1968: 37.

Abbildung 72: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *TGDDS* 39/1974: 16.

Abbildung 73: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel ‚Rührfix‘. (o. Z.: o. S.) URL: <https://museblaetter.de/artikel.php?aid=13337> (Zuletzt abgerufen am 13.09.2021)

Abbildung 74: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MM* 9/1955: 8. URL: <https://www.facebook.com/Dr.ErikaFuchsStiftung/photos/pcb.3729185247094297/3729184540427701/> (Zuletzt abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 75: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel aus *MMB* 19-25/1960: 2. URL: <https://www.facebook.com/Dr.ErikaFuchsStiftung/photos/pcb.3644463452233144/3644463005566522/> (Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 76: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDDS* 39/1974: 64.

Abbildung 77: Oben: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panel aus *US* 9 (o. Z.): o. S. URL:
<https://forum.donald.org/read.php?1,25766,page=37> (Zuletzt abgerufen am: 27.07.2021) //
Unten: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text): Panel
aus *TGDD* 99/1989: 22. URL: <https://forum.donald.org/read.php?1,25766,page=37>
(Zuletzt abgerufen am: 27.07.2021)

Abbildung 78: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Detail aus *MM* 8/1954: 12. URL:
https://www.facebook.com/photo/?fbid=3826546687358152&set=pcb.3826546914024796_y (Zuletzt abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 79: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MM* 25/1960: 39. URL:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=450082813026441&set=pcb.450082873026435>
(Zuletzt abgerufen am: 12.06.2021)

Abbildung 80: Barks, Carl (Autor und Zeichnung): Panel aus *US* 26 (o. Z.): o. S. URL:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=450082843026438&set=pcb.450082873026435>
(Zuletzt abgerufen am: 12.06.2021)

Abbildung 81: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MMSH* 8/1953: 9. URL: <https://de.1jux.net/449038> (Zuletzt abgerufen am:
03.12.2020)

Abbildung 82: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *DDSH* 42/1975: o. S. URL: <https://www.savoy-truffle.de/zippo/donald/feld.jpg>
(Zuletzt abgerufen am: 13.11.2021)

Abbildung 83: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *TGDD* 30/1972: 48. URL: <https://forum.donald.org/read.php?1,25766,page=42>
(Zuletzt abgerufen am: 07.06.2021)

Abbildung 84: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel aus *MM* 30/1962: 7. URL: <https://forum.donald.org/read.php?1,25766,page=17>
(Zuletzt abgerufen am: 13.09.2021)

Abbildung 85: Logo der *D.O.N.A.L.D.* URL: <https://www.donald.org/> (Zuletzt abgerufen am:
04.06.2021)

Abbildung 86: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel mit Akronymen aus *MM* 17/1962: o. S. URL:
<https://www.donald.org/organisation/akueverz.html> (Zuletzt abgerufen am: 04.06.2021)

Abbildung 87: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Detail aus *MM* 25/1965: o. S. URL: <https://www.fieselschweif.de/specials/barks-zehnseiter/4/> (Zuletzt abgerufen am: 04.06.2021)

Abbildung 88: Wollina, Jürgen: *Stadtplan von Entenhausen*. (2008). Im Rahmen des donaldistischen Forschungsprojekts *M.Ü.C.K.E.* entstanden. URL:
<https://www.donald.org/dd/ddsh/stadtplan.html> (Zuletzt abgerufen am 01.04.2021)

Abbildung 89: Ehapa-Verlag (Hrsg.): Handlungszusammenfassung des zur Fortsetzungsgeschichte veränderten Comic *Das Reich der Inkas*. Aus: *MM* 24/1960: 16. In: Dürr *et al.*: *DD* 158/2020: 42.

Abbildung 90: Barks, Carl (Autor und Zeichnung) sowie Fuchs, Erika (Übersetzung / Text):
Panel mit der Figur *Fridolin Freudenfett*: o. S. (o. Z.) URL:
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/zensierte-comics-egmont-verlag-aendert-klassische-uebersetzungen-17280271/querstreifen-machen-dick-17280310.html> (Zuletzt abgerufen am: 02.06.2021)