



COMICS AN DER GRENZE

SUB/VERSIONEN VON FORM UND INHALT

HARBECK • HEYDEN • SCHRÖER (HGG.)



Comics an der Grenze

COMICS AN DER GRENZE

SUB/VERSIONEN VON FORM UND INHALT

9. Wissenschaftstagung der
Gesellschaft für Comicforschung (ComFor)

herausgegeben von
Matthias Harbeck,
Linda-Rabea Heyden
und Marie Schröer

 CH. A. BACHMANN
VERLAG

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Soweit möglich wurden Abdruckrechte für alle Abbildungen eingeholt, die nicht vom Zitatrecht (§ 51 UrhG) abgedeckt sind. In Fällen, bei denen es nicht gelungen ist, die Rechteinhaber ausfindig zu machen, bitten wir um Nachricht an den Verlag.

Copyright 2017 Christian A. Bachmann Verlag, Berlin
www.christian-bachmann.de

Titelillustration Copyright 2014 Paul Paetzel, Berlin
Herstellung: docupoint GmbH, Barleben
Printed in Germany
Print-Ausgabe: ISBN 978-3-941030-68-8
E-Book-Ausgabe: ISBN 978-3-96234-012-4
1. Auflage 2017

INHALT

Vorwort	9
Matthias Harbeck/Marie Schröer Comics an der Grenze Sub/Versionen von Form und Inhalt – Einleitung	11
1 GESCHICHTE – POLITIK – GEOGRAFIE	
Matthias Harbeck Einleitung	27
Michael F. Scholz US-Comics erobern Europa Zur Geschichte eines Kulturexports von der Jahrhundertwende bis zur Mitte der 1930er Jahre	31
Michael Chaney On the Nature of the Boundary in Comics Memoir: The Case of <i>March</i>	49
Roger Sabin Ally Sloper Meets Jack the Ripper Comedy and Fear in the 19th Century	59
Angela Guttner Funktionen von Grenzen in Israel-Palästina-Comics	79

2 INTERMEDIALITÄT

Jeff Thoss

Einleitung 93

Lukas R. A. Wilde

**Comics | Piktogramme: Mediale Transformationen
der ›Sprache‹ des Comics** 97

Jakob Kibala

Edukative Grenzüberschreitung
Text-Bild-Verweise in *The League of Extraordinary Gentlemen* 119

Stephan Packard

Sagen und Sehen jenseits von Schrift und Bild
Aufteilungen des Sinnlichen im Comic 131

3 KÖRPER UND GENDER

Linda-Rabea Heyden

Einleitung 145

Christina Maria Koch

Comic-Grotesque Metamorphoses
Boundaries between Illness and Health in Ken Dahl's *Monsters* 149

Anna Beckmann/Anastasia Blinzov/Olaf Braun/Christian Tischer

de_konstruierte Identität
Aushandlungen von *gender* in der *Hure h* von Anke
Feuchtenberger und Kathrin de Vries 165

Andreas Heimann

Lieber Anti als Held
Wiederholen und *Werden* als Leitmotive in Charles Burns' *Black Hole* 179

Katharina Küstner

**Jugendliche Comiczeichner_innen und die Aushandlung
von Sexualität und Geschlecht** 195

Kai Linke

Defying Borders
Building Homes in the Borderlands in Jaime Cortez's *Sexile* 211

4 ERINNERUNG – TRAUM – REALITÄT

Marie Schröer

Einleitung 227

Merle Koch

Grenzen zwischen Traum und Realität

Von Etablierung, Überschreitung und Auflösung der Grenzen
zwischen erzähltem Traum und erzählter Realität 231

Julia Ingold

›Ab und zu wird diese Grenze übertreten. Aber nur in eine Richtung.‹
Versuch einer Allegorese von Markus Färbers *Reprobis* 251

Dietrich Grünewald

Erinnern ist Leben

Intersubjektive Grenzüberschreitungen. Dargestellt am Beispiel
des Comicromans *Ardalén* von Miguelanxo Prado 267

5 AUSSTELLUNGEN UND WORKSHOPS

Matthias Harbeck

Einleitung 291

Forever People: A Conversation with Black Kirby 295

Beate Wild

comiXconnection mit und gegen Grenzen

Ein Projekt zum *independent comic* in Slowenien, Kroatien,
Serbien, Rumänien, Ungarn sowie Bosnien und Herzegowina 307

Stefan Neuhaus

Grenzenlos: Comics im Unterricht – (Fach-)Grenzen überschreitend

Die Fachtagung des BDK, Fachverband für Kunstpädagogik,
Landesverband Berlin am 26. September 2014 315

Ole Frahm

Für die Fußnote 323

Kurzbiografien der Beitragenden 341

VORWORT

Der vorliegende Band geht hervor aus der Tagung »Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten – Drawing Boundaries, Crossing Borders«, die vom 25.–28. September 2014 an der Humboldt-Universität zu Berlin (HU) stattfand, und die zugleich die 9. Jahrestagung der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor) war. Die Tagung wurde vom harten Kern des Berliner Comic-Kolloquiums organisiert: In diesem Rahmen treffen sich seit 2012 regelmäßig Comicforschende verschiedener Institutionen und Disziplinen und tauschen sich über laufende oder frisch abgeschlossene Projekte aus. Die Zusammensetzung der Teilnehmenden reicht von BA-Studierenden zu Postdoktorand_innen, von professionellen Comicschaffenden zu Kurator_innen. Es war nicht zuletzt die Fächer- und Gruppengrenzen überschreitende Erfahrung des Kolloquiums, die den Anstoß für die Themensetzung gab. Dass die Tagung letztlich realisiert werden konnte und jetzt der Tagungsband erscheint, ist vielen Personen (und Einrichtungen) zu verdanken, die hier nicht als Herausgeber_innen in Erscheinung treten, aber ohne deren Unterstützung und Mitarbeit beides nicht möglich gewesen wäre.

All jenen Beteiligten gilt unser Dank: Prof. Dr. em. Dietrich Grünewald unterstützte bereits im Herbst 2011 als damaliger Vorsitzender der ComFor (Gesellschaft für Comicforschung) die Idee, die Jahrestagung 2014 in Berlin abzuhalten. Der amtierende Vorsitzende Prof. Dr. Stephan Packard stand dem Organisationsteam als Ansprechpartner bei allen Fragen mit Rat und Tat zur Seite und ließ uns ansonsten vertrauensvoll freie Hand. Ohne Prof. Dr. Martin Klepper vom

Lehrstuhl für Literatur und Kultur Nordamerikas hätten wir keine Fördermittel bei der HU beantragen können – die Tagung hätte in dieser Form nicht stattfinden können und ob ein Tagungsband realisierbar gewesen wäre, ist fraglich. Der HU gilt unser zweifacher Dank: einerseits für die großzügige Förderung mit Mitteln der Exzellenzinitiative im Rahmen ihrer Förderlinie »Freiräume« und andererseits für die Bereitstellung von Räumen und Material. Der Universitätsbibliothek der HU gebührt ebenfalls Dank für ihre Unterstützung – sowohl im Vorfeld als auch während der eigentlichen Tagung konnten wir die Räumlichkeiten nutzen. Der Verlag Egmont Ehapa und der Comicluden Modern Graphics haben durch Sponsoring, Ausstellungsräume, Teilnahme an einer Podiumsdiskussion, Organisation eines Bücherstands und Ausstellungsmaterial aus den Arbeiten des Comic-Nachwuchswettbewerbs »Grenzenlos« die Tagung bereichert und erweitert.

Anna Beckmann, Dr. Ole Frahm, Kai Linke, Jens Meinrenken, Stefan Neuhaus und Dr. Jeff Thoss haben bei der Organisation und zum Teil bei der Redaktion des vorliegenden Bandes mitgewirkt; ohne sie wäre das Projekt nicht realisierbar und vor allem weniger vergnüglich gewesen.

Da das Herausgeber_innen-Team diesen Band neben seinen anderen beruflichen Verpflichtungen zusammengestellt, betreut und bearbeitet hat und es sich überdies um unsere erste Erfahrung in der Herausgabe eines Sammelbandes handelt, rutschte der Erscheinungstermin immer weiter nach hinten. Unserem Verleger Dr. Christian A. Bachmann und all unseren Beiträger_innen danken wir für ihre Geduld und die gute Zusammenarbeit.

Wir freuen uns nun mit dem Tagungsband *Comic an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt* den Abschluss für ein 2011 begonnenes Projekt vorzulegen.

Linda-Rabea Heyden, Marie Schröer und Matthias Harbeck

EINLEITUNG

Comics an der Grenze

Sub/Versionen von Form und Inhalt

Grenz-Versionen

»Am Theater hat mich immer gestört, dass man die Bilder, die man im Kopf hatte, nie umsetzen konnte, weil alles immer zu teuer war. Im Comic gibt es keine Grenzen, man kann aus allem ausbrechen und andere direkt an seinem eigenen Universum teilhaben lassen«,¹ so die Worte der Comic-Autorin Line Hoven. Sie erzählt in *Liebe schaut weg*, autobiografisch motiviert, von den transatlantischen Liebesbeziehungen dreier Generationen und illustriert in aufwändiger Schabetechnik, wie aus zufälligen Begegnungen über verschiedene Kontinente hinweg schließlich Familie und damit Erinnerung wird.² Hoven befasst sich also nicht allein mit geografischen und temporalen Grenzen, sondern kratzt (im wahrsten Sinn des Wortes) auch stilistisch an den ästhetischen Konventionen (Abb. 1).

»Im Comic gibt es keine Grenzen [...]« – dieses Postulat galt es anlässlich der durch diesen Band repräsentierten Tagung zu überprüfen. Im *Call for Papers* unter der Überschrift »Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten« wurden solche medialen Eigenschaften, aber auch viele weitere Themenkomplexe angesprochen, die

1 | Zitiert nach Peter Lau: »Glück Gehabt«, in: *Brand eins* (2006: 8). <http://www.brandeins.de/archiv/2006/spielen/glueck-gehabt.html> (zit. 21.10.2016).

2 | Line Hoven: *Liebe schaut weg*. Berlin 2007.



Abb. 1 Sprach- und Panelgrenzen. Line Hoven (2007): *Liebe schaut weg*, n.p. © Reprodukt

verschiedene Aspekte der Auseinandersetzung mit Grenzen oder von Formen der Grenzüberschreitung – sowohl inhaltlich als auch formal – aufnahmen.³

Grenzen im Comic, Comics an der Grenze, Comics über Grenzen – grenzenlos sind folglich die Möglichkeiten der Verhandlung der Kombination von Comics und Grenze und entsprechend herausfordernd sind die Grenzziehungen, nach denen es in einer Einleitung verlangt.

Bevor wir uns – und vor allem die Beitragenden dieses Bandes sich – dem Zusammenspiel widmen, sollten wir einen gesonderten Blick auf die Diskurse werfen, die um den Begriff der Grenze kreisen und mit Blick auf den Comic fruchtbar gemacht werden können.

Der Germanist Christoph Kleinschmidt merkt an, dass es ein schwieriges Unterfangen darstelle »[...] nach der Semantik der Grenzen zu fragen, [...] weil Grenzen zwar zur Identitätsbildung konstitutiv beitragen, sich selbst aber einer positiven Bestimmung entziehen.«⁴ Auch Norbert Wokart unterteilt seine philosophische Synthese *Differenzierungen im Begriff »Grenze«* bereits 1995 entspre-

3 | Berliner Comic-Kolloquium: »Cfp: Grenzen Ziehen, Grenzen Überschreiten.« In: *COMFOR – Gesellschaft für Comicforschung*. 2013. <http://www.comicgesellschaft.de/2013/12/31/cfp-grenzen-ziehen-grenzen-uberschreiten/> (zit. 21.10.2016).

4 | Christoph Kleinschmidt: »Semantik der Grenze«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2014:4–5). <http://www.bpb.de/apuz/176297/semantik-der-grenze?p=all> (publ. 13.01.2014, zit. 18.10.2016).

chend *Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs*⁵ und plädiert dafür, die Uneindeutigkeit als Chance der Nuancierung zu begreifen:

»Wenn Sprache als Mittel zur Orientierung im Dickicht der Welt ge- und damit mißbraucht werden kann, dann muß natürlich sprachliche Klarheit geschaffen und jeder Begriff ins Korsett der Eindeutigkeit gepreßt werden. Diese Absicht ist der wahrscheinlichste Grund dafür, daß man den Begriff der Grenze so reduziert und auf seine bloß räumlichen Konnotationen eingeengt hat. Wenn aber Sprache die Mannigfaltigkeit der Welt begreifen und widerspiegeln soll, dann ist der unverkürzte Begriff der Grenze mit seinen vielfachen Abschattungen, Unsauberkeiten und subtilen Widersprüchen ein gutes Beispiel für einen angemessenen sprachlichen Ausdruck der Welt [...].«⁶

Das Wort selbst, dessen impliziter Kern es ist, Konzepte klar zu umreißen, bleibt also zunächst enigmatisch, jede Begrenzung des Gehalts problematisch.

Kleinschmidt skizziert in seinem umfassenden Überblicksartikel für die Bundeszentrale für politische Bildung, wie der Begriff bis ins 19. Jahrhundert tatsächlich noch ausschließlich territoriale Markierungen bezeichnete, bevor er schließlich auch in einem viel weiteren abstrakteren Sinne genutzt wurde. Heute sprechen wir von Grenzen, wenn z.B. von Vorschriften, Erziehung, Arbeitsabläufen, Geschichtsperioden oder Gattungsbestimmungen die Rede ist. Seien es geopolitische, psychologische, ideologische, körperliche oder zeitliche: Grenzen dienen dazu, Räume oder Konzepte zu markieren, um sie unterscheidbar zu machen und daraus Handlungspraktiken abzuleiten: »Sie grenz[en] ein und konstituier[en] damit allererst einen identifizierbaren Sachverhalt.«⁷ Sie beruhen dabei auf Übereinkünften und Konventionen – und schaffen ein Koordinatensystem, das auf »kulturelle[n] Setzungen und konventionelle[n] Wahrnehmungsmuster[n]«⁸ basiert. Sie sind damit *per definitionem* konstruiert und bedürfen auch in ihrer übertragenen, symbolischen Version, genau wie militärische Grenzen der beständigen Verteidigung.

Die Konnotation der Grenze ist dabei immer kontextabhängig. Grenzen können einerseits Sicherheit, Zugehörigkeit und Orientierung signalisieren, andernorts aufhalten, ausschließen und diskriminieren; sie können verbinden und trennen. Ebenso ist eine bewusste Distanzierung von Erwartungshaltungen mittels der demonstrativen Zelebration der Abgrenzung möglich, etwa um eine (und dies werden die Comics zeigen) subkulturelle künstlerische Individualität zu affirmie-

5 | Norbert Wokart: »Differenzierungen im Begriff ›Grenze‹. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs«, in: Richard Faber/Barbara Naumann (Hgg.): *Literatur der Grenze, Theorie der Grenze*. Würzburg 1995, S. 275–289.

6 | Wokart: »Differenzierungen im Begriff ›Grenze‹«, S. 288.

7 | Ebd., S. 279.

8 | Vgl. Kleinschmidt: »Semantik der Grenze«.

ren. Neben dem Innen und Außen existieren Zwischenräume der Grenzen als Zonen, die anders als die klar umrissenen Grenzlinien funktionieren:

»Sie sind nicht ausschließlich über ihren Status der Negation charakterisierbar, sondern weisen ein nicht geringes Potenzial an Eigendynamik auf, das kultur- und medienwissenschaftliche Theorien als Hybridform beschreiben, durch die alternative Identitätskonzepte und produktive Weisen der Begegnung möglich werden.«⁹ Die Grenze ist also ein Phänomen, das von Ambivalenzen geprägt ist. Genau diese Uneindeutigkeit ist es, die – wie Wokarts oben zitiertes Plädoyer impliziert – auch in den Künsten fruchtbar gemacht werden kann.

Grenzdiskurse in der Kunst – Exkurs(ion) zur East Side Gallery

Nehmen wir als (nicht nur geografisch) naheliegendes Beispiel die East Side Gallery in Berlin, erhalten gebliebenes Mauerstück der ehemaligen deutsch-deutschen Grenze, seit dem Frühjahr 1990 Denkmal und open-air Galerie von 118 Künstler_innen unterschiedlichster Provenienz: Grenzüberschreitende Auseinandersetzung an der ehemaligen Grenze mit dem Thema der Grenze. Hier sorgte 2009 der Berliner Künstler Jim Avignon für Furore, indem er sein Bild von 1990 nicht wie erwartet restaurierte, sondern es mit einem ganz neuen Werk übermalte. Vorgeworfen wurde ihm, ein historisches Dokument zu verfälschen und den Denkmalschutz zu missachten. Avignon gestaltete auf dem neuen Bild eine aktuelle Berliner Großstadtkulisse: Investoren, Clubgänger und Kreative samt ihrer Requisiten tummeln sich farbenfroh vor Hochhäusern. »Ich sehe mich als ewige Ein-Mann-Avantgarde gegen den Kunstmarkt«,¹⁰ so der *street artist* im Interview mit der *Zeit*.

Was hat solch eine Aktion mit Grenzen allgemein und darüber hinaus mit Grenzen und Comics zu tun? Es lässt sich ganz gut durchexerzieren, inwiefern verschiedene Versionen von Grenzen hier eine prominente Rolle spielen, und insofern den Facettenreichtum des Begriffs Grenze genauso wie die Subversion in der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Begrenzungen aufzeigen. Zunächst gibt es mit der Mauer als Trägermedium für die Kunst die ganz konkrete räumliche Grenze, die ihre Ursprungsfunktion verloren hat, und damit bestätigt, was Kleinschmidt für Grenzen allgemein feststellt: »Mit diesem Weder-noch erscheint die Grenze als eine fragile Angelegenheit, deren verschiedene, zum Teil widersprüchliche Nuancen es verlangen, dass die jeweilige Bedeutung aus dem

9 | Ebd.

10 | Christine Neder: »Jim Avignon« (Interview). In: *Heiter bis glücklich*. <http://blog.zeit.de/zeitmagazin/2011/04/17/jim-avignon/> (publ. 17.4.2011, zit. 25.10.2016).



Abb. 2 Ein Ausschnitt aus Avignons Grenzkunst – mit dem Zaun vor der Mauer werden wir passenderweise mit einer weiteren (temporären) Grenze konfrontiert: Aus Vandalismusgründen (Graffitis und Risse im Beton) wird die Mauer an einigen Stellen restauriert. © Marie Schröder.

Verwendungskontext erschlossen werden muss, in dem sie aktualisiert wird.«¹¹ Die Bilder der Galerie setzen sich inhaltlich mit dieser Vergangenheit, mit Exklusion und Krieg, auseinander, mal mehr, mal weniger konkret. Schlagworte wie Frieden und Freiheit (auch in ihren jeweiligen Übersetzungen) tauchen immer wieder auf; genauso die dazugehörige visuelle Symbolik (Friedenstauben, Fuß- und Handabdrücke, Überwindung/Zerstörung von Zäunen und Mauern). Betrachtet man die Bilder (oft Bild-Text-Kombinationen), als flanierender Grenzgänger, in der Serialität ihrer willkürlichen Reihung, verbinden sich diese Leitmotive, stehen die Darstellungen nicht mehr nur für sich, sondern fügen sich narrativ zusammen. Eine Leseerfahrung, die damit durchaus Parallelen zum Comic-Konsum aufweist und zugleich aufzeigt, wie auch die tradierten Definitionsversuche des Mediums durch diese Art von Sinneseindrücken produktiv hinterfragt werden können – zumal nicht wenige der Kunstwerke mit der Comicästhetik spielen oder gar Comicfiguren zitieren.¹² Ließe sich eine Mauer, die großflächig mit Einzelbildern bemalt ist, deren Hintergrund nicht nur materiell ein gemeinsamer ist, sondern auch thematisch, nicht auch als Comic bezeichnen? Als experimenteller Comic wohlgermerkt, den bloß die Rezeptionsebene zu einem solchen macht – und der

11 | Kleinschmidt: »Semantik der Grenze«.

12 | Siehe z.B. die Disneycharaktere in »Der müde Tod« (Peter Dürhagen, Ralf Jesse) oder den Batman in »Sonic Malade« (Greta Ida Csatlos).

durch Leserkommentare (zum Thema Grenze oder auch nicht) dynamisch erweitert wird, wie z. B. Graffiti-Tags zum Israel-Palästina-Konflikt illustrieren.¹³

Und schauen wir uns das Werk Avignons gesondert an, können wir feststellen, dass es konventionelle Grenzziehungen in mehrfacher Hinsicht subversiv provoziert. Wie sein Zitat zeigt, ist eine Motivation seiner schnellen und dynamischen Pop Art-Kunst (»cheap art«, wie er sie nennt¹⁴), sich vom Elite-Denken des Kunstbetriebs abzugrenzen, von dem er gleichwohl zu profitieren weiß. Sein Verfahren, das alte Bild zu übermalen, um vom neuen Berlin zu erzählen, sowie die Ankündigung, diese Aktion gegebenenfalls zu wiederholen, zeugen davon, dass seine Kunstwerke (in der Chronologie ihrer fotografischen Repräsentationen durchaus auch als Comic zu lesen) sich der Endgültigkeit verweigern und paradoxerweise mit ihrer Vernichtung zugleich die Grenzenlosigkeit einer *art in progress* für sich beanspruchen. Kunst über Grenzen, auf Grenzen, ohne Grenzen – die East Side Gallery lässt sich mit Kleinschmidt als »Zone« bezeichnen, die eigendynamisch irgendwo zwischen *street art* und Comic verläuft.

Comics und Grenzdebatten

»Produktive Weisen der Begegnung«¹⁵ entstehen natürlich auch dann, wenn sich andere Künste, wie (dezidiert als solche definierte) Comics mit Grenzen befassen. Der vorliegende interdisziplinäre Band beleuchtet Grenzen und Grenzüberschreitungen im und durch den Comic aus verschiedenen Perspektiven anhand ganz unterschiedlicher Forschungsansätze und Korpora. Die Synthese und Präsentation der konkreten Beiträge haben wir bewusst in die Sektionseinführungen ausgelagert, um in der Einleitung Raum für die Grenzzonen und Fußnoten zu geben.¹⁶ Zusammenfassend lässt sich nach der Lektüre der Aufsätze eines mit Sicherheit konstatieren: Der Comic ist ein subversives Medium, das in mehrfacher Hinsicht Grenzen setzt, ausreizt und überschreitet, formal und inhaltlich. Der leicht variierte Klappentext, der dieses von den Autor_innen dokumentierte Potential zusammenfasst, soll auch hier als Vorgeschmack fungieren: Der Comic problematisiert

13 | Aus Gründen des Denkmalschutzes werden die Graffiti entfernt, obwohl einige *street artists* (wie Avignon) sehr wohl für die Anarchie und Dynamik der Straßenkunst plädieren. Nicht jeder Tag ist ein direkter Beitrag zum politischen Grenzdiskurs – einige können aber durchaus so gelesen werden.

14 | Vgl. <http://www.goethe.de/kue/flm/prj/kub/bdk/de3946279.htm> (pub. 2004, zit. 25. 10.2016).

15 | Kleinschmidt: »Semantik der Grenze«.

16 | Ole Frahms »Fußnote« fungiert aus gleicher Motivation an Stelle einer definitiven *Conclusio*, siehe S. 323.

etwa die prinzipielle Trennung zwischen Schrift und Bild, torpediert stilistische Erwartungshaltungen und spielt mit Konventionen.¹⁷ Auch inhaltlich bietet sich das hybride Medium zur Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und psychischen Grenzbereichen an: Die Zahl der Werke, die sich mit Fragen von *class*, *race*, *gender* und ganz allgemein mit fragilen Selbstbildnissen beschäftigen, nimmt stetig zu. Auch die weniger abstrakten geografischen Grenzen werden ganz konkret von Comics überwunden: Sie werden längst global vermarktet, beeinflussen Kulturbereiche jenseits der eigenen nationalen Grenzen und werden in internationaler Arbeitsteilung hergestellt.

In einer Rückschau am Ende des Erstellungsprozesses eines Tagungsbandes verändert sich die Perspektive auf ein Thema: Seit der Themenfindung sind mittlerweile über drei Jahre vergangen, seit der Tagung über zwei Jahre. Dazwischen ist viel passiert. Das Thema »Grenzen und Grenzüberschreitung« ist zwar einerseits – wie das heterogene Organisationsteam bereits 2013 befand – dem Medium Comic auch heute noch inhärent, davon zeugt nicht zuletzt eine fast identische Ausschreibung aus Glasgow für eine Tagung im Sommer 2017.¹⁸

Auf der anderen Seite haben mit der sich im Laufe des Jahres 2014 zuspitzen- den Ukraine-Krise und den 2015 verstärkt ins Bewusstsein tretenden Fluchtbewegungen aus den Kriegs- und Krisengebieten im Nahen Osten und in Nordafrika nach Europa Grenzdebatten ganz anderer Art auch in den Wissenschaften Berücksichtigung gefunden, die sich so nun überhaupt nicht in den Tagungsthemen und auch nicht in den hier zusammengestellten Aufsätzen wiederfinden. Wokart moniert, wie im Vorfeld zitiert, dass man den »Begriff der Grenze so reduziert und auf seine bloß räumlichen Konnotationen eingeengt« habe – unseren Autor_innen kann man diese Kurzsichtigkeit keinesfalls attestieren. So zufrieden wir mit den Tagungsbeiträgen und der Vielfalt der Themen waren und letztendlich mit der Auswahl von Aufsätzen für diesen Band auch sind, so überrascht waren wir doch gleichzeitig, dass zu politischen Grenzen, dem Kulturkontakt an kulturellen Grenzen, zu Geflüchteten oder Grenzkonflikten in Comics – also seit Jahren aktuellen Themen der Grenzüberschreitung, sei sie kriegerischer oder humanitärer Natur, und der politisch-militärischen Grenzziehung – kein einziger Beitrag eingereicht wurde. Denn auch wenn der Themenkomplex medial gesehen 2014 und 2015 stärker in die Wahrnehmung rückte: Den Krieg in Syrien und die Flücht-

17 | Hier sei auch auf die Arbeiten der OuBaPisten (OuBaPo = Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle in Analogie zur OuLiPo) hingewiesen, die das Spiel mit selbst auferlegten Grenzen zum Motor ihres kreativen Schaffens machen, d.h. die Freiheit in der Einschränkung erkunden (Comics ohne Worte, Comics, die sich gleichermaßen von vorne wie von hinten lesen lassen, etc.).

18 | *The Eighth International Graphic Novel and Comics Conference Part of the Joint International Conference of Graphic Novels, Bandes Dessinées and Comics 2017*. Auf: <http://internationalgraphicnovelandcomicsconference.com/> (zit. 19.10.2016).

linge im Mittelmeerraum, die Problematik von Grenzanlagen und Grenzüberschreitungen – nicht nur in Europa – gibt es schon wesentlich länger als den *Call for Papers* vom Ende des Jahres 2013. Und darüber hinaus: Bei einer Konferenz in der lange Zeit geteilten Stadt Berlin mit einem durchaus existierenden Korpus an »Mauercomics«¹⁹ bzw. Grenzgeschichten und gleichzeitig überall in Europa grassierenden Bewegungen mit dem Ziel der Abgrenzung des so genannten »Abendlandes« gegen »den« Islam hatten die Organisator_innen sogar noch vor den Entwicklungen in der Ukraine, wo parallel zum Tagungsgeschehen mitten in Europa Grenzen neu gezogen wurden, eine Thematisierung eigentlich erwartet und daher auch ein solches Panel gezielt im *Call for Papers* vorgeschlagen (Abschnitt »3. Migration und Transnationalität«, siehe Fußnote 3). Ein entsprechender Rücklauf blieb allerdings aus. Hatte die deutschsprachige Comicforschung ihr Pulver bereits in den Jahren 2011 und 2012 bei den Tagungen zum dokumentarischen Comic bzw. zu Comics und Politik verschossen? Die Tagungsbände weisen bis auf zwei Aufsätze zum Nahostkonflikt von Catherine Michel keine eindeutigen Beschäftigungen mit Grenzproblematiken politischer Natur oder migrantischen Grenzüberschreitungen auf.²⁰ Vielleicht folgten sie doch eher dem oftmals den Geisteswissenschaften unterstellten Trend des Verweilens oder Zurückziehens in den Elfenbeinturm²¹ und der mangelnden Einmischung in aktuelle politische Kontexte und gesellschaftliche Themen – obwohl es genügend Material auch im Comic für tagesaktuelle Diskussionen gegeben hätte? Oder aber wollten sie bloß das allzu offensichtliche geo-politisch konnotierte Grenzthema meiden, um sich von potentiellen Mitbewerber_innen durch eine innovativere Auslegung des Begriffs abzugrenzen?

Man muss allerdings einräumen, dass auch ein anderer 2016 erschienener Essayband zum Thema *Grenzen* aus dem Umfeld der Kulturwissenschaft bzw. der Europäischen Ethnologie – also Disziplinen die sich naturgemäß stark mit Fragen der Migration und gesellschaftlichen Grenzbereichen auseinandersetzen – die gegenwärtige mediale Präsenz und gesellschaftliche Diskussion ihres Themas nur noch in der Einleitung konkret aufgreifen kann, während die anderen Beiträge

19 | Beispiele von Mauercomics werden in diesem Band in der Sektionseinführung von Matthias Harbeck und dem Beitrag von Angela Guttner genannt (siehe S. 79). Guttner wurde nachträglich eingeladen, einen Artikel beizusteuern, um der erwähnten Lücke der fehlenden Auseinandersetzung mit konkreten materiellen Grenzen exemplarisch entgegenzuwirken.

20 | Dietrich Grünewald (Hg.): *Der Dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. 6. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung. Essen 2013; Stephan Packard (Hg.): *Comics & Politik*. 7. Wissenschaftstagung Der Gesellschaft Für Comicforschung (Comfor) = *Comics & Politics*. Berlin 2014.

21 | Vgl. z.B. die Artikel in Jürgen Mittelstraß/Ulrich Rüdiger (Hgg.): *Die Zukunft der Geisteswissenschaften in einer multipolaren Welt*. Konstanz 2012.

zwar durchaus politisch-gesellschaftlich argumentieren, aber die Entwicklungen der Jahre 2014/15 nicht mehr in den Vordergrund rücken können.²²

Es bleibt also abzuwarten, inwiefern die Comicforschung die aktuellen Entwicklungen zukünftig rezipiert und sich entsprechend politisiert. Die wachsende Anzahl von Comics, die sich mit Fragen von Flucht und Migration befassen, autobiografisch, fiktional oder journalistisch, dürfte aber dafür sorgen, dass die Comicforschung sich auch der offensichtlichsten, geografischen Auslegung der Grenze zuwendet, wie sie es – abseits dieses Tagungsbandes, auch in der Vergangenheit bereits getan hat.²³

»NOT Border Collie*« – Datenbankenanalyse

Mitnichten hat in anderen Wissenschaften »jetzt auf einmal« ein Forschungs- und Publikationshype zu Grenzen, Abgrenzungen und Grenzüberschreitungen eingesetzt. Vielmehr sind diese Themenfelder Dauerbrenner in einer Vielfalt von wissenschaftlichen Disziplinen. Schon 2006 registrierte der Historiker Jürgen Kocka für die vorangegangenen anderthalb Jahrzehnte eine »anschwellende[...] Debatte« in den Sozial- bzw. der Geschichtswissenschaft(en) bei der es »zentral um Grenzen, fast durchweg unter dem Gesichtspunkt ihrer Überschreitung« ginge.²⁴ Als mögliche Ursachen für die – aus seiner damaligen Sicht anscheinend noch zunehmende – Beschäftigung mit der Grenzthematik führt er die verstärkten Mobilitätserfahrungen, den sich beschleunigenden Globalisierungsprozess mit dem ihn begleitenden strukturellen Wandel sowie die konkreten Ereignisse der Grenzöffnung und -überschreitung bzw. Neuordnung nach dem Mauerfall/Fall des Eisernen Vorhangs 1989/91 an.²⁵ Dass die Themen Grenzen und Grenzüber-

22 | Vgl. Silvy Chakkalalak/Jacques Picard/Silke Andris: »Trennlinien, Überschreitungen, Verschiebungen. 16 kulturanthropologische Vorlesungen über Grenzen.« In: Jacques Picard/Silvy Chakkalalak/Silke Andris (Hgg.): *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*. Berlin 2016, S. 7–14.

23 | Beispiele aus der Primärliteratur hierfür wären u.a. Marguerite Abouet/Clément Oubrerie: *Aya*. Berlin 2014; Hamed Eshrat: *Tipping Point, Téhéran 1979*. Paris 2009; Reinhard Kleist: *Der Traum von Olympia. Die Geschichte von Samia Yusuf Omar*. Hamburg 2015; Mike Loos (Hg.): *Geschichten aus dem Grandhotel. Comic-Reportagen von Augsburger Design-Studierenden*. Augsburg 2016; Mana Neyestani: *Ein iranischer Albtraum*. Zürich 2013. Für weitere Beispiele lässt sich der französische Ausstellungskatalog des *Musée de l'histoire de l'immigration* konsultieren: *Albums des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande Dessinée et immigration 1913–2013*. Paris 2013.

24 | Jürgen Kocka: »Vorwort: Das Recht der Grenze.« In: Ariane Berthoin Antal/Sigrid Quack (Hgg.): *Grenzüberschreitungen – Grenzziehungen. Implikationen für Innovation und Identität. Festschrift für Hedwig Rudolph*. Berlin 2006, S. 7–10, S. 7.

25 | Ebd., S. 9.

schreitungen auch nach 2006 noch Konjunktur hatten, demonstriert eine Analyse verschiedener Kataloge, Datenbanken und Bibliographien (siehe Tab. 1) Auch in dem diffusen Feld der Comicforschung, das mit seiner genuinen Interdisziplinarität bereits deutlich macht, dass Comics ein grenzüberschreitender Forschungsgegenstand sind, erscheinen seit Jahren regelmäßig Artikel, Monographien und Sammelbände, die sich meist entweder mit Grenzregionen und -konflikten, der grenzüberschreitenden Migration oder den Grenzen zwischen dem Ich und dem Anderen, Geschlechtern und Ethnien auseinandersetzen, oder aber das intermediale Potential des Comics thematisieren.²⁶

Zwar deuten die Zahlen auf einen leichten Aufwärtstrend seit 2010 hin, aber das kann genauso gut mit dem allgemeinen Aufwärtstrend der Comicforschung in den letzten 10 Jahren zusammenhängen (Tab. 1).²⁷

26 | Stellvertretend seien hier einige Beispiele der letzten 10 Jahre genannt: Martina Hertrampf: »Photo-Comic-Roman und Comic-Photo-Roman: Mediale Grenzphänomene zwischen Comic, Photographie und Photo-Roman.« In: Frank Leinen/Guido Rings (Hgg.): *Bilderwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*. München 2007, S. 287–313; Marla Harris: »Borderlands: Places, Spaces, and Jewish Identity in Joann Sfar's *The Rabbi's Cat* and *Klezmer*.« In: Samantha Baskind/Ranen Omar-Sherman (Hgg.): *The Jewish Graphic Novel. Critical Approaches*. New Brunswick 2008, S. 181–197; Jake Jakaitis/James F. Wurtz (Hgg.): *Crossing Boundaries in Graphic Narrative: Essays on Forms, Series and Genres*. Jefferson et al. 2012; Ruth Mayer: »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel.« In: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 185–203; Armin Schneider: »Spezifische Potentiale und Grenzen des Comics im transmedialen Vergleich mit Buch und Film.« In: Otto Brunken/Felix Giesa (Hgg.): *Erzählen im Comic. Beiträge zur Comicforschung*. Bochum 2013, S. 61–76; Michael F. Scholz: »Innerdeutsche Grenze und Mauer im Spiegel der DDR-Comics.« In: *Deutsche Comicforschung* (2013: 9), S. 118–131; Jennifer Glaser: »Picturing the Transnational in Palomar: Gilbert Hernandez and the Comics of the Borderlands.« In: *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* (2013: 7.1). Auf: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v7_1/glaser/ (zit. 21.10.2016); Christopher González/Frederick Luis Aldama (Hgg.): *Graphic Borders: Latino Comic Books Past, Present, and Future*. Austin 2016; Achim Heschler: »Transgressing Borders in and with Comics: Mana Neyestani's Graphic Novel *Une Métamorphose Iranienne* (2012).« In: *PhiN* (2014: 70), S. 54–73. Auf: <http://web.fu-berlin.de/phn/phn70/p70t4.htm> (zit. 21.10.2016); Ewa Stańczyk/Paolino Nappia: »Women cross Borders: Economic Migration in Contemporary Italian and Polish Graphic Novels.« In: *Journal of Graphic Novels and Comics* (2015: 6.3), S. 230–245; Alexander Košenina: »Kontinuierliche Bildergeschichten: Mit *Max und Moritz* überwindet Wilhelm Busch die Grenzen von Malerei und Poesie.« In: *Zeitschrift für Germanistik* (2016: 26.2), S. 386–402.

27 | Vgl. hierzu Clemens Schwender/Doreen Grahl: »Bildergeschichten zwischen Anfeindung, Anerkennung und Missachtung. Die Darstellungsform Comics aus Sicht der Historischen Kommunikationsforschung.« In: Stephanie Geise/Thomas Birkner/Klaus Arnold/Maria Löblich/Katharina Lobinger (Hgg.): *Historische Perspektiven auf den Iconic Turn. Die Entwicklung der öffentlichen visuellen Kommunikation*. Köln 2016, S. 232–255. – Bei der Erstellung der Tabelle wurden folgende Suchparameter benutzt: WorldCat: Print-

Katalog / Datenbank / Bibliographie	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016*
WorldCat	10019	10723	10726	11137	11909	11939	12927	13062	11330	8818	2161
DNB	555	541	572	599	515	573	565	522	531	509	185
HU Primus Alle Felder	230	187	183	219	215	219	190	180	216	198	42
HU Primus Titelsuche	6	4	3	3	6	9	6	9	5	5	1
HU Primus Schlagwortsuche	63	59	50	70	52	63	46	41	47	33	18
Google Scholar	102	98	116	116	151	172	169	202	189	163	117
Bonner Online- Bibliographie	1	3	2	4	1	7	2	8	2	3	3

* Die Suchen wurden z. T. in der ersten Jahreshälfte und z. T. im September bzw. Oktober 2016 durchgeführt, daher sind die Ergebnisse für 2016 nicht vollständig und repräsentativ.

Tab. 1 Suchergebnisse zu Grenzen und Grenzüberschreitung

Die Zahlen aus dem WorldCat (der dublette Einträge aus verschiedenen Bibliotheken, von verschiedenen Auflagen oder Werkformen enthält) der Deutschen Nationalbibliothek und dem Recherchesystem der Humboldt-Universität zeigen deutlich, dass es ein gleichbleibend hohes Niveau an akademischer Produktion – mit leichten Schwankungen – zu geben scheint, beim WorldCat ist noch nicht abzusehen, ob der deutliche Abfall 2015 eine temporäre Delle im Output war oder ob sich dieser Trend nach unten verstetigt. Nur bei Google Scholar lässt sich 2010 ein quantitativer Sprung nach oben verzeichnen.

Die Wiederholung der Suche unter den gleichen Parametern in regelmäßigen Abständen dürfte Material bieten, um einerseits die etwaige zunehmende oder ausbleibende Politisierung und Institutionalisierung der Comicforschung, andererseits die Entwicklung der Migrationsbewegungen und ihre Rezeption in den Wissenschaften zu beleuchten.

Randnotiz

Einiges wurde bislang über Grenzen, anderes über den wissenschaftlichen Umgang mit ihnen gesagt. Wir nutzen diesen Raum, kurz vor der klaren Markierung zum einzuleitenden Textkörper, um noch einmal darauf hinzuweisen, dass der hier vorliegende Band nicht zufällig einige Grenzen überschreitet (wie vielleicht auch im Falle dieser Randbemerkungen, jenseits der akkuraten wissenschaftlichen Theorieeinführung). Das Oberthema der Grenze; und daraus resultierend auch das der Grenzüberschreitung lag der gesamten Veranstaltung und dem Organisationssteam der Tagung als Philosophie zugrunde – und damit auch diesem Buch.

Das Experiment der Grenzüberschreitung war für unsere Konferenz programmatisch: Es sollte keine hierarchischen Grenzen geben und darauf wurde in der Auswahl der Beiträge Wert gelegt. Durch die Einbindung von Studierendengruppen in die Organisation der Tagung und in das Hauptprogramm wurde bewusst

books + Diplom/Diss, Stichwortsuche: Border* OR »Border Crossing*« OR Grenze* OR Grenzüberschreitung* OR Boundar* NOT »Border Collie*« NOT Borderline* NOT »Border Terrier*«. DNB: Bücher: tit all »Grenze*« or tit all »Grenzüberschreitung*« or sw all »Grenzüberschreitung*« or sw all »Grenze*« (Titel + Schlagwörter) + Border* OR »Border Crossing*« NOT »Borderline*« NOT »Border Collie*« NOT »Border Terrier*« (Titel). HU Primus: Printbücher, Alle Felder-Suche: Border* OR »Border Crossing*« OR Grenze* OR Grenzüberschreitung* OR Boundar* NOT »Border Collie*« NOT Borderline* NOT »Border Terrier*«. HU Primus: Printbücher, Titelsuche: Grenzüberschreitung* OR »Border Crossing*«. HU Primus Schlagwortsuche: Grenze OR Grenzüberschreitung OR Grenzgebiet. Google Scholar (2 Suchen): Grenze OR Grenzüberschreitung (im Titel) + Google Scholar allintitle: Border OR Border Crossing OR Boundaries OR Boundary. Bonner Online-Bibliographie: erweiterte Suche im Titel nach »Grenz OR Border OR Boundar«, dabei Einstellung *partial word match*.

mit den klassischen Hierarchien gebrochen. Hervorzuheben sind in dieser Hinsicht der Vortrag der Projektgruppe der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Präsentation der Online-Zeitschrift zur Comicforschung »Closure«)²⁸ und die Präsentation aus dem Projektstudium »Keine Grenzen. Der Comic in der interdisziplinären Forschung« einer studentischen Gruppe der Humboldt-Universität zu Berlin, von denen letztere auch Eingang in diesen Tagungsband fand (siehe den Beitrag von Beckmann et al.). Es waren neben Professor_innen, wissenschaftlichen Mitarbeiter_innen und Student_innen aber auch Künstler_innen, Verleger_innen und Museumsmitarbeiter_innen beteiligt. So wurde die Tagung zu einem Ort der Begegnung unterschiedlichster Perspektiven. Durch eine Abendveranstaltung mit Keynote, Artist Talk und einer Ausstellungseröffnung sowie durch eine Podiumsdiskussion sollte die Grenze zwischen Academia und der Öffentlichkeit durchbrochen werden. An einem Tag wurden parallel Workshops für Lehrer_innen und Bibliothekar_innen angeboten – die Teilnehmenden konnten sich danach unter die Comicforscher_innen mischen und am Rest der Tagung teilnehmen. Die Tagung war – wie es in der Natur der Comicforschung liegt – interdisziplinär ausgerichtet und diente auch dem regionalen Grenzen überschreitenden Austausch: In der Auswahl der Vorträge wurde nicht nur darauf geachtet, ein großes Disziplinen- und Themenspektrum zu bieten, sowie eine gerechte Geschlechterverteilung zu fördern. Es gelang darüber hinaus, Menschen zusammenzubringen, die aufgrund ihrer regionalen Provenienz selten die Möglichkeit haben sich zu begegnen. Teilnehmer_innen kamen nicht nur aus verschiedenen Regionen Deutschlands, sondern auch aus den USA, Großbritannien, Schweden, Finnland, Österreich und Kanada. Während die deutschsprachige Comicforschung relativ gut vernetzt ist, ist der Austausch mit Comicforscher_innen (und Comicforschungs-Institutionen) anderer Länder nicht der Regelfall. Die Berliner Tagung war daher auch eine optimale Gelegenheit, den Horizont in dieser Hinsicht zu erweitern. Rund 100 angemeldete Teilnehmer_innen und spontane Besucher_innen profitierten von dieser Option.

Im Rückblick ist allerdings festzustellen, dass es trotz dieser attraktiven Formate nicht wirklich gelang, die in Berlin und Umland vorhandene comicaffine, aber eben nicht akademische (oder schulische) Öffentlichkeit in der Breite zu rekrutieren, die wir uns erhofft hatten. Hier ist das Konzept – und vielleicht insbesondere die Öffentlichkeitsarbeit noch verbesserungsfähig, um die unsichtbare Grenze zwischen Wissenschaft und interessierter Öffentlichkeit abzubauen. Wir probieren es jetzt mit dem umgekehrten Weg: Das Berliner Comic-Kolloquium plant in Kooperation mit dem alternativen Festival »Comic Invasion« ein (populär-)wissenschaftliches Rahmenprogramm außerhalb von Universität und Biblio-

28 | *Closure. Kieler E-Journal Für Comicforschung*. Auf: <http://www.closure.uni-kiel.de/> (zit. 20.10.2016).

thek, um die Kommunikation zwischen Leser_innen, Wissenschaftler_innen und Comic-Schaffenden zu inspirieren und gemeinsame Grenzgänge zu ermöglichen.

Bis hierher ... und immer weiter!

Matthias Harbeck und Marie Schröer

Literatur

- About, Marguerite / Oubriere, Clément: *Aya*. Berlin 2014.
- Berliner Comic-Kolloquium: »Cfp: Grenzen Ziehen, Grenzen Überschreiten.« In: *COMFOR – Gesellschaft für Comieforschung*. 2013. Auf: <http://www.comicgesellschaft.de/2013/12/31/cfp-grenzen-ziehen-grenzen-uberschreiten/> (zit. 21.10.2016).
- Chakkalakal, Silvy/Picard, Jacques/Andris, Silke: »Trennlinien, Überschreitungen, Verschiebungen. 16 kulturanthropologische Vorlesungen über Grenzen«, in: Jacques Picard/Silvy Chakkalakal/Silke Andris (Hgg.): *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*. Berlin 2016, S. 7–14.
- Closure*. *Kieler E-Journal Für Comieforschung*. Auf: <http://www.closure.uni-kiel.de/> (zit. 20.10.2016).
- The Eighth International Graphic Novel and Comics Conference Part of the Joint International Conference of Graphic Novels, Bandes Dessinées and Comics 2017*. Auf: <http://internationalgraphicnovelandcomicsconference.com/> (zit. 19.10.2016).
- Glaser, Jennifer: »Picturing the Transnational in Palomar: Gilbert Hernandez and the Comics of the Borderlands.« In: *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* (2013: 7.1), in: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v7_1/glaser/ (zit. 21.10.2016).
- Eshrat, Hamed: *Tipping Point, Téhéran 1979*. Paris 2009.
- González, Christopher/Aldama, Frederick Luis (Hgg.): *Graphic Borders: Latino Comic Books Past, Present, and Future*. Austin 2016.
- Grünewald, Dietrich (Hg.): *Der Dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. 6. Wissenschaftstagung der Gesellschaft Für Comieforschung. Essen 2013.
- Harris, Marla: »Borderlands: Places, Spaces, and Jewish Identity in Joann Sfar's The Rabbi's Cat and Klezmer«, in: Samantha Baskind/Ranen Omar-Sherman (Hgg.): *The Jewish Graphic Novel. Critical Approaches*. New Brunswick 2008, S. 181–197.
- Hertrampf, Martina: »Photo-Comic-Roman Und Comic-Photo-Roman: Mediale Grenzphänomene Zwischen Comic, Photographie Und Photo-Roman«, in: Frank Leinen/Guido Rings (Hgg.): *Bilderwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*. München 2007, S. 287–313.
- Hescher, Achim: »Transgressing Borders in and with Comics: Mana Neyestani's Graphic Novel *Une Métamorphose Iranienne* (2012)«, in: *PhiN* (2014: 70), S. 54–73. Auf: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin70/p70t4.htm> (zit. 21.10.2016).
- Hoven, Line: *Liebe schaut weg*. Berlin 2007.
- Jakaitis, Jake/Wurtz, James F. (Hgg.): *Crossing Boundaries in Graphic Narrative: Essays on Forms, Series and Genres*. Jefferson et al. 2012.
- Kleinschmidt, Christoph: »Semantik der Grenze«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2014: 4–5). <http://www.bpb.de/apuz/176297/semantik-der-grenze?p=all> (publ. 13.01.2014, zit. 18.10.2016).

- Kleist, Reinhard: *Der Traum von Olympia. Die Geschichte von Samia Yusuf Omar*. Hamburg 2015.
- Kocka, Jürgen: »Vorwort: Das Recht der Grenze«, in: Ariane Berthoin Antal/Sigrid Quack (Hgg.): *Grenzüberschreitungen – Grenzziehungen. Implikationen für Innovation und Identität. Festschrift für Hedwig Rudolph*. Berlin 2006, S. 7–10.
- Košeniina, Alexander: »Kontinuierliche Bildergeschichten: Mit Max und Moritz überwindet Wilhelm Busch die Grenzen von Malerei und Poesie«, in: *Zeitschrift für Germanistik* (2016: 26.2), S. 386–402.
- Lau, Peter: »Glück Gehabt«, in: *Brand eins* (2006: 8). <http://www.brandeins.de/archiv/2006/spielen/glueck-gehabt.html> (zit. 21.10.2016).
- Loos, Mike (Hg.): *Geschichten aus dem Grandhotel. Comic-Reportagen von Augsburger Design-Studierenden*. Augsburg 2016.
- Mayer, Ruth: »Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel«, in: Frank Kelleter (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 185–203.
- Mittelstraß, Jürgen/Rüdiger, Ulrich (Hgg.): *Die Zukunft der Geisteswissenschaften in einer multipolaren Welt*. Konstanz 2012.
- Musée de l'histoire de l'immigration (sous la direction de Vincent Marie et Gilles Olivier): *Albums des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande Dessinée et immigration 1913–2013*. Paris 2013.
- Neder, Christine: »Jim Avignon« (Interview). In: *Heiter bis glücklich*. <http://blog.zeit.de/zeitmagazin/2011/04/17/jim-avignon/> (publ. 17.4.2011, zit. 25.10.2016).
- Neyestani, Mana: *Ein iranischer Albtraum*. Zürich 2013.
- Packard, Stephan (Hg.): *Comics & Politik : 7. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung (Comfor) = Comics & Politics*. Berlin 2014.
- Schneider, Armin: »Spezifische Potentiale und Grenzen des Comics im transmedialen Vergleich mit Buch und Film«, in: Otto Brunken/Felix Giesa (Hgg.): *Erzählen im Comic. Beiträge zur Comicforschung*. Bochum 2013, S. 61–76.
- Scholz, Michael F.: »Innerdeutsche Grenze und Mauer im Spiegel der DDR-Comics«, in: *Deutsche Comicforschung* (2013: 9), S. 118–131.
- Schwender, Clemens/Doreen Grahl: »Bildergeschichten zwischen Anfeindung, Anerkennung und Missachtung. Die Darstellungsform Comics aus Sicht der Historischen Kommunikationsforschung«, in: Stephanie Geise/Thomas Birkner/Klaus Arnold/Maria Löblich/Katharina Lobinger (Hgg.): *Historische Perspektiven auf den Iconic Turn. Die Entwicklung der öffentlichen visuellen Kommunikation*. Köln 2016, S. 232–255.
- Staćczyk, Ewa/Paolino Nappia: »Women cross Borders: Economic Migration in Contemporary Italian and Polish Graphic Novels«, in: *Journal of Graphic Novels and Comics* (2015: 6.3), S. 230–245.
- Wokart, Norbert: »Differenzierungen im Begriff ›Grenze‹. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs«, in: Richard Faber/Barbara Naumann (Hgg.): *Literatur der Grenze, Theorie der Grenze*. Würzburg 1995, S. 275–289.

1

GESCHICHTE – POLITIK – GEOGRAFIE

Als das Organisationsteam der Tagung 2013 den Call for Papers formulierte und sich recht bald auf das Thema »Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten« einigte, lag dies nicht zuletzt daran, dass die Tagung in der ehemals geteilten Stadt Berlin stattfinden würde, durch den so genannten »Eisernen Vorhang« und später die reale Mauer geradezu ein Symbol politischer Grenzziehung und damit verbunden Schauplatz vieler Grenzüberschreitungen – auch im Comic. Nicht wenige deutschsprachige Comics setzen sich mit der geteilten Stadt und/oder dem Fall der Mauer auseinander.¹ Auch im internationalen Comic tauchen die Berliner Mauer und das geteilte Berlin immer wieder als Handlungsschauplatz auf.² Es erschien uns daher naheliegend ein historisch-politisches Panel anzustoßen, das sich – über die Überlegungen zu Berlin hinausgehend – mit Grenzziehungen und -überschreitungen im geografisch-politischen Sinne beschäftigt und danach fragt, inwiefern es dem Comic gelingt »biografische Schnitte, Brüche und Inkonsistenzen als Cha-

1 | Z.B. Susanne Buddenberg/Thomas Henseler: *Berlin – Geteilte Stadt: Zeitgeschichten*. Berlin 2012, Simon Schwartz: *drüben!* Berlin 2009. Weitere Titel finden sich hier: <https://www.goethe.de/de/kul/lit/20439326.html> (publ. Okt. 2014, zit. 18.05.2016).

2 | Z.B. in den Geschichten der internationalen Anthologie von P. Christin/A.C. Knigge: *Breakthrough*. Hamburg 1990, dem Spionagethriller von Antony Johnston/Sam Hart: *The coldest city: a graphic novel*. Portland 2012 oder der Superheldengeschichte von Stan Lee/Dick Ayers: »The Beasts of Berlin!« in: *Tales to Astonish* (Oct. 1964:60).

rakteristika von Migrationserzählungen zu vermitteln.« So formulierten wir es im Call for Papers und fragten konkreter: »Wie finden Ent- und Verwurzelung ihren Ausdruck in Wort und Bild- in Frankreich, den USA, Japan, Mexiko und Indien gleichermaßen?« Dabei wären eine historisierende oder vergleichende Perspektive möglich gewesen. Letztlich ging es bei dem Thema nicht allein um die Inhalte, sondern genauso um den »Werdegang des Comics und seiner Macher von Lokalkoloristen zu Grenzgängern.«³ Denn einerseits gibt es auch jenseits der innerdeutschen Migrationsgeschichte zahlreiche nationale wie internationale Comics, die sich mit derartigen Prozessen befassen. Andererseits ist gerade die Entwicklung des Comics selber eng mit Migrationsprozessen bzw. grenzüberschreitenden Aspekten (Vertrieb, Rezeption, kulturellen Einflüssen) verbunden.

Um es vorwegzunehmen: Zur Grenzstadt Berlin wurde kein einziger Vorschlag eingereicht und zu Migrationsaspekten im ganzen zwei Beiträge – von denen einer letztlich besser in eine andere Kategorie passte (und hier im Tagungsband im Abschnitt zu Gender und Körper zu finden ist). Die grenzüberschreitende Geschichte des medialen Produktes wurde hingegen zumindest exemplarisch sehr spannend und vielleicht vorbildhaft für mögliche Folgestudien von Michael Scholz für die frühe Phase der Einführung amerikanischer Comic Strips auf den europäischen Märkten (insbesondere Skandinaviens) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht.

Da bereits die Panelausschreibung eigentlich mindestens zwei Felder aufmachte (ein inhaltliches und ein produktionstechnisches) und bis auf Scholz' Beitrag wenig in diese konkreten Richtungen ging, ist dieser Abschnitt recht heterogen geraten. Allen hier versammelten Texten ist gemein, dass sie historisch-politisch-geografische Perspektiven mit einbeziehen oder sich mit ihnen auseinandersetzen. So beinhaltet Michael Chaneys Betrachtung medialen Experimentierens in einem historisch-biografischen Stoff (der Autobiografie *March*) eben nicht nur mediale Überlegungen, sondern bettet diese immer in die politische Bedeutung des historischen Materials ein. Roger Sabin hingegen stellt die Bezüge zwischen zwei historischen Zeitgenossen her – der eine real, der andere fiktiv – und zeigt, wie diese theoretisch klar ziehbaren Grenzen in ihrer Zeit durch ihre mediale Verwertung in der Comic-Zeitschrift *Ally Sloper's Half Holiday* zu verschwimmen beginnen. Auch hier werden medientypisierende Überlegungen angestellt, aber es steht vor allem das zeitgenössische Magazin als comichistorisches Relikt im Blickpunkt und es sind nicht zuletzt – wie Sabin herausarbeitet – die historischen Umstände, die diesen Verschwimmungsprozess ermöglichen.

3 | Beide Zitate aus dem Call for Papers: »CfP: Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten«. In: *ComFor* | *Gesellschaft für Comieforschung*. <http://www.comicgesellschaft.de/2013/12/31/cfp-grenzen-ziehen-grenzen-uberschreiten/> (publ. 31.12.2013, zit. 10.09.2016).

Zu guter Letzt haben wir uns entschieden einen Aufsatz mit aufzunehmen, der sich mit den Funktionen der Grenze in Israel-Palästina-Comics befasst, in dem zwar weniger die Historie des Konflikts eine Rolle spielt, aber in sehr anschaulicher Weise konkret die Rollen von realen politisch-geografischen Grenzen im Comic untersucht werden. Somit enthält der Band nicht nur einerseits den Versuch einer Definition von (politisch-geografischer) Grenze im Comic, sondern andererseits den Beginn der im Call for Papers angeregten Auseinandersetzung mit den »Gegensätze[n] Innen-Außen/Eigen-Fremd«, die dann in späteren Abschnitten aus anderen Perspektiven fortgeführt wird.

Matthias Harbeck

Literatur

- Buddenberg, Susanne/Henseler, Thomas: *Berlin – Geteilte Stadt: Zeitgeschichten*. Berlin 2012.
- »CfP: Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten«. In: *ComFor | Gesellschaft für Comicforschung*. <http://www.comicgesellschaft.de/2013/12/31/cfp-grenzen-ziehen-grenzen-uberschreiten/> (publ. 31.12.2013, zit. 10.09.2016).
- Christin, P./Knigge, A.C.: *Breakthrough*. Hamburg 1990.
- Harmsen, Rieke C.: »Comics zum Mauerfall. Deutsche Geschichte in Bildern.« <https://www.goethe.de/de/kul/lit/20439326.html> (publ. Okt. 2014, zit. 18.05.2016).
- Johnston, Antony/Hart, Sam: *The coldest city: a graphic novel*. Portland 2012.
- Lee, Stan/Ayers, Dick: »The Beasts of Berlin!«, in: *Tales to Astonish* (Oct. 1964:60).
- Schwartz, Simon: *drüben!* Berlin 2009.

Michael F. Scholz

US-Comics erobern Europa

Zur Geschichte eines Kulturexports von der
Jahrhundertwende bis zur Mitte der 1930er Jahre¹

Abstract | The article deals with the beginnings and the background of the interaction between European comic culture and American comic history. The successful establishment of American comics in Europe in the mid-1930s is closely connected with international economic relations; but it is understandable only through the work of dedicated and well-connected individuals. It was the merit of John A. Brogan, Foreign Sales Manager of King Features Syndicate's international sales department, established in 1929, who successfully offered appropriate comic strips to European newspapers for sale. His efforts initiated the setting up of agencies in Europe, mainly devoted to the sales of comics. Thus the organizational and personnel prerequisites for the transatlantic cultural transfer in the field of comics were created.

Zusammenfassung | Dieser Artikel thematisiert die Anfänge und Hintergründe der Beziehung zwischen europäischer Comic-Kultur und amerikanischer Comic-Geschichte. Die erfolgreiche Etablierung amerikanischer Comics in Europa Mitte der 1930er Jahre ist eng mit den internationalen Wirtschaftsbeziehungen verbunden; verständlich wird sie aber nur, wenn man sich vor Augen führt, welchen Einfluss Engagement und Vernetzung einzelner Persönlichkeiten hatte. Es war zum Beispiel das Verdienst von John A. Brogan, Foreign Sales Manager der 1929 gegründeten internationalen Vertriebsabteilung von King Features Syndicate, dem es gelang, den europäischen Zeitungen passende Comic-Strips zum Verkauf anzubieten. Aus seinen Bemühungen resultierte in Europa die Gründung von Agenturen, die hauptsächlich dem Vertrieb von Comics gewidmet waren. Auf diese Weise wurden die organisatorischen und personellen Voraussetzungen für den transatlantischen Kulturtransfer im Bereich der Comics geschaffen.

Das Zusammenspiel zwischen europäischer Comickultur und amerikanischer Comicgeschichte gehört zu den zentralen Themen der Comicforschung.² Doch

1 | Gefördert durch Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfond, Stockholm.

2 | Dies gilt seit der Pariser Ausstellung 1967 vor allem für die europäische Comicforschung, vgl. Pierre Couperie/Maurice Horn: *A History of the Comic Strip*. New York 1968, S. 11 ff. [*Bande Dessinée et Figuration Narrative*. Paris 1967]. Doch die europäischen Wurzeln, besonders die deutsche Tradition, waren auch in der amerikanischen Forschung immer

wenig ist über die Anfänge und Hintergründe dieser Beziehungen bekannt. Die erfolgreiche Etablierung der Comics von *King Features Syndicate* und anderer amerikanischer Vertreiber von Comics in Europa in der Mitte der 1930er Jahre ist eng mit der Geschichte der internationalen Wirtschaftsbeziehungen verbunden. Wirklich erklärbar wird sie erst durch einen Blick auf das Wirken von engagierten und gut vernetzten Einzelpersonen. Die Forschung zu diesem Thema ist bescheiden und sagt vor allem wenig über die wirtschaftliche Seite dieser Beziehungen und die praktischen Probleme des Ex- und Imports aus. Sicherlich finden sich in nahezu allen Darstellungen nationaler Comic-Geschichten auch Informationen über Einflüsse aus dem Ausland, etwa über den Abdruck der ersten amerikanischen Comics, doch über die ökonomischen Hintergründe ist zumindest für die Zeit vor 1945 nur wenig bekannt. Auch gibt es für die frühe europäische Comic-Geschichte kaum vergleichende Länderstudien. Wenig erforscht sind die zahlreichen nichtselbständigen Veröffentlichungen eigener und importierter Comics in den europäischen Zeitungen und Zeitschriften vor 1945. In den vorliegenden Darstellungen zu Fragen des atlantischen Comictransfers bleiben ökonomische Fragen oft außen vor.³ Untersuchungen zum Import von Comics unter Beachtung des Markenschutzes, wie in der italienischen Reihe *If: Immagini & Fumetti*, sind bisher die Ausnahme.⁴ Generell wird die Frage der Wirtschaftsbeziehungen von der Comic-Forschung vernachlässigt. Archive bleiben verschlossen, wie im Fall von *King Features Syndicate* (KFS), oder sie sind nicht erhalten bzw. nicht auffindbar, wie im Fall der europäischen Zeitschriftenverlage und Syndikate.⁵ Eine Ausnahme ist das Päivälehtiarkivet in Helsinki, das als Teil der Helsingin Sanomat-

präsent – z.B. Harry E. Wood Jr.: *A History and Analysis of the American Comic Strip* (Masterthesis University of Wisconsin) 1933 (<http://minds.wisconsin.edu/handle/1793/43510>, zit. 22.07.2015).

3 | Eckart Sackmann: »Das amerikanische Abenteuer«, in: *Deutsche Comicforschung* (2004:1), S. 22–30; ders.: »Puck – Illustriertes humoristische Wochenblatt!«, in: *Deutsche Comicforschung* (2008:5), S. 33–50; ders./Harald Kiehn: »Der Sprechblasencomic im Widerstreit der Kulturen«, in: *Deutsche Comicforschung* (2009:6), S. 23–45; Eckart Sackmann: »Der Sprechblasencomic im Widerstreit der Kulturen, Teil 2«, in: *Deutsche Comicforschung* (2010:7), S. 43–48. Alfredo Castelli: »Frühe deutschsprachige Zeitungscomics in den USA«, in: *Deutsche Comicforschung* (2006:3), S. 24–31; Alexander Braun: *Going West. Der Blick des Comics Richtung Westen*. Bonn 2014.

4 | *If: Immagini & Fumetti* (1998:7). Themenheft »Giornali(ni)smo a fumetti«.

5 | E-mail von Claudia Smith, Director of Advertising & Public Relations, King Features Syndicate an den Verfasser, 2011-03-14: »King Features is a private company and our relationships with our clients are private. I am afraid we will not be able to accommodate your request.«; Gespräch und E-Mails mit Peter Grännby, Marketingdirektor von Bulls, 2010/12.

Stiftung das historische Archiv des Medienkonzerns Sanoma verwahrt.⁶ Hier finden wir auch die Korrespondenzen mit King Features und Bulls Pressedienst von 1929 an. Was die Archivsituation allgemein angeht, sind durchaus Überraschungen möglich. Hoffnung weckte jüngst eine italienische Veröffentlichung, die sich auf das Archiv des Vertreters von King Features Syndicate in Italien stützt.⁷

Im Zusammenhang mit meinem Forschungsprojekt *Entertainment or Propaganda. Comic Strips in Sweden during World War II* interessierte mich auch die Vorgeschichte des transatlantischen Kulturtransfers.⁸ Im Folgenden werden einige Ergebnisse, vor allem zu praktischen und wirtschaftlichen Fragen des amerikanischen Kulturtransfers nach Europa für die 1920er und frühen 1930er Jahre vorgestellt.

US-Comics kommen nach Europa

Der Erfolg des Exports von amerikanischen Comics nach Europa hing von kulturellen, wirtschaftlichen, rechtlichen und personellen Voraussetzungen ab. Entscheidend waren intakte internationale Wirtschaftsbeziehungen, darunter eine zufriedenstellende Lösung von Devisen- und Copyright-Fragen, sowie ein funktionierendes Vertriebssystem. Wie jeder Markt regulierte sich auch der internationale Comicmarkt von Beginn an durch Angebot und Nachfrage. Comics mussten für einen internationalen Vertrieb zur Verfügung stehen und bei potentiellen Käufern musste eine entsprechende Nachfrage bestehen. Mit der Entwicklung des internationalen Markenschutzes erhielten die Anstrengungen der noch jungen amerikanischen Comic-Agenturen bereits Anfang des 20. Jahrhunderts eine solide Grundlage. Erst mit der 1929 entstandenen internationalen Verkaufsabteilung bei King Features Syndicate und deren Bestreben, Comics an die europäischen Tageszeitungen zu verkaufen, kam es zur Bildung europäischer Agenturen. Damit waren die organisatorischen und personellen Voraussetzungen für den Kulturtransfer geschaffen.

Um das Jahr 1900 bildete sich in den USA in den damals neuen Beilagen der Sonntagszeitungen auch eine andere, neue Form der Bildergeschichte heraus. Die ganzseitigen, farbigen und damals ausschließlich lustigen Bildergeschichten in den großformatigen Beilagen nannte man Funnies oder Comics. In den Ländern,

6 | Päivälehti Arkivet, Helsinki, Finnland. Hier befindet sich auch das Privatarchiv der Familie Erkko. <http://www.paivalehdenarkisto.fi/pa-svenska/>.

7 | Leonardo Gori/Sergio Lama/Fabio Gadducci: *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra il fascismo e il fumetto*. Battipaglia 2011.

8 | Vgl. Michael F. Scholz et al.: »Between Propaganda and Entertainment: Nordic Comics 1930s–1950s«, in: Stephan Packard (Hg.): *Comics und Politik*. Berlin 2014, S. 111–132.

die früh amerikanische Comics importierten, setzten sich eigene Begriffsbildungen durch, die eher an Traditionen der nationalen Bildergeschichten oder an ein Spezifikum des Gegenstandes anknüpften. Im deutschen Sprachraum scheiterten ähnliche Versuche und es bürgerte sich die Bezeichnung »Comic Strips« oder auch kürzer »Comics« ein.⁹

Der amerikanische Pressemogul William R. Hearst war einer der ersten, der in seinen Zeitungen auf Comics setzte und diese ab 1902 auch landesweit abdruckte. Damit entstand ein nationaler Markt für den Comic-Vertrieb.¹⁰ Ein Syndikatsystem, wie es in den USA für Artikeldienste bereits seit gut 50 Jahren bestand, bildete sich nun auch für Comics heraus.¹¹ Voraussetzung dafür war die Durchsetzung des Markenschutzes. Eine Pionierrolle hatte hier der Zeichner Richard Outcault mit seiner Comic-Figur Buster Brown.¹² Die Verkaufskampagnen von *Buster Brown* erreichten 1904 über die Pariser Ausgabe des *New York Herald* auch Europa, mit der Folge, dass die Abenteuer des boshafte kleinen »Buster« in Sammelbänden und bald in vielen europäischen illustrierten Familienzeitschriften und Publikationen für Kinder Eingang fanden.¹³ Über das Zielpublikum für diese Art amerikanischen Humors war man sich damals offenbar unsicher. Nicht zuletzt in Schweden wurden deutliche Zweifel angemeldet, ob eine hiesige Zeitung es »wagen würde« die zweifellos lustigen, doch »einförmigen« Abenteuer des boshafte kleinen Buster ihren (erwachsenen) Lesern über einen längeren Zeitraum zuzumuten.¹⁴ Bereits zu Weihnachten 1907 erschienen in Schweden und Dänemark die ersten Sammelbände mit den farbigen Sonntagsseiten in der Originalfassung mit Sprechblasen. Aufgrund ihrer Farbigkeit wurden sie als Kinderliteratur rezipiert. In der einflussreichen schwedischen Wochenzeitung *IDUN* übte die Rezensentin für Kinder- und Jugendliteratur harsche Kritik an den »Gemeinheiten« in den Buster-Geschichten, die vielleicht Erwachsene erheitern könnten, doch

9 | Bernd Dolle-Weinkauff: *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*. Weinheim u. Basel 1990, S. 61; Michael F. Scholz: »Comics« in der deutschen Zeitungsforschung vor 1945«, in: *Deutsche Comicforschung* (2014:11), S. 59–84.

10 | Alan Clark/Laurel Clark: *Comics. An Illustrated History*. London 1991, S. 50.

11 | Vgl. Elmo Scott Watson: *A History of Newspaper Syndicates in the United States 1865–1935*. Chicago, IL, 1936.

12 | Ian Gordon: *Comic strips and consumer culture, 1890–1945*. Washington, D.C., 1998, S. 37ff.

13 | Siehe Clark/Clark: *Comics*; Andreas C. Knigge: *Comic Lexikon*. Frankfurt a.M. u.a. 1988; Franco Fossati: *Das grosse illustrierte EHAPA Comic Lexikon [Fumetto, 1992]*. Stuttgart 1993; vgl. auch Christina Holtz: *Comics - ihre Entwicklung und Bedeutung*. München 1980.

14 | Vgl. »Amerikanska tecknares jättehonorar«, in: *Tidningen Kalmar* (28.04.1906: 64 B).

für Kinder wirklich nicht geeignet wären.¹⁵ Vielleicht ist hier eine Erklärung zu finden, warum amerikanische Comics in europäischen illustrierten Familienzeitschriften später zumeist nur in bearbeiteter Form Eingang fanden. Die Sprechblasen wurden retuschiert und der Text, redigiert und oft in gereimter Form, unter die Bilder gedruckt. So meinte man, die Comics für den kindlichen Leser bearbeiten zu müssen.¹⁶

Der Erfolg der *Buster Brown*-Kampagne lockte weitere amerikanische Comic-Produzenten nach Europa. Doch scheinen Unterschiede im Humor einem stärkeren Kulturaustausch im transatlantischen Comic-Bereich entgegengestanden zu haben.¹⁷ Daneben bestanden finanzielle Hürden: In Deutschland z.B. war der Import von US-Comics offenbar auch eine Kostenfrage. Rudolph Block, Herausgeber der Comic-Beilagen bei Hearst, äußerte 1908 gegenüber amerikanischen Journalisten, dass es in Deutschland sehr wohl Interesse an amerikanischen Comics wie den *Katzenjammer Kids* gebe. Allerdings wäre den interessierten deutschen Zeitschriften der Preis für die Exklusivrechte zu hoch.¹⁸ Wenige Jahre später versuchte Hearst erneut, mit seinen Comics (bzw. seinen Nachrichtendiensten) in Europa stärker Fuß zu fassen. Den Weg in den deutschsprachigen Raum bereite ihm der Österreicher Richard Pichler, der als ständiger Hearst-Mitarbeiter zu den höchstbezahlten Zeichnern seiner Zeit gehörte.¹⁹ Wieder in Europa veröffentlichte dieser 1912 unter seinem Künstlernamen »P. Richards« *Erinnerungen eines amerikanischen Zeichners und Journalisten*. In dem mehrfach aufgelegten Buch stellte er auch die neuen farbigen Zeitungsbeilagen ausführlich und lobend vor.²⁰ Wenige Monate darauf lancierte Hearst in Berlin und Wien eine *Sonderausgabe New York Deutsches Journal*, die mehrere Comics aus seinem Medienimperium enthielt.²¹ Doch der bald ausbrechende Weltkrieg, der in Amerika von starken antideutschen Stimmungen begleitet war, sollte diese Versuche im Keim ersticken.

15 | Marie Louise Gagner: »Barn- und ungdomsböcker«, in: *IDUN* (19.12.1907: 51), S. 652f.

16 | Vgl. »Tegneseriemarkedet i Danmark«, in: Henning Visti Rasmussen: *Tegneserie udgivelse i Danmark 1847–1988. Det store Komiklex 3. udgave*. Kopenhagen 1989, S. 4–25; Dennis Gifford: *The American Comic Book Catalogue. The Evolutionary Era, 1884–1939*. London 1990.

17 | Vgl. Literaturangaben in Fussnote 2.

18 | Vgl. »Sounding The Doom Of The ›Comics‹«, in: *Current Litterature* (Dez. 1908: XLV), S. 630–633.

19 | Vgl. Kurt Flemig: *Karikaturisten-Lexikon*. München u.a. 1994, S. 234.

20 | P. Richards: *Zeichner und »Gezeichnete«*. Aus den *Erinnerungen eines amerikanischen Zeichners und Journalisten*. Berlin 1912 (mehrere Auflagen!), S. 12.

21 | Sackmann: »Der Sprechblasencomic« (2009), S. 40 f.

Seit 1909 hatte Hearst in den USA den Verkauf von Features (Reportagen und Dokumentationen) und Comics an Zeitungen außerhalb seines Konzerns ausgebaut. Als erstes unabhängiges Syndikat für den Vertrieb von kompletten Features an Tageszeitungen gilt sein Newspaper Feature Service, Inc. Moses Koenigsberg hatte für Hearst über Jahre Marktanalysen betrieben und auf dieser Grundlage neue Verkaufskonzeptionen entwickelt, um die Zeitungsbeilagen mit den Comics für die Abnehmer noch interessanter zu machen. Der Erfolg war größer als erwartet und die Nachfrage nach den bunten Strips kaum zu stillen. Um ihren Vertrieb besser organisieren zu können, wurde im November 1915 eine Agentur ausschließlich für den Vertrieb der Comics gegründet, das King Features Syndicate. Die Agentur verkaufte zunächst nur eigenes Material und die Comic-Zeichner waren bei ihr angestellt.²² Die neue Geschäftsidee traf keineswegs auf ungeteilte Zustimmung. Viele amerikanische Zeitungsverleger trieb die Sorge um, das Syndikatsystem würde zu einer Bevormundung und Schablonisierung führen.²³

In Europa war das Syndikatsystem noch weitgehend unbekannt und die Entwicklung von Pressesyndikaten verlief zögerlich. Zwar gab es Nachrichten- und Korrespondenzbüros, doch waren sie eher politisch ausgerichtet; im Unterhaltungsbereich blieb ihre Rolle bescheiden.²⁴ Einen frühen Versuch, Comics aus den USA zu vertreiben, hatte Hjalmar Carlsen mit seinem Illustrationsbureau, P.I.B (Presse-Illustrations-Bureau und Carlsen Clichéfabrik) unternommen. Doch war ihm kein Erfolg beschieden. Über die Gründe lässt sich spekulieren. Der Ausbruch des Weltkrieges 1914 hat dem Comicimport in jedem Fall die Grundlage entzogen. Per Sanderhage, P.I.B.s Chronist, vermutet darüber hinaus, dass ein Comic wie *Mutt & Jeff* für die Dänen einfach »zu ausländisch« war und sie dessen Humor nicht teilten.²⁵

Der Markenschutz, der auch in den europäischen Handelsbeziehungen eine wichtige Rolle spielte, wurde durch die Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst von 1886 geregelt (1896 in Paris und 1908 in

22 | Moses Koenigsberg: *KING NEWS. An Autobiography*. New York 1941, S. 363–368. Vgl. auch Alfred Lee: *The Daily Newspaper in America. The Evolution of a Social Instrument*, Bd. 2. New York 1937, S. 576–602; Richard Marschall: »A History of Newspaper Syndication«, in: Maurice Horn (Hg.): *The World Encyclopedia of Comics*. New York 1977, S. 721–727; Elmo Scott Watson: *A History of Newspaper Syndicates in the United States 1865–1935*. Chicago, IL, 1936.

23 | Zur »Schablonisierung« der Presse siehe auch Jürgen Wilke: *Unter Druck gesetzt: vier Kapitel deutscher Pressegeschichte*. Köln u. a. 2002.

24 | Zum Forschungsstand vgl. Arnulf Kutsch/Friederike Sterling/Robert Fröhlich: »Korrespondenzen im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik«, in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* (2011:13), S. 154–176. Zu Bilderdiensten und Bilderkorrespondenten vgl. Wilke: *Unter Druck gesetzt*, S. 109 f.

25 | Per Sanderhage: *PIB COPENHAGEN · 100*. Copenhagen 1999, S. 18 ff.

Berlin revidiert). Die Verleger der Unterzeichnerstaaten waren verpflichtet, die Urheberrechte zu beachten.²⁶ Deshalb schlossen einige Zeitschriftenverleger für Comics Exklusivverträge, die oft für das ganze Land galten. Vorreiter waren skandinavische Verleger, wie Aller und Gutenberghus. Für sie machte sich die Rechnung bezahlt. Nicht zuletzt mit Hilfe der Comics aus den USA konnten sie die Auflagen ihrer Zeitschriften gewaltig steigern.

In den USA wuchs in den 1920er Jahren die Macht der Comic-Syndikate. Als Käufer und Auftraggeber gegenüber den Comiczeichnern nahmen sie Einfluss auf die inhaltliche und formale Entwicklung der Comic Strips. Auf ihr Drängen wurde familienfreundliche Unterhaltung zu deren tragendem Element. Gesellschaftskritik, wie sie noch in Strips mit dem »Yellow Kid« zu finden war, kam kaum mehr vor. Viele Comic Strips richteten sich nun auch direkt an Kinder.²⁷ Dabei entfernten sich die amerikanischen Comics in Inhalt und Form immer mehr von ihren europäischen Vorfahren.²⁸

In Deutschland warb im November 1925 P. Richards in der Presse erneut für die Comics aus den USA, merkte aber auch an, dass der »Massenvertrieb des amerikanischen Karikaturenhumors« mit einer »Herabsetzung des künstlerischen Leistungsniveaus Hand in Hand« gegangen sei. Dies tue zwar diesen »Bilderstippen des Alltagsdienstes« keinen Abbruch, aber für den deutschen Leser (»im allgemeinen zu ernst veranlagt«) sei der amerikanische Humor zumindest gewöhnungsbedürftig.²⁹ Doch nach Koenigsberg waren die amerikanischen »Funnies« – zu dieser Zeit noch rein humoristische Zeitungsstrips – auch international überaus erfolgreich.³⁰

26 | Anker Brink Lund: »Det Balad kan De få ...«, in: Leif Askholm et al. (Hgg.): *Egmont H. Petersen – et entreprenørstudie*. Kopenhagen 2006, S. 134–164, S. 146 f. Vgl. auch David Kunzle: »Precursors in American Weeklies to the American Newspaper Comic Strip: A Long Gestation and a Transoceanic Cross-breeding«, in: Charles Dierick/Pascal Lefèvre (Hgg.): *Forging a new medium: the comic strip in the nineteenth century*. Brussels 1998, S. 159–185, S. 160.

27 | Brian Walker: *The comics before 1945*. New York 2004, S. 69 f.

28 | Vgl. dazu auch Ernest Brennecke: »The Real Mission of the Funny Paper«, in: *The Century Magazine* (March 1924), S. 665–675, S. 667.

29 | P. Richards: »Die lachende Kunst in Amerika«, in: *Illustrierte Zeitung* (05.11.1925:4208), S. 716. Für die Bereitstellung des Artikels danke ich Eckart Sackmann (Leipzig). Vgl. auch Sackmann: »Der Sprechblasencomic« (2009), S. 42 ff. Zur Entwicklung des amerikanischen Humors siehe auch: Don L.F. Nilsen (Hg.): *Humor in American Literature. A Selected Annotated Bibliography*. New York 1992.

30 | Koenigsberg, S. 448.

Das Comic-Syndikatsystem kommt nach Europa

Für den internationalen Export der amerikanischen Comics leitete das Jahr 1928 eine wichtige Veränderung ein. Koenigsberg, der im Hearst-Imperium unter anderem als Präsident für International News Services und King Features Syndicate bis dahin eine Schlüsselstellung inne hatte, überwarf sich mit Hearst. Dies führte zu Um- und Neustrukturierungen bei KFS. Eine internationale Verkaufsabteilung



Abb. 1 John A. Brogan Jr. (1892–1974), Foreign Sales Manager, später Vizepräsident von King Features Syndicate (Foto von 1956)

wurde aufgebaut, um, wie es hieß, den ausländischen Kunden dieselbe Aufmerksamkeit schenken zu können, wie den 2000 amerikanischen Kunden.³¹ Den Aufbau und die Leitung der Verkaufsabteilung übernahm als Foreign Sales Manager John A. Brogan. Brogan, der bereits 1920 zu King Features gekommen war, sollte für die nächsten vier Jahrzehnte den internationalen Vertrieb der Comics mit Erfolg vorantreiben.³²

Unter Brogans Leitung startete King Features Syndicate Anfang 1929 eine Verkaufskampagne in Europa. Sie richtete sich an die großen Tageszeitungen, die in den USA die natürlichen Abnehmer der Comics waren, sich in Europa aber bisher wenig aufgeschlossen zeigten. Im Januar 1929 schickte Brogan gleichlautende Angebotsbriefe – in englischer Sprache – an die großen nationalen Zeitungen bzw. an deren Verleger und bot ihnen den Tagesstreifen *Bonzo* an.³³ *Bonzo*, eine Schöpfung des Briten George E. Studdy, war in Europa als Werbefigur und durch den gleichnamigen Zeichentrickfilm bereits gut bekannt und beliebt. KFS

hatte sich die Rechte für die Vermarktung gesichert und bot den europäischen Zeitungsverlegern nun Exklusivrechte an dem Comic Strip zu einem Festbetrag an.³⁴ Den Zuschlag sollte die Zeitung eines Landes erhalten, die sich zuerst mel-

31 | Vgl. Schreiben von KFS (Brogan) an *Helsingin Sanomat*, 20.02.1929, in: Päivälehti Arkivet, Erjas Erkko – Sanoma Osakeyhtiöön liittyvä arkisto (folgend als EE), Aa19.

32 | »J.A. Brogan. Retired King Syndicate Aide«, in: *Reading Eagle* (July 10, 1974), S. 44 (<https://news.google.com/newspapers?id=p-hWAAAAIIBAJ&sjid=OUMNAAAAIIBAJ&pg=4870%2C4492277>, zitiert am 28.02.2016).

33 | Attention: The Editor, Formschreiben von Brogan, 29.01.1929, in: EE, Aa19.

34 | In Finnland sollte der Preis für den Exklusivabdruck für die Hauptstadt Helsinki sechs Dollar die Woche bzw. für ganz Finnland zwölf Dollar die Woche betragen. Bei Neukun-

dete. Dieses System hatte Nachteile, da eine größere Zeitung, mit der man auch weitere Geschäftsbeziehungen entwickeln wollte, leer ausgehen konnte. Auch die Preisbildung war wenig differenziert. Ein nationales Exklusivrecht würde sich zudem bald als unnötige Einschränkung und damit als Hindernis erweisen. Im Jahr 1929 schickte King Features regelmäßig Angebote für einen ausgewählten Comic Strip nach Europa. Nach *Bonzo* folgten im Februar 1929 Proben von weiteren, aus Brogans Sicht für den europäischen Markt geeigneten Comics, darunter *Thimble Theatre*, *Tillie the Toiler*, *Felix the Cat* und *Tim Tyler's Luck*, ein Abenteuercomic, der erst wenige Monate zuvor Premiere hatte.³⁵

Von seinem Sitz in New York aus fehlte Brogan sowohl die Zeit als auch die Sachkompetenz, den europäischen Markt differenziert zu bearbeiten. Deshalb bemühte er sich um Repräsentanten vor Ort. Dabei war die Vertretung von King Features in Europa oft an die der Nachrichtenagentur International News Service gekoppelt. In Nordeuropa arbeitete Brogan seit Anfang 1929 mit Bulls Presstjänst (Bulls Pressedienst) zusammen, der von dem Norweger Cornelius Bulls nach einer US-Reise ins Leben gerufen worden war. Seit 1931 unter Leitung von Bjarne Steinsvik, vertrat Bulls die Rechte von KFS und von anderen amerikanischen Syndikaten nicht nur in Nordeuropa sondern auch in Polen und im Baltikum. In Frankreich arbeitete Brogan mit Paul Winkler zusammen, der 1928 in Paris die Presse- und Verlagsagentur Opera Mundi gegründet hatte.³⁶ In Italien erhielt Guglielmo Emanuel, Leiter des Nachrichtenbüros der italienischen Tageszeitung *Corriere della Sera*, die Vertretung von International News Services und besorgte auch den Vertrieb der Comics von King Features in Italien. Für das britische Inselreich übernahm der Londoner Repräsentant von International News Services, Frank C. Betts, den Vertrieb der Comics von King Features Syndicate.

Die europäischen Comic-Syndikate konsolidierten sich bereits nach wenigen Monaten. Sie spielten nicht nur eine Vermittlerrolle, sondern begannen als nationale bzw. europäische Presseagenturen immer selbständiger zu agieren.³⁷ Die Alt-Verträge von King Features – wie im Fall von *Helsingin Sanomat* für *Felix the Cat* und *Mickey Mouse* – verblieben zunächst beim New Yorker Büro von KFS. Dies führte jedoch zu Problemen durch unterschiedliche Kosten, zum Beispiel für

den war eine Vorauszahlung für den Bezug der Comics über fünf Wochen gefordert, ebenso die Zusendung der Veröffentlichungen an King Features.

35 | King Features an *Helsingin Sanomat*, 20.2.1929, in: EE, Aa19.

36 | Karl Derisson: »Paul Winkler.« In: <http://www.chroniquedisney.fr/dossier/2014-paul-winkler.htm> (publ. 05.02.2014, zit. 22.03.2016).

37 | Siehe *Bulls Magazine. 1929–1994*. Hg. v. Owe Bjarneby, o.O. 1994.

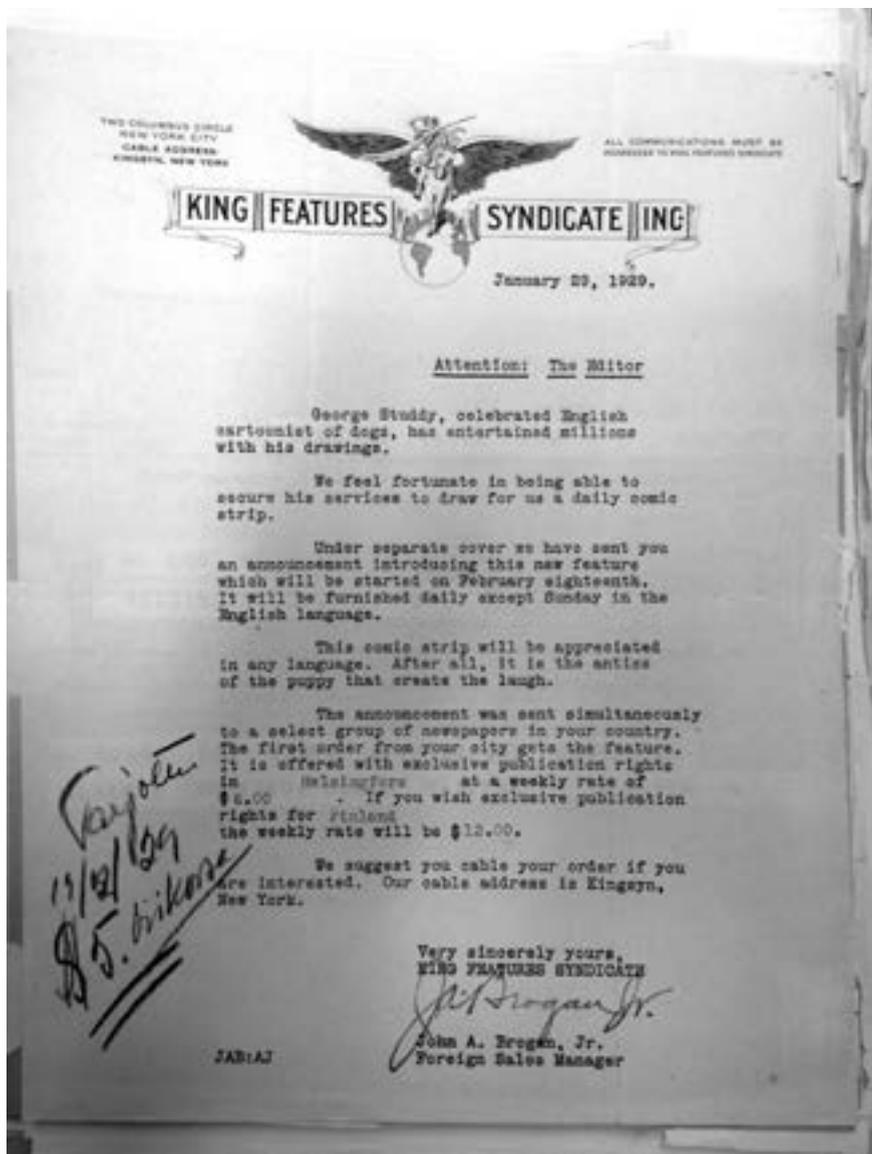


Abb. 2 Schreiben von King Features Syndicate (John A. Brogan Jr.) an ausgewählte Chefredaktionen europäischer Zeitungen, 29. Januar 1929, in: Sammlung Eljas Erkkö Aa19 KFS, Päivälehti Archiv, Helsinki. (Für die freundliche Unterstützung und die Abdruckgenehmigung danke ich Kirsi Kolari vom Päivälehtiarkivet.)

das Porto aus den USA.³⁸ Schwierigkeiten bereiteten auch die Unterschiede in der Rechtsprechung in den USA und den europäischen Ländern.³⁹

Die amerikanischen Syndikate lieferten die Matrizen und Abzüge (»services in mat and proof form«) nach Europa. Immer wieder gab es Probleme mit der regelmäßigen Bereitstellung der Comic Strips, wie Doppellieferungen oder ganz ausbleibende Lieferungen.⁴⁰ Da die bei der Druckvorbereitung in den USA anfallenden Kupferplatten nur drei Monate aufbewahrt wurden, waren sie oft nicht mehr zugänglich, wenn aus Europa Klagen bzw. Nachbestellungen eintrafen. Dann mussten die Originalzeichnungen erneut abfotografiert und neue »engravings and mats« hergestellt werden.⁴¹ Wohl aus Zeitnot wurden nicht nur »photostatic copies of the original drawings« als Ersatz für verlorengegangene Matrizen nach Europa geschickt, sondern auch die Originalzeichnungen selbst, wie das für den Felix-Sammelband (Hachette, 1933) abgebildete Beispiel zeigt. Die Originale wurden dann mit Schere und Stift für den Druck in Europa bearbeitet. Im Normalfall blieb es aber bei der Lieferung der Matrizen. Diese kamen per Schiff nach Europa, einige Jahre später auch per Flugzeug.⁴²

Die Syndikate verdienten sowohl am Vertrieb der Comics als auch an der technischen Bereitstellung, der Übersetzung, den Clichés usw. In Europa wurden die Comics von den europäischen Pressebüros dem jeweiligen Markt angepasst, übersetzt und bearbeitet. Die Verträge der europäischen Syndikate mit ihren Abnehmern entsprachen denen von King Features was Service und Regeln betraf. Nach chaotischen Anfangsjahren, die vom Mangel an Erfahrung geprägt waren, wurden Verträge später in der Regel über ein Jahr und nur in Ausnahmefällen exklusiv abgeschlossen. Davon scheinen Alt-Verträge ausgenommen gewesen zu sein.

Der Erfolg der amerikanischen Comics, namentlich von *Kater Felix* (wie *Felix the Cat* eingedeutscht genannt wurde), bei den europäischen Nachbarn hatte die deutschen Zeitungsverleger offenbar überrascht.⁴³ Dabei waren die Zeichentrickfilme um den Kater auch in Deutschland sehr erfolgreich und in Berlin war schon einige Jahre zuvor eine Sammlung Comics des bekannten Film-Katers er-

38 | Vgl. Schreiben Bulls an *Helsingin Sanomat*, 11.01.1939, in: EE, Aa 05.02.

39 | Per Sanderhage: *PIB COPENHAGEN · 100*. Kopenhagen 1999, S. 18 ff.

40 | *Helsingin Sanomat* and King Features, 01.11.1929, in: EE, Aa 19.

41 | King Features (Brogan) an *Helsingin Sanomat*, 18.11.1929, in: EE, Aa 19. Zum Herstellungsprozess siehe »How Cartoons are Syndicated«, in: *Popular Mechanics* (March 1926), S. 451–456. Für die farbigen Comics wurden später »four colour mats and proofs« zur Verfügung gestellt.

42 | Bulls an *Helsingin Sanomat*, 16.08.1940, in: EE, Aa.05.03.

43 | »Von der Auslandspresse«, in: *Zeitungs-Verlag: Fachblatt für das gesamte Zeitungswesen* (14.06.1930:24), S. 1013–1014, S. 1014.



Abb. 3a-b Ausschnitte aus FELIX (Sammlung des Verfassers): Abb. 3a) Sonntagsseite (USA), 4.10.1931, Abb. 3b) für den Abdruck in Frankreich bearbeitete Originalzeichnung, Abb. 3c) *Félix V. Dans La Jungle*, Paris: Hachette 1933

schiene.⁴⁴ Zu den ersten, die *Felix der Kater* im deutschen Sprachraum bekannt gemacht hatten, gehörte übrigens die kommunistische *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*, die im Münzenberg-Konzern erschien, damals das zweitgrößte Medienunternehmen Deutschlands. *Felix*-Sammelbände erschienen ab 1929 in vielen Län-

44 | Pat Sullivan: *Felix der Kater Bd. 1 – Seltsame Abenteuer*. Verse von Arthur Rebner – Vorwort Alfred Polgar. Berlin 1927.

dern Europas, darunter Schweden (1929) und Frankreich, wo *Hachette* ab 1931 zwei *Felix*-Sammelbände pro Jahr herausbrachte.

Zur Jahreswende 1930/31 erschienen gleichzeitig in vielen europäischen Ländern Comic Strips mit der Micky Maus. Die Filme mit der Maus waren seit Anfang 1930 auch in Europa mit riesigem Erfolg in den Kinos gelaufen. Für die Comic Strips aus dem Hause Disney konnte sich King Features den Vertrieb sichern. Der Start des Micky-Maus-Streifens in Deutschland war für die *Kölnische Illustrierte Zeitung* Ende 1930 ein Anlass, auch einige aktuelle amerikanische Comics aus dem Hause King Features vorzustellen, wie *Bringing Up Father*, *Tillie the Toiler* und *Ella Cinders*.⁴⁵ Es ist anzunehmen, dass bei der Zeitung ein ähnliches Werbepaket mit Stripbeispielen eingetroffen war, wie in Finnland bei *Helsingin Sanomat*. Den wohl frühesten Abdruck von Micky-Maus-Streifen in Deutschland finden wir wiederum in der *AIZ-Kinder-Beilage*.⁴⁶ In Schweden, wo die Rechte für den Comic an *Stockholms Dagblad* gegangen waren, erzielte die Maus einen umwerfenden Erfolg. Es entstand eine regelrechte Micky-Maus-Bewegung mit Klubmitgliedschaft. Für die *Kölnische Illustrierte Zeitung* blieb es für *Micky Maus* bei nur 24 Tagesstreifen. Das Ende des Abdrucks mit Heft 14/1931 fällt zeitlich zusammen mit akuten wirtschaftlichen Schwierigkeiten Deutschlands im Zuge der Bankenkrise 1931 und der daraus folgenden staatlichen Devisenbewirtschaftung.⁴⁷

In vielen europäischen Ländern hatten *Bonzo*, *Felix* und *Micky Maus* den amerikanischen Comic Strips den Weg in die Tageszeitungen geebnet. Als in Schweden die Abendzeitung *Aftonbladet* auf Anregung von Bulls eine ganze Seite mit amerikanischen Comics druckte und innerhalb weniger Jahre ihre Auflage von 10000 auf 100000 steigern konnte, betrachtete man Comics auch international als Verkaufsargument. In Finnland machten sie in den 1930er Jahren bereits den wichtigsten Teil der Wochenendbeilagen der Zeitungen aus.⁴⁸ Nicht wenige Zeitungen folgten auch dem amerikanischen Beispiel der bunten Wochenbeilage mit meist importierten Comics.

Was die formale oder technische Seite der Etablierung der Comics aus den USA in Nordeuropa betraf, sind verschiedene Faktoren zu nennen, deren Be-

45 | »Mr. Jiggs, Tillie, Harold Teen und andre Typen, die das tägliche Frühstück jedes Amerikaners erheitern ...« (sign. EB). In: *Kölnische Illustrierte Zeitung* (1930:52). Abgedruckt in: Sackmann: »Der Sprechblasencomic« (2009), S. 45.

46 | Heft 24/1930 – vgl. Gerd Lettkemann: »Kindercomics und Klassenkampf – die AIZ«, in: *Deutsche Comicforschung* (2005:2), S. 68–71.

47 | Vgl. Ursula Büttner: *Weimar – die überforderte Republik 1918–1933*. Stuttgart 2010 (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 18), S. 639 ff.

48 | Päiviö Tommila/Raimo Salokangas: *Tidningar för alla: den finländska pressens historia*. Göteborg 2000, S. 179.

deutung im Einzelfall weiter hinterfragt werden sollte. Für den amerikanischen Kulturtransfer in andere Länder war die Reisetätigkeit von und nach Amerika von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Positive persönliche Eindrücke und gute Kontakte in beiden Ländern, den USA und dem Heimatland, beeinflussten den Kulturtransfer entscheidend. Oft geschah dies in Form von Zeitungsberichten über die moderne amerikanische Form der Bildgeschichte. Der entscheidende Durchbruch für die Comics kam aber mit dem Aufbau einer internationalen Verkaufsabteilung bei King Features unter der Leitung des energischen John Brogan. Sein Bemühen, Zugang zu den europäischen Zeitungen zu bekommen, initiierte in Europa die Gründung von Agenturen, die sich hauptsächlich dem Vertrieb von Comics widmeten. Diese wiederum fanden neue Wege, die Comics aus den USA an die europäischen LeserInnen zu bringen. Zum Teil ergriffen sie auch selbst die Initiative, Comic-Magazine zu publizieren, oder sie standen den an Comics interessierten europäischen Zeitschriften- und Buchverlagen als direkte Ansprechpartner zur Verfügung. Mit dem Erfolg der Micky Maus von Walt Disney, der sich von der Kinoleinwand in die Zeitungen fortsetzte, fanden die amerikanischen Comics den Weg in die Tageszeitungen und bereiteten den Weg für die Durchsetzung des Syndikatsystems in Europa.

Bei aller Popularität der Comics aus den USA gab es auch Vorbehalte. Das mag mit wirtschaftlichem Konkurrenzdenken, aber auch mit der Einstellung der LeserInnen und einiger Redaktionen zur »Amerikanisierung« verschiedener Bereiche des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens in der Zwischenkriegszeit zusammen hängen. Doch Unterschiede im Humor scheinen relevanter gewesen zu sein. Vorbehalte gegen die Comics aus den USA gab es vor allem bei den Briten, die weder den amerikanischen Humor teilten, noch deren »slapstick comics« oder Abenteuer-Comics mochten.⁴⁹

Die amerikanischen Comics, selbst stark durch europäische Einflüsse geprägt, waren am Beginn des 20. Jahrhunderts dramaturgisch und zeichnerisch den europäischen Erzeugnissen in ihrer Entwicklung voraus und prägten durch ihre Bildperspektivierung und Farbigkeit einen neuen Stil.⁵⁰ Die steigende Adaption amerikanischer Comics und der sich damit vergrößernde Einfluss auf die europäische Comic-Szene führten in vielen europäischen Ländern zu einer Reform im Sektor der Kinderpresse. Die inhaltliche und künstlerische Qualität der Bildergeschichten und die technische Qualität der Zeitschriften, bezüglich Papier, Druck und Farbe, verbesserten sich wesentlich und aus der Übernahme amerikanischer und europäischer Streifen resultierte eine bisher ungekannte thematische Vielfalt.⁵¹

49 | Vgl. Martin Sheridan: *Comics And Their Creators*. Boston 1942, S. 22 ff.

50 | Vgl. Couperie (Hg.): *A History of the Comic Strip*, S. 11 ff.

51 | So auch Holtz: *Comics*, S. 90 f.

Mitte der 1930er Jahre war der internationale Erfolg der US-Comics eine Tatsache. Die amerikanischen Syndikate verkauften ihre Comics an Zeitungen in über achtzig Ländern, darunter an viele europäische Länder.⁵² Ohne die europäischen Agenturen wäre diese Erfolgsgeschichte, die sich weiter fortsetzen sollte, nicht möglich gewesen.

Quellenverzeichnis

In chronologischer Reihenfolge (alle Quellen aus dem Päivälehti Arkivet, Erjas Erkko – Sanoma Osakeyhtiön liittyvä arkisto, folgend als EE abgekürzt):

Attention: The Editor, Formschreiben von Brogan, 29.01.1929, in: EE, Aa19.

King Features an *Helsingin Sanomat*, 20.02.1929, in: EE, Aa19.

Schreiben von KFS (Brogan) an *Helsingin Sanomat*, 20.02.1929, in: EE, Aa19.

Helsingin Sanomat and King Features, 01.11.1929, in: EE, Aa 19.

King Features (Brogan) an *Helsingin Sanomat*, 18.11.1929, in: EE, Aa 19.

Schreiben Bulls an *Helsingin Sanomat*, 11.01.1939, in: EE, Aa 05.02.

Bulls an *Helsingin Sanomat*, 16.08.1940, in: EE, Aa.05.03

Literatur

»Amerikanska tecknares jättehonorar«, in: *Tidningen Kalmar* (28.04.1906: 64 B).

Braun, Alexander: *Going West. Der Blick des Comics Richtung Westen*. Bonn 2014.

Brennecke, Ernest: »The Real Mission of the Funny Paper.«, in: *The Century Magazine* (March 1924), S. 665–675.

Büttner, Ursula: *Weimar – die überforderte Republik 1918–1933*. Stuttgart 2010 (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, Bd. 18).

Bulls Magazine. 1929–1994. Hrsg. v. Owe Bjarneby. o.O. 1994.

Castelli, Alfredo: »Frühe deutschsprachige Zeitungscomics in den USA.«, in: *Deutsche Comicforschung* (2006: 3), S. 24–31.

Clark, Alan / Clark, Laurel: *Comics. An Illustrated History*. London 1991.

Couperie, Pierre / Horn, Maurice: *A History of the Comic Strip*. New York 1968 (Original: *Bande Dessinée et Figuration Narrative*. Paris 1967).

Derisson, Karl: »Paul Winkler.« In: <http://www.chroniquedisney.fr/perso/1898-paul-winkler.htm> (publ. 05.02.2014, zit. 22.03.2016).

Dolle-Weinkauff, Bernd: *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*. Weinheim u. Basel 1990.

52 | »Funny Strips: Cartoon-Drawings Is Big Business; Effects on Children Debated«, in: *The Literary Digest* (December 12, 1936), S. 18–19, erneut abgedruckt in: *Hogan's Alley* (Spring 1998: 5), S. 128 f.

- Flemig, Kurt: *Karikaturisten-Lexikon*. München u.a. 1994.
- Fossati, Franco: *Das grosse illustrierte EHAPA Comic Lexikon* [Fumetto, 1992]. Stuttgart 1993.
- »Funny Strips: Cartoon-Drawings Is Big Business. Effects on Children Debated«, in: *The Literary Digest* (December 12, 1936), S. 18–19, erneut abgedruckt in: Hogan's Alley (Spring 1998: 5), S. 128 f.
- Gagner, Marie Louise: »Barn- och ungdomsböcker«, in: *IDUN* (19.12.1907: 51), S. 652–653.
- Gifford, Dennis: *The American Comic Book Catalogue. The Evolutionary Era, 1884–1939*. London 1990.
- Gordon, Ian: *Comic strips and consumer culture, 1890–1945*. Washington, D.C. 1998.
- Gori, Leonardo/Lama, Sergio/Gadducci, Fabio: *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra il fascismo e il fumetto*. Battipaglia 2011.
- Holtz, Christina: *Comics- ihre Entwicklung und Bedeutung*. München 1980.
- »How Cartoons are Syndicated«, in: *Popular Mechanics* (March 1926), S. 451–456.
- If: Immagini & Fumetti* (1998:7). Themenheft »Giornali(ni)smo a fumetti«.
- »J.A. Brogan. Retired King Syndicate Aide«, in: *Reading Eagle* (July 10, 1974), S. 44 (<https://news.google.com/newspapers?id=p-hWAAAAAIBA&sjid=OUMNAAAAAIBAJ&pg=4870%2C4492277>, zitiert am 28.02.2016).
- Knigge, Andreas C.: *Comic Lexikon*. Frankfurt a.M. u.a. 1988.
- Koenigsberg, Moses: *KING NEWS. An Autobiography*. New York 1941.
- Kunzle, David: »Precursors in American Weeklies to the American Newspaper Comic Strip: A Long Gestation and a Transoceanic Cross-breeding«, in: Charles Dierick/Pascal Lefèvre (Hgg.): *Forging a new medium: the comic strip in the nineteenth century*. Brussels 1998, S. 159–185.
- Kutsch, Arnulf/Sterling, Friederike/Fröhlich, Robert: »Korrespondenzen im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik«, in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* (2011:13), S. 154–176.
- Lee, Alfred: *The Daily Newspaper in America. The Evolution of a Social Instrument*, Bd. 2. New York 1937, S. 576–602.
- Lettkemann, Gerd: »Kindercomics und Klassenkampf – die AIZ.«, in: *Deutsche Comicforschung* (2005:2), S. 68–71.
- Lowrie, Sarah D.: »The Comic Strips.«, in: *The Forum* (April 1928), S. 527–536.
- Lund, Anker Brink: »Det Balad kan De få ...«, in: Leif Askholm et al. (Hg.): *Egmont H. Petersen – et entreprenurstudie*. Kopenhagen 2006, S. 134–164.
- Margarinebladet – en fortælling om Ude og Hjemmes første år – samt strejftog igennem årene 1938–2013*. Hrsg. v. Kjeld Damgaard, o.O. 2013 (Allers bibliotek og arkiv).
- Marschall, Richard: »A History of Newspaper Syndication«, in: Maurice Horn (Hg.): *The World Encyclopedia of Comics*. New York 1977, S. 721–727.
- »Mr. Jiggs, Tillie, Harold Teen und andre Typen, die das tägliche Frühstück jedes Amerikaners erheitern ...« (sign. EB). In: *Kölnische Illustrierte Zeitung* (1930:52). Abgedruckt in: Eckart Sackmann/Harald Kiehn: »Der Sprechblasencomic im Widerstreit der Kulturen«, in: *Deutsche Comicforschung* (2009:6), S. 23–45, S. 45.

- Nilsen, Don L.F. (Hg.): *Humor in American Literature. A Selected Annotated Bibliography*. New York 1992.
- Richards, P.: *Zeichner und »Gezeichnete«. Aus den Erinnerungen eines amerikanischen Zeichners und Journalisten*. Berlin 1912.
- Richards, P.: »Die lachende Kunst in Amerika«, in: *Illustrierte Zeitung* (05.11.1925:4208), S. 716.
- Sackmann, Eckart: »Das amerikanische Abenteuer«, in: *Deutsche Comicforschung* (2004:1), S. 22–30.
- Sackmann, Eckart: »Puck – Illustriertes humoristische Wochenblatt!«, in: *Deutsche Comicforschung* (2008:5), S. 33–50.
- Sackmann, Eckart/Kiehn, Harald: »Der Sprechblasencomic im Widerstreit der Kulturen«, in: *Deutsche Comicforschung* (2009:6), S. 23–45.
- Sackmann, Eckart: »Der Sprechblasencomic im Widerstreit der Kulturen, Teil 2«, in: *Deutsche Comicforschung* (2010:7), S. 43–48.
- Sanderhage, Per: *PIB COPENHAGEN · 100*. Kopenhagen 1999.
- Scholz, Michael F. et al.: »Between Propaganda and Entertainment: Nordic Comics 1930s–1950s«, in: Stephan Packard (Hg.): *Comics und Politik*. Berlin 2014, S. 111–132.
- Scholz, Michael F.: »Comics« in der deutschen Zeitungsforschung vor 1945«, in: *Deutsche Comicforschung* (2014:11), S. 59–84.
- Sheridan, Martin: *Comics And Their Creators*. Boston 1942.
- »Sounding The Doom Of The ›Comics‹«, in: *Current Litterature* (Dez. 1908: XLV), S. 630–633.
- »Tegneseriemarkedet i Danmark«, in: Henning Visti Rasmussen: *Tegneserie udgivelser i Danmark 1847–1988. Det store Komiklex 3. udgave*. Kopenhagen 1989, S. 4–25.
- Tommila, Päiviö/Salokangas, Raimo: *Tidningar för alla: den finländska pressens historia*. Göteborg 2000.
- »Von der Auslandspresse«, in: *Zeitungs-Verlag: Fachblatt für das gesamte Zeitungswesen* (14.06.1930:24), S. 1013–1014.
- Walker, Brian: *The comics before 1945*. New York 2004.
- Watson, Elmo Scott: *A History of Newspaper Syndicates in the United States 1865–1935*. Chicago, Illinois 1936.
- Wilke, Jürgen: *Unter Druck gesetzt: vier Kapitel deutscher Pressegeschichte*. Köln u.a. 2002.
- Wood Jr., Harry E.: *A History and Analysis of the American Comic Strip* (Masterthesis University of Wisconsin) 1933 (<http://minds.wisconsin.edu/handle/1793/43510>, zit. 22.07.2015).

Michael Chaney

On the Nature of the Boundary in Comics Memoir: The Case of *March*

Abstract | This essay on the nature of the boundary of the comics form is an analysis of US Congressman John Lewis's autobiography *March*, which recounts his early days as a civil rights leader and is in the form of a comic or »graphic novel«. A few key examples are examined in which normally distinct images and textual elements blend together thereby bringing into question the nature of the boundary in a more general sense as it functions in the comics. Some of the formal elements of the graphic novel analyzed by the essay include its symbolic composition, arrangement of panels and images, treatment of light and dark areas, deployment of racialized icons, and blurring of temporalities and history.

Zusammenfassung | Dieser Aufsatz über die Natur der Grenze im Medienformat »Comic« analysiert die Autobiographie des US-Kongressabgeordneten John Lewis, *March*, die seine frühen Tage als Bürgerrechtler in Form eines Comics (»Graphic Novel«) erzählt. Anhand einiger prominenter Beispiele, in denen normalerweise räumlich getrennte Bild- und Textelemente des Comics verschmelzen, wird auf allgemeinerer Ebene das Wesen der Grenze im Comic erörtert. Es werden verschiedene formale Elemente der Graphic Novel untersucht, z.B. ihre symbolische Komposition, das Arrangement von Panels und Bildern, die Behandlung von hellen und dunklen Bereichen sowie der Einsatz von ethnischen Symbolen und das Verschwimmen von Zeitlichkeiten und Geschichte.

As it often happens in scholarship, one undertakes a project whose specific key terms catalyze new insights into the broader subject of study. In this case, the term in question is »boundary.« What constitutes a boundary in the comics? How is a boundary different from other formal or diacritical marks such as a line? And when we use the term, do we not mean the same thing as limit, edge, or line? Aside from the racial and cultural histories circulating around a text like *March*, a two-volume graphic memoir of African American Civil Rights icon John Lewis,¹ we must indeed take up the misleadingly simple matter of defining the text's »boundaries.« There are many and each one prompts us to consider a new question. For instance,

1 | John Lewis: *March. Book 1*. Marietta 2013.

where does the African American autobiographer's influence begin (and end) relative to that of his ghost writer Andrew Aydin? What is the boundary between them and the illustrator, white artist Nate Powell? How does the history written of and indeed experienced by Lewis in the past brush up against the urgencies of the present? What are or should be the boundaries established between the Civil Rights Movement and #blacklivesmatter? All of these efforts of boundary making, crossing, and re-crossing are invariably required of us if we are to understand this particular graphic novel, its stakes and contexts. But the formal concerns of the book are no less complex or culturally implicated. Reading the comic structure of *March* (or any comic really) in order to produce a coherent story from disparate elements leads us to examine the nature of the comics page and the spaces it occupies and lays claim to. Thus, while the particulars of my eventual questioning shall interrogate *March's* embedded title page for its boundaries, to get there we must first settle the unfinished business of taxonomy.

So, let us risk a venial redundancy in order to ask once again: just what is a *boundary*? What do I mean by the term when applying it to the comics form? I see no reason why we should not start with a definition capacious enough to include the topical as well as the structural, as does Mark Currie in his definition of boundary as »a borderline discourse, as a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject.«² But neither do I mean to intend some set of narrative effects or implications merely in my use of the term, since the comics as a primarily pictorial narrative art make use of functional boundaries all the time. We can itemize a range of them in this two-page spread from *March* (fig.1).

On prominent display is the supreme boundary of the comics form, the give-and-take tension of the verbal and the visual. Corollary tensions at play in this spread include those of symbolic and representational forms of expression, icons and indexes, and light and shadow. We could go on, but the point is that the page works by demanding that viewers recognize its formal properties and their routine transposition into divisions. Opposites are set apart at a glance. All that is not lettering is just as obviously distinct from its opposite as everything above the stark horizon is set apart from everything below it. An initial principle of dyadic or strict, two-part division seems to govern the design of this spread, manifesting a visual scree on boundary. All of that may be true until we look more closely, less programmatically, with more attention to unexpected anomalies and suddenly we notice how arbitrary our dueling boundaries turn out to be.

Thanks to the reflective properties of water, the illustrator Nate Powell has put some of the symbolic earmarks of the sky – the clouds – down on the ground

2 | Mark Currie: »Introduction,« in: Mark Currie (Ed.): *Metafiction*. New York: Longman, 1995, pp. 1–18, p. 2.

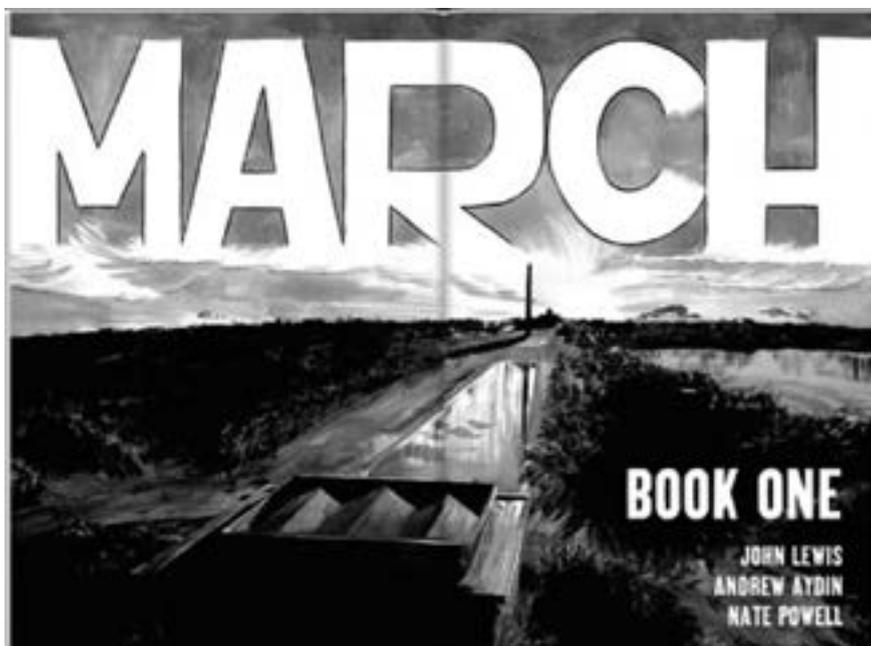


Fig. 1 *March* opening spread

and even the supposed separation of letter and visual background breaks down if we attend to the unbounded footer edges of the titular lettering in *March*. Notice how the lower stems of each letter dissolves? What is created by that dissolving is a localizable absence of boundary. Where one would normally expect a barrier a sudden openness appears instead, which allows for the absorption of the letter into the representational domain of the figure. The lower staves of the »M,« for example, literally bleed into cloud and sky.

Because the image is an embedded two-page spread, it upholds another binary between seriality and singularity (and here we begin to see more how even the formal mechanics of the text put pressure on the cultural and racial contexts that only seemingly surround it). This is not a page made up of many self-contained panels, as is the case in most other pages of the text. Here, we are presented not with the serial but with the singular. Our decoding process here need not be determined by the serial transposition of multiple panels into a narrative coherence as it is elsewhere in *March*. Here, we are left to view the scene (and perhaps our own seeing and reading) in a suspended state of timelessness endemic to stand-alone images like this one (and to classical paintings or photographs). The effect is an emphasis on singularity and time, giving the impression that *March* will take as its titular concern the experience of one exceptional man who made history, marching against its grain so to speak. And yet, even as Lewis is proposed by this effect



Fig. 2 John Lewis not as singular but as one in a series of great speech makers during the iconic March on Washington

to be a type of paradigm, the fact that this page only stands on its own within an otherwise bound collection of other pages and images reinforces its intertextual dependence. Lewis is not paradigm but syntagm; neither singular nor stand-alone but a serial unit of a larger syntax that gives him and his experiences meaning.

As the only living member of that legendary group of Civil Rights leaders who spoke during the 1963 March on Washington, John Lewis received widespread acclaim for the 2013 publication of his autobiography. *March* narrates a success story of black Christian vocation, as the farm-raised young minister ascends to national prominence in the bleak shadows of Jim Crow segregation. Never simply saccharine, but in no way cynical, the ideological underpinnings of the narrative fuse at key moments with the book's visual strategies to convey an exceptional life amidst the volatile backdrop of a larger history. That backdrop should be familiar to us. It is a history that coincides all-too viciously perhaps with this mess we call the present, the police shootings, the marches, the memorials, and the battles over the iconographic capacity of symbols to convoke history, hatred, and heritage.

The problem for Lewis as autobiographer (not so different from ours) is to figure out a way to tell such a story, which is to say, his history. If it is to signify as personal, Lewis's story must risk specificities disastrously incongruous with the essence of the Civil Rights movement. We know that movement, after all, as it has been distilled in countless narratives, photographs, and films that perpetuate its milieu and character for us as texts. Lewis's story must be particular enough to be personal, but sufficiently legible as that standard sort of history as well, so it is



Fig. 3 Protest on Edmund Pettis Bridge from beginning of *March*

therefore beholden to established media constructs. Once that balance has been struck between the personal and the public, there is still a politics of style to be negotiated. How can a graphic novel rekindle a time through a language of images that has been racially inflected by distortion and miniaturization? One method, as it turns out, involves an intense suspicion for logos as a boundary that can and perhaps ought to be crossed.

The narrative structure of *March* presents John Lewis as messianic or, as Wilson Jeremiah Moses might have put it, »as having a manifest destiny or a God-given role to assert the providential goals of history«. ³ That the opening alludes to the deluge further links Lewis's story to its eschatological templates in the Bible. And given the state of current and recent events inducing a veritable flooding of history, *March* seems appropriately ambivalent about the »great man« model of history that it inevitably relies upon. *March* predicates a series of events on one level to be best comprehended from an individual perspective while at another level, assuming a viewer-reader able to stand before a panoply of images with the desire to make something meaningful out of the surplus of pictures. *March* wants

3 | Wilson Jeremiah Moses: *Black Messiahs and Uncle Toms: Social and Literary Manipulations of a Religious Myth*. University Park 1982, p.4.

a reader-viewer, in other words, who must simultaneously recognize these profuse and escalating images as a grid. Throughout *March*, recognizing the grid becomes a kind of ontological exercise in treading the flooding waters of history.

Other histories resonate here as well. There is the classic narrative within the black narrative tradition of uplift, of moving up from slavery to Civil Rights and ultimately, to Obama's election—an event that operates as a narrational lightening rod in *March*, which extends even as it closes the circuit of that historical relation between slavery and freedom. With Obama as an end point, Lewis may remain an icon of electric conductivity as it were, arcing from Lincoln to Martin Luther King Jr. to comprise a set of relations that become the larger grid of representable black America. The book cannot escape the hagiographic when imaging Obama at the end of a story that begins with inscrutable police violence against peaceable black protesters, whose only crime seems to be the desire for a civic voice, to be heard by power.

The book therefore closes on a note of optimism, of narrative and affective simplicity. The problem at the beginning, of there being no voice loud or legible enough, is solved by the end. Whose American voice speaks louder than that of our black president?

History is progressive in this formulation, primarily linear though recursively so, and it is also optimistic in a conservative way, perhaps even a radically conservative way. Social problems are to be solved by the official political system. We see this logic best represented in the opening embedded title page that comes after the riot. In addition to the temporality of the page turn, this spread also invokes the temporality of its symbology. The time of the foreground, the top of Lincoln's monument, conjures the nineteenth-century past, whose historical parameters of slavery and freedom become little more than the broken skiff or dingy on our reflecting pool journey towards the more auspicious temporality of the Washington monument and its corresponding ideologies of individualism, political centrism, and trust in the state. Or maybe the pictorial urgencies of the figure are best described as a *place* there in the brilliant middle of this tableau where figure and symbol, monument and moment, break down. Indeed, the verticality of the monument enters into the domain of the letter in this opening title page spread, becoming the cross-staff on the R of »March« as if to designate the narrative as the *prescription* (as in Rx) to heal America's historical racial wounds.

Whatever else temporally, the spread tells us that it is only away from these ends and edges of history—and away from the boundary of the present—where our actualization may occur. It is there, towards the interior of the book, the picture, the story—after the page-turn and our entry into the narrative history—that we experience graphic enlightenment, the viewing equivalent of that boundary-defying shining sun.



Fig. 4 Lewis's Office like a Comics Grid

And yet, *March's* linear history is also circular. Rather than creating paradox, that seeming contradiction reveals how our conception of past experience depends upon circularity, recursivity, even simultaneity. All of these terms name constructs for thinking and viewing history as a scopic totalization. Comics enthusiasts know this lesson well. Consider for example, Jon Osterman's experience of temporality in Alan Moore's classic anti-superhero graphic novel *Watchmen*.⁴ Osterman is the scientist who becomes Dr. Manhattan, the story's only true super-powered human whose simultaneous apperception of the universe permits him a multifaceted yet totalizing view on events not unlike the one offered to any comics viewer (as in the view of Ozymandias's panoptic, monitor-filled control room). Vigilantes, villains, fascists, and nucleated monsters are brought into strange alignment with the person looking upon the distortive representations of the comics grid so that all positions are implicated and compromised in the end, a horrible world »peace« brought about by the sacrificial killing of thousands and heralding a new era in false-cons-

4 | Dave Gibbons/Alan Moore: *Watchmen*. New York 1986 f.

ciousness. I'm not saying we can read the same interpretation in *March*, only that we can discern a similar paradigm of formal simultaneity, which forecloses any simple or linear notion of history as either monolith or myth of progress. Indeed, at even the few glances I've given you of *March*, you might have already noticed how it thematizes history as a type of fluidity and flooding, a set of repertoires and practices and events that seep through like a river, to be bridged or paddled across or to drown in—any of these options are available to the reader-viewer of *March*.

In an astute reading of lyrics from James Baldwin to Ice Cube, Allen Dwight Callahan connects the trope of the flood to a politics of violence: »In traditions of the African-American vernacular, the rainbow is not so much promise as threat. The violence of the deluge is invoked against the violence of the present world order: the violence of human beings is overcome by the violence of God.«⁵ The flood discourse of *March*, therefore, suggests how swimming (and marching) against the retributive floodwaters is the only viable response to racist violence.

When Lewis goes to his office, a mother in town for Obama's inauguration arrives unexpectedly with her two sons, Jacob and Esau (their names furthering the book's union of eschatology and biography). After mistaking the solicitous Lewis for an aide, the mother expresses her desire for »my boys to see their history.«⁶ Her utterance also transfers that desire to the image of Lewis, which must convey not only his person but also a literal impersonation of Civil Rights history. The good congressman immediately consents, inviting the conspicuously single mother and her sons into an office whose walls teem with photographic snapshots of Lewis embodying history. Significantly, his walls resemble a comics page, gridded with rectangular image-frames, each one bordered by gutters.

Even so, the page that transmutes Lewis's wall of history into a comics-like photomontage never gives clarity to the photos. They are scrambled and as loosely sketched as his earlier reflection in the mirror. Although Lewis begins to attach momentous captions to them—»Here I am when I was 23 years old, meeting with President Kennedy«⁷—the page places greater visual stress on the paddle or oar that he removes from its mount among the photos. The oar participates in a Biblical discourse of the flood by not being spoken of at all. We surmise the symbolic importance of it by virtue of its unmentionability. Evident but unspoken the oar waylays the focus of the photographs in a manner not unlike the indecipherable speeches found throughout *March*.

In fact, the first example we get of a speech bubble we cannot read comes in the first narrative panel on the dedication page. We cannot know what is being

5 | Allen Dwight Callahan: *The Talking Book: African Americans and the Bible*. New Haven 2006, p. 197.

6 | Lewis: *March*, p. 18.

7 | *ibid.*, p. 19.

said here until we turn the page. This page-turning form of knowing conveys so much. It articulates the book's underlying logic of history. We cannot know what is said or seen in the here and now. Knowledge comes only after achieving a certain distance, after crossing over or turning the page. A conservative view of epistemology, to be sure, but luckily—and true to its contradictory form—*March* offers other models of knowledge and history too. As a young boy, Lewis is able to commune with the chickens of his poor family's farm, making them his first flock and seeing them as human. He eats chickens while visiting relatives up North but confers not just humanity to them at home but sanctity. The animal, non-funny animal eyes of these chickens to whom Lewis ministers are shown in a panel close-up, indicating an ironic absence of decipherable affect in contrast to his humanization of them. They remain animals to us. Only Lewis might see what is actually in this picture of the chicken's eyes therefore. Just as it is only Lewis who has the capacity to oar across the swampy reflecting pool of history, or else it is only he who can read the title of that two-page spread as the imperative it always implies. March! Only he has the ability to march or walk on those waters.

However supernaturally inflected, Lewis's eventual successes at overturning Alabama segregation are shown to derive from a politics of super-species kinship. *March's* strangely protracted detour through the chickens that come home to ethically roost also furnishes an origin story for the crusader Lewis is destined to become. The chickens are as unlikely as slaves in their role as the starting place for an historic triumph against oppression. And in an American context, few registers are as evocative for telling such a story as the rags-to-riches discourse that the chickens summon. Up from chickens a great man wends his way toward greater sympathies. But it is importantly through them that he receives his blessed calling, a vocation of improbable spiritual kinship. It is from the doomed but sympathetic chickens of Pike County Alabama that *March* intensifies its plot arc, Lewis's providential rise from his meeting with Dr. King in Montgomery in 1958 to his lunch-counter protests in Nashville that victoriously close the book: »at 3:15 on May 10, 1960, those six downtown Nashville stores served food to black customers for the first time in the city's history.«⁸ Without them Lewis's history would be less legible as a simultaneously sacred one. For like Dr. Manhattan, we might assume, John Lewis may be somewhere always divinely experiencing the triumph of that exact moment of calendrical clock time as an eternally unfolding present, and thereby flooding even the most ossifying evidence of racist hatred's obdurate persistence into the present with an idyll of temporal co-presence.

8 | *ibid.*, p. 120.

Bibliography

Callahan, Allen Dwight: *The Talking Book: African Americans and the Bible*. New Haven 2006.

Currie, Mark: »Introduction,« in: Mark Currie (Ed.): *Metafiction*. New York: Longman, 1995, pp. 1–18.

Gibbons, Dave/Moore, Alan: *Watchmen*. New York 1986f.

Lewis, John: *March. Book 1*. Marietta 2013.

Moses, Wilson Jeremiah: *Black Messiahs and Uncle Toms: Social and Literary Manipulations of a Religious Myth*. University Park 1982.

Roger Sabin

Ally Sloper Meets Jack the Ripper

Comedy and Fear in the 19th Century

Abstract | In Britain in the late 1880s, two pop cultural icons had an extraordinary meeting: one, Ally Sloper, the fictional star of comic books and stage productions and the other Jack the Ripper, the real-life serial killer who was instantly fictionalised on page and stage as the bogeyman of the moment.

The aim here is to explore the way in which this dynamic developed, with a focus on a single issue of *Ally Sloper's Half-Holiday* (October 20, 1888), which appeared at the point in time when it was first realised that the killings were being done by a lone individual, and when panic was at its peak. What was at stake politically in the comic's reaction? What can it tell us about Victorian attitudes to fear, death, and poverty? About the status of women? Finally, about law and order, and the social contract that existed between citizen and police?

Zusammenfassung | Im Großbritannien der späten 1880er-Jahre trafen zwei Ikonen der Pop-Kultur aufeinander: Ally Sloper, der fiktive Star aus Comics und Bühnenproduktionen, und der reale Serienmörder Jack the Ripper, der umgehend als Horrorfigur der Stunde für Bühne und Literatur entdeckt und fiktionalisiert wurde.

Hier soll diese Dynamik untersucht werden und zwar anhand einer einzigen Ausgabe von *Ally Sloper's Half-Holiday* (20. Oktober 1888). Diese erschien genau zu dem Zeitpunkt, als erstmals erkannt wurde, dass die Morde von einer einzelnen Person begangen wurden und die Panik damit ihren Höhepunkt erreichte. Welche politischen Reaktionen konnte der Comic hervorrufen? Was verrät er uns in Bezug auf das Verhältnis zu Angst, Tod und Armut im viktorianischen Zeitalter? Über den Status von Frauen? Und was sagt er über Recht und Ordnung bzw. die gesellschaftlichen Beziehungen zwischen Bürgern und Polizei aus?

The theme of the 2014 Berlin ComFor conference was ›crossing boundaries‹ and this essay seeks to address that in two ways: crossing boundaries of taste, specifically in terms of humour, and crossing boundaries between the real and the imaginary. Thus, in Britain in the late 1880s, two pop cultural icons had an extraordinary meeting: one, Ally Sloper, the fictional star of comic books and stage productions, whom readers were encouraged to think was ›real‹; and the other Jack the Ripper, the real-life serial killer who was instantly fictionalised on page and stage as the

bogeyman of the moment. Sloper's main comic, entitled *Ally Sloper's Half-Holiday*, had a special relationship with the East End of London, the area in which the Ripper murders were taking place, yet it had no problem with making jokes about the killings, even as they were happening. This black humour performed three main functions: providing a release valve (not least for the local population); offering entertaining speculations on the identity of the killer; and satirising police efforts to catch him - in a manner that suggested a larger agenda.¹

The aim here is to explore the way in which this dynamic developed, with a focus on a single issue of *Ally Sloper's Half-Holiday* (October 20, 1888), which appeared at the point in time when it was first realised that the killings were being done by a lone individual, and when panic was at its peak. What was at stake politically in the comic's reaction? What can it tell us about Victorian attitudes to fear, death, and poverty?² About the status of women, and, especially, prostitutes?³ Finally, about law and order, and the social contract that existed between citizen and police?

To begin with an overview, it's worth making the obvious point that the reputations of Ally Sloper and Jack the Ripper have varied widely since the 1880s. Sloper has been virtually forgotten outside of a small coterie of comics scholars, while the Ripper's infamy as some kind of ›ur-serial killer‹ has grown.⁴ Sloper first appeared in 1867, and faded from public view in the 1910s: his comics were not reprinted, and his look became an anachronism. By contrast, the Ripper has become a modern icon: there have been hundreds of Ripper movies, novels, computer games, and toys, usually picturing a tall man in a cape and top hat lurking in the fog. In terms of Ripper comics per se, a quick Google search elicits dozens of hits, including a manga story and the most famous example of them all, *From Hell*

1 | For readers unfamiliar with Ally Sloper, please refer to the essays by Sabin and Banville in this bibliography, but also the pioneering work of Peter Bailey and David Kunzle. Ideas from this essay will form the basis of a chapter in my forthcoming ›biography‹ of the character, due from the University Press of Mississippi in 2018.

2 | The question of whether the *Half-Holiday* can be defined as a ›comic‹ in the first place depends on definitions. If a comic is something that is mass-produced on a regular basis, contains as a significant proportion of its content cartoons and strips, and stars recurring characters, then it counts; the fact that it often referred to itself as ›a comic‹ is not insignificant.

3 | In this essay, I have chosen to use the term ›prostitute‹ in favour of ›sex worker‹ because it was in common parlance in the 1880s; yet it should be noted that there is currently a campaign by activists to rebrand the former as the latter in media stylesheets.

4 | He wasn't the first serial killer, but his status as pre-figuring examples from the 20th and 21st centuries, and indeed pre-figuring pop culture's fetishisation of the serial killer post-the Silence of the Lambs movie (1991), is now fixed in the public imagination.

(1999) by Alan Moore and Eddie Campbell.⁵ However, until now, there has been little interest among comics historians in how the Ripper was portrayed in comics that were contemporaneous with his deeds.

Sloper had debuted in the magazine *Judy*, a rival to *Punch*, and had acquired his own comic, published by the same firm, the *Half-Holiday*, in 1884, which quickly became a bestseller.⁶ The Sloper character was a slightly stupid working class con-man, a drunkard and ne'er-do-well, and as his adventures progressed they increasingly commented upon topical events. This commentary often took the form of Sloper being dressed in the garb of a pillar of the establishment – a judge, an army officer, a cop – and adopting an essentially conservative viewpoint.⁷ At the same time, readers were encouraged to think of Sloper as ›real‹: he edited the comic and presided over competitions; he was written about as if he was involved with real events; and readers were invited to write to him, for publication on the letters page. His audience was mainly working class, predominantly male, and his ubiquity in popular culture was unprecedented; not least because new technology had made the mass circulation of comics possible. Actors would imitate him on the music hall stage, and he spawned a thriving merchandising mini-industry – both official and bootleg.⁸

Sloper's connections with East London were manifold. Most obviously, the comic was bought by the area's inhabitants, and although geographical distribution statistics do not exist, there is anecdotal evidence that the penny papers were within reach of the poorest of the poor, and that Sloper was a local hero (we can speculate that the Ripper's victims may have been among his readership, and similarly the Ripper himself).⁹ In the *Half-Holiday*, many of the stories referenced

5 | On one occasion (October 9, 1886) Sloper comes down with the flu, only to be tended by the Royal Physician, Dr William Gull: the same William Gull identified as Jack the Ripper in *From Hell*. See Alan Moore/Eddie Campbell: *From Hell*. London 1999.

6 | The publishers claimed sales of 350,000 per week, which dwarfed those of *Punch* and other rivals. If each copy was ›passed around‹, as was custom, then the comic was being read by a large percentage of the country's population.

7 | Other readings of the politics of the comic are possible: see, for example, Scott Banville: »Ally Sloper's Half-Holiday: The Geography of Class in Late-Victorian Britain«, in: *Victorian Periodicals Review* (2008: 41,2), pp. 150–173.

8 | See Roger Sabin's essays »Ally Sloper on Stage,« in: *European Comic Art* (2009: 2,2), pp. 205–225, and »Ally Sloper: The First Comics Superstar?«, in: *Image and Narrative* (2003: 7) at: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/rogersabin.htm> (publ. Oct. 2003, cit. 30.03.2016).

9 | Comics and penny papers were often discarded in coffee houses, pubs and in railway carriages, and therefore were read ›for free‹. Also, there was a thriving trade in secondhand editions, especially in markets like the one down Petticoat Lane. It should also be noted that despite the often wordy nature of the penny press (and of the *Half-Holiday*), literacy rates

East End life, for instance featuring workers of all kinds (›costers‹, dockers, wash-women, etc.), the unemployed, and immigrants into the East End (mainly the Irish and East European Jews, though with some reference to the Chinese population). Along with this, the East End music hall scene was celebrated: the fare at the halls in Hoxton and Mile End in particular was subject to being illustrated and reviewed. In his stage incarnation, Sloper was always assumed to be a cockney (i.e. from the East End) and his biggest triumph as a ›live act‹ was at the Britannia Theatre (a large music hall) in Hoxton in 1885.¹⁰

Elsewhere in Sloper's comic, the East End was a feature. For example, ›poverty drives‹ were encouraged, whereby readers were asked to donate small sums in the cause of alleviating urban poverty – which in this case was code for East End poverty. It should be noted that this part of London had ›special problems‹, at a time when the welfare state did not exist.¹¹ Overcrowding, slum tenement housing, and a lack of sanitation went hand in hand with disease, crime, and prostitution, meaning that life expectancy was shorter than in other regions of the country.¹² (As a corollary, violent death in east London was not news: violent death at the hands of a serial killer was.) The *Half-Holiday* poverty drives were effective, with large sums of money being raised, and donors' names being printed in a list: Sloper himself was pictured handing out the money vouchers to the poor. (It is indicative of the comic's place in society that rival funny papers would only join in the fashion for poverty drives after news of the Ripper killings had alerted their readers to the terrible conditions in the area.)¹³

among the working class were high, spurred on by the 1870s Education Act, which made a certain level of schooling compulsory.

10 | Sloper's place of origin could be ambiguous. In the *Half-Holiday*, he comes from south London, specifically Battersea. Before that, he'd been given many habitats, including rough-sleeping on the banks of the Thames. However, critics and readers often assumed he was an East Ender. For example, famed critic Hume Nisbet took him for the quintessential ›shady cockney‹, see Hume Nisbet: »Illustrative Art: Past and Present«, in: *The Gentleman's Magazine* (1892: 272), pp. 258–272, p. 267.

11 | Useful background texts include Alex Werner: *Jack the Ripper and the East End*. London 2008; and Julie-Marie Strange: *Death, Grief and Poverty in Britain, 1870–1914*. Cambridge; New York 2005.

12 | Police estimated the number of prostitutes in the Whitechapel area at a staggering 1,200. (Police report dated 25 October 1888, MEPO 3/141 ff. 158–163, quoted in Stewart Evans/Keith Skinner: *The Ultimate Jack the Ripper Sourcebook*. London 2002, p. 283.) Prostitution was not illegal, and indeed had not been regulated until the Contagious Diseases Acts were introduced in the 1860s.

13 | It could even be argued that this kind of peer-to-peer giving offered a new model compared to the one based on top-down philanthropy (gentry and middle class giving to the poor), and therefore constitutes one possible inspiration for the welfare state.

Finally, it is worth mentioning the proximity of the *Half-Holiday* editorial offices to the East End. These offices were located at Shoe Lane, off Fleet Street, less than a mile away. Any employee could walk there easily, to visit the markets or shops (or maybe even to frequent the opium dens, brothels or prostitute houses), and, as we have seen, critics were routinely dispatched to review performances in the halls. Similarly, beggars from the East End made their way to the environs of Shoe Lane, and poverty would have been visible from day to day. In the case of the above-mentioned poverty drives, it was practice for the poor to make a walk over to the offices to pick up their money vouchers.

›Jack the Ripper‹ was a name given to the serial killer who terrorised the Whitechapel area of East London between roughly the years of 1888 and 1893.¹⁴ His victims were women, and mostly prostitutes (depending on how the killings are defined). He had other soubriquets – ›the Whitechapel fiend‹ being one; and ›Leather Apron‹ another, because it was assumed he must have been a slaughterman or butcher. The years of his activity are vague because historians disagree about the number of victims – some put the figure at five, some at 11, and some at upwards of 20.¹⁵ However, most historians agree that the peak of his notoriety was in October 1888 when it was first accepted that the murders were out-of-the-ordinary and seemed to be escalating: the thing that tipped mounting unease into open panic was that the Ripper struck twice in one night on 30 September (his victims were Elizabeth Stride and Catherine Eddowes) – referred to as ›the double event‹.

Why the Ripper became such a legend is not hard to explain: there was the goriness of his crimes (often mutilating victims), the fact that he was never caught, and the coincidence that his murders were concurrent with the first heyday of the sensationalist press. One subgenre of that press was illustrated periodicals, which revelled in depicting gruesome details – the covers of the *Illustrated Police News* being particularly noteworthy. Speculation about the Ripper's identity was predictably wild, ranging from assumptions that he must be an Irishman or a Jew, to theories that he could be an outsider, possibly a ›gentleman‹, based on the fact that middle and upper class men would ›slum it‹ in the East End, either for reasons typically having to do with philanthropy or sex tourism (the idea of the ›toff killer‹

14 | The name originated in a letter sent to the press claiming to have been written by the killer, but which is now believed to have been a hoax (some think it was sent by a journalist at *The Star* newspaper, more about which later). For anybody researching the Ripper, there are some good collections of primary material: as well as the above-mentioned *Sourcebook*, see *Casebook: Jack the Ripper*, produced by Stephen P. Ryder and ›Johnno‹, an online repository (of press cuttings, official documents, photos, etc.) available at: <http://www.casebook.org/index.html>.

15 | Some historians believe the killings started in April, others in August – for contested views, see *Casebook: Jack the Ripper*, op cit. and also Paul Begg and John Bennett *Jack the Ripper: The Forgotten Victims* (Yale University Press, 2013).

has since become the dominant trope in Ripper product, including *From Hell*.¹⁶ Meanwhile, fictionalised stories were common, elevating the Ripper to the status of a folk devil. Such heirs to the penny dreadful tradition sometimes combined his story with vampire legend, and with the character ›Spring Heeled Jack.¹⁷ The consequence of such hype was to ratchet up fear levels even further. Occasionally, this gave the police extra headaches: for example, many locals believed that the Ripper was Jewish, because the sensationalist press would emphasise both this theory and (what was perceived to be) the ›ritualistic‹ nature of the killings, which led to the police having to plan for full-scale riots against the Jewish population.

Our case study, the issue of *Ally Sloper's Half-Holiday* dated October 20, 1888, is one of the most remarkable in the comic's history, and was a lightning reaction to the crisis – the ›double event‹ had only just been made public by the police, and the idea of a ›serial killer‹ was by no means yet accepted by everybody. As ever, the comic was a jumble of cartoons, strips, illustrated stories, text stories, readers' letters, news items, competitions and classified adverts. Not everything was devoted to the Ripper by any means, and the bulk was concerned with routine slapstick humour and gently amusing commentary on manners (usually between the sexes). But certain key elements of the comic were Ripper- focused, and it is to these that we now turn.

Most conspicuously, the cover is a splash cartoon in the established manner, drawn by regular cover cartoonist WF Thomas, in which Sloper, dressed as a cop, arrests a Ripper suspect (fig. 1).¹⁸ Straightaway the reader is made aware that Sloper is a ›reak figure in a ›reak‹ scenario, and asked to accept that the unstable boundary between fact and fiction is being manipulated and has a weird logic.¹⁹ The killer is given the name ›Jack the Ripper‹ (as we have seen, a relative neologism), and this attests to the power of his swiftly-accurring fictionalised aura. Sloper-as-cop would have been amusing because Sloper, a drunkard and petty criminal, was the last kind of individual the police force would want to recruit (his bottle of gin is visible in what should be the holster for his truncheon). But at the same time

16 | See Seth Koven: *Slumming: Sexual and Social Politics in Victorian London*. Princeton 2006.

17 | Spring Heeled Jack was a folkloric figure, who sometimes dressed like a bat and could make huge leaps into the air. He became the subject for several penny dreadfuls.

18 | Thomas did the drawing, but as for who came up with the concept, and wrote the surrounding text, this is less clear. There is some evidence of a process of collaboration between the editor (Gilbert Dalziel) and staffers.

19 | This is the first known example of a meeting between the Ripper and a fictional figure, though many others would follow; including with Dracula, Dr Jekyll and Mr Hyde, and perhaps most famously with Sherlock Holmes (best remembered in movies such as *A Study in Terror* (1965) and *Murder by Decree* (1979)).

this positioning was in line with previous incarnations of Sloper as a constable, and underlined that by this point in the comic's evolution he was symbolic of the kind of conservative values that were more commensurate with the opinions of sections of the ›respectable working class‹ that lived in the East End than with the lumpenproletariat, with whom he might previously have been associated (the caption informs us that ›the knowledge he possesses of the East of London‹ makes him indispensable to the police). In other words, the image sees Sloper trying to do his duty and serve his peers: he may be mocked by them, but at least he is ›on their side‹.

As Sloper makes his move, he cries, ›I am Hawkshaw the Detective‹, which is a reference to a play from earlier in the century about a celebrated sleuth, and which therefore exposes Sloper's delusions of competence.²⁰ When he does catch the Ripper, it turns out to be none other than the Chief of Police, Sir Charles Warren, dressed, as it happens, in full ceremonial regalia. This is significant for several reasons. Firstly, it is a commentary on the perception (shared by the penny papers) that the police were being slow to catch the Ripper and to clamp down on murderous crime in general: something which would be returned-to again inside this issue of the *Half-Holiday* and in subsequent issues. Secondly, the image suggests that the Ripper might be an outsider to the East End; indeed, that he might be of upper class bearing. The depiction of Warren in his finery is therefore pointed, and serves as an early illustration of the ›toff‹ theory.

The background detail in the cover image is extensive – Thomas's covers, like those of his predecessor WG Baxter, were designed to be ›inspectable‹. Most strikingly, there is a butcher in a leather apron, sharpening his knives. This un-missable image could be interpreted as a depiction of the ›real‹ Ripper – who, as we've seen, was widely believed to be a butcher because of the nature of his crimes, and was nick-named by some ›Leather Apron‹.²¹ If this is correct, then Sloper is apprehending the wrong man just as the right man is laughing at him a few feet away. (Indeed, was the butcher himself about to be apprehended by Warren?) What is doubly interesting is that the butcher is not depicted in a way that is ethnically stereotyped. If this is the Ripper, then he is not Jewish and he is not Irish.

To make the scene even more grotesque, and taking it in an almost Hogarthian direction, there are cuts of meat visible on the butcher's stall, and a joint has fallen to the floor, to be eagerly chewed-upon by Sloper's dog, ›Snatcher‹. This is clearly

20 | *The Ticket of Leave Man* (1863), by Tom Taylor.

21 | In another cartoon, in the October 13 edition of the *Half-Holiday*, the Ripper is depicted being pursued by a member of the public, with the caption ›Tapping Old Leather Apron‹. The Ripper here is very similar to the butcher in the cover cartoon: he is corpulent, has whiskers, and carries long (butchers') knives. However, he is also smartly dressed, so the similarity is not complete.

a reference to the fact that some of the victims of the Ripper had been mutilated: to be exact, had various parts of their innards removed, rather than been dismembered; but to the panicked and rumour-fuelled public it would have made little difference. The apparent ›tastelessness‹ of this humour to modern eyes will be discussed in a moment. Snatcher's presence is also a reference to reports that Warren wanted to use bloodhounds in the search, a theme that would be emphasised later in the comic.

To the left of Sloper there is a boy who is a paper-seller. He proffers a copy of *The Star*, and has copies of the *Half-Holiday* under his arm. No doubt this is a dig at what was seen as the prurient sensationalism of sections of the press, and at *The Star* in particular, which existed at the more scurrilous end of the spectrum (and which, incidentally, often emphasised the ›Hebrew‹ appearance of the killer).²² In the distant background of the image, a man is on a ladder, lighting a gas lamp. This is a comment on the fact that, despite electric lighting having been introduced to parts of London since 1878, the Whitechapel area was still served by a very rudimentary gas-lamp system (lit by somebody every evening), which was hardly effective at times of heavy fog. Part of why the public feared the Ripper had to do with the idea that he could operate with stealth in dimly lit streets; another trope that would become a part of the Ripper legend.

There is one final element to the image that requires analysis – the caption. Like most other previous splash cartoons on the cover the comic, it is narrated by an extra-diegetic voice; namely that of Tootsie Sloper, Sloper's daughter. What is particularly interesting about her relating a tale about the Ripper is that, first, she is female (the most prominent female character in the comic), and, second, she is a chorus girl. In the Sloper universe, Tootsie works at the Frivoli Theatre, and her pals are all similarly female and similarly employed – thus allowing plenty of scope for erotic strips and cartoons (the Victorian equivalent of ›Good Girl Art‹). However, the sub-text to being a chorus girl was that it was not an entirely respectable profession, and was linked in the public imagination to prostitution. Some of the performers were known to moonlight as prostitutes, and the impression was fortified by the fact that prostitutes would ply their trade at the entrances to theatres and music halls.

What does this mean in terms of Tootsie's voiceover about the Ripper (which, incidentally, would almost certainly have been written by a man)? Frustratingly for any historian looking for a hint of feminist outrage, there is none. The thrust of the commentary is about ›Poor Pa's‹ idiocy, which is in tune with other previous captions, and there is no room for reflection on female solidarity, male violence, or the fate of the victims. The seeming invisibility and irrelevance of the latter is striking.

22 | See Alexander Chisholm: ›An Analysis of the Star's Coverage of the Ripper Murders‹, at: <http://www.casebook.org/dissertations/staranalysis.html> (cit. 30.03.2016).



Fig. 2
Competition,
*Ally Sloper's
Half-Holiday*,
October 20,
1888. P. 330.
Anon.

Inside the comic, the Ripper content continues. On the first page, there is a competition, offering a £1-and-1-shilling prize for the best answer to the question »Where are the police?» (fig. 2) This rather blunt question is contextualised with the observation that, »...Mr Henry Matthews is considered wholly incompetent by most people...«. Matthews was the Home Secretary, the government minister responsible for the police force, and 'one up' from Sir Charles Warren. For the self-styled »non-political« *Half-Holiday*, this was veering into surprisingly personalised satire.²³

Next, there is a six-panel strip entitled: »The Mysterious Stranger – (A Tale of Whitechapel)« (fig. 3). It is light in tone, and indeed shockingly so from today's perspective. The story begins with a »strange figure« being spotted in »the East of London«, wearing a cloak. The narration speculates that »Hidden beneath the cloak, he, she or it carried something...« presumably meaning a knife. The overblown style of writing plays into the idea that the Ripper might have supernatural qualities – and might even be an »it«. As the story progresses, the figure encounters a woman, clearly positioned as a potential victim. She is a drunk, and poor, but not identifiable as a prostitute. On learning of the time, she throws away her bottle of booze and scurries off home to safety. At the end of the strip, the figure is apprehended by a cop, and turns out to be a local vigilante (»I go to seek the Whitechapel murderer!«).²⁴ However, the final caption gets in a jibe at the leadership of the police (importantly not the cop himself) by asking ironically whether the figure might be »Warren or Matthews«.

The strip just about works as a Ripper story, but there are odd things about it, and the tone is rather surreal. So, for example, the vigilante's hidden weapon is a watering can (the effect is to make the reader think that he is insane). This

23 | Were the police, and by extension Warren and Matthews, really such a disaster? To be fair, they had little funding, and detection techniques were primitive (no forensic science, for example). Plus, there were a number of hoaxes (also commented-upon in the *Half-Holiday*) and false leads.

24 | Vigilanteism was not uncommon, as epitomised by the Mile End Vigilance Committee, set up by locals.



Fig. 4 ›On the Track‹, *Ally Sloper's Half-Holiday*, October 20, 1888. Part of ›Our Weekly Whirligig‹. P. 333. Anon.

desperate. In the end, the dogs were tested in Regents Park (probably a rough source for the cartoon), but never used in Whitechapel.

Finally, on the back page of the comic, the figure of Henry Matthews is revisited in even more vicious fashion, as the focus of a portrait cartoon (fig. 5). Here, Matthews is made a ›Friend Of Sloper‹ (F.O.S.), but unlike the vast majority of other examples of the F.O.S. portraits, which were a weekly feature of the *Half-Holiday*, the title is bestowed ironically. For in the image, Matthews is being pelted with what might be fruit or stones, to the point where the window next to his head has been smashed. Clearly, he is a hate figure, and the caption even goes so far as to state ›...Recently a

series of murders has taken place in Whitechapel, in which our hero has taken an active part, rumour has it, the *principal* part ...‹. In other words, Matthews is being accused, albeit jokingly, of being the Ripper. This was remarkably bitter humour, and tested the limits of how far a ›funny paper‹ could go.

This particular issue of the *Half-Holiday* transpired to be the most Ripper-intensive of the comic's run. It even spawned unofficial ›entertainments‹. One of these was advertised in *The Era*, the trade publication for the theatre business, just a month later: ›Jack the Ripper captured by Ally Sloper, Life-size Figures. Suitable for Fairs‹ (November 24). Another ad in a subsequent edition of the same paper proclaimed: ›New Ball-Throwing Amusement. Ally Sloper Capturing Jack the Ripper. Great Success ...‹ (January 12, 1889). Unfortunately, no more is known about this frankly terrifying-sounding game, but it is clear that making light of the situation took many forms – and that the boundary between real and unreal was being blurred even further.

Subsequent issues of the *Half-Holiday* stayed with the story, and indeed there was another front cover about the police (December 1, 1888). But over time, it went back to its old job of concentrating on more lightweight fare, and the Ripper was only alluded-to sporadically, mainly in the context of jokes about rewards being offered, content relating to fresh killings as they arose, and commentary on the police (which continued to as late as 1894²⁵). Lack of space forbids a more

25 | In the issue dated May 5, 1894, the police were chided for not apprehending the Ripper, in a year that major reforms of the force were being instigated, partly in belated response to the case.



Fig. 5
 'The »F.O.S.« Portrait
 Gallery.' *Ally Sloper's
 Half-Holiday*, October
 20, 1888. P. 336. Anon.

thorough survey, but it is true to say that coverage of the Ripper quickly tailed-off, as it did in other publications, as the *Half-Holiday* reverted to its yearly publishing cycle – November meant Guy Fawkes night; then the start of the pantomime season; then Christmas; and so on.²⁶

How should we contextualise the October 20, 1888, comic? A close reading has revealed much, but some broader historicisation is necessary. In the weeks preceding it, the *Half-Holiday* was keeping an eye on the situation in Whitechapel (there

26 | Even *The Star* was noticeably less interested in the Ripper after November 1888.

may have been as many as four killings prior to the double event), with occasional jibes about the efficacy of the police. But October 20 represented ›going big‹ on the story: thereafter, and with the panic in full swing, the *Half-Holiday* became a kind of alternative, satirical, newspaper – commenting weekly in wry, humorous fashion on what was happening. This had become its *modus operandi* in relation to other topical events, and in this way it was fully a part of the ›New Journalism‹ revolution: by this point in time, the comic was capitalising on new printing technology and the turnaround time was as swift as any sensationalist newspaper.²⁷ Thus, cartoons, strips and text stories were generated at speed to address the Ripper story. This repetitive mode gave the coverage a certain quality: a serial comic dealing with a serial killer.

On the question of humour more broadly, and why the Ripper's grisly deeds should have been considered the subject for the *Half-Holiday* in the first place, this is complex. The publication was in tune with its age in the sense that jokes about death were not taboo, and it was not averse to including quite explicit commentary on atrocities abroad and sensationalist stories at home.²⁸ It also included content about animals that would be considered grotesque today – for example, flogging horses, shooting stray cats, and force-feeding geese for Christmas. When it came to everyday violence, there was similarly a lack of inhibition: jokes about corporal punishment in schools and prisons were common. This extended to the treatment of women, which is an important point in relation to the Ripper coverage. Thus, cartoons and strips routinely featured wives with black eyes, ›kept in line‹ by their husbands. All this was clearly considered to be part of Victorian life, and therefore fair game for humorous treatment.

However, at the same time, the *Half-Holiday* considered itself to be a ›respectable‹ publication, and a notch above its rivals. There were several reasons for this, not least that it was published by a family firm known for their quality engravings (the Dalziels) who kept standards high, and also that it was developing a relationship with advertisers who wanted to reach the broadest audience possible (entailing a need not to alienate anybody with unsavoury fare). Thus, the comic was often praised by contemporary critics of popular culture for dealing in ›gentle‹ humour that was removed from the ›grossness‹ of the previous print tradition.²⁹ When it

27 | For more on New Journalism, see Howard Cox/Simon Mowatt: *Revolutions From Grub Street*. Oxford 2014, especially chapter 2.

28 | One recent example involved cats breaking into a mortuary and eating the faces of infant cadavers (September 1, 1888).

29 | See Roger Sabin: »Comics versus Books: the New Criticism at the ›Fin de Siecle‹«, in: Simon Grennan/Laurence Grove (Eds.): *Transforming Anthony Trollope. »Dispossession«, Victorianism and nineteenth-century word and image*. Leuven 2015 (Studies in European comics and graphic novels; 4), pp. 107–130, pp. 121–2.

came to Ripper humour *per se*, the *Half-Holiday* was competing with other comedy publications and with music hall comedians. For example, performers built entire routines around Ripper gags and songs, and such material was popular even in East End halls.³⁰ However, the ›quality‹ of the humour differed from medium to medium, venue to venue, and publication to publication. Thus, the *Half-Holiday* would never stoop to some of the more base material that was doing the rounds. By way of a quick reference, one of the popular jokes that would have been too outré for the *Half-Holiday*, was a variation on the following: Question: ›Why is Jack the Ripper likely to be a baker?‹ Answer: ›Because he enjoys cutting up tarts.‹³¹

Therefore, somehow a depiction of Snatcher chewing on joints of meat was above the threshold of respectability, but a joke in which prostitution is addressed directly was not. This kind of attitude extended to the treatment of the victims ›as people‹, and we have noted the strange absence of empathy, and the distancing from any consideration of their lives. In the print media in general, it was common to see opinion pieces blaming the women for their own fate, and occasionally this would translate into jokes. The argument went that if the women hadn't gone into prostitution, and if they hadn't decided to work in such a dangerous place as East London, then they would have avoided their demise.³² But the *Half-Holiday* never succumbed to this point of view. We can infer that possibly this was because it had a loyal readership in the East End who might have been alienated by it, but also because the comic had a growing female readership. Similarly, its general views on poverty were of the Gladstonian variety, with the implication – never stated – that prostitutes were compelled into the profession by circumstance (indeed, research into the biographies of the Ripper victims proves this to have been the case). Its silence, therefore, should not necessarily be taken as callousness.

Moreover, the comic's attitude to sex was oblique, and it was often alluded-to and ›winked at‹ as a part of life that might be amusing, but which did not require

30 | Ripper-related songs included ›Who Killed Cock Warren?‹ (1888), and ›The White-chapel Polka‹ (late 1880s).

31 | Dr Bob Nicholson (Edge Hill University) is currently researching the joke via online databases, and speculates that it could have originated in a real remark, e.g. ›Did you hear what the lurching lady said the other day to Sir Charles Hardtop who was helping himself to apple pie? ›Look at Jack the Ripper cutting up his tart.‹« (*The Sporting Times*, 27 October 1888). Private correspondence, 28 June 2015 – with gratitude.

32 | For example, here is Anon, ›The East End Murders: in *The Saturday Review*, October 6, 1888: ›...No single one of the women who have been so shockingly murdered need have lost her life if she had not preferred the excess of degradation to entering the workhouse... If miserable women will put themselves at the mercy of casual strangers they will occasionally fall victims to outrage.‹ The culture of ›blaming the victim‹ continued into the 20th and 21st centuries, notably around the cases involving the ›Yorkshire Ripper‹ (1975–1980) and the Ipswich serial killer (2005). For a feminist perspective, see: Elizabeth A. Stanko: *Intimate Intrusions: Women's Experience of Male Violence*. London/Boston 2013.

detailed comment. The same went for prostitution. Readers would have to develop the knack of ›reading between the lines‹ to pick up on some of the more nuanced stories and strips: for example, an image of a woman smoking could denote a prostitute, and one of Tootsie's friends at the Friv is called ›Tottie‹, a common word for a prostitute. Additionally, the *Half-Holiday* carried ›classified adverts‹ in the form of a personal column, where unattached people could contact each other. In Victorian Britain such adverts had become controversial because they were linked with prostitution, though whether this was actually the case with the *Half-Holiday* is impossible to tell simply by looking at the names. The fact that they existed at all is indicative of a certain stance, and it is doubly interesting that they were titled ›Tootsie's Matrimonial Agency‹.

Thus, the attitudes to violence against women in the comic, combined with those towards death in general, towards prostitution, and finally towards where the boundaries for humour lay, led to mixed messages about the Ripper. On the one hand, he is a bogeyman, *sui generis*, outside of the culture; but on the other there is a recognition of where misogynistic violence is coming from. The comic might suggest for the purposes of sensationalism that the Ripper's crimes were random and motiveless, but its other content points towards an acknowledgement of a deep-seated problem in Victorian society whereby eruptions of gendered violence could flourish. True, it did not go so far as to blame the victims, or to use humour that was ›too vicious‹, but at the same time, it is supremely revealing about the gender politics of its age.

Finally, what of the police? The sheer weight of emphasis in the *Half-Holiday* on police matters during the Ripper case is suggestive of something approaching a preoccupation. The police force was relatively new, having been formed in 1829, and by the 1880s there were expectations that it should be able to protect the populace.³³ With the rise of the new penny press, it was under scrutiny as never before, even though its reputation among the public was mixed. For example, though it was true that the force's personnel were drawn from among the working class (and paid at roughly the equivalent rate to unskilled workers), its dual purpose was to fight street crime, and to quell civil unrest as a representative of the government. Thus, in poorer areas, cops were despised as much as they were trusted: ›blue locusts‹ and ›rozzers‹ being terms of abuse.

The aspect related to civil unrest was particularly salient by the time of the Ripper murders. For Britain's bourgeoisie especially, the police were increasingly being seen as a bulwark against a rising tide of agitation fuelled by Marxist and anarchist ideas. The event that jolted the middle class more than any other was a particularly

33 | London policing was split into two, with the main force, the Metropolitan Police Service, responsible for the whole of what has become known as Greater London, and the City of London Police responsible for the ›square mile‹ of the City of London. The Ripper case was in the jurisdiction of the former, though the investigation itself saw much crossover.

violent riot in Whitehall in 1887 (so-called ›Bloody Sunday‹), during which the police had nearly lost control. It had involved workers from various occupations (notably dockers) and had been organised in part by East End ›agitators‹. From this point forward, fear of certain elements among the working class was at a zenith. Events around the Ripper case, therefore, saw the media asking questions about the police that had less to do with their ability to catch a serial killer than their efficacy as an agent of a beleaguered state.

This attitude was very much a current in the *Half-Holiday*. Its generally conservative stance had often manifested itself in caricatures of ape-like socialists in ›liberty caps‹, feral anarchists with banners proclaiming ›Down with Everything!‹, and the police as a stalwart force of evermen representing the ›thin blue line‹ between civilization and chaos. The cops were seen as essentially trustworthy (never locusts), and Sloper, in his incarnations as a cop, was often pitched against the forces of anarchy, such as in the famous William Baxter cover cartoon in 1886 where he fights off an angry mob – a prefiguring of Bloody Sunday.³⁴ However, although the cops were depicted sympathetically, increasingly their leadership was not, and a ›lions led by donkeys‹ attitude became evident. Our *Half-Holiday* case study from October 1888 clearly demonstrates that Warren and Matthews were viewed as upper class fools, and therefore that the comic's coverage of the Ripper case can be viewed through the lens of this kind of thinking.

Possibly, there is a wider picture to be appreciated. Historian Clive Bloom has written persuasively about how the Victorian state was being consolidated in this period. To quote: »... [It entailed] a wholly new organ of control consisting of the Home Office, the Colonial Office, Treasury and the Metropolitan Police, as well as local municipal government. It was a situation wholly undreamt of when Victoria came to the throne in 1837, but fifty years later was an established fact that bewildered those who had grown up in an age of individualism.«³⁵ The *Half-Holiday's* attitude to the police, therefore, and the Ripper more generally, can be seen as a symptom of a more wide-ranging historical evolution in society, moving towards ever-greater monitoring of the populace, and resulting in the form of government we are familiar with today.

This line of argument might be extended further to contextualise the comic's attitude to the ›anarchist scare‹ of the 1890s, when militancy and assassinations supposedly reached their peak (all the time reflected in a sensationalist press). Now, the lone figure lurking in the shadows, who wants to kill passers-by in indiscriminate fashion, was an anarchist terrorist; typically drawn in a style very familiar

34 | William G. Baxter: ›The ›Unemployed‹ at Sloper's‹, in: *Ally Sloper's Half-Holiday* (Feb 27, 1886). The cartoon is reproduced at Sabin: *Ally Sloper: The First Comics Superstar?*

35 | Clive Bloom: ›A Letter to the Home Secretary: The State and the Ripper.« At: <http://www.clivebloom.com/home%20secretary.htm> (cit. 12.02.2016).

from the Ripper years. This new bogeyman was often associated with the East End, and became the focus for renewed calls for a stronger police force.

As a post-script, this idea that the *Half-Holiday* was fitting the Ripper story into a previously-existing discourse can be tested, to a degree, by looking at other comparable publications. A cursory survey reveals that this was a common trend in the penny press. It was most obvious in the case of the ›true crime‹ sensationalist papers, which swerved quite naturally into treating the Ripper as prurient entertainment. The humour publications that were rivals to the *Half-Holiday* followed suit. For example, *Punch*'s take on the situation had much to do with its previous sermonising about urban poverty (the most famous *Punch* Ripper cartoon is by John Tenniel and depicts a ghostly figure hovering over the East End, knife in hand, captioned ›The Nemesis of Neglect‹). Similarly, *Judy* magazine had been much obsessed with the question of Irish Home Rule, and had often made the point that the Irish were too savage (and primitive) to ever govern themselves: so it was no surprise that when it came time for a cartoon to depict the Ripper, he was portrayed as the typical Irish brute – complete with simian jaw. More systematic research is necessary, but clearly the Ripper was often a symbol for something else.

In conclusion, the coverage of the Ripper murders in the *Half-Holiday*, and especially the October 20, 1888 edition, reveals much about late Victorian culture. Notably, how the murderer was constructed, what his deeds were perceived to mean, and how the ideology of the comic, and of the penny press at large, was reflected. This process took place over time, and the fact of seriality as a mode led to a unique symbiosis between the Ripper and Sloper. The Ripper insinuated himself into people's lives with each new killing; Sloper insinuated himself into people's lives with each new issue. Their meeting had an uncanny inevitability.

Humour was certainly used as a coping mechanism; as a way of neutralising the Ripper's negative energy. The *Half-Holiday* cleverly transformed his attacks on the women into an attack on the community of the East End, and *ergo* into an attack on the comic's community of readers. This fortified the comic's reputation as a ›friend of the reader‹, but meant that the victims were marginalised: the comic was not unsympathetic, but at the same time we would have to wait for another century for the women to be properly acknowledged (and even this is arguable). Within this scenario, Sloper was positioned as the servant of the community – a drunkard and an idiot, yes, but somebody who was not likely to be swayed by subversive political ideas, and who was a believable recruit for the police. In essence, he typified ›the people‹, but only as imagined in their most conservative guise.

Yet, although the penny press, including the *Half-Holiday*, was capable of responding to events with speed, this did not necessarily mean it was coming up with new frameworks to understand those events with a comparable speed. Instead, publications went with ›what they knew‹ and fitted the new story into old templates. From this perspective, the Ripper could be a symbol of misrule, of lawless-

ness, of anarchy. That had a bigger meaning than just positioning him as a murderer, and further explains the comic's lack of interest in his victims. The *Half-Holiday* was thus part of a process of solidifying (mainstream) popular culture's alliance with the state. In the end, Ally Sloper didn't catch Jack the Ripper, and neither did anybody else. The struggle between order and chaos continued.

Bibliography

- Banville, Scott: »Ally Sloper's Half-Holiday: The Geography of Class in Late-Victorian Britain«, in: *Victorian Periodicals Review* (2008: 41,2), pp. 150–173.
- Begg, Paul/Bennett, John: *Jack the Ripper: The Forgotten Victims*. New Haven 2013.
- Bloom, Clive: »A Letter to the Home Secretary: The State and the Ripper.« At: <http://www.clivebloom.com/home%20secretary.htm> (cit. 12.2.2016).
- Cox, Howard/Mowatt, Simon: *Revolutions From Grub Street*. Oxford 2014.
- Evans, Stewart/Skinner, Keith: *The Ultimate Jack the Ripper Sourcebook*. London 2002.
- Koven, Seth: *Slumming: Sexual and Social Politics in Victorian London*. Princeton 2006.
- Moore, Alan/Campbell, Eddie: *From Hell*. London 1999.
- Nisbet, Hume: »Illustrative Art: Past and Present«, in: *The Gentleman's Magazine* (1892: 272), pp. 258–272.
- Sabin, Roger: »Ally Sloper: The First Comics Superstar?«, in: *Image and Narrative* (2003: 7) at: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/graphicnovel/rogersabin.htm> (publ. Oct. 2003, cit. 30.03.2016).
- »Ally Sloper on Stage«, in: *European Comic Art* (2009: 2,2), pp. 205–225.
- »Comics versus Books: the New Criticism at the ›Fin de Siecle‹«, in: Grennan, Simon/Grove, Laurence (Eds.): *Transforming Trollope*. Leuven 2015 (Studies in European comics and graphic novels; 4), pp. 107–130.
- Ryder, Stephen P./Johnno: *Casebook: Jack the Ripper*. At: <http://www.casebook.org/index.html> (cit. 30.03.2016).
- Stanko, Elizabeth A.: *Intimate Intrusions: Women's Experience of Male Violence*. London/Boston 2013.
- Strange, Julie-Marie: *Death, Grief and Poverty in Britain, 1870–1914*. Cambridge/New York 2005.
- Werner, Alex: *Jack the Ripper and the East End*. London 2008.

Angela Guttner

Funktionen von Grenzen in Israel-Palästina-Comics¹

Zusammenfassung | Der Beitrag untersucht mithilfe literaturwissenschaftlicher Konzepte die verschiedenen erzählerischen Funktionen der politischen Grenze in Comic-Erzählungen zum Israel-Palästina-Konflikt. Hier dienen unter anderem Guy Delisles *Aufzeichnungen aus Jerusalem* und Joe Saccos *Palästina* als illustrierende Beispiele. Unter Zuhilfenahme von sozio-kulturellen Überlegungen werden die Funktionen der Grenze als Trenner, Aktant und Kommunikateur untersucht. Vorliegende Untersuchung liefert Ansätze, Grenz-Erzählungen zu analysieren und darüber hinaus die Grenze als wirkungsmächtiges Subjekt der Erzählung zu untersuchen.

Abstract | The following article seeks to identify the various functions of political borders in comic book narrations concerning the Israel-Palestine-Conflict with the assistance of concepts of literary studies. Comic books like Joe Saccos *Palestine* or Guy Delisles *Jerusalem* are therefore serving as illustrating examples. Functions of the border in comic-narrations as separator, actant, and communicator are examined with the help of sociological and cultural ideas. This article introduces basic approaches to analyze border-narrations and moreover highlights the possibility to identify the border as an influential subject within the narration.

Europa 2016: Kein anderes Thema beschäftigt die öffentliche Wahrnehmung mehr als Grenzen. Politische Grenzen bestimmen in der gegenwärtigen humanitären Notlage vieler flüchtender Menschen, ob sie im Konfliktgebiet verharren müssen oder den Weg in eine möglicherweise sichere Zukunft einschlagen können; einige EuropäerInnen wollen sich abgrenzen, um eine vermeintliche »Überfremdung« zu verhindern. Diese angespannte Situation schlägt sich nicht zuletzt in der Arbeit von Kunstschaffenden aus sämtlichen Disziplinen nieder. Besonders im Bereich des Comics sind in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen erschienen, die sich auf vielfältige Weise mit politisch-sozialen Grenzen beschäfti-

1 | Dieser Aufsatz baut auf einer im März 2016 eingereichten Masterarbeit zum selben Thema auf: Angela Guttner: *Funktionen von Grenzen in Israel-Palästina-Comics*. MA-Arbeit. Universität Erlangen-Nürnberg 2016.

gen: Migrationscomics treffen auf erhöhte Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit,² dokumentarische Comics erzählen von politischen Entwicklungen und besonders in Deutschland kommt es knapp dreißig Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer zur künstlerischen Aufarbeitung der eigenen politischen Vergangenheit.³

Für vorliegende Untersuchung der Grenze im Comic soll jedoch der Israel-Palästina-Konflikt (bzw. der Nahostkonflikt) als abgesteckter Untersuchungsraum dienen, da hier exemplarisch die vielfältigen Formen der Grenze dargestellt werden können: So lassen sich etwa eindeutig Machtgefälle im Verbindung mit ihr ablesen, aber auch die Bedeutung von interkulturellen Fragestellungen in Grenzerzählungen wird deutlich. Es werden also Comics untersucht, die in irgendeiner Form diesen Konflikt zwischen Israel und Palästina bzw. den Alltag im Konflikt- raum an und mit der Grenze zwischen den beiden Gebieten thematisieren.

Hierfür wurde ein Sample von 20 Israel-Palästina-Comics analysiert mithilfe derer sich drei zentrale, wiederkehrende Funktionen der Grenze herausarbeiten ließen, die im Folgenden anhand von einzelnen Fallbeispielen umrissen werden sollen: Die Funktion der Grenze als Trenner, als Aktant und als Kommunikateur.

1. Die Grenze als Trenner

Bei einer Recherche zum Begriff ›Grenze‹ wird rasch deutlich, dass eine einheitliche Definition nicht zu finden ist. (Fach)Wörterbücher der verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen definieren den Begriff selten isoliert, sondern in Relation zu einer anderen Entität: So finden sich beispielsweise gehäuft Definitionen zu »Grenzraum«, der »Grenzziehung« oder etwa »Grenzverhandlung«, seltener aber zur Grenze selbst.⁴ Auch die Literaturwissenschaft beschäftigt sich

2 | Vgl. z.B. Nina Bunjevac: *Vaterland*. Berlin 2015; Reinhard Kleist: *Der Traum von Olympia. Die Geschichte von Samia Yusuf Omar*. Hamburg 2015; Paula Bulling: *Im Land der Frühaufsteher*, Berlin 2012.

3 | Vgl. z.B. Flix: *Da war mal was. Erinnerungen an hier und drüben*. Hamburg 2010; Susanne Buddenberg: *Berlin – geteilte Stadt*. Berlin 2012; Simon Schwartz: *drüben!* Berlin 2009.

4 | Von elf von mir untersuchten Lexika und Schriften aus dem Bereich der Kultur- und Geisteswissenschaften zum Begriff ›Grenze‹, nehmen sechs eine systematische bzw. philosophische Relation vor (z.B. Gerd Reinhold (Hg.): *Soziologie-Lexikon*. München, Wien 1992) oder beschäftigen sich mit der historischen Begriffsgeschichte, zwei weitere definieren den Begriff gar nicht (z.B. Helmut Reinalter/Peter J. Brenner (Hgg.): *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*. Wien 2011). Nur drei Lexika nehmen einen isolierten Definitionsversuch der ›Grenze‹ vor (u.a. Johann Heinrich Zedler (Hg.): *Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, welche bisher durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*. Elfter Band. Halle und Leipzig 1735).

zuerst mit der Grenze in Relation zum Raum. Hierbei spielen die Überlegungen Juri M. Lotmans eine bedeutende Rolle:

»Für die Literaturwissenschaft hat zuerst der russische Kultursemiotiker J.M. Lotman die Relevanz der Grenze hervorgehoben. In *Die Struktur literarischer Texte* erklärt er, Erzähltexte seien stets durch eine Grenze durchzogen, welche den dargestellten Raum – dem dazugehörigen ›Weltbild‹ entsprechend – in zwei semantische Felder unterteile. Wenn eine oder mehrere Figuren eine Grenze überschritten, liege ein Ereignis vor, was für Lotman die Minimaleinheit der Plot-Struktur darstellt.«⁵

Lotmans Überlegungen stützen sich unter anderem auf das ‚Monomyth‘-Konzept Joseph Campbells.⁶ Campbell geht davon aus, dass bestimmte Erzählungen einem Heldenreise-Motiv (»Quest«) folgen. Er beschreibt einen stets reproduzierten Zyklus mit zwölf Stationen, die der Held während seiner Reise durchläuft. Im Hinblick auf die Fragestellung nach der Grenze im Comic interessiert sich diese Untersuchung vor allem für den Akt der Schwellenüberschreitung des Helden (»Crossing the Threshold«) bzw. die daraus erwachsenden Konsequenzen für die handelnde Figur, die Erzählung und in resultierender Konsequenz für den erzählten Raum:

»Crossing the Threshold: Upon reaching the threshold of adventure, the hero must undergo some sort of ordeal in order to pass from the everyday world into the world of adventure. This trial may be as painless as entering a dark cave or as violent as being swallowed up by a whale. The important feature is the contrast between the familiar world of light and the dark, unknown world of adventure.«⁷

Martínez und Scheffel erkennen in dem Akt der Grenzüberschreitung narratives Potential:

»Aus diesen Elementen entsteht ein Ereignis, wenn der Held die Grenze zwischen den beiden komplementären Teilräumen überschreitet. Die Existenz einer klassifikatorischen Grenze verleiht dem Erzähltext also allererst das Potential für eine narrative Dynamik, die durch das Überschreiten der Grenze entfaltet wird.«⁸

5 | Michael C. Frank: »Grenze/Grenzziehung«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 4. akt. und erw. Aufl. Stuttgart 2008, S. 266–267, S. 267 (auch dieses Lemma wurde übrigens erst in der 4. Auflage aufgenommen). Vgl.: Juri M. Lotman: *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig 1981, S. 327 ff.

6 | Vgl. Joseph Campbell: *The Hero With A Thousand Faces*. New Jersey 2004.

7 | Tanya Cochran: »And the Myth Becomes Flesh«, in: Jodie A. Kreider/Meghan K. Winchell (Hgg.): *Buffy in the Classroom: Essays on Teaching with the Vampire Slayer*. Jefferson, NC 2010, S. 35–45, S. 40.

8 | Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2012, S. 157.

An genau dieses Potential knüpfen Israel-Palästina-Comics an. Dass ein Konflikt, der durch das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Gruppen oder Größen entsteht, ausschließlich negative Folgen haben muss, steht nämlich keineswegs fest: Vielmehr wohnt der Grenzüberschreitung eine »narrative Dynamik« inne, die die Macht hat, die gesamte Erzählung zu transformieren. Für die Illustration von Campbells Prinzip der Schwellenüberschreitung sollen im Folgenden zwei sehr ähnliche Beispiele dienen: Sowohl in Joe Saccos *Palästina*,⁹ als auch in Mira Friedmanns *Independence Day*¹⁰ überschreiten Schulmädchen eine politisch-geographische Grenze; bei Sacco (vgl. Abb. 1a) nimmt ein palästinensisches Schulmädchen die Abkürzung durch israelisches Terrain. Ein Zaun trennt das israelische Gebiet vom palästinensischen ab. Das Mädchen wird nur von hinten gezeigt und nach dem Durchschreiten der Grenze auch nicht mehr erwähnt. Damit wird das ungewisse Schicksal der Figur betont. Die Folgen der Grenzüberschreitung müssen von der/dem LeserIn, die/der einen Moment zuvor durch die Third-Person bzw. Figuren-Perspektive noch dazu verleitet wird, sich mit der überschreitenden Figur zu identifizieren (Figur und LeserIn teilen denselben Blick), selbst gedacht werden. Der Akt der Grenzüberschreitung ist hier negativ konnotiert.



Abb. 1 a und b
Joe Sacco:
Palästina, S. 224;
Mira Friedmann:
Independence Day,
S. 60.

Anders bei Mira Friedmann: Hier durchquert umgekehrt ein israelisches Mädchen die Grenze nach Jordanien (vgl. Abb. 1b), wird aber von den dortigen Behörden aufgegriffen. Die Ängste und Vorurteile des Mädchens werden zeichnerisch ausformuliert, indem es sich vorstellt, wie es die klar als Feinde vordefinierten Jordanier einer leidvollen Verhörsituation unterziehen. Dieses negative Stereotyp

9 | Joe Sacco: *Palästina*. Zürich 2013. S. 224.

10 | Mira Friedmann: »Independence Day«, in: Dayid Polonski u.a. (Hg.): *How to Love. Graphic Novellas by Actus Comics*. Basel 2011, S.60.

wird aber aufgelöst, indem anschließend gezeigt wird, wie das Mädchen von den Beamten höflich behandelt, mit Tee versorgt und schlussendlich problemlos zurück zur Grenze gebracht und an ihre Angehörigen übergeben wird. In diesem Beispiel wird das dynamische Potential des Konflikts also voll ausgeschöpft. Dies geschieht einerseits durch die Tatsache, dass eine Rückkehr stattfindet und ausformuliert wird; und dass dieser außerdem positive Folgen innewohnen. In Campbells Monomyth-Modell ist dafür konkret die Phase »Elixir« relevant: »The object, knowledge, or blessing that the hero acquired during the adventure is now put to use in the everyday world. Often it has a restorative or healing function, but it also serves to define the hero's role in the society.«¹¹

Im Falle der Erzählung *Independence Day* fungiert das neugewonnene Wissen des Mädchens als »Elixir« und führt einerseits zu einer neuen intrinsischen Wahrnehmung des Konflikts für die Figur selbst sowie in zweiter Instanz zu einer Neupositionierung der Figur innerhalb der familiären und umweltlichen Wahrnehmung. Die Verneinung der Rückkehr nach dem Durchschreiten der Grenze bei Sacco kann gleichermaßen als Verneinung der Auflösung des Konflikts gesehen werden.

Die räumlich trennende Grenze in Israel-Palästina-Comics ist also immer stark an die räumlich-sozialen Gegebenheiten gebunden. Eine Durchschreitung des Objekts »Mauer/Grenze« kann narratives Potential in sich bergen, das sich als dynamisches Moment für die gesamte Erzählung erweist.

2. Die Grenze als Aktant

Die Grenze in Israel-Palästina-Comics ist nicht immer reines Objekt, das dazu dient, den Raum zu definieren und zu unterteilen: In vielen Fällen greift die Grenze so stark in die Erzählung ein, dass ihre Handlungsmacht deutlich über der der Figuren der Diegese liegt. Der Status der Grenze ist dann nicht mehr der eines Objekts, sondern vielmehr ein Akteur-ähnlicher. Der britische Sozialanthropologe Alfred Gell schreibt als einer der ersten Wissenschaftler Dingen eine so genannte »agency« (»Handlungsmacht«) zu.¹² Valentin Christ untersucht für sein Werk *Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der »Eneasroman« Heinrich von Veldeke, der »Roman d'Eneas« und Vergils »Aeneis« im Vergleich*¹³ verschiedene solcher

11 | Cochran: *And the Myth*, S. 40.

12 | Vgl. Angeliki Karagianni/Jürgen Paul Schwindt/Christina Tsouparopoulou: »Materialität*«, in: Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Berlin 2015, S 33–46.

13 | Valentin Christ: *Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der »Eneasroman« Heinrichs von Veldeke, der »Roman d'Eneas« und Vergils »Aeneis« im Vergleich*. Berlin 2015.

Aktantenmodelle auf ihre Brauchbarkeit für die Literaturwissenschaft. Er plädiert dafür, dem Modell Algirdas Greimas¹⁴ zu folgen, demnach der Aktant »nichts anderes als die Verkörperung einer Rolle«¹⁵ sei:

»Wo der Begriff ›Akteur‹ das handlungsmächtige Subjekt, d.h. die (anthropomorphe) Figur bezeichnet, können Dinge nichtmenschliche Aktanten darstellen. Dabei geht es [...] keinesfalls darum, Dingen eine wie auch immer gearbete Subjektivität zuzuschreiben oder sie zu anthropomorphisieren. Vielmehr soll damit ein figurenähnlicher Status bezeichnet sein, der sich aus einem Wirken ableitet, das Handlungen von Figuren auf-fallend nahekommmt.«¹⁶

Die Idee einer Rollenzuschreibung des Aktanten ist für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung der Grenze prädestiniert. Zudem spielt in Christs Definition auch das Beziehungsgeflecht des in die Handlung verwobenen Aktanten mit den Akteuren eine Rolle. Dafür ist wiederum das Bestehen von mindestens zwei unterschiedlichen Parteien die Voraussetzung. Dieser Moment der Vergleichbarkeit ist essentiell für jede Untersuchung einer Grenzsituation.

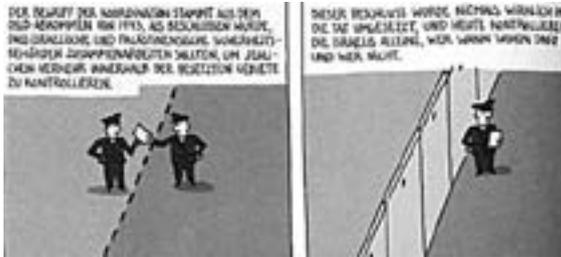


Abb. 2
Guy Delisle:
*Aufzeichnungen aus
Jerusalem*, S. 190.

Die Grenze als Aktant tritt beispielsweise bei Guy Delisle¹⁷ im Akt einer ›friedlichen‹ Mauerziehung auf: Delisle arbeitet die gesamte Erzählung über immer wieder mit gestrichelten Linien; diese Technik wendet der Autor dann an, wenn er eine politisch entstandene Grenze in oder vor ihrer Entstehung beschreiben will. In einer Sequenz werden auf beiden Seiten einer solchen gestrichelten Linie zwei verhandelnde uniformierte Männer gezeigt (vgl. Abb. 2). Gegenstand der Konversation ist die (noch zu bauende) Mauer: Diesen Umstand verdeutlichen die prominente Positionierung der gestrichelten Linie und das darüberstehende Textfeld. Die Mauer dominiert das Gespräch bereits *vor* ihrem Vorhandensein. Ihre

14 | Algirdas Julien Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Wiesbaden 1971.

15 | Christ: *Bausteine*, S. 21.

16 | Ebd.

17 | Guy Delisle/Lucie Firoud/Martin Budde: *Aufzeichnungen aus Jerusalem*. Berlin 2013.

Wirkungsmacht als Subjekt der (Ver)Handlung ist so groß, dass sich die menschlichen Figuren in der Erzählung an die von ihr bestimmte Aufteilung des Raumes halten, bevor sie überhaupt materiell vorhanden ist. Die Grenze, im konkreten Fall die Mauer, hat ihre Wirkungsmacht nicht nur in ihrem bloßen Bestehen in der Realität des gezeigten Moments, sondern konstituiert diese ebenso durch ihr (potentielles) Wirken in der Vergangenheit oder Zukunft: Sie dient als zeitliche Machtverlängerung, indem sie (als unnatürliches Konstrukt) immer auf eine Vergangenheit hinweist, in der der Raum nicht oder anders begrenzt war. Gleichzeitig erzählt sie von der Grenzziehung: dem Akt der Machtanhäufung, der zwar in der Vergangenheit stattgefunden hat, aber aktiv in die Gegenwart hineinwirkt. Sie verweist auf sich selbst und demonstriert damit ihre Wirkungsmacht, einen natürlichen Raum in ein politisches Territorium zu transformieren.

Die auf andere Akteure der Diegese Macht ausübende Grenze tut dies unter anderem indem sie diese entwertet. Dafür nutzt die Grenze z.B. Anonymisierungsprozesse. Stephan Packard sieht im Grad der Cartoonisierung¹⁸ einen Indikator der Figuren-Hierarchie innerhalb der Diegese. Er verweist auf die Zeichentechnik von Mangas, in denen es üblich ist, dass die bedeutendere Figur innerhalb eines Panels ihren unbedeutenden Gegenspielern gegenüber zeichnerisch wesentlich komplexer dargestellt wird: »Die Figuren werden so durch ihre Darstellung bereits für den Rezipienten geordnet, während Personen innerhalb der Diegese nicht in der Lage sind, ihre Rolle nach bloßem Augenschein zu unterscheiden.«¹⁹ Wenn die Grenze als Aktant innerhalb einer Comic-Erzählung an Komplexität gewinnt (sei es durch ihre Thematisierung, Zeichnung oder Positionierung innerhalb des Raumes), so tut sie dies wiederum in Bezug zu den anderen Objekten und Akteuren innerhalb der Erzählung. In Israel-Palästina-Comics werden wiederholt Situationen erzählt, in denen die Grenze das Zentrum des Blicks und gleichzeitig auch das Zentrum der Erzählung einnimmt.

18 | Der Grad der Cartoonisierung bezieht sich darauf, wie detailreich eine Figur gezeichnet wird; ob ihre Erscheinung zeichnerisch sehr ausformuliert oder ob sie eher schlicht und unaufwendig gezeichnet ist. Vgl. Stephan Packard: »Was ist ein Cartoon? Psychosemiotische Überlegungen im Anschluss an Scott McCloud«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hgg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld 2009, S. 29–51. S. 42.

19 | Ebd.



Abb. 3 Jan Feindt: *Roadmap*, S. 58.

Eine solche Darstellung findet sich in *Cargo, Comicroportagen Israel-Deutschland*.²⁰ In der darin enthaltenen Erzählung *Roadmap* von Jan Feindt nimmt das Bild eines Zaunes die gesamte Doppelseite ein; menschliche Akteure werden nicht dargestellt (vgl. Abb. 3). In den Textkästchen wird jedoch von diesen erzählt:

»Meine Reise führt mich in die Negev-Wüste. [...] Nach 1943 sind viele Beduinen aus Israel geflohen und die 11–12.000, die geblieben sind, wurden unter Militäraufsicht gezwungen, in ein umzäuntes Gebiet im Negev zu ziehen [...].«²¹

Verbindet man vorstehendes Zitat mit der Annahme Packards, dass die Komplexität der gezeichneten Akteure auf deren (hierarchischen) Status innerhalb der Diegese verweist und setzt man zugleich voraus, dass die Grenze innerhalb der Erzählung einen Aktanten-Status einnehmen kann, so lassen sich für den vorliegenden Fall folgende Schlüsse ziehen: Der Aktant ›Grenze‹ erhebt sich, prominent mittig über die gesamte Länge der Doppelseite positioniert, als Subjekt der Erzählung über die Akteure; diese werden auf der bildlichen Ebene nicht einmal mehr sichtbar. Es kommt zu einer maximalen Entwertung der Akteure, da der Anonymisierungsprozess der Opfer bis hin zum Verschwinden der selbigen ins Extreme getrieben wird. Die menschlichen Akteure treten nur noch als Verweis im Textfeld auf.

Welche Rolle aber spielt ihre textuelle Erwähnung? Zum einen deutet das textuelle Zitat eindeutig auf die Grenze – den Zaun – als Täter hin. Die unterdrückten Akteure sind nämlich keineswegs unsichtbar oder im Raum nicht vorhanden, sondern werden aktiv vom Zaun versteckt. Zum anderen erzählen nicht die entwerteten Subjekte selbst. Sie verfallen in dem Moment in den Objekt-Status, in dem sie nicht selbst von ihrer Erniedrigung berichten können, sondern nur über sie berichtet wird.²²

20 | Jan Feindt: »Roadmap«, in: Tim Dinter/Johann Ulrich (Hgg.): *Cargo. Comicroportagen Israel – Deutschland*. Berlin 2005, S. 46–76.

21 | Ebd., S. 58f.

22 | Dieser Gedanke schließt an Überlegungen Gayatri Spivaks an, nach denen die Thematisierung einer Unterdrückung durch die Unterdrückten selbst maßgeblich zur Befrei-

Der Grenze in Israel-Palästina-Comics in ihrer Funktion als Aktant kommt also eine Handlungsmacht zu, die sie klar über den Status eines Objekts hebt. Dabei kann sie nicht nur Macht über den Raum, sondern auch über die sich in ihm aufhaltenden Subjekte ausüben.

3. Die Grenze als Kommunikateur

Da Grenzen nicht nur Folgen sondern in vielen Fällen auch Auslöser von Konflikten im Gebiet Israel-Palästina sind, sind diese meist negativ konnotiert. Dass die Grenze bzw. der Grenzübertritt in Israel-Palästina-Comics so negativ besetzt ist, liegt aber auch daran, dass diese hauptsächlich in (pro-)palästinensischen Comics in den Fokus gerückt wird: Für diese Konfliktpartei stellt die israelisch-palästinensische Mauer ein konkretes Problem dar, dass das alltägliche Leben maßgeblich beeinträchtigt, während sie umgekehrt den relativ unbeschwerten Alltag der Israelis erst ermöglicht.²³ Die Grenze wird von israelischen Comics also kaum thematisiert, weil sie für die betroffene Partei kein Problem darstellt.²⁴

Nicht immer jedoch muss die Darstellung von Grenzen in Israel-Palästina-Comics ausschließlich problematisches Potential in sich bergen (vgl. z.B. eingangs erwähnter Grenzübertritt des Schulmädchens bei Mira Friedmann): »Die Grenze ist der logische Ort, an dem und durch den unterschiedliche Dinge ein gemeinsames Interesse haben; denn dadurch, daß die Grenze das eine von dem anderen abtrennt, schließt sie es mit ihm zusammen.«²⁵ Die Grenze kann, im Gegensatz zu den beiden vorherigen Funktionen (also als Trenner oder Aktant), als Anknüpfungspunkt zweier Räume gesehen werden: nämlich als deren Verbindungspunkt. Sie kann zum Ort der Begegnung für die Akteure der Diegese werden, welcher einen neuen Kommunikationsraum eröffnet. Ebenso kann die Grenze aber auch

ung aus der ›Opferposition‹ beiträgt. Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: »Can the Subaltern Speak?«, in: Cary Nelson (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana 1988, S. 71–313.

23 | Seit dem Bau der Mauer sehen sich Israelis nämlich weit weniger palästinensischen Attentaten als in der Zeit davor ausgesetzt.

24 | Diese Feststellung folgt einem Hinweis Chantal Catherine Michels. Diese thematisiert in ihren Arbeiten beispielsweise die Problematik der einheitlichen Benennung der israelisch-palästinensischen Mauer. Vgl. Chantal Catherine Michel: »Bericht oder Propaganda? Dokumentarische Comics über den Nahostkonflikt«, in: Dietrich Grünewald (Hg.): *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie ; 6. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor)*. Essen 2013, S. 189–206, S. 200f.

25 | Norbert Wokart: »Differenzierungen im Begriff ›Grenze‹. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs«, in: Richard Faber/Barbara Naumann (Hg.): *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Würzburg 1995, S. 275–289. S. 279.

als Medium dienen; nämlich dann, wenn die/der ComicautorIn mit ihrer Hilfe direkt mit der/dem LeserIn kommuniziert: Das ist zum Beispiel der Fall, wenn Botschaften in Form von Graffitis auf der Mauer im Comic, sich aber durch Perspektive und Aufbereitung eher an die Lesenden als die Figuren der Diegese zu richten scheinen. In ihrer Funktion als Kommunikateur wird die Grenze also, im Gegensatz zu ihrer Funktion als Aktant, wieder in den Objektstatus zurückgeführt.

Im Folgenden wird genauer auf eine dritte Funktion der Grenze als Kommunikateur eingegangen: Es handelt sich konkret um Erzählungen, in denen mittels impliziter Verweisstrategien auf die Grenze referiert wird, ohne dass diese direkt dargestellt ist. In verschiedensten Israel-Palästina-Comics kommt es wiederholt zu solchen nicht explizit gemachten, aber eindeutig vorhandenen Verweisen auf die politische Grenze. Ein Beispiel dafür ist etwa, wenn Maximilien Le Roy wiederholt einen Vogel im Käfig²⁶ darstellt. Diese Käfig-/Gitterthematik können wir auch bei vielen anderen Israel-Palästina-Comics wiederfinden. Dabei wird der Käfigcharakter gar nicht immer so deutlich wie bei Le Roy ausformuliert: Oft finden sich Blickbarrieren, wie kleine Mauern oder Zäune, die den/die RezipientIn das Geschehen durch eine gebrochene Perspektive wahrnehmen lassen bzw. zur Identifikation mit der (vermeintlich) eingesperrten Figur ermutigen. Schärft man als LeserIn seinen Blick für solche Verweisstrukturen, trifft man in Situationen, die eine bestimmte Thematik (durch sequentielle Logik, Erläuterungen im Textteil etc.) andeuten, oft auch auf solche visuellen Marker, die die Erzählung mitkonstruieren. In den von mir untersuchten Israel-Palästina-Comics spielt die Mauer zwischen den beiden Staaten und auch innerhalb der Gruppe der dargestellten Grenzen eine herausragende Rolle: Problem und Symbol zugleich, findet sie sich innerhalb der Erzählungen als wiederkehrender Marker; wenn nicht immer im Zentrum, dann schon zumindest in Form einer wiederkehrenden Kulisse. Da die Mauer so häufig thematisiert wird, gewinnt sie durch diese erzählerische Wiederholung intradiegetischen Symbolgehalt. Solche intradiegetischen Verweise, die die Funktion haben, Grenzen (und mit ihnen auch die israelisch-palästinensische Mauer) gewissermaßen »anzuzitieren«, finden sich an vielen Stellen. Den Blick für solche Darstellungsweisen zu schärfen kann für die zukünftige Untersuchung von israelischen Comics gewinnbringend sein, da in diesen – wie erwähnt – die Mauer kaum oder gar nicht thematisiert wird, wäre es interessant zu prüfen, ob diese aber im (zeichnerischen) Subtext der Erzählung trotzdem vorhanden ist.

26 | Maximilien Le Roy: *Die Mauer. Bericht aus Palästina*. Zürich 2012, S. 7.

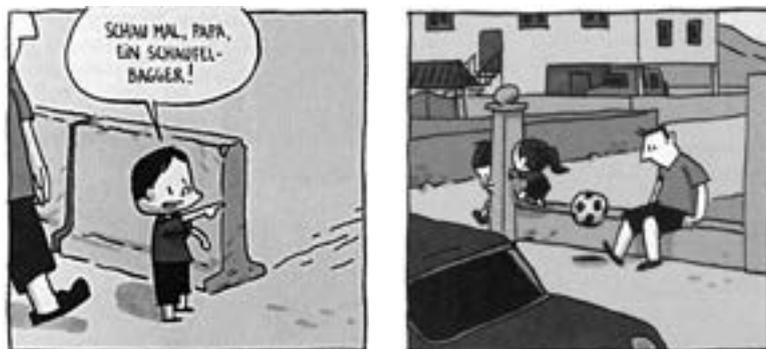


Abb. 4a und b Delisle: *Aufzeichnungen aus Jerusalem*, S. 51 und S. 83.

Guy Delisle bedient sich genau einer solchen Methode, um intradiegetisch auf das Vorhandensein der Grenze zu verweisen. Delisles Erzählung dreht sich hauptsächlich um die Erfahrungen, die die Hauptfigur (nämlich der Autor selbst) macht, als sie als Besucher ein Jahr lang mit ihren Kindern in Jerusalem unterwegs ist. Kleine Mauerstücke, Hausmauer, Zäune etc. begleiten die Erzählung durchwegs im Hintergrund (vgl. Abb. 4a, 4b). Diese sind oft gegenüber anderen Raummarkern oder -zeichen zeichnerisch betont und scheinen so stets auf die israelisch-palästinensische Mauer zu verweisen, ohne dass dies aber vom Autor explizit gemacht wird.²⁷ Solche impliziten Verweisstrukturen werden deutlicher, wenn sie zusätzlicher auf textueller Ebene gestützt werden. In einer Situation sehen wir beispielsweise die Figur Delisle am Spielplatz, auf dem Kinder aller Herkunft in Frieden miteinander spielen. Im Hintergrund wird ein Spielturnm gezeigt, der stark an das wiederkehrende Bild des Wachturms in Delisles Erzählung erinnert. Die Mütter der Kinder sitzen auf einer Mauer zusammen. Durch die geringe Größe der Mauer und ihre Inbesitznahme durch die Kinder werden im Kleinen spielerisch die bestehenden Machtverhältnisse aufgelöst: Die Mauer hat hier keine Wirkungsmacht mehr; und auch der Turm²⁸ nicht. Was hier auf bildlicher Ebene nur angedeutet wird (nämlich der Verweis auf die israelisch-palästinensische Mauer), wird auf textueller Ebene explizit gemacht: »Orthodoxe jüdische Mütter. Liberale jüdische Mütter und muslimische Mütter. Im Kleinen funktioniert das ganz gut.«²⁹

27 | Z.B. Delisle: *Aufzeichnungen aus Jerusalem*, S. 51, oder ebd. S. 83.

28 | Der Wachturm spielt im Überwachungskonstrukt der israelisch-palästinensischen Mauer in Israel-Palästina-Comics eine Sonderrolle. Er dient der Grenze in Ihrer Funktion als Aktant u. a. als wichtiges Instrument zur Machtakkumulation.

29 | Delisle: *Aufzeichnungen aus Jerusalem*, S. 62.

Die Grenze in Israel-Palästina-Comics in ihrer Funktion als Kommunikateur dient also sowohl als (Ver)Mittler zwischen Figuren innerhalb der Diegese, als auch zwischen (implizierter) AutorInnen- und LeserInnen-Instanz.

Fazit

Die vorgestellten Beispiele zeigen deutlich, dass politisch-geographische Grenzen verschiedene Rollen und Funktionen im Comic einnehmen können und diese auch tatsächlich vielfältig in Israel-Palästina-Comics eingesetzt werden. Die Grenze in ihren unterschiedlichen Ausprägungen hat hier nicht nur Symbolcharakter, sondern greift mitunter direkt in die Handlung ein. Diese Phänomene können als weiteres Indiz für die mögliche Komplexität graphischer Literatur gesehen werden: Es reicht nicht, Texte und Figuren im Blick zu behalten, auch den gezeigten – und abwesenden – Objekten kann Bedeutung zukommen.

Aus komparatistischer Sicht wäre es nun interessant, die hier im Kurzen untersuchten Grenzfunktionen auf andere Samples anzuwenden: So wäre ein intermediärer Vergleich mit der in Verbindung mit einer politischen Grenze produzierten Literatur naheliegend. Aber auch eine Erweiterung des Untersuchungssamples auf deutsche Mauercomics könnte spannende Ergebnisse liefern. Während allerdings alle aktuell zur Berliner Mauer produzierten Werke die Form einer Retrospektive wählen (müssen), dauert der Nahostkonflikt an. Auch ein Blick über den interdisziplinären ›Tellerrand‹ wäre gewinnbringend: Wie deuten die Geschichts- und Politikwissenschaft die verschiedenen Funktionen von Grenzen in politischen Comics? Welche Analysensysteme aus der Kunstgeschichte könnten beispielsweise dabei helfen, gezeichnete Ideologien zu entlarven?

Israel-Palästina-Comics erweisen sich als wichtiger Untersuchungsgegenstand, da sie ein lebendiges Subgenre sind. Sie geben unter anderem z.B. Aufschluss darüber, wie dieser andauernde Konflikt zu beiden Seiten der Grenze als Betroffene(r) aber auch als außenstehende(r) westliche(r) Beobachter(in) rezipiert werden kann.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bunjevac, Nina: *Vaterland*. Berlin 2015.

Bulling, Paula: *Im Land der Frühaufsteher*. Berlin 2012.

Delisle, Guy/Firoud, Lucie/Budde, Martin: *Aufzeichnungen aus Jerusalem*. Berlin 2013.

Feindt, Jan: »Roadmap«, in: Tim Dinter/Johann Ulrich (Hgg.): *Cargo. Comicreportagen Israel – Deutschland*. Berlin 2005, S. 46–76.

Flix: *Da war mal was. Erinnerungen an hier und drüben*. Hamburg 2010.

- Friedmann, Mira: »Independence Day«, in: Dayid Polonski u.a. (Hgg.): *How to Love. Graphic Novellas by Actus Comics*. Basel 2011.
- Kleist, Reinhard: *Der Traum von Olympia. Die Geschichte von Samia Yusuf Omar*. Hamburg 2015.
- Le Roy, Maximilien: *Die Mauer. Bericht aus Palästina*. Zürich 2012.
- Sacco, Joe/Götting, Waltraud: *Palästina*. Zürich 2013.
- Schwartz, Simon: *drüben!* Berlin 2009.

Sekundärliteratur

- Campbell, Joseph: *The Hero With A Thousand Faces*. New Jersey 2004.
- Cochran, Tanya: »And the Myth Becomes Flesh«, in: Jodie A. Kreider / Meghan K. Winchell (Hgg.): *Buffy in the Classroom: Essays on Teaching with the Vampire Slayer*. Jefferson, NC 2010, S. 35–45.
- Christ, Valentin: *Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der »Eneasroman« Heinrichs von Veldeke, der »Roman d'Eneas« und Vergils »Aeneis« im Vergleich*. Berlin 2015.
- Frank, Michael C.: »Grenze / Grenzziehung«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. akt. und erw. Aufl. Stuttgart 2008, S. 266–267.
- Greimas, Algirdas Julien: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Wiesbaden 1971.
- Guttner, Angela: *Funktionen von Grenzen in Israel-Palästina-Comics*. MA-Arbeit. Universität Erlangen-Nürnberg 2016.
- Karagianni, Angeliki / Schwindt, Jürgen Paul / Tsouparopoulou, Christina: »Materialität*«, in: Thomas Meier / Michael R. Ott / Rebecca Sauer (Hgg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Berlin 2015. S. 33–46.
- Lotman, Juri M.: *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig 1981.
- Martínez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2012.
- Michel, Chantal Catherine: »Bericht oder Propaganda? Dokumentarische Comics über den Nahostkonflikt« in: Dietrich Grünewald (Hg.): *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie; 6. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor)*. Essen 2013, S. 189–206.
- Packard, Stephan: »Was ist ein Cartoon? Psychosemiotische Überlegungen im Anschluss an Scott McCloud«, in: Stephan Ditschke / Katerina Kroucheva / Daniel Stein (Hgg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld 2009, S. 29–51.
- Reinalter, Helmut / Brenner, Peter J. (Hgg.): *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*. Wien 2011.
- Reinhold, Gerd (Hg.): *Soziologie-Lexikon*. München, Wien 1992.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«, in: Cary Nelson (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana 1988, S. 271–313.

Wokart, Norbert: »Differenzierungen im Begriff ›Grenze‹. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs«, in: Richard Faber/Barbara Naumann (Hg.): *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Würzburg 1995, S. 275–289.

Zedler, Johann Heinrich (Hg.): *Grosses vollständiges Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Künste, welche bisher durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*. Elfter Band. Halle und Leipzig 1735.

2

INTERMEDIALITÄT

Intermedialität hat sich über die letzten dreißig Jahre als Oberbegriff für all jene Phänomene etabliert, bei denen mediale Grenzen überschritten werden.¹ Die Intermedialitätsforschung speist sich dabei ebenso aus der komparatistischen Tradition des Vergleichs der Künste wie aus der Intertextualitätsforschung und der Medienwissenschaft (hier insbesondere der Diskussion um die Neuen Medien). Bekanntlich ist der Begriff des Mediums einer der wandelbarsten, mit denen die Geisteswissenschaften aufwarten, so dass der jeweils gewählte Medienbegriff im

1 | Zur Intermedialität allgemein, siehe etwa: Jürgen E. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996; Yvonne Spielmann: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München 1998; Werner Wolf: »Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft«, in: Herbert Foltinek/Christoph Leitgeb (Hgg.): *Literaturwissenschaft: Intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002, S. 163–192; Irina Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2003; Joachim Paech/Jens Schröter: *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008; Lars Elleström: *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*. Basingstoke 2014. Zur Intermedialität des Comics siehe etwa Christian A. Bachmann/Véronique Sina/Lars Bannhold (Hgg.): *Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld*. Essen 2012. Sowie Gabriele Rippl/Lukas Etter: »Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative«, in: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Hgg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the History and Theory of Graphic Narrative*. Berlin 2013, S. 191–217.

Wesentlichen darüber entscheidet, was mit dem Paradigma der Intermedialität letztlich in den Blick genommen wird.

Betrachtet man den Comic, ließe sich erst einmal von einer intermedialen Beziehung zwischen den (basalen) Medien Text und Bild sprechen. Auch wenn die landläufige Definition »Comic = Bild + Text« inzwischen vermehrt in Frage gestellt und gerne auf »stumme« Varianten verwiesen wird, gehört die Kombination aus Zeichnung und Schrift in ihren verschiedensten Ausprägungen zu den auffälligsten formalen Merkmalen des Comics. Hier vereint diese Kunstform zwei semiotische Systeme, die in der westlichen Kultur immer wieder als gegensätzlich aufgefasst, ja, gar als binäre Opposition verstanden worden sind (Raum vs. Zeit, Zeigen vs. Sagen, Natur vs. Konvention). Im Comic entsteht ein Spielraum, in dem das Verhältnis beider Medien produktiv ausgelotet und die Grenze zwischen ihnen überschritten wird. Markiert etwa die Sprechblase auch eine Trennung zwischen Bild und Text, so holt sie den Text doch gleichzeitig in das Bild hinein. Und während Bilder im Comic gelesen werden, wird der Text – insbesondere in graphisch aufwendigen Formen wie Lautmalereien – auch genauso sehr angeschaut.

Ebenso wie man Text und Bild als zwei Medien auffassen und deren Wechselspiel im Comic untersuchen kann, kann man auch den Comic in seiner Gesamtheit als Medium begreifen und, gewissermaßen auf einer höheren Ebene, intermediale Grenzüberschreitungen zwischen ihm und anderen Medien analysieren.² Dazu gehören Phänomene wie Adaptation in oder aus Comics oder auch die Imitation altermedialer Strukturen im Comic bzw. die Imitation von Comicstrukturen in anderen Medien. Besonders prominent waren in den letzten Jahren Studien zum Wechselverhältnis von Comics und Literatur einerseits sowie Comics und Film andererseits, wobei der Akzent in beiden Fällen meist auf Fragen der Adaptation lag.³ Dafür verantwortlich ist nicht zuletzt eine zeitgenössische Medienlandschaft, in der insbesondere Superheldencomics zunehmend über das Kino wahrgenommen werden und Comics mit der *graphic novel* eine »literarische« Spielart ausgeprägt haben. Ebenso wie eine Comicforschung, die ihrem Gegenstand gerecht werden will, interdisziplinär sein muss, muss sie auch intermedial sein, ließe sich festhalten.

Die drei Beiträge dieser Sektion repräsentieren beide skizzierte Varianten des intermedialen Blicks auf Comics, setzen allerdings auch einen je eigenen Fokus, der etablierten Trends der Intermedialitätsforschung entgegenläuft und neue Perspektiven eröffnet. Jakob Kibala und Stephan Packard beschäftigen sich beide mit

2 | Für die hilfreiche Unterscheidung zwischen »basic« und »qualified media«, die diesen Blickwechsel zu erklären vermag, siehe Lars Elleström: »The modalities of media. A model for understanding intermedial relations«, in: Ders. (Hg.): *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke 2010, S. 11–48.

3 | Siehe etwa Monika Schmitz-Emans: *Literatur-Comics: Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin 2012, und Ian Gordon/Mark Jancovich/Matthew P. McAllister: *Film and comic books*. Jackson 2007.

dem Text-Bild-Verhältnis im Comic, allerdings nicht unbedingt in der gewohnten Konstellation. Kibala untersucht wie in Alan Moore und Kevin O'Neills *The League of Extraordinary Gentlemen* in der diegetischen Welt existierende Schriftzeichen (etwa auf Straßenschildern) für Text-Bild-Verweise fruchtbar gemacht werden. Er zeigt, dass es sich dabei nicht einfach um unwesentliche Details, um bloße »effets de réel« handelt. Vielmehr verfolgen Moore und O'Neil mit der Integration solcher Schriftzeichen in Bildern ein edukatives Projekt, das Leserinnen nicht nur zum genauen Studium der Comicseite anregen soll, sondern auch zur Aneignung von Wissen über die literarischen Werke, denen die Figuren des Comics entstammen. Stephan Packard verschränkt in seinem Beitrag die Frage nach dem Text-Bild-Verhältnis mit der Frage nach dem Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem im Comic. Wie Packard darlegt, fällt Sichtbares hier nicht einfach mit Bild und Sagbares nicht einfach mit Text (oder Sprache) zusammen. Stattdessen wird die Grenze zwischen Text und Bild vor dem Hintergrund einer historischen Modellierung von Sichtbarkeit und Sagbarkeit beständig verschoben. Anhand dreier sehr verschiedener Beispiele spürt der Autor dem historischen Apriori, der modernen Ästhetik nach, die die spezifische Anordnung von Text und Bild im Comic überhaupt erst möglich macht.

Im dritten Beitrag von Lukas Wilde geht es um das bislang wenig beachtete Verhältnis zwischen Comics und dem Medium des Piktogramms bzw. der Infografik. Wie Wilde erläutert, wird die Grenze zwischen beiden üblicherweise an ihrer unterschiedlichen Funktion festgemacht: Comics erzählen, Piktogramme informieren oder argumentieren. Allerdings kann man aktuell zum einen beobachten, wie sich der Comic vermehrt des Formeninventars von Piktogrammen bedient, wobei er diese aus ihrem ursprünglichen Kontext herauslöst und für die Darstellung konkreter diegetischer Welten und individualisierter Charaktere fruchtbar macht. Zum anderen ist zu erkennen, dass vor allem im Bereich des Webcomic immer häufiger Medienprodukte als Comic bezeichnet werden, die in ihrer Funktion eher Infografiken gleichen, also eher argumentativ statt narrativ arbeiten. Hierin sieht Wilde Anlass für die Comicforschung, über einen möglichen Wandel der »Sprache« des Comics bzw. des Comicbegriffs nachzudenken.

Jeff Thoss

Literatur

- Bachmann, Christian A./Sina, Véronique/Banhold, Lars (Hgg.): *Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld*. Essen 2012.
- Elleström, Lars: *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*. Basingstoke 2014.

- Elleström, Lars: »The modalities of media. A model for understanding intermedial relations«, in: Ders. (Hg.): *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke 2010, S. 11–48.
- Gordon, Ian/Jancovich, Mark/McAllister, Matthew P.: *Film and comic books*. Jackson 2007.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996; Yvonne Spielmann: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München 1998.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens: *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008.
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen 2003.
- Rippl, Gabriele/Lukas Etter: »Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative«, in: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Hgg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the History and Theory of Graphic Narrative*. Berlin 2013, S. 191–217.
- Schmitz-Emans, Monika: *Literatur-Comics: Adapationen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin 2012.
- Wolf, Werner: »Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft«, in: Herbert Foltinek/Christoph Leitgeb (Hgg.): *Literaturwissenschaft: Intermedial – interdisziplinär*. Wien 2002, S. 163–192

Lukas R.A. Wilde

Comics | Piktogramme: Mediale Transformationen der ›Sprache‹ des Comics

Zusammenfassung | Immer häufiger finden verschiedenste Formen von Infografiken Einzug in Comics aller Couleur. Mit Rückgriff auf bildwissenschaftliche Grundbegriffe wird anhand zweier aktueller Beispiele nach einem Minimumkriterium dafür gefragt, was den Unterschied von einem Piktogramm zu einer Comic-Darstellung ausmachen könnte: Angenommen wird eine wechselseitige Bedingtheit von visueller Kontextbildung zur Individuation von Personen und Objekten. Es wird gezeigt, wie diese verschiedenen medialen Semantiken innerhalb des Comic-Vokabulars auf zwei unterschiedliche Weisen interagieren können.

Abstract | Ever more frequently, various kinds of infographics can be found within the vocabulary of comics. With recourse to picture and media theory, the article asks for a minimum criterion to differentiate a pictogram from a comic book representation: it is assumed that the individuation of characters and objects is closely interlinked to a formation of visual contexts. In conclusion, two diverging ways of interaction between these different medial semantics shall be shown.

1. Einführende Überlegungen

Der folgende Beitrag möchte an der Schnittstelle von Bildwissenschaft und Medientheorie Veränderungen im Zusammenspiel von Comics und Infografiken bzw. Piktogrammen herausarbeiten.¹ Erachtet man den Comic als konventionell

1 | Unter ›Piktogrammen‹ werden hier formelhafte graphische Symbole und Bildsymbole verstanden, die eine bestimmte, zumeist festgelegte Information vermitteln. Der weitere Begriff der ›Infografik‹ meint die kontextualisierte Verbindung von Bildern, Piktogrammen, Icons, Diagrammen, Karten, Textbestandteilen und anderen Zeichen zur zweckorientierten Vermittlung von Zusammenhängen; vgl. zur Übersicht Søren Kjølrup: »Pictograms«, in: Roland Posner u.a. (Hgg.): *Semiotik. Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. A Handbook on the Sign. Band 4*. Berlin 2004, S. 3504–3510; Alexander Christian: *Piktogramme: Kritischer Beitrag zu einer Begriffsbestimmung*. Aachen 2009, S. 21–46; im Verhältnis zum Comic: Felix Keller: »Gesellschaft als Comic. Soziologie als Bildererzählung«, in: Urs Hangartner / Felix Keller / Dorothea Oechslein (Hgg.):

distinktes Medium im Sinne Irina O. Rajewskys,² so scheinen dessen Grenzen zumindest an diesem Übergang klar überschritten: Folgerichtig spricht auch Jakob F. Dittmar bereits von »Entgrenzung« und »Intermedialität«, wo technische Zeichnungen und Diagramme im Comic integriert sind.³ Offenbar ist dieses Zusammenspiel nur schwer ohne Rückgriff auf das »definitional project« der Comicforschung zu beschreiben –⁴ also der Angabe notwendiger und hinreichender Unterscheidungskriterien für Comic-»Grenzen«, die oft durchaus sehr konkret gedacht werden: Schon Scott McClouds *Understanding Comics* ist »full of geographical metaphors (both verbal and visual): »globes, territories, map-like grids, spaces being traversed«.⁵ Legt man ein prototypisches oder radiales Medienverständnis zugrunde,⁶ ist Kritik an solchen Definitionsversuchen wenig aufschlussreich;⁷ die

Wissen durch Bilder Bilder, S. 93–130; William J.T. Mitchell: »Comics as Media: Afterword«, in: *Comics & Media. A Special Issue of Critical Inquiry* (2014: 40.3), S. 255–265.

2 | Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002. Vgl. Werner Wolf: »Intermediality«, in: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London 2005, S. 252–256; Gabriele Rippl/Lukas Etter: »Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative«, in: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Hgg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin 2013, S. 191–218.

3 | Jakob F. Dittmar: »Grenzüberschreitungen. Integration von Technikdokumentation und dreidimensionalen Bildern in fiktionale Comics«, in: Thomas Becker (Hg.): *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*. Essen 2011, S. 147–158, S. 149, S. 150. Selbst innerhalb funktional orientierter Gebrauchs- bzw. Informationscomics identifiziert Heike E. Jüngst noch einmal (mediale?) Fremdkörper, wo Schemadarstellungen und Diagramme die Narration (»nicht integrierbar«) unterbrechen; vgl. Heike E. Jüngst: *Information Comics. Knowledge Transfer in a Popular Format*. Frankfurt a.M. 2010, S. 186–195.

4 | Aaron Meskin: »Defining Comics?«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2007: 65.4), S. 369–379, S. 369; vgl. Ian Hague: »A Defining Problem«, in: Stephan Packard (Hg.): *Comics & Politik/ Comics & Politics*. Berlin 2014, S. 73–88, S. 74.

5 | Dylan Horrocks: »Inventing Comics. Scott McCloud's Definition of Comics«, in: *The Comics Journal* (2001: 234), S. 29–39, S. 34.

6 | Vgl. Jan-Noël Thon: »Mediality«, in: Marie-Laure Ryan/Lori Emerson/Benjamin J. Robertson (Hgg.): *Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore 2014, S. 334–336, sowie mit Bezug zur Medialität des Comics in Lukas R.A. Wilde: »Distinguishing Mediality. The Problem of Identifying Forms and Features of Digital Comics«, in: Daniel M. Goodbrey/Jayms Nichols (Hgg.): *Digital Comics. A Special-Themed Issue of Networking Knowledge* (2015: 8.4), S. 1–14. ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/386 (publ. 07.2015, zit. 08.01.2016).

7 | Vgl. dazu Hannah Miodrag: »Origins and Definitions. Arguments for a Non-Essentialist Approach«, in: *International Journal of Comic Art IJoCA* (2015: 17.1), S. 24–44, sowie aus medientheoretischer Sicht Lukas R.A. Wilde: »Was unterscheiden Comic-»Medien?«, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* (2014: 1), S. 25–50. http://www.closure.uni-kiel.de/data/pdf/closure1/closure1_wilde.pdf (publ. 11.11.2014, zit. 08.01.2016); vgl. auch

Suche nach einem Minimalkonsens à la »juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence« lässt sich so schlicht als Verständigungsversuch über typische Merkmale erachten.⁸ Dennoch scheint die Problematik im Falle des Comics auf merkwürdige Weise anders gelagert zu sein als etwa beim Film, dessen technisch-materielle Basis wir leicht von spezifischen Einsatzmöglichkeiten (etwa in Form fiktionaler Spielfilme, Dokumentationen oder Amateurvideos) differenzieren können. Ein Verständnis des Comics scheint hingegen an einen spezifisch ästhetischen, zumindest »narrativen« Gebrauch gebunden.⁹ Selbst der Kognitionswissenschaftler Neil Cohn, der für eine klare Unterscheidung der kulturellen Gegenstandsklasse »Comic« gegenüber der darin angewandten »visuellen Sprache« plädiert, bindet die Konzeption dieser Sprache in starkem Maße an generischnarrative Vorannahmen.¹⁰ 2007 stellte Thierry Groensteen in Unterscheidung zur Verbalsprache noch fest: »Comics rest on a device that is not known from familiar usage«.¹¹ Dieses Urteil scheint seither aus verschiedenen Perspektiven fraglich zu werden. Einerseits konnte sich der weite Bereich von funktional eingesetzten Gebrauchs- und Informationscomics zu einem mehr und mehr beachteten For-

Stephan Packard: »Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: »Was ist ein Comic?««, in: Julia Abel/Christian Klein (Hgg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart 2016, S. 56–73.

8 | Scott McCloud: *Understanding Comics. The invisible Art*. New York 1993, S. 9.

9 | Was dabei unter »narrativ« zu verstehen sein könnte, wird unten weiter problematisiert, vgl. auch Anm. 19; als Vorbemerkung: Obgleich die Existenz auch poetischer und argumentativer Comics unbestritten ist (vgl. Stephan Packard: »Comic«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009, S. 113–120, S. 116; Urs Hangartner: »Sachcomics«, in: Julia Abel/Christian Klein (Hgg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart 2016, S. 291–303), scheint eine Übertragung von sprachlichen Textklassen (wie narrativ vs. deskriptiv vs. argumentativ) auf den Comic schwierig (vgl. Jüngst: *Information Comics*, S. 304–305): Eine Tendenz zur Narrativierung kommt im Comic schon alleine dadurch zustande, dass hier fast immer *Protagonisten* auftreten, so dass sich auch McClouds »Comic-Argumentationen« als Erzählungen über eine argumentierende Figur auffassen lassen; vgl. Stephan Packard: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen 2006, S. 198.

10 | Er setzt z.B. die Existenz einer dargestellten Welt mit einer Zeitstruktur und individualisierten Protagonisten voraus. Bezugnahmen auf generelle Termini, kontrafaktische Konditionalgefüge oder diagrammatische Hypothesen, wie sie spätestens seit Otto Neuraths ISOTYPE-Experimenten in den verschiedensten Infografik-Systemen weltweit eingesetzt werden (vgl. Christian: *Piktogramme*, S. 63–113), gehören damit mindestens einem sehr anderen »Dialekt« an; vgl. Neil Cohn: *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London 2013, insb. 65–77.

11 | Thierry Groensteen: *The System of Comics*. Übersetzt von Bart Beaty und Nick Nguyen. Jackson 2007, S. 129.

schungsgegenstand etablieren.¹² Andererseits wird diese Abgrenzung insbesondere im Bereich des Webcomics fraglich, wo die Grenze zu illustrierten Blogs und comicähnlichen Zeichnungen in Social Media-Plattformen immer schwerer zu ziehen ist.¹³ Tatsächlich beginnt sich die ›Sprache‹ des Comics derzeit zu wandeln. Als Indiz dafür sei auf die Verleihung der amerikanischen Eisner Awards am 25. Juli 2014 verwiesen, die als vielleicht wichtigster Comicpreis gelten. Die Auszeichnung für die »Single Best Issue« ging an Matt Fractions und David Ajas Ausgabe #11 der Marvel-Serie *Hawkeye*. Die Geschichte »Pizza is my Business« präsentiert dabei einen Tag im Leben von Clint Barton (Hawkeye) aus der Perspektive seines Hundes Lucky, dessen ›Gedanken‹ nicht etwa durch Caption-Boxen, sondern durch komplexe Infografiken dargestellt werden.

Auf dem Dach von Clints Wohnblock fand ein Mord statt, den Lucky zu rekonstruieren sucht (Abb. 1).¹⁴ Die diagrammatischen Strukturbilder entwerfen dazu eine Karte des Gebiets, die über Indices mit piktogrammatrischen Symbolen – »logic chains«¹⁵ verbunden sind, welche auch Variablen vorsehen (die Identität der Beteiligten ist ja noch ungeklärt). Noch bemerkenswerter scheint mir indes die Wahl eines zweiten Preisträgers: Die Auszeichnung für das »Best Digital Comic« ging an Matthew Inmans *The Oatmeal*. In dieser überaus populären Online-Serie werden nicht selten Grafiken eingesetzt, die gar keine Raum- und Zeitstruktur oder individuierte Protagonisten präsentieren. Stattdessen führt Inman häufig ›graphische Diskurse‹ zu verschiedenen Themen, die überwiegend auf Diagramme und Infografiken zurückgreifen.

In diesem Beispiel etwa (Abb. 2)¹⁶ stellt Inman eine komische Hypothese über konzeptuelle Zusammenhänge an, die durch ein Strukturbild (ein ›Tortendia-

12 | Vgl. die Beiträge in Urs Hangartner/Felix Keller/Dorothea Oechlin (Hgg.): *Wis-sen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Bielefeld 2013; sowie Jüngst: *Information Comics*. Jüngst differenziert Informationscomics weiter in technische Instruktionscomics (nahe an Gebrauchsanweisungen), »attitudinal instruction comics« (die Einsichten in soziale Verhaltenszusammenhänge hervorrufen sollen), sowie »fact comics« (Wissenstransfer durch narrativierte, meist historische oder naturwissenschaftliche Zusammenhänge), ebd., S. 16–18, sowie Hangartner: »Sachcomics«.

13 | Vgl. Scott Bukatman: »Online Comics and the Reframing of the Moving Image«, in: Dan Harries (Hg.): *The New Media Book*. London 2004, S. 133–143; Wilde: »Distinguishing Mediality«, S. 8–9.

14 | Matt Fraction/David Aja: »Pizza is my Business«, in: *Hawkeye* (2013: 11). New York.

15 | Chris Eliopoulos: »Nuts and (Crossbow) Bolts. Hawkeye #11«, in: *Comicbooked.com*. <http://www.comicbooked.com/nuts-crossbow-bolts-hawkeye-11> (publ. 02.04.2014, zit. 08.01.2016).

16 | Matthew Inman: *The Oatmeal*. <http://www.theoatmeal.com> (seit 2009, zit. 08.01.2016), hier: »Homeless Man vs. your Cat«, in: *The Oatmeal*. http://theoatmeal.com/comics/homeless_vs_cat (publ. o.A., zit. 08.01.2016).

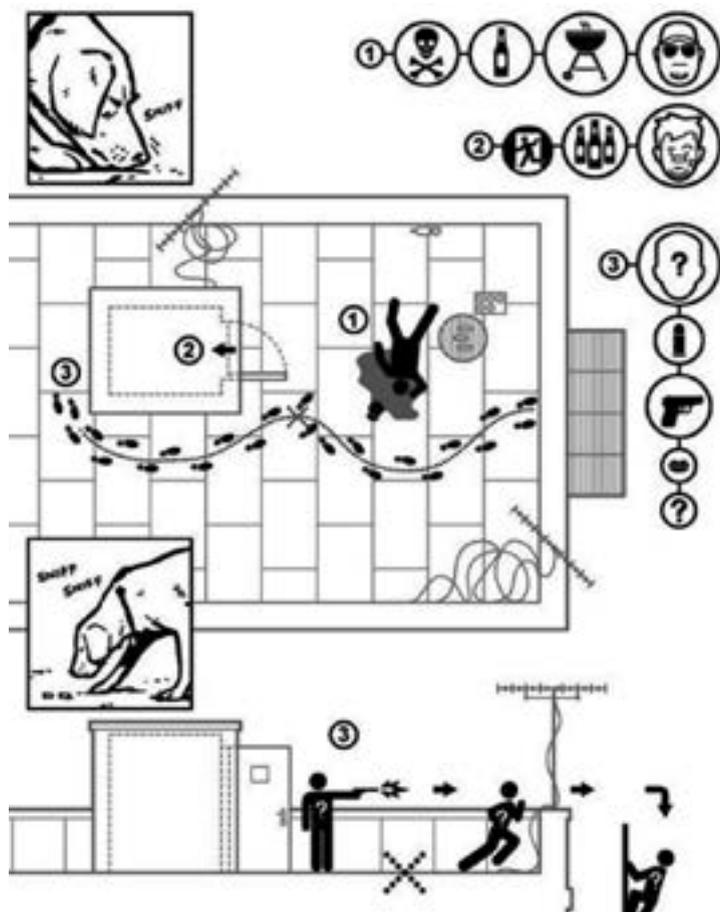


Abb. 1 Matt Fraction (W)/David Aja (A): »Pizza is my Business«, in: *Hawkeye* (2013: 11). New York, S. 5.

gramm) in relationalen Bezug zueinander gesetzt werden:¹⁷ »Your Cat« und ein »Homeless Man« teilen demnach viele gemeinsame Merkmale und Eigenschaften.¹⁸ Zwar sind hier auch zwei »Figuren« zu sehen, doch scheint es sich eher um

17 | Vgl. zum komischen Diagramm im Webcomic: Lukas R.A. Wilde: *Der Witz der Relationen. Komische Inkongruenz und diagrammatisches Schlussfolgern im Webcomic XKCD*. Stuttgart 2012, insb. S. 43–52, sowie mit weiteren aktuellen Analysen: Lukas R.A. Wilde: »Hypothese und Evidenz. Die komische Inszenierung wissenschaftlicher Darstellungen als junges (Web-)Comic Subgenre«, in: Clemens Heydenreich (Hg.): *Comics und Naturwissenschaften*, Berlin 2016, in Vorbereitung.

18 | Mit Böttches Blanke wird hier zwischen perzeptiv wahrnehmbaren *Eigenschaften* und abstrahierten bzw. konzeptuellen *Merkmalen* differenziert; vgl. Böttches Blanke: *Vom Bild*



Abb. 2 Matthew Inman (W/A): »Homeless Man vs. your Cat«, in: *The Oatmeal*.
http://theoatmeal.com/comics/homeless_vs_cat (publ. o.A., zit. 15.02.2015).

die Veranschaulichung von *Typen* bzw. den damit korrelierten *Begriffen* zu handeln, statt um individuierte Protagonisten. Trotz alledem schien dies für die Jury kein Problem gewesen zu sein, *The Oatmeal* dennoch als Comic aufzufassen, obgleich derartige ›Text-/Bildkonfigurationen‹ unter kaum eine etablierte Definition des Mediums fallen. Um den Zusammenhang dieser Darstellungsunterschiede mit der Medialität des Comics klären zu können, werden im Folgenden einige theoretische Überlegungen zu den Termini (2.) ›Bildsemantiken‹ und (3.) ›Kennzeichnungen von dargestellten Figuren‹ vorgenommen, um dann anhand von *Hawkeye* und *The Oatmeal* (4.) zwei unterschiedlich vollzogene mediale Grenzüberschreitungen beschreiben zu können.¹⁹

zum Sinn. *Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie*. Wiesbaden 2003, S. 65–70.

19 | Der vielleicht naheliegende Einwand, als Unterscheidung müsse lediglich das Kriterium der Narrativität herangezogen werden, wird hier nicht weiter verfolgt. Versteht man ›Narrativität‹ etwa mit Marie-Laure Ryan als ›fuzzy-set definition‹, als Ergebnis vieler verschiedener kognitiver Prozesse, die innerhalb und außerhalb von ›Geschichten‹ aktiv sind, so lassen sich zahlreiche dieser Strukturen auch in Piktogrammen und Diagrammen wiederfinden (vgl. Marie-Laure Ryan: »Toward a Definition of Narrative,« in: David Herman (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge 2007, S. 22–38, sowie Stephan Packard: »Erzählen Comics?«, in: Otto Brunken/Felix Giesa (Hgg.): *Erzählen im Comic. Beiträge zur Comicforschung*. Essen 2013, S. 17–32; Packard: »Medium, Form, Erzählung?«, S. 65–71); innerhalb bereits etablierter narrativer Rahmungen können diese ganz unproblematisch verschiedenste Darstellungsfunktionen übernehmen, man denke neben dem zu diskutierenden *Hawkeye*-Beispiel an die viel beachteten Arbeiten von Chris Ware; vgl. Isaac

2. Bildsemantiken

In der Frage nach der Semantik von Bildern lassen sich anhand der angeführten Beispiele einige grundlegende Ebenen differenzieren, deren Unterscheidung auf weiten Konsens stoßen dürfte:²⁰ Zunächst ist da das Sehen von ›etwas-als-etwas‹, z.B. von den gezeichneten Linien in Abb. 1 als Hund (im ersten Panel) oder als Totenschädel (wie im ersten Piktogramm von *logic chain* 1). Diese Ebene ist vielfach als ›Bildinhalt‹ oder auch als Ebene der ›Bildobjekte‹ bezeichnet worden.²¹ Deutlich davon unterscheiden lässt sich die Frage nach der Bildreferenz, also nach der verweisenden Bezugnahme auf etwas anderes: »Als Referent bezeichne ich dasjenige, wofür das Bild steht bzw. worauf mit ihm verwiesen wird«, fasst etwa Klaus Sachs-Hombach zusammen.²² Ein schlüssiges Beispiel hierfür wäre ein Foto der Golden Gate Bridge, welches unproblematisch als Zeichen für ein (bestimmtes) Objekt in der Nähe des realen San Francisco verwendet werden kann. An einen solchen Gebrauch lassen sich etwa prädikative Aussagen anschließen, wie: »Ist

Cates: »Comics and the Grammar of Diagrams«, in: David M. Ball/Martha B. Kuhlman (Hgg.): *The Comics of Chris Ware. Drawing is a Way of Thinking*. Jackson 2010, S. 90–104.

20 | Die Frage nach visueller Kommunikation »vom Bild zum Sinn« (Blanke: *Vom Bild zum Sinn*) hat sich im Zuge des sog. *iconic* oder *pictorial turn* zu einem interdisziplinären Forschungsfeld entwickelt. Auf dessen Ausdifferenzierungen kann hier nicht näher eingegangen werden; vgl. zur Übersicht Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*. Köln 2014. Zu einer auf Comics übertragbaren Verortung des hier vertretenen bildtheoretischen Zugangs zwischen Wahrnehmungs- und Sprachtheorien, transmedialer Narratologie und pragmatischer Semiotik vgl. Nicolas Potysch/Lukas R.A. Wilde: »Picture Theory and Picturebooks«, in: Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): *The Routledge Companion to Picturebooks*. London 2016, in Vorbereitung. Siehe auch einführend Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra: »Prädikative und modale Bildtheorie«, in: Hajo Diekmannshenke/Michael Klemm/Hartmut Stöckl (Hgg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin 2011, S. 95–119.

21 | Vgl. Klaus Sachs-Hombach: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003, S. 73–86. Um die Konstitution dieses Bildinhalts kreisen die schärfsten Kontroversen des bildwissenschaftlichen Projekts: etwa, ob dieser Wahrnehmungsakt bereits als zeichengeleitet verstanden werden sollte und damit in den Bereich einer Semiotik fällt – oder nicht. Darum soll es im Folgenden nicht gehen; stattdessen wird die ikonische Kategorisierung von ›etwas-als-etwas‹ unproblematisch vorausgesetzt – wie es wohl auch bei den meisten Comic-Bildern der Fall sein dürfte; vgl. ausführlich in Lukas R.A. Wilde: »The Epistemology of the Drawn Line. Abstract Dimensions of ›Mainstream‹ Comic-Storytelling«, in: Aarnoud Rommens/Björn-Olav Dozo/Pablo Turnes/Erwin Dejasse (Hgg.): *Abstraction and Comics / La BD et l'abstraction*. Liège 2016, in Vorbereitung.

22 | Klaus Sachs-Hombach: »Bild und Prädikation«, in: Ders. (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001, S. 55–76, S. 70.

1936 erbaut worden!«. ²³ Es spricht vieles dafür, dass eine solche (nominatorische) Bildverwendung – in denen der sichtbare Bildinhalt wie ein singulärer Terminus der Sprache zur Kennzeichnung von realweltlichen Dingen eingesetzt wird – nur eine abgeleitete, sekundäre Funktion ist. Eine solche ist nämlich immer höchst kontextabhängig: ²⁴ »Ein und dasselbe Bild kann etwa als Darstellung eines Baumes, eines Laubbaumes, einer Buche oder einer durch sauren Regen geschädigten Buche eingesetzt werden«. ²⁵ Die ikonische Kategorisierung, das ›Sehen-als‹, liefert dabei nur *einige* der Prämissen, von denen ausgehend pragmatische Schlussfolgerungsprozesse (Inferenzen) angestellt werden können. Dass Inmans Katze in textlicher Ergänzung als ›your Cat‹ bezeichnet wird, liefert etwa einen Hinweis darauf, dass er damit auf eine bestimmte, einzelne Katze verweisen möchte – nämlich die (existierende oder nicht existierende) des Rezipienten. Eine derartige ›reale‹ Referenz ist also ein durchweg abgeleitetes Phänomen. ²⁶ Von einer so ermittelten individuellen Referenz zu unterscheiden wären symbolische Bedeutungen, »das, worauf ein Bild ›anspielt‹ oder was es versinnbildlicht«. ²⁷ Das Lehrbuchbeispiel wäre eine Taube, die je nach Inferenzrahmen als symbolischer Ausdruck des Heiligen Geistes oder aber des Friedens fungieren kann – hier muss die Inferenz im starkem Maße Konventionen als Prämissen mit einbeziehen; das erste Piktogramm in *logic chain 2* (Abb. 1) ›bedeutet‹ qua kodierter Konnotation das 1979 von Ōta Yukio erfundene und 1985 internationalisierte Zeichen für einen Notausgang. ²⁸ In einer weiteren Schlussfolgerung lässt es sich zu der propositionalen Vermutung ausbauen, dass an der betreffenden Stelle jemand geflohen sein könnte (bzw. dass Lucky dies ›denkt‹). Dem Piktogramm des Totenschädels hingegen (*logic chain 1*) sind verschiedene Konnotationen zugeordnet, die von Lebensgefahr bis zur Piraterie reichen; ²⁹ die wahrscheinliche Proposition ist hier wohl, dass an

23 | Jörg R.J. Schirra: »Bilder – Kontextbilder«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildbänden. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001, S. 77–100, S. 80.

24 | ›Kontext‹ meint hier zunächst nur die Menge an Annahmen, mit denen ein Zeichen inferenziell (schlussfolgernd) in Beziehung gesetzt wird; vgl. Blanke: *Vom Bild zum Sinn*, S. 157–168.

25 | Sachs-Hombach: »Bild und Prädikation«, S. 67.

26 | Vgl. Blanke: *Vom Bild zum Sinn*, S. 190–196.

27 | Sachs-Hombach: »Bild und Prädikation«, S. 71.

28 | Vgl. Julia Turner: »The Big Red Word vs. the Little Green Man. The International war over Exit Signs«, in: *Slate.com*. http://www.slate.com/articles/life/signs/2010/03/the_big_red_word_vs_the_little_green_man.html (publ. 03.2010, zit. 08.01.2016). Zur »kodierten Konnotation« vgl. Blanke: *Vom Bild zum Sinn*, S. 188.

29 | Streng genommen wäre in dieser Verwendung eher von einem ›Ideogramm‹ zu sprechen, dem im Gegensatz zum Piktogramm nur ein assoziativer Ideengehalt zugeordnet

der betreffenden Stelle zuvor jemand verstorben ist – das ebenfalls piktogramatisch dargestellte Opfer.

Auch das Männchen im Notausgang ließe sich selbstverständlich als abstrahierte Darstellung einer (bestimmten) Person verstehen; seine bildlichen Eigenschaften sind aber hier kaum noch relevant, da alleine die konventionalisierte Symbolik im Vordergrund steht: Jede Art von Semantik, die die unmittelbare ikonische Kategorisierung übersteigt, wird somit zusammenfassend »nicht durch den Gegenstand festgelegt, sondern durch die Zuordnung dieses Gegenstandes zu einem Symbolsystem«. ³⁰ Da eine solche nur im pragmatischen Kontext geklärt werden kann, votiert Sachs-Hombach dafür, dass es sich bei der Grundfunktion eines Bildes zunächst *immer* um die Veranschaulichung von Eigenschafts- und Merkmalsdimensionen handelt: »Zunächst heißt es, dass die unmittelbaren Bezugspunkte von Bildern nicht raumzeitliche Gegenstände, sondern Begriffe sind (...) weil der Inhalt (zumindest) von Abbildungen notwendig auf einen bestimmten Begriff des So-und-so-Aussehens bezogen wird und sich nur relativ zu diesem Begriff konkretisiert«. ³¹ Damit wären Bilder primär analog zu *generellen* – und nicht individuellen – *Termini* zu verstehen. Anders formuliert: die Objekte, auf die Bilder zumeist referieren, sind zunächst nur intensional, nicht extensional bestimmt. ³² Unmittelbar schlüssig erscheint dies für Luckys Piktogramme ›Bier‹, ›Grill‹ oder ›Pistole‹, die auf keine bestimmten Exemplare dieser Objektklassen verweisen, sondern lediglich auf die vermutete Möglichkeit ihres Vorkommens. Aber auch die Männchen in der diagrammatischen Karte bringen nur generelle

ist: »Das abstrakte Zeichen einer Sonne könnte somit beispielsweise auch für den Begriff ›Tag‹ stehen, das abstrakte Zeichen eines Mondes für den Begriff ›Nacht‹«, Christian: *Piktogramme*, S. 34. Kodierte Konnotationen von Piktogrammen lassen sich auch als konzeptuelle ›Labels‹ (›Etiketten‹) verstehen, die vom Bildinhalt exemplifiziert werden; vgl. Neil McDonell: »Are Pictures Unavoidably Specific?«, in: *Synthese* (1983: 57.1), S. 83–98; Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. 2. Auflage, Frankfurt a.M. 2004, S. 102–136.

30 | Sachs-Hombach: *Das Bild als kommunikatives Medium*, S. 106 f.

31 | Ebd., S. 171 f.; vgl. Sachs-Hombach/Schirra: »Prädikative und modale Bildtheorie«. Diese Auffassung ist nicht unkritisiert geblieben. Mit ihr soll aber keineswegs bestritten werden, dass der epistemische Wert von Bildern häufig *gerade* darin besteht, genauere Differenzierungen in der Wahrnehmbarkeit von Dingen verfügbar zu machen als sprachliche Unterscheidungen zur Verfügung stehen; mustergültig etwa bei der Verwendung von Phantomfotos oder ›Identikits‹, vgl. Jakob Krebs: »Visual, Pictorial, and Information Literacy«, in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* (2015: 22), S. 7–25. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=375> (publ. 07. 2015, zit. 08.01.2016). Aufschlussreich sind hier Untersuchungen zu linguistischen Basisebenen; vgl. Blanke: *Vom Bild zum Sinn*, S. 52–56; ausführlicher zur Semiotik der Prädikation im Comic vgl. Wilde: »The Epistemology of the Drawn Line«.

32 | Vgl. Blanke: *Vom Bild zum Sinn*, S. 190–196.

Termini ins Spiel, die vom Rezipient zu Propositionen ausgebaut werden können (hier waren *irgendwelche* Männer): »The picture of a man on a restroom sign does not refer to any particular man but to all men.«³³ Zumindest die Identität von Person 3 ist ja gerade das große Explanandum der Szene.

3. Kennzeichnungen von dargestellten Figuren

An dieser Stelle aber halten wir inne, da etwas an dieser Modellierung nicht ganz zu passen scheint. Denn sicherlich handelt es sich zumindest bei der Darstellung von Lucky gerade *nicht* um einen »allgemeinen Typ Hund«, sondern:³⁴ um eine ganz bestimmte Figur. Auch wenn diese nicht »real existiert, so scheint doch auch der »Lucky« des Nachfolgebildes *dieselbe* Figur darzustellen.³⁵ Bei solchen Figurerdarstellungen muss offenbar eine semantische Ebene veranschlagt werden, die einerseits nicht in realweltlicher Referenz (oder symbolischer Bedeutung) aufgeht, andererseits aber auch »jenseits« des Erkennens eines je individuellen Bildobjekts anzusiedeln ist. Eine narratologisch geschulte Semiotik kann dieser Intuition methodisch leicht Rechnung tragen: »Reale« Existenz – Non-Fiktionalität – ist ein

33 | McDonell: »Are Pictures Unavoidably Specific?«, S. 85.

34 | Sowie wohl auch nicht (eingegrenzter) um all jene Hunde, die nur hinreichend ähnlich aussehen; vgl. Packard: *Anatomie des Comics*, S. 101.

35 | Die schillernden Fragekomplexe und Paradigmen zur Konzeptionalisierung und Ontologie von (und den analytischen Zugängen zu) fiktiven Figuren können hier nicht erörtert werden; vgl. zur Übersicht Jens Eder: *Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie*. Paderborn 2008, sowie Jens Eder/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (Hgg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin 2010; mit Hinblick auf den Comic besonders Frederick L. Aldama: »Characters in Comic Books«, in: Ebd., S. 318–328, sowie Jens Meinrenken: »Figurenkonzepte im Comic«, in: Rainer Leschke/Henriette Heidbrink (Hgg.): *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz 2010, S. 229–246 und Lukas R.A. Wilde: »Kingdom of Characters. Die »Mangaisierung« des japanischen Alltags aus bildtheoretischer Perspektive«, in: *Visual Narratives – Cultural Identities. A Special-Themed Issue of VISUAL PAST* (2016), S. 615–648. Für die Zwecke dieser Untersuchung werden Figuren als »representations of imaginary beings in the minds of the audience« verstanden; vgl. Eder/Jannidis/Schneider: *Characters in Fictional Worlds*, S. 8, auch wenn auf das komplizierte Verhältnis von Fiktionalität und Repräsentation nicht weiter eingegangen werden kann (und noch weniger auf das von darstellenden Künsten allgemein zu einer transmedialen Konzeption von Fiktionalität). Für maßgebliche Überblicke über den Forschungsstand sei verwiesen auf Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, sowie ders.: »Fiction across Media. Toward a Transmedial Concept of Fictionality«, in: Marie-Laure Ryan/Jan-Noël Thon (Hgg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln 2014, S. 103–125.

möglicherweise hinzutretendes, keinesfalls aber notwendiges Urteil, um von der Referenzialisierung eines dargestellten Individuums zu sprechen. Stephan Packard etwa hat dies für den Comic konsistent hergeleitet: »So unterscheiden sich fiktionale und tatsachengetreue Vorstellungen nicht in ihrer semiotischen Konstitution, sondern ausschließlich in ihren begleitenden Urteilen.«³⁶ Und in der Tat versteht man etwa in der Filmwissenschaft unter »referenzieller Bedeutung« (*referential meaning*) nichts anderes als die Darstellung (eines selektiven Teiles) einer Diegese oder einer Storyworld:³⁷ einer Welt also, die eine kontinuierliche Raum- und Zeitstruktur besitzt, in der Gegenstände und Personen eine individuierte Existenz haben, ganz gleich, wie selektiv sie *repräsentiert* sein mögen.³⁸

Erscheint dies vor narratologischen Annahmen unmittelbar schlüssig, so ist dieses schlussfolgernde Verstehen vor dem Hintergrund allgemeinerer bildwissenschaftlicher Voraussetzungen doch eher speziell: Weder in Piktogrammen und Infografiken, noch in Verkehrsschildern (zumeist wohl nicht einmal in manchen Werbedarstellungen, keinesfalls bei Smileys oder Emoticons) wird man von selektiv dargestellten Storyworlds oder Diegesen sprechen wollen: »Die Veranschaulichung konkreter Gegenstände erfolgt immer analog zu Kennzeichnungen, indem begriffliche Charakterisierungen derart kombiniert werden, dass sie sich in einem bestimmten Kontext zur Charakterisierung individueller Dinge eignen.«³⁹ Auch in der *Oatmeal*-Darstellung wäre nach den Minimalbedingungen zu fragen, wie die interpretative Kluft zwischen einem generellen Terminus (ein Typ Katze) zu einer individuellen Kennzeichnung (einer Darstellung eines bestimmten Katzen-Protagonisten) zu überbrücken ist (gleichgültig, ob diese dann weiter zur real-

36 | Packard: *Anatomie des Comics*, S. 26.

37 | David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Ma 1989, S. 8; vgl. dies zu Jan-Noël Thons transmedialer Fassung in Jan-Noël Thon: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln 2016, S. 53 ff; Zum Begriff der Storyworld vgl. zum Überblick Marie-Laure Ryan: »Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology«, in: Dies./Jan-Noël Thon (Hgg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln 2014, S. 25–49.

38 | Etienne Souriau, auf den der Begriff »Diegese« zurückgeht, bevor er von Christian Metz und Gérard Genette aufgegriffen wurde, versteht darunter: »Alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört« (Herv. im Orig.), zit. nach Anton Fuxjäger: »Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwirrung«, in: *montage a / v* (2007: 16.2), S. 17–37, S. 17.

39 | Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra: »Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen«, in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Themenheft *Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation* (2006: 3), S. 175–191, S. 182. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=84> (publ. 01.01.2006, zit. 08.01.2016); vgl. ausführlicher in Jörg R.J. Schirra: *The Foundation of Computational Visualistics*. Wiesbaden 2005, insb. 48–69, S. 118–129.

weltlichen Referenz auf ›unsere‹ Katze dienen kann). Obgleich die Beantwortung dieser Frage sehr viele unterschiedliche Ebenen mit einbeziehen kann (sowohl mutmaßliche Autorintentionen als auch kulturelle, kognitive und psychologische Dispositionen der Rezipienten),⁴⁰ lässt sich dieser Unterschied mit Umberto Eco präzise als minimale *extensionale Operation* bezeichnen: »[Der Rezipient] hat entschieden, daß sich auf der Grundlage des dargebotenen Textes ein Weltausschnitt abzeichnet.«⁴¹ Ist diese Entscheidung einmal gefallen, verweist dieser Ausschnitt auf eine weitere Diegese, eine dargestellte Welt ›dahinter‹, die sich in Rückgriff auf Welt- und Medienwissen inferenziell ergänzen lässt.⁴² Bedingung für die individuelle Existenz *eines* dargestellten Gegenstandes ist damit umgekehrt sein Eingebundensein in raumzeitliche *Kontexte*. Individuierte Gegenstände kommen nämlich, wie Jörg R.J. Schirra in seiner modalen Bildtheorie herausgearbeitet hat, nie isoliert vor. Damit verfügen sie auch über eine Identität in der Zeit:

Die raumzeitlichen Gegenstände, die wir in Bildern zu sehen glauben, werden in der Regel durch sortale Begriffe bestimmt. Es handelt sich um individuierte Gegenstände, die eine größere zeitliche Ausdehnung aufweisen (...) Daher können wir auf dieser Reflexionsebene zwischen dem Gegenstand selbst mit seiner vergangenen und zukünftigen Geschichte und seiner auf den jeweiligen situativen Kontext eingeschränkten visuellen Erscheinungsform unterscheiden.⁴³

Ohne die Individuation von Einzeldingen lässt sich auch die Annahme einer Storyworld nicht mehr aufrechterhalten. Ryan macht diesen Unterschied folgendermaßen deutlich: »But if we conceive of a world as some kind of container for individual existents, or as a system of relationships between individual existents, not all texts project a world.«⁴⁴ In dieser initialen raumzeitlichen Kontextbildung liegt somit ein Minimalkriterium sowohl für Bildlichkeit, die individuelle Gegenstände kennzeichnet, als auch für solche, die auf Diegesen verweist: Der Kontextbegriff der modalen Bildtheorie ist daher auch eng verwandt mit dem Ausdruck der Diegese, als raumzeitlich ausgedehnte Struktur von Situationen voller individuiertes Ob-

40 | Noch einmal sei verwiesen auf Eder/Jannidis/Schneider: *Characters in Fictional Worlds*, die hermeneutische, psychoanalytische, strukturalistisch-semiotische und kognitivistische Zugänge differenzieren.

41 | Umberto Eco: *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München 1987, S. 62 f.

42 | Vgl. zum methodischen Hintergrund Lubomír Doležel: »Fictional Worlds. Density, Gaps, and Inference«, in: *Style. From Possible Worlds to Virtual Realities: Approaches to Post-modernism* (1995: 29.2), S. 201–214.

43 | Schirra: »Bilder – Kontextbilder«, S. 91; vgl. Sachs-Hombach/Schirra: »Prädikative und modale Bildtheorie«.

44 | Ryan: »Story/Worlds/Media«, S. 32.

jekte:⁴⁵ »In der Philosophie nennt man solche individuierten Gegenstände auch *sortale* Gegenstände (genauer: Gegenstände, die unter einen sortalen Begriff fallen)« (Herv. i. Org.).⁴⁶

Obgleich zahllose andere Faktoren dafür relevant sein können, in einer gezeichneten Darstellungen die Kennzeichnung eines kontextualisierten sortalen Gegenstands, also z.B. die diegetische Existenz einer dargestellten Figur zu unterstellen, liegt in *Hawkeye* ein maßgeblicher Grund bereits in der sequenzialisierten Bildfolge: Wenn ›Lucky‹ über mehrere Panels hinweg, die qua Comic-Konvention in einer raumzeitlichen Kontinuität stehen, als Variation *derselben* Darstellung identifiziert worden ist, so scheint das Vorliegen einer individuellen Figur sichergestellt.⁴⁷ Diese Kontinuität muss nicht zwangsläufig im aktuell sichtbaren Kotext (oder auch nur innerhalb eines Werks) gegeben sein: Wenn wir Inmans Katzen-

45 | Zum Zusammenhang von Kontexten und Diegesen vgl. Jörg R.J. Schirra: »Kontext«, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): *GIB – Glossar der Bild-Philosophie*. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Kontext> (publ. 2013, zit. 08.01.2016), sowie Britta Hartmann: »Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum«, in: *montage a/v* (2007: 16.2), S. 53–69; mit Hinblick auf Bildnarrative vgl. Potysch/Wilde: »Picture Theory and Picturebooks«.

46 | Klaus Sachs-Hombach/Jörg R.J. Schirra: »Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a.M. 2009, S. 393–426, S. 416. Ein ›sortaler Begriff‹ wird so verstanden, dass darunter fallende Gegenstände sich individuiert abzählen lassen, was etwa für ›Wasser‹ nicht der Fall ist. Da auch ›eine Katze‹ (die tatsächlich auch Ernst Tugendhat als Beispiel heranzieht) einen sortalen Begriff darstellt, muss zur Zählbarkeit noch eine deiktische Aktualisierung hinzukommen, damit in diesem Sinne von der Darstellung von Existenz gesprochen werden kann; vgl. Ernst Tugendhat: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Frankfurt a.M. 1976, insb. S. 451–471; Potysch/Wilde: »Picture Theory and Picturebooks«. Eine Identität besitzt zwar auch Clint Barton, an den Lucky im dritten Piktogramm der *logic chain 2* ›denkt‹: Durch den piktogramatischen Rahmen aus jeglichem Kontext herausgenommen, kann hier aber gerade *nicht* von Clints tatsächlicher Existenz in der Diegese die Rede sein – das Piktogramm steht hier für einen rein potentiellen Gehalt. Andererseits ließe sich argumentieren, in der erschließbaren Implikatur, Clint könnte *hier* (!) gewesen sein, läge bereits eine ausreichende Kontextualisierung vor. Das Piktogramm würde so die Minimalbedingungen einer Art Hypodiegese erfüllen, also: einer eingebetteten gedanklichen ›Erzählung‹ aus Sicht Luckys. Ganz anders läge der Fall, würden wir dem gleichen Bildsymbol etwa auf einem Merchandising-Produkt begegnen, wo keinerlei diegetische Rahmungen Kontextualisierungsmöglichkeiten bieten.

47 | Vor diesem Hintergrund wäre der häufig vorgenommene Ausschluss von Einbild-Cartoons aus Comic-Definitionen neu zu erwägen. Die Sequenzialität der Panelfolge ist aber wohl *nur ein* (wenn auch starkes) Indiz für die Annahme raumzeitlicher Kontexte; vgl. dazu ausführlicher Lukas R.A. Wilde: »Comic«, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): *GIB – Glossar der Bild-Philosophie*. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Comic> (publ. 03.2016, zit. 01.06.2016).

Darstellung schon in anderen Folgen von *The Oatmeal* begegnet wären und sie somit bereits als Kennzeichnung einer Figur etabliert wäre (oder wir solches vermuten dürften), läge ihre Deutung als bloßem Typ ferner. Während im fiktionalen Film (und wohl auch in den meisten Comics) Diegesen zuerst durch piktoriale Kontexte etabliert werden (»Schauplatzeinführung, Etablierung des Handlungsortes und der Handlungszeit, des *settings* oder auch »Milieus« einer Geschichte«, Herv. i. Orig.),⁴⁸ in der *dann erst* Protagonisten auftreten, scheint der *default case* in manchen Comic Strips, Webcomics und Cartoons genau umgekehrt gelagert zu sein: Über die »Welten« der Handlung wissen wir häufig nicht viel mehr, als dass sie als Konstituens der Figuren existieren (müssten).⁴⁹

4. Mediale Transformationen der »Sprache« des Comics

Hier kommen wir zur Ausgangsfrage der medialen Rahmungen zurück, die als »institutionelle Praktiken« in Fragen des Interpretierens oder Verstehens nie außen vor gelassen werden können.⁵⁰ Die Identifikation eines Zeichenkomplexes »als Comic« trägt bereits maßgeblich dazu bei, die Erwartungen des Rezipienten zu lenken. In einer als solchen bezeichneten und verstandenen »Webcomicserie« sind andere semiotische Prämissen zu unterstellen als auf einem Verkehrsschild oder einer Toilettentür: Kennzeichnungen kontextualisierter sortaler Gegenstände, also z.B. Figuren, sind hier eher Regel als Ausnahme. Aber auch kulturelle Faktoren spielen eine große Rolle: im japanischen Raum ist die funktionale Kommunikation (auf Wegweisern, Hinweisschildern usw.) mit Hilfe fiktiver Figuren (*kyaras*) nicht unüblich.⁵¹

48 | Hartmann: »Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum«, S. 53.

49 | Dies deckt sich mit Packards Feststellung, dass Narrativität im Comic wohl zuallererst durch Aktanten induziert wird; vgl. Packard: »Erzählen Comics?«. Besonders ausgeprägt scheint dies im japanischen Kontext, wo *kyaras* (Figuren bzw. *characters*) auch in der Produktions-, Vermarktungs- und Verwendungslogik deutlich von (von ihnen bewohnten) »Welten« separiert gedacht werden müssen; vgl. Marc Steinberg: *Anime's Media Mix. Franchising Toys and Characters in Japan*. Minneapolis 2012, insb. S. 176–200, Wilde: »Kingdom of Characters«.

50 | Vgl. Zipfel: »Fiction across Media«, S. 108–109.

51 | Vgl. Volker Fischer: »Urbane Ikonophilie. Manga und Produktkultur«, in: Martha-Christine Menzel (Hg.): *Ga-netchū! Das Manga/Anime Syndrom*. Berlin 2008, S. 64–75; Laura Miller: »Japan's Zoomorphic Urge«, in: *ASLANetwork Exchange* (2010: 17), S. 69–82. Zum systematischen Zusammenhang von *kyaras* als »meta-narrative nodal points« (Steinberg: *Media Mix*, S. 199) und »thing communication« (*mono komi*, ebd., S. 132) vgl. ebd., insb. S. 128–132, sowie Wilde: »Kingdom of Characters«.

Trotz der Heterogenitäten verschiedenster Medienbegriffe darf als disziplinübergreifender Konsens gelten, dass ›Medialitäten‹ neben ihrer technisch-materiellen Seite immer auch kulturelle, institutionelle und semiotische Dimensionen umfassen.⁵² ›Medialität‹ lässt sich verstehen als ein alle diese Ebenen umspannendes »set of *prototypical properties* that can be considered constitutive for a conventionally distinct medium« (Herv. – L.W.).⁵³ Als eine bislang wenig beachtete – weil schlicht vorausgesetzte – prototypische Eigenschaft wäre als Ergebnis dieser Untersuchungen ein spezieller Bildgebrauch anzuführen, der in der Kennzeichnung kontextualisierter sortaler Gegenstände besteht. Diese Prämisse ist sehr wirkmächtig. Kontrastierend sei auf die Serie ...*Para Principiantes* des mexikanischen Künstlers Rius (Eduardo del Rio) verwiesen;⁵⁴ sie verbindet illustrative Zeichnungen in collagenartiger Weise mit populärwissenschaftlichen Einführungstexten zu bestimmten Gesellschaftsthemen. In zahlreichen Comicdefinitionen werden diese Serien (von denen es zahlreiche Ableger wie die Serie *Infocomics* ... von TibiaPress gibt)⁵⁵ entgegen ihrer Selbstbezeichnung *als* Comic gerade aus dessen Definition ausgeschlossen, da sie »nur partiell eigentliche Comics oder Comic-Elemente zur Attraktion nutzen«.⁵⁶ Was etwa Urs Hangartner hier zu einem ›echten‹ Comic fehlt, dürfte nicht etwa Narrativität sein (denn ›erzählt‹ wird bei Rius zumindest verbalsprachlich vieles), sondern piktoriale Kennzeichnungen individueller Figuren in diegetischer Verortung.

Zwischen diesen diskursiv etablierten Mediengrenzen kann es zu »performative aspects of border crossings« kommen, wie Lars Elleström Grenzüberschreitungen zwischen konventionellen ›Kunst-Medien‹ und ›Kommunikationsmedien‹

52 | Vgl. Marie-Laure Ryan: »On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology«, in: Jan C. Meister (Hg.): *Narratology beyond Criticism: Mediality – Disciplinarity*. Berlin 2005, S. 1–23, S. 15; Packard: »Medium, Form, Erzählung?«, S. 58 ff., sowie Jan-Noël Thon/Lukas R.A. Wilde: »Introduction: Mediality and Materiality of Contemporary Comics«, in: *Journal of Graphic Novels and Comics* (2016: 7.3), in Vorbereitung.

53 | Thon: »Mediality«, S. 334. Ich schließe hier an meine vorigen Überlegungen zur ›Medialität‹ des Comic an, vgl. Wilde: »Distinguishing Mediality«, sowie ausführlicher in Wilde: »Comic-›Medien‹?«, S. 40 f. Mit Hinblick auf die Semiotik des Comic vgl. Wilde: »The Epistemology of the Drawn Line«.

54 | Z.B. Eduardo del Rio (Rius) (W/A): *Marx für Anfänger*. Reinbek bei Hamburg 1984.

55 | Z.B. Rupert Woodfin (W)/Oscar Zarate (A): *Marxismus. Ein Sachcomic*. 2. Aufl., Reihe *Infocomics*. Überlingen 2013.

56 | Urs Hangartner: »Sequential Art to Teach Something Specific. Sachcomics – Definitorisches, Historisches, Aktuelles«, in: Ders. u. a. (Hgg.): *Wissen durch Bilder Bilder*, S. 13–43, S. 15. Vgl. Jüngst: *Information Comics*, S. 22. Es sei angemerkt, dass Hangartner beiden Serien gegenüber zuletzt weniger Vorbehalte äußert, vgl. »Sachcomics«, S. 294.

(oder umgekehrt) bezeichnet:⁵⁷ Anhand von Komponenten, die als prototypische Merkmale einem anderen Medium anzugehören scheinen, lassen sich ›intermediale Bezüge‹ überhaupt erst identifizieren.⁵⁸ Wenn die hier diskutierten, voneinander unterschiedenen bildsemantischen Logiken als derartige Unterscheidungskalküle fungieren (können), so lassen sich derzeit Überschreitungen in zweierlei Hinsichten festhalten: Zum einen findet die ›Sprache‹ von Piktogramm und Infografik – die Signifizierung von Gegenstandsklassen – immer häufiger Einzug in das Formenrepertoire des konventionell-distinkten Mediums Comic. Ein solcher Bildgebrauch wird hier jedoch in bereits etablierte narrative Rahmungen eingebunden. Fraction und Aja leisten dies in *Hawkeye* #11 etwa dadurch, dass ihre Piktogramme als subjektivierte Darstellungen fungieren, die an eine bereits etablierte diegetische Figur rückgekoppelt sind.⁵⁹ Die diskursiv etablierten Formgrenzen von Comic und Nicht-Comic werden hier *innerhalb* des Objektbereichs Comic aufgegriffen und rhetorisch eingesetzt:⁶⁰ Was die Autoren hier schließlich innovativ vorführen, ist die Fähigkeit des Comics, diese primär informativ konnotierten ›Formen‹ zu ästhetisch und narrativ motivierten Bestandteilen ihrer eige-

57 | Vgl. Lars Elleström: »The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations«, in: Ders. (Hgg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke u. a. 2010, S. 11–50, S. 28.

58 | Rajewsky: *Intermedialität*, S. 83–112; mit Bezug zum Comic und verschiedenen medientheoretischen Ansätzen vgl. ausführlicher in Wilde: »Distinguishing Mediality«.

59 | Vgl. Jan-Noël Thon: »Subjectivity across Media. On Transmedial Strategies of Subjective Representations in Contemporary Feature Films, Graphic Novels, and Computer Games«, in: Ders./Marie-Laure Ryan (Hgg.): *Storyworlds across Media. Towards a Media-Conscious Narratology*. Lincoln 2014, S. 67–102. Auch andere Rückbindungen sind häufig zu finden: In David Mazzucchellis *Asterios Polyp* etwa werden die konventionell darstellenden Panels durch ›infografische‹ Bild-Collagen unterbrochen. Diese dienen als Veranschaulichungen eines verbalen Diskurses, der einer personal figurierten Erzählinstanz, einem extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler, zugeordnet ist. Ähnlich lassen sich Dodolas diagrammatische Zeichnungen in Craig Thompsons *Habibi* (New York 2011) beschreiben, vgl. Jan-Noël Thon: »Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative«, in: Ders./Daniel Stein (Hgg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin 2013, S. 67–100. Davon zu unterscheiden wäre die Verwendung von Diagrammen und Infografiken bei Chris Ware, wo als Urheber lediglich der hypothetische Autor selbst in Frage kommt, obgleich sie wiederum wichtige narrative Funktionen erfüllen; vgl. Cates: »Comics and the Grammar of Diagrams«.

60 | Vgl. hierzu ausführlicher Wilde 2014: »Comic-›Medien‹«, S. 38–40. Ein weiteres interessantes Experiment stellt Frank Flöthmanns (W/A) *Grimms Märchen ohne Worte* dar (Köln 2013), der hier 16 bekannte Grimm-Märchen mit Infografiken und Piktogrammen nacherzählt. Trotz der offenkundigen Hybridisierung ist eine Differenzlogik *zwischen* Comic und Infografik zum Verständnis der Geschichten notwendig vorausgesetzt. Dieser Differenzierungsdruck beruht darin, dass sowohl diegetisches Personal, als auch deren Kommunikationsprozesse innerhalb der Diegese durch *die gleichen Symboliken* dargestellt werden.

nen Darstellungsmittel zu machen. Die Rechnung scheint zweifellos aufzugehen, wenn ein Rezensent urteilt: »was bestenfalls gewagt und mindestens nach einer bescheuerten Idee klingt entpuppt sich als absolute Vorzeige-Geschichte für das *Medium Comic*« (Herv. – L.W.).⁶¹

Andererseits aber, und das erscheint mir fast interessanter, beobachten wir derzeit auch eine grundlegende Ausweitung des Comic-Verständnisses, zumindest in der populären Wahrnehmung: Weg von einer exklusiven Bindung an die Darstellungen von diegetischen Welten und individuierten Figuren, hin zum eher argumentativ oder satirisch eingesetzten Kommunikationsmedium. Auch Bild-/Text-Hybride, die überwiegend auf generelle Termini und konventionalisierte Symboliken verweisen, werden immer häufiger als Comics bezeichnet.⁶² Deren Ziel ist eher die visuelle Argumentation, nicht die Bildung von Diegesen. Ein interessantes Beispiel stellt aktuell Nick Sousanis' in Comicform verfasste Dissertation *Unflattening* (2015) dar, die den Bildern ständig wechselnde semiotische und diskursive Funktionen überantwortet, ohne dabei je auf Markro-Ebene eine Storyworld zu etablieren oder visuelle Individuationen zu vollziehen. Hier wäre auch Cohns »visual language of comics« kaum mehr zur Beschreibung anwendbar. Diese Transformation lässt sich aber am besten im Webcomicbereich beobachten, wo nicht nur *The Oatmeal* ähnlich verfährt: Graphische Kommentierungen von Alltagsbeobachtungen mit Hilfe verschiedenster Infografiken, Piktogramme und Bildsymboliken finden sich auch prominent in Randall Munroe's *XKCD*, bei Will Samaris, Ray Yamartinos und Rafean Anvaris *Doghouse Diaries*. Ein deutsches Beispiel ist Schloggers (Johanna Baumanns) Blog *Gehirnfürze und andere*

61 | Simon Traschinsky: »Wie ich zu einem Comic »nur« aufgrund seines Covers griff und eine riesige Überraschung erlebte...«, in: *Micomics.de*. <http://micomics.de/hawkeye-mega-band-1> (publ. 31.10.2014, zit. 08.01.2016), n. pag. Die Litanei der Lobeshymnen auf »Pizza is my Business« ist lang, und gerade diese Grenzüberschreitung ist ein wiederkehrendes Motiv: »The entire industry would benefit by breaking from the established boundaries of the genre«, Oliver Sava: »Is Hawkeye's Pizza Dog Issue the Future of Superhero Comics?«, in: *Avclub.com*. <http://www.avclub.com/article/is-ihawkeyeis-pizza-dog-issue-the-future-of-superh-99538> (publ. 28.06.2013, zit. 08.01.2016), n. pag.

62 | McCloud steht wie kaum jemand sonst für ein Comicverständnis als basales Verständigungs- und Kommunikationsmittel: Wenn er im 40seitigen *Google Chrome Comic* (2008) die Funktionsmechanismen des (damals) neuen Browsers einem breiten Publikum verständlich machen möchte oder in Vorträgen die Vorzüge einer »Sprache des Comic« propagiert (vgl. Horrocks: »Inventing Comics«, S. 35–39), so scheint er dabei weniger an Cohns diegetisierende Konzeptionen zu denken, sondern an eine Kombination von verschiedenen Piktogrammen, Icons und diagrammatischen Darstellungen. Nichtsdestotrotz werden diese bei ihm stets von individuierten Figuren präsentiert; anders bereits bei Nick Sousanis: *Unflattening*. Cambridge, Ma 2015.

Comics.⁶³ Die Comicforschung begegnet dem bislang lediglich als Ausnahme zur Regel. Wenn der Comic, Packard zufolge, genau dann als »grenzüberschreitendes Intermedium« anzusehen ist, wenn seine Bilder und ihre Leseweisen uns wieder unvertraut werden, so scheint sich dies aktuell im Verzicht auf visuelle Kontextbildung zu vollziehen.⁶⁴ Diese Wandlungen der ›Sprache‹ des Comics besser beschreiben zu können, wird in dem Maße eine größere Herausforderung darstellen, wie die ästhetischen, narrativen und kommunikativen Experimente in den medialen Grenzbereichen von Comic, Infografik und Piktogramm weiter zunehmen.⁶⁵

Literaturverzeichnis

- Aldama, Frederick L.: »Characters in Comic Books«, in: Jens Eder/Fotis Jannidis/Ralf Schneider (Hgg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin 2010, S. 318–328.
- Baumann, Johanna (W/A): *Schlogger*. <http://schlogger.de> (seit 2011, zit. 08.01.2016).
- Blanke, Börries: *Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie*. Wiesbaden 2003.
- Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Ma 1989.
- Bukatman, Scott: »Online Comics and the Reframing of the Moving Image«, in: Dan Harries (Hg.): *The New Media Book*. London 2004, S. 133–143.
- Cates, Isaac: »Comics and the Grammar of Diagrams«, in: David M. Ball/Martha B. Kuhlman (Hgg.): *The Comics of Chris Ware. Drawing is a Way of Thinking*. Jackson 2010, S. 90–104.
- Christian, Alexander: *Piktogramme. Kritischer Beitrag zu einer Begriffsbestimmung*. Aachen 2009.
- Cohn, Neil: *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London 2013.
- Dittmar, Jakob F.: »Grenzüberschreitungen. Integration von Technikdokumentation und dreidimensionalen Bildern in fiktionale Comics«, in: Thomas Becker (Hg.): *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*. Essen 2011, S. 147–158.

63 | Randall Munroe: *XKCD*. <http://www.xkcd.com> (seit 2005, zit. 08.01.2016); vgl. Wilde: *Komische Inkongruenz*; Will Samari, Ray Yamartino und Rafean Anvari: *Doghouse Diaries*. <http://www.thedoghouseidiaries.com> (seit 2009, zit. 08.01.2016); Johanna Baumann: *Schlogger*. <http://schlogger.de> (seit 2011, zit. 08.01.2016). Schloggers Blog erhielt 2013 mit dem »Lebensfenster« (verliehen von ICOM und dem Kurt Schalker-Komitee) ebenfalls einen wichtigen (deutschen) Preis für digitale Comics.

64 | Vgl. Packard: »Medium, Form, Erzählung?«, S. 63; sowie Mitchell: »Comics as Media«, S. 259.

65 | Für hilfreiche Anmerkungen zu diesen Gedanken bin ich Matthias Händler zu Dank verpflichtet.

- Doležel, Lubomír: »Fictional Worlds. Density, Gaps, and Inference«, in: *Style. From Possible Worlds to Virtual Realities. Approaches to Postmodernism* (1995: 29.2), S. 201–214.
- Eco, Umberto: *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Übersetzt von Heinz-Georg Held. München 1987.
- Eder, Jens: *Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie*. Paderborn 2008.
- Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (Hgg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin 2010.
- Eliopoulos, Chris: »Nuts and (Crossbow) Bolts. Hawkeye #11«, in: *Comicbooked*. <http://www.comicbooked.com/nuts-crossbow-bolts-hawkeye-11> (publ. 02.04.2014, zit. 08.01.2016).
- Elleström, Lars: »The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations«, in: Ders. (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke 2010, S. 11–50.
- Fischer, Volker: »Urbane Ikonophilie. Manga und Produktkultur«, in: Martha-Christine Menzel (Hg.): *Ga-Netchü! Das Manga-Anime-Syndrom*. Berlin 2008, S. 64–75.
- Flöthmann, Frank (W/A) *Grimms Märchen ohne Worte*. Köln 2013.
- Fraction, Matt (W)/Aja, David (A): »Pizza is my Business«, in: *Hawkeye* (2013: 11). New York.
- Fuxjäger, Anton: »Diegese, Diegesis, diegetisch. Versuch einer Begriffsentwerrung«, in: *montage a/v* (2007: 16.2), S. 17–37.
- Groensteen, Thierry: *The System of Comics*. Übersetzt von Bart Beaty und Nick Nguyen. Jackson 2007.
- Hague, Ian: »A Defining Problem«, in: Stephan Packard (Hg.): *Comics & Politik/ Comics & Politics*. Berlin 2014, S. 73–88.
- Hangartner, Urs/Keller, Felix/Oechlin, Dorothea (Hgg.): *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Bielefeld 2013.
- Hangartner, Urs: »Sequential Art to Teach Something Specific. Sachcomics – Definitorisches, Historisches, Aktuelles«, in: Ders./Felix Keller/Dorothea Oechlin (Hgg.): *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Bielefeld 2013, S. 13–43.
- Hangartner, Urs: »Sachcomics«, in: Julia Abel/Christian Klein (Hgg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart 2016, S. 291–303
- Hartmann, Britta: »Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum«, in: *montage a/v* (2007: 16.2), S. 53–69.
- Horrocks, Dylan: »Inventing Comics. Scott McCloud's Definition of Comics«, in: *The Comics Journal* (2001: 234), S. 29–39.
- Inman, Matthew (W/A): *The Oatmeal*. <http://www.theoatmeal.com> (seit 2009, zit. 08.01.2016).
- Jüngst, Heike E.: *Information Comics. Knowledge Transfer in a Popular Format*. Frankfurt a.M. 2010.
- Keller, Felix: »Gesellschaft als Comic. Soziologie als Bildererzählung«, in: Urs Hangartner/Felix Keller/Dorothea Oechlin (Hgg.): *Wissen durch Bilder Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Bielefeld 2013, S. 93–130.

- Kjørup, Søren: »Pictograms«, in: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.): *Semiotik. Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. A Handbook on the Sign.* Band 4. Berlin 2004, S. 3504–3510.
- Krebs, Jakob: »Visual, Pictorial, and Information Literacy«, in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* (2015: 22), S. 7–25. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=375> (publ. 07.2015, zit. 08.01.2016).
- Mazzucchelli, David (W/A): *Asterios Polyp*. New York 2009.
- McCloud, Scott (W/A): *Understanding Comics. The invisible Art*. New York 1993.
- McCloud, Scott (W/A): »The Google Chrome Comic«, in: *Googlebooks.com* <http://www.google.com/googlebooks/chrome> (publ. 2008, zit. 08. 01. 2016).
- McDonell, Neil: »Are Pictures Unavoidably Specific?«, in: *Synthese* (1983: 57.1), S. 83–98.
- Meinrenken, Jens: »Figurenkonzepte im Comic«, in: Rainer Leschke/Henriette Heidbrink (Hgg.): *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz 2010, S. 229–246.
- Meskin, Aaron: »Defining Comics?«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2007: 65.4), S. 369–379.
- Miller, Laura: »Japan's Zoomorphic Urge«, in: *ASLANetwork Exchange* (2010: 17), S. 69–82.
- Miodrag, Hannah: »Origins and Definitions. Arguments for a Non-Essentialist Approach«, in: *International Journal of Comic Art IJoCA* (2015: 17.1), S. 24–44.
- Mitchell, William J.T.: »Comics as Media. Afterword«, in: *Comics & Media. A Special Issue of Critical Inquiry* (2014: 40.3), S. 255–265.
- Munroe, Randall (W/A): *XKCD*. <http://www.xkcd.com> (seit 2005, zit. 08. 01. 2016).
- Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und Verfahren der Bildwissenschaft*. Köln 2014.
- Packard, Stephan: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen 2006.
- Packard, Stephan: »Comic«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009, S. 113–120.
- Packard, Stephan: »Erzählen Comics?«, in: Otto Brunken/Felix Giesa (Hgg.): *Erzählen im Comic. Beiträge zur Comicforschung*. Essen 2013, S. 17–32.
- Packard, Stephan: »Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: ›Was ist ein Comic?«, in: Julia Abel/Christian Klein (Hgg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart 2016, S. 56–73.
- Potysch, Nicolas/Wilde, Lukas R.A.: »Picture Theory and Picturebooks«, in: Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): *The Routledge Companion to Picturebooks*. London 2016, in Vorbereitung.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen 2002.
- del Rio, Eduardo (Rius) (W/A): *Marx für Anfänger*. Reinbek bei Hamburg 1984.
- Rippl, Gabriele/Etter, Lukas: »Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative«, in: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Hgg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin 2013, S. 191–218.
- Ryan, Marie-Laure: »On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology«, in: Jan C. Meister (Hg.): *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin 2005, S. 1–23.

- Ryan, Marie-Laure: »Toward a Definition of Narrative«, in: David Herman (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge 2007, S. 22–38.
- Ryan, Marie-Laure: »Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology«, in: Dies./Jan-Noël Thon (Hgg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln 2014, S. 25–49.
- Sachs-Hombach, Klaus: »Bild und Prädikation«, in: Ders. (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001, S. 55–76.
- Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus/Schirra, Jörg R.J.: »Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen«, in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Themenheft *Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation* (2006: 3), S. 175–191. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=84> (publ. 01.01.2006, zit. 08.01.2016).
- Sachs-Hombach, Klaus/Schirra, Jörg R.J.: »Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a.M. 2009, S. 393–426.
- Sachs-Hombach, Klaus/Schirra, Jörg R.J.: »Prädikative und modale Bildtheorie«, in: Hajo Diekmannshenke/Michael Klemm/Hartmut Stöckl (Hgg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin 2011, S. 95–119.
- Samari, Will/Yamartino, Ray/Anvari, Rayaan: *Doghouse Diaries*. <http://www.thedoghousediaries.com> (seit 2009, zit. 08.01.2016).
- Sava, Oliver: »Is Hawkeye's Pizza Dog Issue the Future of Superhero Comics?«, in: *Avclub.com*. <http://www.avclub.com/article/is-ihawkeyeis-pizza-dog-issue-the-future-of-superh-99538> (publ. 28.06.2013, zit. 08.01.2016).
- Schirra, Jörg R.J.: »Bilder – Kontextbilder«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001, S. 77–100.
- Schirra, Jörg R.J.: *The Foundation of Computational Visualistics*. Wiesbaden 2005.
- Schirra, Jörg R.J.: »Kontext«, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): *GIB – Glossar der Bild-Philosophie*. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Kontext> (publ. 2013, zit. 08.01.2016).
- Scholz, Oliver R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. 2. Auflage, Frankfurt a.M. 2004.
- Sousanis, Nick: *Unflattening*. Cambridge, Ma 2015.
- Steinberg, Marc: *Anime's Media Mix. Franchising Toys and Characters in Japan*. Minneapolis 2012.
- Thompson, Craig: *Habibi*. New York 2011.
- Thon, Jan-Noël: »Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative«, in: Ders./Daniel Stein (Hgg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin 2013, S. 67–100.
- Thon, Jan-Noël: »Mediality«, in: Marie-Laure Ryan/Lori Emerson/Benjamin J. Robertson (Hgg.): *Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore 2014, S. 334–336.
- Thon, Jan-Noël: »Subjectivity across Media. On Transmedial Strategies of Subjective

- Representations in Contemporary Feature Films, Graphic Novels, and Computer Games«, in: Ders./Marie-Laure Ryan (Hgg.): *Storyworlds across Media. Towards a Media-Conscious Narratology*. Lincoln 2014, S. 67–102.
- Thon, Jan-Noël: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln 2016.
- Thon, Jan-Noël/Wilde, Lukas R.A.: »Introduction. Mediality and Materiality of Contemporary Comics«, in: *Journal of Graphic Novels and Comics* (2016: 7.3), S. 233–241.
- Traschinsky, Simon: »Wie ich zu einem Comic »nur« aufgrund seines Covers griff und eine riesige Überraschung erlebte ...«, in: *Micomics.de*. <http://micomics.de/hawkeye-megaband-1> (publ. 31.10.2014, zit. 08.01.2016).
- Tugendhat, Ernst: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Frankfurt a.M. 1976.
- Turner, Julia: »The Big Red Word vs. the Little Green Man. The International War over Exit Signs«, in: *Slate.com*. http://www.slate.com/articles/life/signs/2010/03/the_big_red_word_vs_the_little_green_man.html (publ. 03.2010, zit. 08.01.2016).
- Wilde, Lukas R.A.: *Der Witz der Relationen. Komische Inkongruenz und diagrammatisches Schlussfolgern im Webcomic XKCD*. Stuttgart 2012.
- Wilde, Lukas R.A.: »Was unterscheiden Comic-»Medien«?«, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comieforschung* (2014: 1), S. 25–50. http://www.closure.uni-kiel.de/data/pdf/closure1/closure1_wilde.pdf (publ. 11.11.2014, zit. 08.01.2016).
- Wilde, Lukas R.A.: »Distinguishing Mediality. The Problem of Identifying Forms and Features of Digital Comics«, in: Daniel M. Goodbrey/Jayms Nichols (Hgg.): *Digital Comics. A Special-Themed Issue of Networking Knowledge* (2015: 8.4), S. 1–14. ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/386 (publ. 07.2015, zit. 08.01.2016).
- Wilde, Lukas R.A.: »Comic«, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.): *GIB – Glossar der Bild-Philosophie*. <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Comic> (publ. 03.2016, zit. 01.06.2016).
- Wilde, Lukas R.A.: »Hypothese und Evidenz. Die komische Inszenierung wissenschaftlicher Darstellungen als junges (Web-)Comic Subgenre«, in: Clemens Heydenreich (Hg.): *Comics und Naturwissenschaften*. Berlin 2016, in Vorbereitung.
- Wilde, Lukas R.A.: »Kingdom of Characters. Die »Mangaisierung« des japanischen Alltags aus bildtheoretischer Perspektive«, in: *Visual Narratives – Cultural Identities. A Special-Themed Issue of VISUAL PAST* (2016), S. 615–648.
- Wilde, Lukas R.A.: »The Epistemology of the Drawn Line. Abstract Dimensions of »Mainstream« Comic-Storytelling«, in: Aarnoud Rommens/Björn-Olav Dozo/Pablo Turnes/Erwin Dejasse (Hgg.): *Abstraction and Comics/La BD et l'abstraction*. Liège 2016, in Vorbereitung.
- Wolf, Werner: »Intermediality«, in: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London 2005, S. 252–256.
- Woodfin, Rupert (W)/Zarate, Oscar (A): *Marxismus. Ein Sachcomic*. 2. Auflage, Überlingen 2013.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.
- Zipfel, Frank: »Fiction across Media. Toward a Transmedial Concept of Fictionality«, in: Marie-Laure Ryan/Jan-Noël Thon (Hgg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln 2014, S. 103–125.

Jakob Kibala

Edukative Grenzüberschreitung

Text-Bild-Verweise in

The League of Extraordinary Gentlemen

Zusammenfassung | Zwar integrieren Comics bildliche und textuale Elemente. Oft herrscht in einzelnen Bildern oder Szenen aber ein Primat des Texts oder des Bildes vor. Dies bedeutet eine faktische Text-Bild-Trennung im Comic-Panel. *The League of Extraordinary Gentlemen* macht diese Text-Bild-Grenzen durch gezielte Überschreitungen fruchtbar: Die implizite Hierarchie von Text und Bild wird durch gegenseitige, explizite Verweise aufeinander in Frage gestellt. Dies lässt auch den Informationswert der einzelnen Panels zweifelhaft erscheinen: Geht hier mehr vor sich, als auf den ersten Blick ersichtlich ist? *League* provoziert so ein aufmerksames, »detektivisches Lesen«, das sensibel ist gegen die Verweisstrukturen des Comics. Dieser zeigt über sich selbst – auf einen Kanon literarischer Vorlagen – hinaus.

Abstract | Although comics integrate textual and pictorial elements, there can be found a primacy of text over picture, and vice versa, in specific panels or scenes. This means a factual text-picture-divide in comic panels. *The League of Extraordinary Gentlemen* questions hierarchies such as these through reciprocal references between text and pictures. Inevitably, this raises doubts about the information value of the individual panels: Is there more going on here than is evident at first glance? Thus *League* encourages an attentive, investigative attitude towards itself. Through the references inside the book, the comic also raises awareness for the references pointing out of itself, to a canon of literary sources informing *Leagues* fictional setup.

I.

Im US-amerikanischen Superheldencomic sind intertextuelle Bezugnahmen eine grundlegende Erzählkonvention. Diese Geschichten konstituieren sogenannte »shared universes«, in denen die Gesamtheit aller publizierten Comics sich begeben haben soll. Weil deren ProtagonistInnen dieselbe fiktive Welt bewohnen, können sie miteinander interagieren; ihre gemeinsamen Erlebnisse bilden eine fiktive Historie, auf die ComicproduzentInnen immer wieder zurückgreifen und so Jahrzehnte lange Erzählbögen spannen. Um die Beziehungen der Figuren aber

nachvollziehen zu können, müssen LeserInnen über Kompetenzen des Erinnerns solcher fiktiven Geschichte verfügen.¹ Dabei muss es sich um ein Erinnern von (zumindest teilweise) Unbekanntem handeln, weil einzelne LeserInnen die mehr als 75 jährige Publikationsgeschichte der Comics unmöglich überblicken und erinnern können.

In *The League of Extraordinary Gentlemen*² spitzen Alan Moore & Kevin O'Neill dieses Problem noch zu: Ihre ProtagonistInnen entstammen allesamt der Literatur des 19. Jahrhunderts. Figuren und Geschichten von u.a. Jules Verne, Bram Stoker und Oscar Wilde werden aufgegriffen und für die eigene Handlung in Dienst genommen. Scheinbar ahmt *League* in der Mobilisierung literarischer Originale die Selbstbezüglichkeit der Shared Universes nach. Allerdings müssen Moore & O'Neill davon ausgehen, dass ihr Publikum mit dem Figurenkosmos des 19. Jahrhunderts weniger vertraut ist, als mit den multimedial präsenten Superhelden. So erkannten die ProduzentInnen von Stephen Norringtons Filmadaption:³ »[F]or the movie to work you probably had to read about 15 really thick, arcane books from the 1800s to know who all these characters were.«⁴ Bezogen auf die Comicvorlage ist dies ein grobes Understatement. Umso mehr, als Moore & O'Neill beginnen, über das 19. Jahrhundert und literarische Gattungen hinaus zu denken: »This is continuity extending back to the fourth century B.C., and hopelessly attempting to take in all fictions that have been created in that time, be they in literature, theatre, film or music.«⁵

Ich möchte im Folgenden zeigen, wie Moore & O'Neill diesem Problem durch gezielte Überschreitungen der Text-Bild-Grenze entgegenwirken. *League* führt seine textualen und bildlichen Zeichen als gleichberechtigte Bedeutungsträger vor. Gleichzeitig werden LeserInnen dafür sensibilisiert, dass die Relevanz von Zeichen für die Handlung nicht davon abhängt, wie prominent die Panelkompo-

1 | Vgl. Karin Kukkonen: »Navigating Infinite Earths«, in: Charles Hatfield/Jeet Heer/Kent Worcester (Hgg.): *The Superhero Reader*. Jackson, MS, 2013, S. 155–169. Kukkonen interessiert sich vor allem für die Ungereimtheiten innerhalb der Shared Universes. Diese entstünden zwangsläufig, wenn zahllose AutorInnen die Geschichten der Superhelden unabhängig voneinander fortschreiben (ebd., S. 155 f.).

2 | Alan Moore/ Kevin O'Neill/ Ben Dimagmaliv: *The League of Extraordinary Gentlemen. Band Eins*. Übers. v. Gerlinde Althoff. Bad Tölz 2003.

3 | *The League of Extraordinary Gentlemen*. Regie: Stephen Norrington, Buch: James Dale Robinson, 20th Century Fox 2003.

4 | Don Murphy, zit. n. *Assembling the League*, o. Regie, Sparkhill Production / 20th Century Fox 2003.

5 | Alan Moore: »Introduction«, in: Jess Nevins: *Heroes & Monsters. The Unofficial Companion to The League of Extraordinary Gentlemen*. Austin, TX, 2003, S. 11–14, hier: S. 12; vgl. Annalisa Di Liddo: *Alan Moore. Comics As Performance, Fiction As Scalpel*. Jackson, MS, 2009, S. 41–43.

sition einzelne Zeichen inszeniert. Dies hat einen »erzieherischen Effekt«, der eine hermeneutische Lesehaltung befördert.

II.

Andreas Platthaus gilt die gleichberechtigte Integration von Text- und Bildzeichen als Spezifikum der Comicform.⁶ Bei näherer Betrachtung stellt sich das Verhältnis von Text und Bild im Comic jedoch als ganz und gar uneinheitlich dar. Szenaristen wie Warren Ellis sehen bereits in ihren Skripts eine Privilegierung der Bildebene vor: »Comics writing is not about sprinkling the magic fairy dust of Collaboration around, nor is it about making the artist march in lockstep to your Nuremburg proclamations [sic]. It's about making the artist look good.«⁷

In *Orbiter*⁸ etablieren Ellis und Zeichnerin Colleen Doran den Schauplatz der Handlung in einer drei Seiten langen, weitgehend stummen (textfreien) Sequenz. Seite 2 zeigt ein als »Kennedy Space Center« identifiziertes, durch eine amerikanische Flagge und das NASA-Logo territorial verortetes Gebäude. Um das verfallene Raumfahrtzentrum herum haben Menschen die baufälligen Nebengebäude besiedelt und eine ausufernde Zeltstadt errichtet. Die Darstellung erinnert an aus den Nachrichten bekannte Slums, Ghettos und Favelas. Die Folgeseiten führen in mehreren Einzelbildern die Lebensumstände in der Siedlung vor: Die schlammigen Wege sind vermüllt und verkotet. Die Kleidung der BewohnerInnen ist abgenutzt und verdreckt; die Turnschuhe des Protagonisten sind mit Klebeband mehrfach provisorisch geflickt. Eine auf Seite 3 gezeichnete Keilerei stellt die aggressive, feindselige Grundstimmung vor Augen, die in diesem Milieu vorherrscht. Dennoch bewegen die Figuren sich ungerührt durch die Straßen. Was LeserInnen abstoßen mag, ist diesen Menschen Alltag.

Ellis & Doran führen durch präzise platzierte Anekdoten in eine Welt mit fiktiver Geschichte ein. Gebäude müssen einmal verfallen, Menschen zu bestimmten Zeiten verarmt sein. Geschichte und Gesellschaftsstruktur werden dabei mit ausschließlich bildlichen Mitteln expliziert. Sie bedürfen keines textlichen Kommentars. Es herrscht ein Primat des Bildes.

Ein Primat des Textes über die Bilder darf man am ehesten in der wörtlichen Rede vermuten. Augenfällig wird dies in den oft ausufernden Dialogpassagen von Brian Michael Bendis. Bendis' Comics stellen die Bilder häufig still, um lange

6 | Andreas Platthaus: *Im Comic vereint – Eine Geschichte der Bildgeschichte*. Frankfurt a.M., Leipzig 2000, S. 111.

7 | Warren Ellis: *Come In Alone*. San Francisco 2001 S. 146.

8 | Warren Ellis/ Colleen Doran/ Dave Stewart: *Orbiter*. New York 2003.

Sprechtexte zu kommunizieren. Oft sind diese zu umfangreich, um innerhalb des engen Zeitfensters gesprochen zu werden, den das Geschehen im Bild andeutet:

»As long as Bendis has been writing these damn things, he still doesn't seem to have been able to figure out an effective way to put one of his very Bendisian conversations into a comic book page layout. That, or Ares is standing on one leg throughout that conversation for some reason.«⁹

Die Bilder bieten in solchen Fällen lediglich einen minimal-informativen Kontext für den Text: Sie zeigen den ungefähren Ort an, identifizieren SprecherInnen und führen ein den Dialog untermalendes, meist verhaltenes Schauspiel der Figuren vor.

Scott McCloud weist auf die Möglichkeit hin, Bild- und Textelemente so miteinander zu verzahnen, dass »WORDS ARE TREATED AS INTEGRAL PARTS OF THE PICTURE.«¹⁰ In seinen Beispielen schneiden Worte unmittelbar grafisch in die Körper von Figuren, anstatt durch Sprechblasen vom Bildgeschehen abgeschieden zu sein.¹¹ Ihr Wortsinn artikuliert Gedanken, Gefühle oder Lebensumstände der gezeigten Figuren. Der Informationswert von in Bilder eingebautem Text kann aber auch soweit reduziert werden, dass er nicht mehr sinnvoll lesbar wird. Beispielsweise in *Batman: The Resurrection of Ra's Al Ghul*:¹² David López zeichnet hier eine Straßensicht von Paris im frühen 19. Jahrhundert. López' Perspektive setzt eine Litfasssäule prominent ins Bild, auf der ein mit »LIBERTÉ« bedrucktes Plakat hängt. Weiterhin identifizieren Schilder zwei sich gegenüberliegende Häuser als »SAINT ANGE NICOLAS BEURRE ET FROMAGES« und »SELECT«.¹³ Diese Bezeichnungen sind für die Geschichte jedoch ohne Belang: Die Käserei wird in der Handlung nicht thematisch, was »SELECT« bedeuten soll bleibt unklar. »LIBERTÉ« scheint eine vage Nähe zur französischen Revolution anzudeuten. Doch auch diese bleibt in der Folge unerheblich. Der Text kann guten Gewissens übersehen werden, ohne dass zuvor oder danach Gelesenes in anderem Licht erscheint.

9 | J. Caleb Mozzocco: *Twenty more-or-less random thoughts that occurred to me while reading The List*. Auf: <http://everydayislikewednesday.blogspot.de/2010/01/twenty-more-or-less-random-thoughts.html> (publ. 2010, zit. 05.01.2015).

10 | Scott McCloud: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York 1994, S. 154.

11 | Vgl. Platthaus: *Im Comic vereint*, S. 110: »Bei der Abgrenzung handelt es sich also um ein graphisches Signal, den durch sie bestimmten Raum – das Innere der Sprechblase – nicht automatisch der Handlung zuzuschlagen; er ist mehr als nur ein Bestandteil des Bildmotivs, er ist eine eigenständige Erzählebene, über deren Verbindung mit den anderen Ebenen eines Bildes uns die Form der Darstellung informiert.«

12 | Peter Milligan/David López/Patricia Mulvihill: »Prelude: Resurrection Shuffle«, in: Dies. et al.: *Batman: The Resurrection of Ra's Al Ghul*. New York 2008, S. 7–46.

13 | Ebd., S. 26.



Abb. 1 Morrison/ Kubert: *Batman and Son*, S. 155 (Detail)

Dasselbe gilt für die Graffiti, die Andy Kubert in den Hintergrund der Seite 155 von *Batman and Son* zeichnet, und für die Zeitungsschlagzeile, die einen »ONE DAY SALE!« ankündigt (Abb. 1).¹⁴ Den Schlussverkauf greift die Geschichte später nicht mehr auf. Und die ausgreifenden bunten Lettern der Graffiti ergeben keinen ersichtlichen Sinn: Sie lauten »EFF!H«, »HEL«, »JI[M?]« oder »Pete[r?]«. Es sind ihres Textsinns entkleidete Bildzeichen. López' Plakate und Kuberts Graffiti fungieren als Stimmungsdetails, die Historizität oder Urbanität evozieren sollen.

III.

In *League* rekrutiert der britische Geheimdienst im Jahre 1898 eine Gruppe von SuperheldInnen, die einem in London operierenden Warlord das Handwerk legen sollen. Diese SuperheldInnen sind allesamt Figuren aus der zeitgenössischen Li-

14 | Grant Morrison/Andy Kubert/Guy Major: »The Black Casebook«, in: Dies./John Van Fleet/Dave Stewart: *Batman and Son*. New York 2007, S. 153–176, hier: S. 155.



Abb. 2 Moore/O'Neill: *League*, o.S. (Detail)

teratur des 19. Jahrhunderts, die populärsten unter ihnen Kapitän Nemo aus Jules Vernes *20.000 Meilen unter dem Meer* und Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll und Edward Hyde*.

Früh in der Geschichte schickt der Geheimdienst Nemo zusammen mit Wilhelmina Murray und dem Abenteurer Quatermain nach Paris. Dort sollen sie einen amoklaufenden Frauenmörder für die Liga rekrutieren. Als Kontaktmann vor Ort fungiert der Chevalier Auguste Dupin, Edgar Allan Poes Prototyp des genialischen Privatdetektivs.¹⁵ Dupin führt Murray und Quatermain zunächst zum Tatort eines alten Falls (Abb. 2). Der Detektiv vermutet hinter den jüngsten Frauenmorden denselben Täter, der bereits für den *Mord in der Spitalgasse*¹⁶ verantwortlich war. In beiden hier gezeigten Panels arbeiten Moore & O'Neill mit nicht in die Dialoge eingepasster Schrift: Im linken Bild kennzeichnet O'Neill das Gebäude an der Straßenecke als »Pharmacie«. Der Text hat an dieser Stelle keinen anderen Zweck, als dem (pseudo-)historischen Paris Glaubwürdigkeit zu verleihen. Als Zeichen ist der Schriftzug ebenso Dekor wie der dampfende Schlamm in den Straßen. Wie schon die Graffiti in *Batman and Son* ist auch „Pharmacie“ auf der Bildebene des Comics angesiedelt. Und wie bei Kubert ist davon auszugehen, dass O'Neill die Schrift hier eigenhändig ins Bild gesetzt hat: Die Lettern sind in derselben Strichstärke gezeichnet, in der auch die Figuren, die Straße und das Gebäude selbst konturiert sind. Dies verkompliziert die für US-amerikanische

15 | Jess Nevins: *Heroes & Monsters. The Unofficial Companion to The League of Extraordinary Gentlemen*. Austin, TX, 2003, S. 43 f.

16 | Edgar Allan Poe: »Der Mord in der Spitalgasse«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 3, Kriminalgeschichten*. Übers. v. Hedda Moeller-Bruck und Hedwig Lachman. Augsburg 1990, S. 56–106.

Comics bezeichnende Arbeitsteilung von ZeichnerIn und Letterer – fernerhin natürlich auch von AutorIn, KoloristIn und häufig sogar Bleistift- und TuschezeichnerIn – und weist das Stück Schrift klar als Teil der Zeichnung aus.

Im selben Bild rekapituliert Dupin den *Mord in der Spitalgasse*: »ES FING AN VOR MEHR ALS 50 JAHREN HIER IM VIERTEL ST. ROCH. EINE FRAU UND IHRE TOCHTER WURDEN AUF ENTSETZLICH GRAUSAME ART UMGEBRACHT.«¹⁷ Poe zufolge war die ältere Frau enthauptet, die jüngere brutal in einen Kamin gestopft worden.¹⁸ Und im Folgebild setzt Dupin fort: »1841, IN DIESER STRASSE ZWISCHEN DER RUE RICHELIEU UND DER RUE ST. ROCH. HIER IST ES GESCHEHEN«¹⁹ – in der Rue Morgue, wie die Spitalgasse in Poes Original heißt. Dabei deutet Dupin auf das Straßenschild »Rue Morgue«.

Diese Zeigegeste macht den Text zu mehr als einem dekorativen Stimmungsdetail, das »Pharmacie« noch gewesen ist. Sie bringt das Straßenschild zum Sprechen. Dieses ist gleichzeitig grafisches Bildelement, und textlogisch auf das Gesprochene zu beziehen, in die Rede integriert. Text- und Bildzeichen überwinden die Text-Bild-Trennung, verweisen aufeinander und ergänzen sich, ohne redundant zu sein.²⁰

In den ersten Kapiteln von *League* verwenden Moore & O'Neill explizite Zeige- oder Blickgesten dieser Art mit auffälliger Häufigkeit. Ich meine, dass in den ersten beiden Kapiteln, die sich um die Rekrutierung des Figurenpersonals drehen, eine Art »Eduktion des Publikums« stattfindet: Moore & O'Neill konditionieren ihre LeserInnenschaft darauf, hinter den unscheinbarsten Details »sprechende«, das heißt Auskunft gebende Erzählelemente zu vermuten – ungeachtet dessen, ob sie textlich oder bildlich präsentiert werden. Dazu passt Dupins explizite Hinwendung zu den LeserInnen: Wie ein Lehrer, der mit dem Zeigestock an seiner Tafel demonstriert, blickt er aus dem Bild heraus die BetrachterInnen an.

IV.

Ein zweites Beispiel forciert das edukative Moment: Nachdem Murray und ihre Helfer den Mörder gefangen nehmen, kehren sie im zweiten Kapitel nach London zurück. Dort nimmt ihr Auftraggeber, der selbsternannte englische Intellektuelle²¹

17 | Moore / O'Neill: *League*, o.S.

18 | Poe: *Mord*, S. 68 f.

19 | Moore / O'Neill: *League*, o.S.

20 | Zur Redundanz von Text und Bild vgl. McCloud: *Understanding Comics*, S. 153.

21 | Moore / O'Neill: *League*, o.S.



Abb. 3 Moore/O'Neill: *League*, o.S. (Detail)

Campion Bond, sie in Empfang. Bond instruiert Murray über ihren nächsten Einsatz, »DEN NÄCHSTEN MANN BETREFFEN[D], DEN SIE FÜR UNSER KURIOSITÄTEN-KABINETT [die Liga] AUFSPÜREN SOLLEN.«²²

Das Panel ist in einer gestaffelten Perspektive komponiert (Abb. 3). Der Vordergrund ist mit karikaturistischen Genreszenen detailreich ausgestaltet: Links flüstern zwei grobe Kerle konspirativ miteinander. Hinter ihnen steigen drei junge Männer mit einem Sack (Diebesgut?) über eine Mauer. Ihnen gegenüber stürmt

22 | Moore/O'Neill: *League*, o.S.

eine Frau aus einer Seitentür, offenbar so aufgebracht, dass sie ihren Straßenmantel noch gar nicht hat anziehen können.

Durch die anekdotischen Skizzen eingeklammert stehen Bond und Murray zentral im Mittelgrund. Ihre Farbgebung hebt sie zusätzlich aus der grau-braunen Grisaille des Bildes hervor. Im Hintergrund ist dem hingegen eine wenig charakteristisch gefasste, gegenüberliegende Straßenseite zu sehen, die zudem hinter großen, grafisch nach vorne drängenden Sprechblasen verschwindet. Trotzdem dieses Einzelbild, das lediglich eine viertel Seite einnimmt, relativ dicht »ausgemalt« ist, führt der Text seine LeserInnen sehr rasch durch die Szene. Die Sprechblasen greifen eine zuvor gestellte Frage auf. Der durch die dicht aneinander gepackten Blasen fließende Textstrom hastet regelrecht ins nächste Bild. Die direkte Rede endet denn auch in einem Cliffhanger in der rechten Blase: »MISS MURRAY? HÖREN SIE MIR ZU?«²³ Bond unterbricht sich hiermit selbst und problematisiert Murrays Aufmerksamkeit: Anscheinend ist sie abgelenkt. Doch das Bild selbst lässt die Gründe dafür im Dunkeln. Der BetrachterInnenstandpunkt ist zu weit entrückt, als dass sich sagen ließe, was genau vor sich geht.

Erst im folgenden Panel löst Murray die Spannung auf: »äh...VERZEIHUNG, SIR. EINE ALTE ERINNERUNG HAT MICH EINEN MOMENT ABGELENKT. DER NAME DES ETABLISSEMENTS DA DRÜBEN...«²⁴ Murray identifiziert die im Detailgewitter des vorhergehenden Bildes untergegangene Weinstube im Hintergrund als einen mit Bedeutung aufgeladenen Ort. Bond untermauert diese Bedeutsamkeit noch, wenn er zuerst nicht versteht, was an dem Gasthaus besonders ist, dann aber Murrays Biografie erinnert – eine Biografie, die den LeserInnen noch unbekannt ist –: »ab. NATÜRLICH. DUMMER ZUFALL, hm? EGAL.«²⁵

Der durch Murray textlich angezeigte Verweis auf die Bildebene fällt in zweifacher Weise aus dem Rahmen: 1. Die Dialoge treiben die LeserInnen aus dem Bildgeschehen heraus ins nächste Panel. Ausgerechnet in einer so leseelastigen Passage (Primat der Textlogik!) wird das lineare Voranschreiten der Comichandlung nicht nur unterbrochen. Das Auge wird entgegen seinem lesenden Vorwärtsdrang auf ein bereits gelesenes Bild zurückverwiesen.

2. Beim Verweisen zurück auf ein früheres Bildgeschehen wird die Aufmerksamkeit auf das unscheinbarste Detail gelenkt: Die Inschrift »Mann Crossman & Paulin. Wine and Spirit« auf dem Haus auf der anderen Straßenseite. Das eigentlich schon verarbeitete Panel muss neu in den Blick genommen werden. Denn die Richtigkeit der im ersten Lesen bereits evaluierten Bildinformationen steht in

23 | Ebd.

24 | Ebd., Herv. im Orig.

25 | Ebd., Herv. im Orig.

Frage, nachdem Moore & O'Neill die zunächst vernachlässigte Hausinschrift als Murrays zentrale Motivation identifiziert haben.²⁶

V.

Hat das erste Beispiel Text und Bild als gleichberechtigte Bedeutungsträger vorgeführt, zeigt die zuletzt besprochene Straßenszene, dass die Hierarchie der Zeichen im Panel nicht daran zu erkennen ist, wie prominent ein Bildzeichen in Szene gesetzt ist. Der gesamte Lesefluss, der Fortgang der Handlung wird zum Stehen gebracht, um das Publikum auf die verschwindend dünn gezeichnete Einschreibung »Mann Crossman & Paulin« hinzuweisen. Moore & O'Neill demonstrieren, dass es in *League* ein zu vernachlässigendes, zu überlesendes Dekor nicht gibt. Dies bedeutet eine Aufladung aller Bildzeichen mit potentiell über das Geschehen hinausweisender Bedeutung. Darin eröffnet sich die Möglichkeit, Bildverweise als Verweise zu erkennen, ohne zu wissen, worauf sie eigentlich verweisen: Indem man bestimmte Bildzeichen als das Wesentliche, was im Bild vor sich geht, erkennt, selbst wenn seine Wichtigkeit außerhalb der Handlung liegt. So wird der Name »Mann Crossman & Paulin« erst ex post, ein Panel später, in die Handlung integriert. Und man bedenke, wie einfach Bond Murrays Irritation (und die der LeserInnen) abtun kann – »EGAL.«²⁷ –, wonach »Mann Crossman & Paulin« für die Handlung keine Rolle mehr spielt. Dies steht im offensichtlichen Missverhältnis zu der Gewalt, mit der Murray vor dem Gasthaus zum Stillstand gebracht wird.

Weil *League* solche Spannungen innerhalb des Comics nicht auflöst, animiert es dazu, sich Wissen anzueignen, das im Augenblick des Lesens nicht gegenwärtig ist: »WAS ICH NICHT WEISS, KANN ICH ERSCHLIESSEN«,²⁸ lassen Moore & O'Neill ihren Auguste Dupin sagen. In exemplarischen Überschreitungen von Text-Bild-Grenzen legen die Autoren von *League* ihren LeserInnen nahe, Dupins detektivische Haltung ebenfalls einzunehmen. So finden Moore & O'Neill eine genuine Comic-Lösung für das Eingangs skizzierte Verstehensproblem. Der Comic verweist auf den Kanon seiner literarischen Vorlagen als ein

26 | Jess Nevins versichert, dass es sich bei »Mann, Crossman & Paulin« um ein britisches Ale handelt. Den meisten US-amerikanischen und kontinentaleuropäischen LeserInnen dürfte die Marke nicht geläufig sein; allerdings lässt »Mann, Crossman & Paulin« sich hier problemlos als Name einer Schankwirtschaft lesen. Eigentlich identifiziert wird der Ort erst im letzten Panel (Abb. 3). Aus einer den ProtagonistInnen entrückten Perspektive ist das Schild »PROSPE[CT] OF WHITB[Y]« zu sehen, einem zentralen Handlungsort von Bram Stokers *Dracula* (Nevins: *Heroes & Monsters*, S. 53 f.).

27 | Moore / O'Neill: *League*, o. S.

28 | Ebd.

Shared Universe, das latent mitgelesen wird, selbst wenn die Originale unbekannt sind. Moore & O'Neill geben ihrem Publikum schlagwortartige Hinweise an die Hand – seien sie textlicher oder bildlicher Art – sich fehlendes Wissen selbstständig anzueignen.

Literatur

- Assembling the League*, o. Regie, Sparkhill Production/20th Century Fox 2003.
- Ellis, Warren: *Come In Alone*. San Francisco 2001.
- Ellis, Warren/Colleen Doran/Dave Stewart: *Orbiter*. New York 2003.
- Kukkonen, Karin: »Navigating Infinite Earths«, in: Charles Hatfield/Jeet Heer/Kent Worcester (Hgg.): *The Superhero Reader*. Jackson, MS, 2013, S. 155–169.
- Milligan, Peter/López, David/Mulvihill, Patricia: »Prelude: Resurrection Shuffle«, in: Dies./Grant Morrison/Paul Dini/Fabian Nicieza/Keith Champagne/Jason Pearson/Tony S. Daniel/Freddie Williams II./Don Kramer/Ryan Benjamin/David Baldeón/Guy Major/Studio F/John Kalisz: *Batman: The Resurrection of Ra's Al Ghul*. New York 2008, S. 7–46.
- Moore, Alan: »Introduction«, in: Jess Nevins: *Heroes & Monsters. The Unofficial Companion to The League of Extraordinary Gentlemen*. Austin, TX, 2003, S. 11–14.
- Moore, Alan/O'Neill, Kevin/Dimagmaliw, Ben: *The League of Extraordinary Gentlemen. Band Eins*. Übers. v. Gerlinde Althoff. Bad Tölz 2003.
- Grant Morrison/Andy Kubert/Guy Major: »The Black Casebook«, in: Dies./John Van Fleet/Dave Stewart: *Batman and Son*, New York: DC Comics 2007, S. 153–176.
- Liddo, Annalisa Di: *Alan Moore. Comics As Performance, Fiction As Scalpel*. Jackson, MS, 2009.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York 1994.
- Mozzocco, J. Caleb: *Twenty more-or-less random thoughts that occurred to me while reading The List*. Auf: <http://everydayislikewednesday.blogspot.de/2010/01/twenty-more-or-less-random-thoughts.html> (publ. 2010, zit. 05.01.2015).
- Nevins, Jess: *Heroes & Monsters. The Unofficial Companion to The League of Extraordinary Gentlemen*. Austin, TX, 2003, S.43 f.
- Platthaus, Andreas: *Im Comic vereint – Eine Geschichte der Bildgeschichte*. Frankfurt a.M., Leipzig 2000.
- Poe, Edgar Allan: »Der Mord in der Spitalgasse«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 3, Kriminalgeschichten*. Übers. v. Hedda Moeller-Bruck und Hedwig Lachman. Augsburg 1990, S. 56–106.
- The League of Extraordinary Gentlemen*, Regie: Stephen Norrington, Buch: James Dale Robinson, 20th Century Fox 2003.

Stephan Packard

Sagen und Sehen jenseits von Schrift und Bild

Aufteilungen des Sinnlichen im Comic

Zusammenfassung | Die Interaktion von Bildern und Schrift definiert zwar den Comic nicht; dieser Interaktion in Comics nachzugehen, bietet jedoch wesentlichen Aufschluss darüber, was die spezifische historische und moderne Ästhetik dieser unter den vielen denkbaren Kunstformen ausmacht, die mit Bildern in Sequenz Sinn oder Narration generieren. Der Beitrag geht dieser Spur an drei Beispielen aus *Astérix*, aus Demian5s *When I am King* und aus Matt Fractions *Hawkeye* nach; er stützt sich dabei auf Jacques Rancières Beschreibungen des ästhetischen Regimes.

Abstract | Interactions of images and script do not define comics; and yet following the traces of such interactions can show us some essential aspects of the specific historical and modern aesthetics of this form among those arts that make sense or narrations from images in sequence. This attempt does so for three examples, from *Astérix*, from Demian5's *When I am King*, and from Matt Fraction's *Hawkeye*, and on the basis of Jacques Rancière's descriptions of the aesthetic regime.

Comics sind nicht einfach Bilder mit Schrift; aber was sie mit Bildern und Schrift tun, lohnt die Untersuchung. Die – seltener werdenden – Debatten um eine mögliche Definition der Kunstform als Kombination von Bild und Schrift reichen nicht aus, um die Effekte der Konfrontation von Zeigen und Reden im Comic zu beschreiben. Comics ohne Schrift sind ein konkretes, überzeugende Bestimmungen des Begriffs ›Comic‹ allein aus der Assoziation und Dissoziation von Bildern ein systematisches Argument gegen die einfache Gleichsetzung von Bild-Text-Kombinationen mit dieser Kunstform. Sie sollten aber nicht davon ablenken, was mit Sagen und Sehen in einzelnen Comics geschieht, und auf welche wesentliche ästhetische Verfasstheit der modernen Gattung dies verweist. Ebenso sind zeitlose semiotische Analysen dieser multimodalen Verbindungen plausibel, schöpfen aber den Befund nicht aus. Sie können jederzeit zeigen, wie eine spezifische Verwendung logisch und formal möglich ist, womit nicht wenig gewonnen ist. Um den Antrieb, die Auswahl und die Zielrichtung einer bestimmten Zusammenstellung des Sichtbaren und des Sagbaren zu fassen, bedarf es jedoch darüber hinaus einer Aufmerksamkeit für die besondere historische Situation, in der wir Bild und

Schrift und nicht nur diese im Comic finden. Die Ästhetik, aus der Comics denkbar werden, hat ihre eigene Zeit.

Der folgende Beitrag soll auf einige Spuren dieses historischen Aprioris der gegenwärtigen Ordnungen des Sinnlichen im Comic hinweisen und die Fragen erproben, die sich daran stellen lassen. Er beginnt mit (1) der Sichtbarmachung der Grenze zwischen Sehen und Sagen in einer konzentrierten multimodalen Übersetzung aus *Astérix*: Sie bringt Gesehenes in eine imaginierte militärische und grammatische Ordnung, was fruchtbar scheitert. Diese Grenzziehung ist (2) von den allfälligen Begegnungen von Bild und Schrift im Comic zu trennen, wiewohl letztere von ihr abhängen. Die Grenze zwischen Bild und Schrift ist vielmehr eine von zahlreichen Verhandlungen einer historisch spezifischen Grenze zwischen Sagbarkeit und Unsagbarkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die sich (3) mit Jacques Rancières Begriff des ästhetischen Regimes genauer beschreiben lässt. An zwei weiteren kurzen Lektüren, diesmal an einem avancierten Webcomic von ‚Demian5‘ und einem experimentellen Mainstreamcomic aus der Serie *Harvey* von Matt Fraction und David Aja, lässt sich illustrieren, dass in den Spielmöglichkeiten des Comics Sagbarkeit nicht Sache der Sprache noch Schrift, und Sichtbarkeit nicht Sache des Bildes bleibt. Es sind vielmehr die Geste und Pause des Kommentars, mit denen eine Modalität die andere begleitet, und die für die Verhandlung dieser Grenze entscheidend werden, insofern deren implizite und explizite Intersubjektivität die ästhetische Hermeneutik des Comics auszeichnen.



Abb. 1 René Goscinny/Albert Uderzo: *Astérix Légionnaire*. Hachette 1967, S. 14.

1. Que Oui: Gefahren der Übersetzung

Ein Ägypter schreibt sich in die römische Armee ein (Abb. 1). Der Übersetzer bringt seinen Namen mühelos in die Sprache des Registers. Souverän stützt dieser sich, die Augen fast geschlossen, an der Tischplatte ab, Spielbein übers Standbein geschlagen: Kein Problem. Der Witz von Goscinny und Uderzos Bild ironisiert eine mehrfache modale Übersetzung, die eine doppelte Übersetzung in der erzählten Welt nachspielt: Vom gesprochenen Ägyptischen ins gesprochene und dann ins geschriebene Latein. Auf den ersten Blick betrifft der Humor dieses Panels nur zwei der bekanntesten *running gags* der Serie. Moderne Ikonographie taucht in scheinbaren ägyptischen Hieroglyphen auf, die doch Piktogramme sind; und moderne Gattungsnamen werden als scheinbare Eigenna-

men präsentiert, die sich phonetisch vor allem im Auslaut nach stereotypen Vorstellungen von den Konventionen verschiedener Völker richten. Die Stereotype sind ihrerseits bereits latinisiert; sie wohnen in den Tableaus des Schullateins, die die Aufmerksamkeit allein auf die Endsilben der Wörter richten, und haben ihre Inskription so schon hinter sich.

Auf den zweiten Blick ist der Witz weniger geheuer und viel komischer. Denn es ist gar nicht so leicht zu sagen, was da mit dem Namen des Ägypters passiert. Was ist in der erzählten Welt zu hören? Wie unterscheiden sich die Laute, die der Übersetzer zur Niederschrift anbietet, von dem, was der Ägypter gesagt hat? Da es sich um einen Eigennamen handelt, sollte vielleicht gar keine, jedenfalls eine geringe Übersetzung nötig sein. Das lateinische Äquivalent sollte dem ägyptischen Klang ähneln. Aber hier fallen darstellender und dargestellter Transfer auseinander: Der Sprechblaseninhalt des Übersetzers ähnelt dem des Ägypters offensichtlich, aber gerade nicht phonetisch. Denn eine Phonetik bietet die Sprechblase des Ägypters nicht. Der angenommene ähnliche Name im Lateinischen scheint aber auch in seiner Notation von dem, was der Ägypter redet, radikal verschieden. Die Ähnlichkeit besteht allein in der ostentativ *falschen* Referenz: *Wir* denken bei Bild und Schrift an einen Sportplatz, die drei antiken Personen tun es wohl nicht. Was der Schreiber daraus macht, wissen wir nicht; sein Steintablett ist von uns weggedreht. Und doch wird die Kette an Übersetzungen sportlich fortgesetzt in dem »Toc toc tocl«, mit dem der Meißel hin- und hergeht wie der Ball im Spiel. Dem sprechenden sprachlichen Namen stehen zwei beredte Illustrationen gegenüber.

Der Folie einer imaginierten idealen, weil identischen Umschrift des Namens wäre freilich ebenso wenig zu trauen. Die Vorstellung, der Schreiber müsse ja nur wiedergeben, wie der ägyptische Name klingt, ja der Übersetzer und jede Übersetzung könnten entfallen, geht einer zweiten, eng verwandten Illusion über die Möglichkeit der Übersetzung in die Falle. Anstelle der falschen Serie, die von dem Bild des Sportplatzes über den Namen des Sportplatzes zum typischen Klang am Sportplatz reicht, nähme diese Übersetzung an, Ägypter und Römer würden dasselbe hören, wenn denn nur derselbe Laut zu hören sei; und das lateinische Alphabet gäbe diesen Klang wiederum her. Aber das ignoriert die arbiträre, konventionelle Zurichtung der vermeintlich allgemeinen Phonetik in der Phonologie einzelner Sprachen.

In der Moderne existiert eine ganze Tradition von Erzählungen über die phonetische Wanderung von Namen bei der Umschreibung in fremde Register. Am berühmtesten mögen die Mythen von der Amerikanisierung der Namen der Einwanderer auf Ellis Island sein: Der Einwanderer steht vor dem Schalter, und in Minuten entscheidet sich nach einem Missverständnis, einer Laune, einem Tintenstrich, wer er in Zukunft sein soll. Aber auch dies sind eben Mythen. Historisch

erweisen sie sich als ebenso falsch wie die zu einfache *Astérix*-Lektüre.¹ Dass sie zäh und nicht auszuräumen sind, bietet Aufschluss nicht über die Realität der übersetzten Wörter und Sprachen, sondern über die praktische Konzipierung des Moments der Übersetzung. Alle historiographischen Versuche, die Änderung eines bestimmten Familiennamens bei der Registrierung der Einwanderer auf Ellis Island auf einen Augenblick festzulegen, sind gescheitert. Die Verschiebung findet eben nicht – Phantasie einer mächtigen und entscheidenden Bürokratie – mit der einmaligen Fixierung einer Buchstabenfolge in einem gesiegelten und nicht mehr änderbaren Dokument statt. Das gäbe immerhin eine mediale Sicherheit, so hilflos sie den Einwanderer womöglich macht. Vielmehr verliert sich die Familiengeschichte dieser Änderung der Familie anhand ihres Namens in einem Netzwerk aus Fahrscheinen, Schiffsregistern, Übersetzungsproblemen aller Art bei der Befragung, wie sie mit Ellis Island nicht enden; und aus den widersprüchlichen Wünschen nach Identität und Änderung, deren Front nicht zwischen Immigrant und Schreibkraft, sondern oft genug mitten durch die Seele der Einwanderer verlaufen sein wird.

Wie Marian L. Smith schildert, erzählen diese Mythen nicht von einer tatsächlichen Übersetzung, sondern anhand der Phantasie medialer Übersetzbarkeit und ihres Scheiterns von der viel fundamentaleren Konfrontation mit der Alterität – davon, dass:

[...] an immigrant is remembering his initial confrontation with American culture. Ellis Island was not only immigrant processing, it was finding one's way around the city, learning to speak English, getting one's first job or apartment, going to school, and adjusting one's name to a new spelling or pronunciation. All these experiences, for the first few years, were the »Ellis Island experience.« When recalling their immigration decades before, many immigrants referred to the entire experience as »Ellis Island.«²

Die Phantasie, wonach bei der Einschreibung ein bestimmter Fehler passiert sei, reduziert die unendliche Konfusion zwischen den inkommensurablen Konventionen der Sprachen und Zeichensysteme auf einen einfachen, rekonstruierbaren und auflösbaren Lapsus. Sie will uns glauben machen, man könne hören, was Leute wirklich sagen.

Der scheinbar einfache Witz dieses Comicpanels täuscht uns in diesem Sinne zweimal. Er spiegelt die Konsequenz einer Übersetzung vor, wo sie nicht vorliegt; und er legt die Möglichkeit einer solchen Konsequenz nahe, die es nicht gibt. We-

1 | Vgl. Philip Sutton: »Why Your Family Name Was Not Changed at Ellis Island (and One That Was)«. In: *New York Public Library*. <http://www.nypl.org/blog/2013/07/02/name-changes-ellis-island> (publ. 02.07.2013, zit. 05.04.2015); und die dort zitierten Quellen.

2 | Marian L. Smith: »American Names: Declaring Independence«. In: *Immigration Daily*. <https://www.ilw.com/articles/2005,0808-smith.shtm> (publ. 08.08.2005, zit. 05.04.2015); zit. bereits in Sutton: »Why Your Family Name«.

der ist die Ähnlichkeit zwischen den drei Instanzen des Namens verbürgt, noch könnte man sie irgendwie verbürgen. Das Panel teilt uns einerseits mit, was der Ägypter und was der römische Übersetzer sagen: Was sonst sollten die Sprechblasen bedeuten? Aber wir wissen andererseits dennoch nicht, was gesprochen wird. Es wird uns gezeigt, aber nicht gesagt; es geht um Gesprochenes, aber es ist keine Sprache, weil es zu viele Sprachen sind. Obwohl wir sehen und sogar verstehen, was gemeint ist, wissen wir nicht, was es ist. Wir könnten es nicht einmal vorlesen. Dieser mediale Entzug der Referenz ist keine Besonderheit des Comics. Denn auch wenn wir die Laute hören, die andere in fremden Sprachen sprechen, sind wir außerstande zu wissen, wie sie klingen. Die Unsichtbarkeit des offen Gezeigten ist in der Staffelung der Modalitäten unserer Wahrnehmung unhintergebar. Der Comic aber macht dies in besonderer Weise sichtbar.

Der Ägypter hat seinen Namen also grundsätzlicher hergegeben, als er weiß. Das gilt übrigens auch innerhalb der erzählten Welt: Er ahnt nicht einmal, dass es sich um die Armee handelt, glaubt sich vielmehr in einem Gasthaus. Der Zenturio hat den Übersetzer soeben zur Täuschung aufgefordert: »Dis-lui que oui, et qu'il donne son nom pour l'inscrire dans le registre.« Freilich gibt er seinen Namen wirklich für die Einschreibung in ein Register her; das ist wortwörtlich nicht gelogen. Die Täuschung besteht allein in dem *que oui*, der Bejahung: Sag ihm, dass: ja. Die gefährliche – für ihn lebensbedrohende – Illusion spiegelt dem Ägypter vor, hier ginge eine erfolgreiche Kommunikation problemlos vor sich, und alle Bezeichner wären transparent zu einem gemeinsamen sachlichen Hintergrund, in dem die Kommunikationspartner übereinkommen. Der Name ist nicht nur in ein Register und ins falsche Register geraten, sondern zugleich in die Mühlen einer Verteilung von Sinnlichkeiten. Sie disponiert Sichtbares und Lesbares im Comic, dessen Erzählung problemlos immer weiter geht, obwohl wir nicht wissen, was in der erzählten Welt zu sehen und zu hören war. Die Kaskade modaler Grenzüberschreitungen inszeniert eine fundamentalere, zweite Grenze zwischen den Zeichen der Erzählung und dem Erzählten. Sie wäre ohne die vielfältigeren Grenzen zwischen verschiedenen Arten des Zeigens und Schauens, des Lesens und Schreibens nicht möglich, aber sie ist mit ihnen nicht identisch. Dieser zweiten Grenzziehung will ich im Folgenden nachgehen.

2. Haben Comics etwas mit einer Grenze zwischen Sprache und Bild zu tun?

Wer so fragt, hat sich noch nicht auf die Kombination von Bild und Schrift auf der Fläche der Comicseite festgelegt. Comics müssen keine Schrift enthalten. Das aber beantwortet die Frage nach dem Bezug ihrer Bilder auf eine solche Grenze ebenso wenig wie die typische Form der Sprechblase, deren Umriss diese Gren-

ze zwischen der Schrift drinnen und dem Bild draußen im Einzelfall kopieren mag, aber nicht abbilden kann. Die Kunstform ist als *fumetti* so wenig auf die Sprechblase abonniert wie als *comics* auf das Lachen der Leserschaft. Aber wie der Verweis auf Komik kann die historische Spur der Blasen im Gattungsnamen durchaus zu Erkenntnissen führen, wenn man ihr nur lange genug folgt, statt sie allzu schnell beim Wort zu nehmen. Sie ist mehr als ein bloßes auflösbares Missverständnis bei der allzu raschen Festlegung eines Namens für die Register der Verlage, Vertriebe und später der Bibliotheken. Sie sagt nicht nur etwas über einen mehr oder weniger zufälligen Taufakt in der Vergangenheit, sondern auch über die anhaltende Geschichtlichkeit in der Gegenwart der Kunstform aus. So lässt sich dem Verdacht nachgehen, dass das, was Comics mit Sprache und Bild tun, etwas mit den besonderen sinnlichen Bedingungen ihrer Zeit zu tun hat.

Lambert Wiesing etwa grenzt den modernen Comic gegen die allgemeinere, zeitlose Vorstellung vom Erzählen mit Bildern ab. Er entwickelt seinen Begriff aus der Linie der Sprechblase in Outcaults *Yellow Kid*.³ Einer formalen Definition der Gattung, die auch in der Moderne jederzeit ohne Sprechblasen zurechtkommt, wird das kaum gerecht. Aber Wiesing demonstriert, dass sich das »Wesen« der Figur *Yellow Kid*, »dessen physikloses Sein ausschließlich seine sichtbaren Formen sind«,⁴ von den Bedingungen einer Fläche aus verstehen lässt, die auch Sprechblasen kannte und zuvor noch Schriftzüge, die innerhalb der Körperumrisse des Kids erschienen und sich seine Fläche unmittelbar mit ihm teilten: Abhängig von einer Grenzlinie, die ungeachtet jedes Außen das Innen für die Schrift von dem Innen für die figürliche Körperdarstellung trennt. Die Möglichkeit eines solchen Verständnisses verweist auf einen gemeinsamen Ort des Cartoons und der Sprechblase in der Geschichte ihrer Sinnlichkeit: Auch dort, wo keine Schrift in den Panels der Comics erscheint, entwachsen die cartoonisierten Körper ihrer Figuren einem ästhetischen Regime, das Aufteilen von Sehen und Sagen regiert.

Entwachsen meint eine widerständige Bewegung. Ole Frahms Beschreibung der »parodistischen Ästhetik« der Kunstform betont neben den »Serialisierungen von Bildern, Figuren und Geschichten« die »Wiederholung in der Konstellation von Bild und Schrift.«⁵ Die Konstellation ist ein aggressives Gegenüber: Die Bilder im Comic parodierten demnach das Zeichensystem der Schrift, wo sie es verwenden – und auch, wo sie es nicht tun. Die harmonischere formale Voraussetzung hat bereits Krafft beschrieben: »Bild und Text unterliegen jeweils den Gesetzmäßigkeiten des Codes, aus dem sie stammen. Die Synthese findet gerade nicht auf der Ebene des Zeichensystems, der *langue*, statt, sondern erst

3 | Lambert Wiesing: »Die Sprechblase. Reale Schrift im Bild«, in: Jens Balzer/Lambert Wiesing: *Outcault. Die Erfindung des Comic*. Bochum/Essen 2010, S. 35–62.

4 | Ebd., S. 62.

5 | Ole Frahm: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010, S. 11 f.

im jeweiligen Comic-Text, auf der Ebene der *parole*.⁶ Weil Bilder und Schrift keinem gemeinsamen semiotischen System entstammen, können die Bilder die Schrift untergraben. Wenn aber Comics Rede, *parole*, sind, entspricht ihnen im Sinne dieses strukturalistischen Vokabulars sehr wohl eine Sprache, *langue*, in der geredet wird: ein eigenes semiotisches System der Bilder in Sequenzen, das über die bloße Parodie anderer Systemen hinausgeht. Für Kraffts Textlinguistik kommt die Grammatik dieser Sequenzen einer veritablen Sprachgrammatik besonders nahe: mit quasi-pronominalen Wiederaufnahmeserien von Cartoon zu Cartoon, anaphorischen und kataphorischen Binnenverweisen und sogar mit einer binär kodierten Markierung der *oratio obliqua* durch abgerundete Panelecken im frankobelgischen Mainstream.⁷ Die parodistische Ästhetik ist damit nicht identisch; wo sie vorliegt, kommt sie zu der systematisch beschreibbaren Funktionsweise der Comics als Signatur ihres historischen Orts hinzu.

So kreisen die beobachtbaren Positionierungen von Schrift und Bild im Comic den Bezug auf die Grenze zwischen Sagen und Sehen ein: Dass Bilder *mit* der Schrift in Sprechblasen, Blocktexten und Soundwords gezeigt werden, gehört in den Spielraum des Comics, aber nicht fest zu seiner Bestimmung. Es verweist auf eine grundlegendere Konkurrenz zwischen System und Widerstand. Einerseits beruhen Comics auf einer systematisch erklärbaren Verwendung von Bildern *wie* Schrift, deren Sequenzen in mancher, aber eben nicht jeder Hinsicht parallel zur Abfolge von Wörtern in Sätzen und Sätzen in Prosa verstanden werden kann. Andererseits stellen sie Bilder *neben* Schrift: Sie rivalisieren am Kiosk des späten 19. und des 20. Jahrhunderts mit den Bleiwüsten anderer Periodika und reiben sich auf den *funny pages* der Tageszeitungen mit der Erwartung einer Dominanz der Schrift. Wo sie dieser Dominanz Herr werden, stehen sie *an der Stelle von* Schrift. Bisweilen sollen sie als universeller verständlicher Code über sprachliche Grenzen hinweg informieren: In den Sicherheitsbroschüren von Fluglinien und den Bauanleitungen von IKEA bereiten sie uns auf die jeweils erwarteten Katastrophen vor und beruhigen unser Entsetzen mit dem Bild einer vermeintlich allgemein verständlichen Instruktion (und in beiden Fällen unverständlich gelassen wirkenden Protagonisten).

Wenn die Konfrontation dieser Modalitäten nur im jeweiligen Exemplar, in der Einzigartigkeit ihrer Kombination gelesen werden soll, wird diese konkrete Kombination selbst zum historischen Ereignis. Die medien- oder zeichentheoretische allgemeine Bestimmung von Bild oder Sprache muss dann gegenüber einem Intermedialen zurückstehen, das weniger der poststrukturalistischen Allgemeinheit eines unendlichen Rappports aller Zeichen und Zeichenarten, weniger einer

6 | Ulrich Krafft: *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart 1978, S. 112; vgl. Frahm: *Sprache des Comics*, S. 13.

7 | Vgl. Krafft: *Comics lesen*, S. 37 ff., 86 ff.

Intermedialität parallel zur globalen *Intertextualität* Julia Kristevas entspricht, als jenem *Intermedium* im Singular, das Dick Higgins noch früher beschrieben hat:⁸ Dem einzelnen Moment, das sich der Zuordnung zu nur einem Register entzieht, weil es keines oder viele aufruft. Für Higgins ist der intermediale und damit der ästhetische Charakter etwa eines (bei ihm vor allem photographischen) »visual material [...] presented as a sequence with a grammar of its own« gerade solange gegeben, als es »fused conceptually with words« überrascht, noch keiner Tradition entspricht und keinem immer gleichen Verständnis ausgesetzt ist.⁹ Diese Perspektive auf die Grenze zwischen Bild und Schrift im Comic verschiebt den Blick von medialen und semiotischen Konventionen über ihre intermedialen Kombinationsmöglichkeiten zu dem geschichtlichen Augenblick ihrer tatsächlichen Kombination.

3. Die Zeit des Kommentars: Gebärdensprache zwischen Hörenden

Jacques Rancière hat mit dem Begriff der *mésentente* die politische Ästhetik jener Konfrontationen gefasst, in denen sich ein Missverstehen nur scheinbar auf ein aufhebbares Missverständnis über einzelne Zeichen reduzieren lässt.¹⁰ Übersetzbarkeit ist dann eine totalisierende Phantasie: Eigentlich, so spiegelt sie vor, beziehen sich die Parteien doch auf dieselbe Welt. Politik als Unterbrechung der geordneten Aufteilung des Sinnlichen setzt ein, wo diese gemeinsame Welt verneint wird, so dass die rivalisierenden Codes von Kontrahenten eine echte Konkurrenz meinen. Die historisch spezifische Aufhebung dieser Oppositionen in dem, was anderswo lange Moderne heißt, beschreibt Rancière als ‚ästhetisches Regime‘, das solche Suspensionen der Kunst zuschreibt: Sie solle verhandeln, dass die Grenze zwischen Sagen und Zeigen nur scheinbar zwischen Bild und Sprache verläuft: So

[...] ist das Bild nicht ausschließlich ein Element des Sichtbaren. Es gibt Sichtbares, das kein Bild ist und es gibt Bilder, die nur aus Worten bestehen. Aber das allgemein bekannte Regime der Bilder inszeniert die Beziehung zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren, eine Beziehung, die gleichzeitig aus der Analogie *und* aus der Unähnlichkeit des Sagbaren und Sichtbaren besteht.¹¹

8 | Vgl. Stephan Packard: »Coleridge, Heartfield, Higgins: Finding Transmediality Amongst Intermedia«, in: Alfonso de Toro (Hg.): *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. Paris 2013, S. 279–302.

9 | Dick Higgins/Hannah Higgins: »Intermedia«, in: *Leonardo* 34.1 [1965, 1981/2001], S. 49–54, hier S. 52.

10 | Jacques Rancière: *La Mésentente*. Paris 1995.

11 | Jacques Rancière: »Die Bestimmung der Bilder« [»Le destin des images«], übers. v. Maria Muhle, in: Ders.: *Politik der Bilder*. Berlin 2005, S. 7–42, hier S. 14.

Die Rede des Ägypters demonstriert genau in diesem Sinne ein Sichtbares, das entweder kein Bild ist – dann ist es Sprache, deren Phonetik aber nicht abgebildet wird; oder bloße Ähnlichkeit in der Kette modaler Übersetzungen – dann kann es nichts sagen. Sprechblasenlinien verwandeln Elemente des Panels in Gesprochenes, auch wenn es aus Piktogrammen besteht. Das gilt sogar, wenn es dieselben Piktogramme sind wie die Zeichnung der erzählten Welt, wie etwa in Demian5s Webcomic *When I am King* (2000, Abb. 2). Niemand kann bestreiten, dass wir sehen, was in der Blase gesagt wird. Aber wir wissen ebenso wenig, wie es lautet, wie wir wissen, welche Gestalt die gezeichneten Körper in ihrer Welt haben – *sagt* Uderzos Zeichnung wirklich, dass die Nase des Übersetzers so lang ist wie sein Unterarm? *Meint* Demian5, dass sein König keine Haare auf dem Kopf und die Palme genau 7 Blätter hat? (Ist Donald eine Ente?) Wir sehen, was die Bilder zeigen, aber wir wissen nicht, wie es aussieht.



Abb. 2 Demian5: *When I am King*. <http://www.demian5.com/king/wiak.htm> (publ. 2000, zit. 04.04.2015).

Weil Bilder ebenso wenig Elemente des Sichtbaren sein müssen wie Wörter Elemente des Sagbaren, ist die Grenze zwischen Schrift und Bild in dem Verwirrspiel der Comics mit Zeigen und Sagen nur eine Finte. Die Sprechblasenlinie kann ebenso gut zwischen Bild und Bild verlaufen, und der Umriss des Yellow Kid vermag ebenso gut Figur und Schrift voneinander zu trennen, indem er sie gemeinsam einschließt. So verweisen diese bloßen Inszenierungen auf die grundsätzlichere Opposition nur als auf die – geschichtlich spezifische – Bedingung ihrer Möglichkeit, ohne die Grenze präzise zu ziehen. Das historische Apriori des ästhetischen Regimes zieht diese Grenze gerade nicht, sondern verweist die Unhintergebarkeit medialer Missverständnisse darauf, sie immer wieder neu zu verhandeln, als könne man sie ziehen. Das aber gelingt nur scheinbar durch Klärungen von Begriffen. Es bleibt in Wirklichkeit bei dem Graben zwischen den beteiligten Parteien, die in einem bestimmten Augenblick zusammenkommen müssen (oder es auch bleiben lassen können). Die Vorstellung, die Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren liege im Medium, ist das Ansinnen an

eine Totalisierung, an eine Einigung, die gelingen oder scheitern kann, weil sie begrifflich offen ist.

Sicher ist Kants Vorstellung vom *Ansinnen* im ästhetischen Urteil eine der bekanntesten und erst recht klarsten Formulierungen dieser Abhängigkeit von der Anerkennung der Kommunikationspartner, die sich selbst ausräumen will, indem sie an einen angeblichen Konsens über die Sache appelliert. Man muss jedoch nicht die Emphase dieses Ästhetischen mit dem subtilen Witz der Comickünstler verwechseln, um den beiden gemeinsamen Appell an ein vermeintlich Gemeinsames, das *Ansinnen* an eine semiotische Einigung wiederzuerkennen. Diesen Sprung fasst Kant in der »Analytik des Schönen«, indem er sein Gelingen jenem vorbehält und es dadurch vom bloßen Wohlgefallen über Angenehmes trennt:

Die Allgemeinheit des Wohlgefallens wird in einem Geschmacksurtheile nur als subjectiv vorgestellt[: So] daß man durch das Geschmacksurtheil (über das Schöne) das Wohlgefallen an einem Gegenstande jedermann ansinne, ohne sich doch auf einem Begriffe zu Gründen (denn da wäre es das Gute) und daß dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit so wesentlich zu einem Urtheil gehöre, wodurch wir etwas für schön erklären, daß, ohne dieselbe dabei zu denken, es niemand in die Gedanken kommen würde, diesen Ausdruck zu gebrauchen, sondern alles, was ohne Begriff gefällt, zum Angenehmen gezählt werden würde, in Ansehung dessen man jeglichem seinen Kopf für sich haben läßt, und keiner dem andern Einstimmung zu seinem Geschmacksurtheile zumuthet, welches doch im Geschmacksurtheile über Schönheit jederzeit geschieht.¹²

Gerade das macht die spezifische Modernität einer Kunstform aus, die sich auf die Fähigkeit des Publikums, Bildsequenzen, Wortbildkombinationen und alle anderen Herausforderungen zu verstehen nicht etwa blind verlässt, sondern vielmehr mit vorgeblich entspannt geschlossenen Augen, so als ob: Als ob man auf die Sicherheit der Übersetzung vertrauen könnte. Die Konsequenz von Interpretierbarkeit und Übersetzbarkeit liegt so nicht in Zeichen oder in ihren Gegenständen, sondern in Aushandlungen, deren Ziel es ist, sich darüber zu einigen, dass keine Einigung nötig gewesen sei, weil die Einheit schon in der Sache gelegen habe. Wenn etwas schön ist, muss jeder zustimmen, dass jeder zustimmen muss – ad infinitum. Etwas wäre demnach bereits zu sehen; dies durch Rede über das Gesehene zu bestätigen, stellte dann nur noch fest, dass es dieses Kommentars nicht erst bedurft hätte. Deswegen ist er notwendig. Er spielt die Rolle des Übersetzers, der das schön gehörte weitergibt, als wäre das gar kein Problem.

Die Anverwandlung von Körpern in die ständigen Grenzverschiebungen zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren zieht sich so durch die Ästhetik von cartoonisierten Figuren, deren Aussehen ihren Bildern nicht mitgegeben ist, und von Flächen, auf denen Sprechblasen emergieren können, weil sie keinen Bereich der Schrift und Sprache von keinem Bereich gezeichneter Körper zu trennen vermö-

12 | Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft* [1788], Akademieausgabe. Berlin 1908. Bd 5, hier § 8.

gen. Inszeniert wird sie mit besonderer Deutlichkeit dort, wo Übersetzerfiguren die Konstellationen des Ansinnens an Jedermann zeigen, das sich selbst unsichtbar zu machen strebt.



Abb. 3 Matt Fraction/David Aja/Matt Hollingsworth/Chris Eliopoulos: *Hawkeye* #19 (2014), S. 4.

In Matt Fractions und David Ajas *Hawkeye*-Serie wird die Grenze zwischen lesbarem Mainstream und experimenteller Form ständig produktiv überschritten. In Ausgabe 19 (2014) sind Hawkeye, Clint Barton, und sein Bruder Barney nach einer Schlacht verletzt: Barney sitzt im Rollstuhl, Clint ist taub. Was eine besondere Situation zu sein scheint, erweist sich schnell als grundsätzlicheres, unhintergebares Verwirrspiel: Schon als Kinder haben beide Gebärdensprache erlernt, und es bleibt unklar, ob dies einer medizinischen Notwendigkeit geschuldet war, dem Schutz vor dem gewalttätigen, betrunkenen Vater diente, oder ein Grund Vorwand für den anderen war. Jedenfalls ist Clint nun davon abhängig, dass Barney für ihn übersetzt (Abb. 3).

Auf der Comicseite wird so unentscheidbar, welche Bilder die konkreten Körper in der erzählten Situation darstellen, und welche ausschließlich als Piktogramme zu lesen sind, wie wir sie aus Lehrbüchern der Gebärdensprache kennen. Zeigt Clints oder Barneys Hand, was die Sequenz aus Handzeichnungen unter den vier größeren Panels zeigt? Oder denken sie es? Ist es gar ein Erzählerkommentar? Und was steht da eigentlich?

Hawkeye #19 inszeniert die Frage nach dem Jedermann, dem dieser Comic angesonnen wird, auf allen Ebenen seiner Kommunikation. Eine Minderheit des Publikums der Serie wird die Gesten kennen. Das ist ja gar kein Problem, sagt uns der römische Übersetzer, ein Bein lässig über das andere gelegt: Gebärdensprache lässt sich ja nachschlagen. Allein, man muss es tun. Welche Leserinnen und Leser tun es? Wenn sie es nicht tun, denken sie dann, dass nur die anderen, die es taten,

den Comic wirklich gelesen haben? Wenn sie es tun, denken sie dann, dass sie einem Geheimnis nachgekommen sind, das die andere, gewöhnlichere Leserschaft nicht aufgedeckt hat? Unsinn wäre es, diese Differenz in die eine oder andere Richtung zu entscheiden, so als wären die Gesten eben entweder lesbar oder nicht. Die Szene meint die Frage danach, was verstanden wird, und dass dies eben nicht nur vom Vermögen, sondern vom Willen und Begehren der Beteiligten abhängt.

Clint kann vorerst nicht mehr hören. Er könnte laut sprechen, aber nach der demütigenden Niederlage vermag er es nicht – eine weitere Kommunikation, die als möglich und unmöglich gezeigt wird. Als er am Ende der Ausgabe die Nachbarn aus seinem Wohnhaus in einer Rede zum gemeinsamen Widerstand gegen den Feind mobilisiert, gelingt dies nur, indem er seinem Bruder Gebärden zeigt, die dieser den Nachbarn übersetzt. Nur in Ausschnitten bekommt die Leserschaft diese Rede mit: Hier eine Folge von Gebärden, die sie vielleicht versteht, dort einmal ein Satzteil, fast ausschließlich Regieanweisungen Clints an Barney, Nebentexte zum Gesagten. Was allgemein verstanden wird, ist schließlich, dass die Rede allgemein verstanden wurde: Die Geste der in die Luft gereckten Faust, der sich nach und nach die versammelten Nachbarn anschließen, zeigt die entstandene Gemeinschaft. Sie aber ist nicht gegeben, sondern versteht sich nur aus ihrer, ja als ihre Genese. Dass sie sich einig ist, was sie in der Rede gehört und gesehen hat, ist ihre Entscheidung. Unsinn wäre es, zu behaupten, wenn man nur wüsste, was Clint zu den Nachbarn gesagt hat, hätte man die Szene verstanden. Dass dieses Gesagte die mehrfache Übersetzung überhaupt übersteht, wäre nicht nur unwahrscheinlich, sondern die falsche Phantasie: Es gelingt nicht, weil die Übersetzung ihm nichts anhaben kann, sondern weil die Übersetzung erst das Gelingen aushandelt.

Diese Panels gehören damit in einen historischen Moment, in dem die Interpretation uneindeutiger Bilder einem Publikum anzusinnen ist, als wäre dies eindeutig. Die vermeintliche Grenze zwischen Bild und Schrift im Comic, von Bildern mit Schrift über Bilder wie bis Bilder als und anstelle von Schrift, ist nur eine von zahlreichen Verhandlungen dieser historisch spezifischen Grenze zwischen Sagbarkeit und Unsagbarkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. In einer Annäherung über Rancières Beschreibung des ästhetischen Regimes lässt sie sich darin nachzeichnen, dass an ihr Sagbarkeit nicht Sache der Sprache oder Schrift und Sichtbarkeit nicht Sache des Bildes bleibt; dass ihre Gesten auf den Augenblick des Kommentars als Aushandlung ihrer Lektüren verweisen; und dass die ästhetische Hermeneutik des Comics die implizite Intersubjektivität einer modernen Ästhetik aufnimmt, die in expliziten Inszenierungen wie den hier gezeigten und besprochenen abermals neu sichtbar werden kann.

Literatur

- Demian5: *When I am King*. <http://www.demian5.com/king/wiak.htm> (publ. 2000, zit. 04.04.2015).
- Fraction, Matt/Aja, David/Hollingsworth, Matt/Eliopoulos, Chris: *Hawkeye* #19 (2014).
- Frahm, Ole: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.
- Gosciny, René/Uderzo, Albert: *Astérix Légionnaire*. Hachette 1967.
- Higgins, Dick/Hannah Higgins: »Intermedia«. In: *Leonardo* 34.1 [1965, 1981/2001], S. 49–54, hier S. 52.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft* [1788], Akademieausgabe. Berlin 1908. Bd 5.
- Krafft, Ulrich: *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart 1978.
- Packard, Stephan: »Coleridge, Heartfield, Higgins: Finding Transmediality Amongst Intermedia«. In: Alfonso de Toro (Hg.): *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. Paris 2013, S. 279–302.
- Rancière, Jacques: *La Méésentente*. Paris 1995.
- Rancière, Jacques: »Die Bestimmung der Bilder« [»Le destin des images«], übers. V. Maria Muhle, in: Ders.: *Politik der Bilder*. Berlin 2005, S. 7–42.
- Smith, Marian L.: »American Names: Declaring Independence«. In: *Immigration Daily*. <https://www.ilw.com/articles/2005,0808-smith.shtm> (publ. 08.08.2005, zit. 05.04.2015).
- Sutton, Philip: »Why Your Family Name Was Not Changed at Ellis Island (and One That Was)«. In: *New York Public Library*. <http://www.nypl.org/blog/2013/07/02/name-changes-ellis-island> (publ. 02.07.2013, zit. 05.04.2015).
- Wiesing, Lambert Wiesing: »Die Sprechblase. Reale Schrift im Bild«, in: Jens Balzer/Lambert Wiesing: *Outcalt. Die Erfindung des Comic*. Bochum/Essen 2010, S. 35–62.

3

KÖRPER UND GENDER

Comics haben ein besonderes Verhältnis zum Körper. Ob in den überzeichneten Porträts politischer Karikaturen, den anthropomorphisierten Tierfiguren der Funnys oder den athletischen Superhelden des amerikanischen Mainstream – im Comic überschreiten Körper Grenzen. Grenzen des Unmöglichen, des guten Geschmacks, zwischen Mensch und Tier, zwischen Mensch und Gott. Die hypertrophe Überzeichnung von Mimik und Gesten erzeugt neben einer schnellen Lesbarkeit des Bildes¹ auch Effekte, die von Komik und Schock bis Erhabenheit reichen.

Da im materiellen Körperbild implizit und explizit soziale Normen sichtbar werden,² müssen sich Comics immer wieder dem Vorwurf der Wiederholung und Verbreitung von Stereotypen stellen. Vor allem rassistische Darstellungen sind Gegenstand der Kritik, sowie sexistische, die bereits Fredric Wertham anprangert.³ Andererseits wurde gerade mit den spezifischen Eigenschaften des Comics argumentiert, dass diese eine Festschreibung und Naturalisierung von Stereotypen

1 | Will Eisner: *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. New York 2008, S. 11–16.

2 | Barbara Eder: »Einführung«, in: Dies./Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Hgg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld 2011, S. 9–24, hier: S. 19.

3 | Fredric Wertham: *Seduction of the Innocent. The Influence of Comic Books on Today's Youth*. New York 1954.

unterlaufen. Verwiesen wird hierbei sowohl auf den Ort des Comics in der Gesellschaft als auch auf Eigenheiten seiner medialen Struktur.

Dass der Comic als Medium für Produzenten einen besonderen Freiraum bietet, um bürgerliche Konventionen von Moral, Sexualität und Körperideal zu umgehen und zu hinterfragen, zeigen unter anderem sowohl die Underground Comix der 1960er und 70er Jahre in den USA als auch die gegenwärtige deutsche jugendliche Manga-Szene.

Auf struktureller Ebene können Charakteristika wie die Vervielfältigung des Körpers in der Sequenz, der cartoonistische Zeichenstil und die Gegenüberstellung von Text und Bild Künstlichkeit und Gemachtheit hervorheben und somit Naturalisierungen eines einheitlichen Individuums unterlaufen. Besonders das aus der Gender-Theorie übernommene Parodie-Konzept von Judith Butler, das vor allem Ole Frahm auf Comics angewendet hat,⁴ ist in der Comic-Theorie ein wichtiger Bezugspunkt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass auch in den Aufsätzen von Anna Beckmann (u. a.) und Andreas Heimann auf dieses Konzept verwiesen wird,⁵ wenn es um den Zusammenhang von Körper und Gender geht.

Natürlich ist die strukturelle Parodie nicht das einzige Stilmittel, um Konventionen und Ideologien aufzuzeigen und zu hinterfragen. Alle Autor_inn_en der Sektion zeigen an ihren Gegenständen, wie klare binäre Zuschreibungen in Bezug auf Körper (und meistens auch Gender) im Comic aufgebrochen werden.

Das Autor_innenteam um Anna Beckmann beleuchtet das Verhältnis von *sex* und *gender* in *Die Hure h* von Anke Feuchtenberger. Die Hauptfigur gerät immer wieder in Situationen, in denen vorgeformte Erwartungen unterwandert werden, indem sie in offene Deutungsangebote überführt werden. Der Beitrag argumentiert, dass gerade das Comic-Medium mit seiner fragmentarischen Struktur, die keine absoluten Eindeutigkeiten zulässt, soziale Konventionen und deren Brüche offenlegt.

Kai Linkes Beitrag zu Jaime Cortez *Sexile* untersucht die Grenze am Beispiel einer individuellen Biographie nicht nur als geschlechtliche, sondern gleichzeitig als politisch-geographische. Der Aufsatz zeigt anschaulich, dass die erwünschte Auslebung einer nationalen und geschlechtlichen Identität bei einem Wechsel jedoch nicht geradlinig von einem Ausgangs- zu einem Endpunkt führt, sondern gerade im kreativen Dazwischen stattfindet.

Das Thema von sexueller und geschlechtlicher Identität spielt auch für Comic-Zeichner_innen eine Rolle. Katharina Küstner führt in ihrer soziologischen Untersuchung am Beispiel einer Manga-Zeichnerin vor, wie in bildlichen Darstellungen alternative Identitäten erprobt werden. Anhand von Bild- und Diskursanalyse

4 | Ole Frahm: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.

5 | Vgl. die folgenden Aufsätze in diesem Band.

wird deutlich, wie sich die Zeichnerin in ihrer Peergroup mit Hilfe des Mediums Comic von den elterlichen Normen befreit.

Charles Burns' *Black Hole* handelt von einer Infektion, die zu körperlichen Metamorphosen bei Jugendlichen führt. Den Prozess von Ausgrenzung und Gruppenbildung beschreibt Andreas Heimann in seinem Beitrag anhand von Deleuzes und Guattaris Konzept des *Werdens*. Er führt deren Konzept der Wiederholung mit dem im Comic verwendeten Motiv der Metamorphose zusammen, um das wechselnde Verhältnis von Individuum und Gesellschaft zu beschreiben.

Die Metamorphosen eines infizierten Körpers in Ken Dahls *Monsters* untersucht Christina Koch in ihrem Beitrag. Der Comic macht die Infektion und ihre Auswirkungen in einem nebeneinander verschiedener Körperdarstellungen sichtbar. Dadurch werden im Comic die Dichotomien von Gesundheit und Krankheit, Selbstbild und Fremdbild, Innen und Außen aufgebrochen und eine Auseinandersetzung mit vermeintlichen Eindeutigkeiten eröffnet.

In unterschiedlicher Weise werden die Erfahrungen körperlicher Grenzüberschreitung in den besprochenen Comics visualisiert und vermeintlich feste Oppositionen in Frage gestellt. Die Beiträge dieser Sektion veranschaulichen alle, wie der Körper als biologisch-soziale Konstruktion im jeweiligen Comic jenseits fester Zuschreibung neu verhandelt werden kann.

Linda-Rabea Heyden

Literatur

- Eder, Barbara: »Einführung«, in: Dies./Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Hgg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld 2011, S. 9–24.
- Eisner, Will: *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. New York 2008, S. 11–16.
- Frahm, Ole: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.
- Wertham, Fredric: *Seduction of the Innocent. The Influence of Comic Books on Today's Youth*. New York 1954.

Christina Maria Koch

Comic-Grotesque Metamorphoses

Boundaries between Illness and Health
in Ken Dahl's *Monsters*

Abstract | Monsters are no rarity in the history of U.S.-American comics, but in Ken Dahl's eponymous small press comic they assume a particular function: His morphing monsters tell a story about how being a carrier of the herpes virus leads to incessant worry and social isolation. Dahl's narrative exposes the instability of the body's boundaries, and that of the distinction between illness and health. This chapter reads *Monsters* through traditions and theorizations of the Monstrous and Grotesque, as well as cultural histories of medicine that have shed light on discourses of contagion and (in-)visibility of illness. It is the idiosyncrasies of the comics medium and its history, and those of Dahl's stylistic choices, that enable a particularly tangible representation of social and personal illness experience.

Zusammenfassung | Monster sind keine Seltenheit in der Geschichte U.S.-amerikanischer Comics, doch in Ken Dahls gleichnamigem *small press*-Comic haben sie eine besondere Funktion: Dahls sich ständig wandelnde Monster erzählen eine Geschichte davon, wie ein (vermeintlicher) Träger des Herpesvirus an unaufhörlicher Sorge und sozialer Isolation leidet. Die Erzählung enthüllt die instabilen Grenzen des Körpers und die verschwommene Grenze zwischen Krankheit und Gesundheit. Dieses Kapitel liest *Monsters* im Lichte von Traditionen und Theorien des Monströsen und Grotesken sowie von kulturgeschichtlichen Studien zur Medizin, die Diskurse über Ansteckung und die (Un-)Sichtbarkeit von Krankheit genauer beleuchtet haben. Es sind die Eigenheiten des Mediums Comic und seiner Geschichte, und die von Dahls künstlerischem Stil, die hier zusammen eine besonders greifbare Darstellung von sozialer und persönlicher Krankheitserfahrung ermöglichen.

Where does health end and illness begin, and vice versa? The oft-cited definition from the constitution of the World Health Organization states that »[h]ealth is a state of complete physical, mental and social well-being and not merely the absence of disease or infirmity«. ¹ Still, »health« seems to be a concept and a personal

1 | WHO: Preamble to the Constitution of the World Health Organization as adopted by the International Health Conference, New York, 19–22 June, 1946; signed on 22 July 1946 by the representatives of 61 States (Official Records of the World Health Organization, no.

experience that is much harder to grasp than »illness«.² And what if someone is feeling well, blissfully ignorant of the fact that he or she may be carrying dormant particles of a virus that could be transmitted to unsuspecting others? Surely a medical test would then reveal to a lay person that this well-being is but a temporary illusion or at least a dangerous aberration from a purportedly real state of health. This entrance into an unsettling state between illness and health is what happens to the protagonist of *Monsters*, a semi-autobiographical graphic narrative small-press published in book format in 2009 by Ken Dahl, the pen name of Gabby Schulz. After his girlfriend Rory is diagnosed with an outbreak of genital herpes, the protagonist Ken's relationship falls apart as both believe the infection to stem from open sores in his mouth which he had been ignoring carelessly. Unable to pay for medical care and too ashamed to reveal his sexually transmitted infection, Ken despairs over deteriorating friendships and an inhibited love life. His great fear of being contagious is manifested visually in his frequent imaginations of morphing into a monster, or in conversations with the anthropomorphized virus.

The narrative exhibits a considerable dose of gallows humor and self-irony both visually and verbally. Bodily functions and sexual acts are depicted quite frankly. In these features, *Monsters* recalls the style of underground comix, their bent towards the autobiographical, and their frequent candor in the depiction of bodies and of sexual drives – which has been chronicled perhaps most famously for the example of Justin Green's *Binky Brown*.³ This is particularly apparent when Dahl exaggerates physiques or bodily features, for instance when he depicts a party including lots of drinking and dancing with laughing faces whose noses and open mouths are disproportionately enlarged.⁴ Dahl's crisp black-and-white style varies from frequent cartoonish and simplified imagery, especially in characters' faces, to sometimes quite realistic depictions. He includes, for instance, an intricately drawn web image search for herpes.⁵ Moreover, in the middle section of the book, Dahl presents us with a sequence of infographics⁶ on herpes, in which he uses serifs lettering and

2, p. 100) and entered into force on 7 April 1948. <http://www.who.int/about/definition/en/print.html> (publ. 2003, cit. 05.02.2015).

2 | See Simon Johnson Williams: *Medicine and the Body*. London 2003, p. 29. See also Elisabeth El Refaie on Leder's concept of dys-appearance: Elisabeth El Refaie: *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson 2012, pp. 60–61.

3 | Ian Williams: »Graphic Medicine: Comics as Medical Narrative«, in: *Medical Humanities* (2012: 38.1), pp. 21–27, p. 23. See also Jared Gardner: »Autography's Biography, 1972–2007«, in: *Biography* (2008: 31.1): 1–26.

4 | Ken Dahl: *Monsters*. Jackson Heights 2009, p. 75.

5 | Dahl: *Monsters*, pp. 51–52.

6 | On infographics in graphic illness narratives, see See Williams: »Medical Narrative«, p. 23.

drawings reminiscent of the accuracy of medical textbook illustrations.⁷ This combination of visual styles and references may have earned the book the description that can be found on the back of the 2009 Secret Acres edition, namely »probably the most entertaining educational comic ever«.

The stylistic legacy of underground comix that I mentioned above resurfaces time and again in many graphic illness narratives or contemporary alternative comics in general. Through their intermedial nature, Susan Squier argues, graphic narratives have »the capacity to articulate aspects of social experience that escape both the normal realms of medicine and the comforts of canonical literature«.⁸ Many graphic illness memoirs do not shy away from visualizing and voicing the lows of illness experience – disgust, self-loathing, social exclusion, and so on.⁹ But as in *Monsters*, they often do so in a tragicomic manner. Grotesque imagery may not only shock and repel. It may also, especially in the case of Dahl's cartoony visual simplifications and exaggerations, produce a comic effect.

Monsters and grotesque beings are, of course, quite evidently numerous in the history of Anglophone graphic narratives, and metamorphoses have functioned as one of comics' central narrative elements.¹⁰ Winsor McCay's *Little Nemo* encounters fantasy creatures in dream lands, Steve Ditko's monsters in 1960s mainstream comics are a classic, Robert Crumb's and Aline Kominsky-Crumb's underground comix aesthetics have featured monstrous bodies, Mike Mignola's website biography statement reads »[a]ll I really want to do is draw monsters«,¹¹ and the website *comicmonsters.com* catalogues countless historical and contemporary examples of these figures. Their ambivalence lies in their more or less strong ties to the history of putting abnormal bodies on display. In this context, Rosi Braidotti refers to Leslie Fiedlers seminal 1978 study *Freaks* on the »exploitation of monsters for purposes of entertainment«. ¹² Quite fittingly for the history of comics she reminds us that »[s]ince the sixties a whole youth culture has developed around freaks,

7 | Dahl: *Monsters*, pp. 112–113.

8 | Susan M. Squier: »Literature and Medicine, Future Tense: Making It Graphic«, in: *Literature and Medicine* (2008: 27.2), pp. 124–152, p. 130.

9 | Examples include Katie Green's *Lighter Than My Shadow*, Ellen Forney's *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo, & Me*, John Porcellino's *The Hospital Suite*, or Jeffrey Brown's *Funny Misshapen Body*.

10 | Thierry Groensteen qtd. in Bart Beaty: *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto 2007, p. 249.

11 | Mike Mignola: »Bio«, in: *The Art of Mike Mignola*. <http://www.artofmikemignola.com/Bio> (publ. 2010, cit. 05.09.2014).

12 | Rosi Braidotti: »Mothers, Monsters, and Machines«, in: Katie Conboy/Nadia Medina/Sarah Stanbury (Eds.): *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York 1997, pp. 59–79, p. 74.

with special emphasis on genetic mutation as a sign of nonconformism and social rebellion.¹³ Braidotti concludes somewhat optimistically, however, that the »commodification of freaks« also coincided with a nascent disability rights movement.¹⁴ Thus, in order to understand how and to what effect Ken Dahl deploys and reclaims visual tropes of the monstrous and grotesque in his semi-autobiographical comic, it is instructive to take a closer look into the ways in which they have been theorized in context with the body and the self.

Tying Dahl's *Monsters* to a History of the Grotesque

In the history of Western visual art, the grotesque has reemerged forcefully in the Romantic period and has figured in many diverse stylistic traditions since. Frances Connelly has described the concept as images that »combine unlike things [...] deform or decompose things; and [images] that are metamorphic«.¹⁵ The grotesque deviates from ideal forms or stylistic conventions to »create the misshapen, ugly, exaggerated, or even formless«.¹⁶ Hence, it goes against Platonic ideals. As Mark Dorrian outlines, the grotesque violates classical norms of proportion and geometry – and, thus, beauty – in the depiction of bodies. The grotesque body also represents an aberration from the ideal paradigm – most famously, Aristotle argues that female offspring is actually a deformed male.¹⁷ Dorrian, like many others, reads these figures phenomenologically and argues that they »undo [...] [the body's] coherence and thereby its separation from other bodies and from the world«.¹⁸ Monstrous or grotesque figures can, however, never stray too far from the human image to become completely formless: if these figures evoke horror, it is caused by them being too close to the classically ideal human form rather than too far from it.¹⁹ Margrit Shildrick has aimed at breaking up the binary dynamics of the monstrous versus the normal in arguing in a similar vein that the monstrous is not an exterior other: »In seeking confirmation of our own secure subjecthood in what we are not, what we see mirrored in the monster are the leaks and flows, the

13 | Braidotti: »Mothers«, p. 75.

14 | Braidotti: »Mothers«, p. 76.

15 | Frances S. Connelly: »Introduction«, in: Frances S. Connelly (Ed.): *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge 2003, pp. 1–19, p. 2.

16 | Ibid.

17 | See Braidotti: »Mothers«, p. 64; and Mark Dorrian: »On the Monstrous and the Grotesque«, in: *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* (2000: 16.3), pp. 310–317.

18 | Dorrian: »On the Monstrous«, p. 313.

19 | Dorrian: »On the Monstrous«, p. 314.

vulnerabilities in our own embodied being.«²⁰ Just as we project vulnerability onto others rather than admitting our own, we keep the monstrous at a distance to avoid acknowledging the »permeability of the boundaries that guarantee the normatively embodied self«.²¹

In Dahl's graphic narrative, the collapsing boundaries between health and disease are paralleled in a disturbed unity of the subject. The virus images that Dahl conjures up sometimes transform the protagonist Ken into a virus monster from the inside out.²² At other times virus particles latch on to the protagonist and work their way to the inside to transform Ken, or the origin of the transforming particles remains unclear.²³ In some cases faintly anthropomorphic virus particles remain separate as a sort of invisible friend (or rather, foe),²⁴ and in other instances Ken is sucked into a towering virus monster to merge with it.²⁵ In several of these situations, there is a telling ambiguity of the first-person plural pronoun: the monster's »we« might be understood as a quirky »royal we« reflecting its mass of particles or rather as a signal of Ken's feeling of being the unwilling host to an alien lifeform that has become part of himself.

In the scene shown in Figure 1, Ken is tormented by his desire to reach out to his current love interest and his guilt and fear of being contagious. The monster's first-person plural could at times refer to the virus particles (»If we do infect her it'll be her fault«), at other times they point more clearly to a unity with the character Ken (»We're getting so old ... How many more chances like this do you think we'll get?«). Yet the monster also addresses Ken individually as the one who needs to act in the situation (»Kiss her«, »You don't have to say anything«), becoming a kind of invisible wingman reiterating familiar tropes of victim blaming, typical in sexual assault cases (»We can blame it on the alcohol ... And isn't she coming on to us?«).²⁶

As Mary Russo states with reference to Bakhtin, »[t]he grotesque body is the open, protruding, extended, secreting body, the body of becoming, process, and

20 | Margrit Shildrick: *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London 2002, p. 4.

21 | Shildrick: *Embodying*, p. 1.

22 | For instance, see Dahl: *Monsters*, pp. 122–124.

23 | For instance, see Dahl: *Monsters*, pp. 184–185.

24 | For instance, see Dahl: *Monsters*, p. 125.

25 | For instance, see Dahl: *Monsters*, p. 84.

26 | See also Dahl: *Monsters*, pp. 83, 125.



Fig. 1 Ken Dahl, *Monsters*, p. 84

change.²⁷ In Dahl's graphic narrative, for instance, we see the protagonist imagining himself as a virus monster with grotesquely enlarged bodily orifices and a huge penis preying on a female human body and becoming so large that it towers over skyscrapers.²⁸ The iconography evoked is not only that of boundless, oozing monsters and predators like King Kong, but also that of malicious virus particles reproducing by penetrating healthy cells and multiplying endlessly. Therefore, it is at the extreme of the grotesque or Kristeva's abject in that its bodily boundaries are completely fluid and ever changing.²⁹ Again, we judge the representation of the

27 | Mary Russo: »Female Grotesques: Carnival and Theory«, in: Katie Conboy/Nadia Medina/Sarah Stanbury (Eds.): *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York 1997, pp. 318–336, p. 325.

28 | Dahl: *Monsters*, p. 124.

29 | See Shildrick: *Embodying*, p. 81.

virus monster's body as deformed and disproportionate precisely because we are still able to make out the remainder of the human form.

As Bakhtin's link of the grotesque to the carnivalesque and its ties to the practice of caricature show, visualizations of grotesque forms can evoke horror, laughter, or both at once. While the abstract concept of the grotesque has been praised as a productive way of rethinking the subject as unfixed and embodied and for overcoming Cartesian dualism,³⁰ the grotesque has also been used to mark illness and disability as something that deviates from the norm – so, in fact, preserving the illusion of the ideal non-grotesque body.³¹ Rosemarie Garland-Thomson reminds us that the monstrous and grotesque have long been labels for so-called freaks and their visibly impaired or abnormally formed bodies. It is in a process she calls the »politics of staring« that stigmatization happens, »a social process that hurdles a body from the safe shadows of ordinariness into the bull's-eye of judgment.«³² Interestingly, as Connelly mentions, the rising interest in Western visual art in the depiction of »monstrosities«, such as the herpes simplex virus that is at the center of my example, coincided with the rise of a newly developed scientific imaging technique, the microscope.³³ The aberrant, deformed, abnormal had sparked the interest of medical thinkers and scientists for a long time, not only constituting advancements in scientific developments but also satisfying a voyeuristic desire and the urge to stabilize norms of behavior and physical morphology. The Foucauldian »clinical gaze« is what turns »the unusual into the monstrous,« in Garland-Thomson's words.³⁴ Referring to Georges Canguilhem, Rosi Braidotti elucidates her project to find »new ways of thinking about difference« by his analysis of the scientific status of the monster as a necessary foil for defining the norm.³⁵

30 | In that vein, Sara Cohen Shabot claims that the grotesque represents a viable alternative to the cyborg, which she pronounces »disembodied,« in that it prevents a return to Cartesian dualism. Sara Cohen Shabot: »Grotesque Bodies: A Response to Disembodied Cyborgs«, in: *Journal of Gender Studies* (2006: 15.3), pp. 223–235.

31 | Goffman's prototypical »normal« figure – white, male, heterosexual, able-bodied, healthy etc. – is a »phantom«, states Rosemarie Garland-Thomson. She takes up this concept to point out the irony that lies in our surprise at what might seem monstrous to us, when the great majority of people in fact fails to conform to this imagined ideal. Rosemarie Garland-Thomson: *Staring: How We Look*. Oxford 2009, p. 45.

32 | *ibid.*

33 | Connelly lists several cultural views on the grotesque from the end of the 19th century onwards. The connection of monsters to the microscope is made in J.K. Huysmans' 1889 book *Le monstre*. Connelly: »Introduction«, p. 1.

34 | Garland-Thomson: *Staring*, p. 49.

35 | Braidotti: »Mothers«, pp. 62, 67–68.

In Dahl's graphic narrative, it is striking that the visible surface condition of his herpes outbreaks, the cold sores in and around his mouth, are seldom visually foregrounded or represented at all.³⁶ His is not, in Garland-Thomson's words, a »stare-able« condition. He rather represents the monstrosity that lies on the inside of the body and that threatens to transgress the body's limits in search of new hosts: the cells of the virus, invisible to the unaided human eye. It begins when his then girlfriend Rory calls him from the clinic while he is working at a café and tells him about her infection; news that are followed by a stunning realization. In a sequence of quite static panels, this is visualized by lumps of dough morphing into virus cells that finally enfold Ken in an otherwise very clean and uncluttered environment.³⁷

The Fear of Carriers: A Cultural Phenomenon

Infectious diseases, especially epidemics, are of course a profoundly social phenomenon not only in their proliferation and impact but in understanding the disease, its causes, and the ill subjects themselves. »We understand that a contaminated object is one to be avoided or kept at a safe distance, lest we too become affected, our bodies opened up to the forces of disintegration«, Shildrick says.³⁸ From the medieval terrors of the plague until today, the dangers of contagion are discursively produced, as Marc Rölli argues with Foucault.³⁹ The Western modern era saw a shift from the understanding of illness as brought about by divine wrath towards »the germ theory of disease«, in which ailments are attributed to »microscopic invaders, intent on entering the body and causing trouble«. ⁴⁰ With reference to Helman, Deborah Lupton explains the significance of this shift in that the reasoning entered not only medical but also lay discourses on illness and endowed cell particles with a malicious intentionality and agency which encouraged social

36 | James Elkins, in his history of picturing the body, deals with skin diseases as an example of what used to be »unrepresentable« in the history of medical illustration. While the traditional color lithographies and engravings »glossed over« the textures of skin conditions, he argues that it was the advent of photography that gave »doctors a sense of what could be made into a picture«. James Elkins: *Pictures of the Body: Logic and Affect*. 2nd ed. academia.edu. James Elkins, 2012, p. 317.

37 | Dahl: *Monsters*, pp. 22–23.

38 | Shildrick: *Embodying*, p. 69.

39 | Marc Rölli: »Ansteckungsgefahr! Disziplinierung im Zeichen des schwarzen Todes. Über Michel Foucaults *Surveiller et punir*«, in: Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Eds.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, pp. 353–366, p. 357.

40 | Deborah Lupton: *Medicine as Culture: Illness, Disease and the Body*. 3rd ed. Los Angeles 2012, p. 62.

responses to infectious diseases that continue to wield their influence today. The germ theory was focused on »anxieties over pollution, purity and boundary maintenance« that soon took on the larger dimensions of the body politic oftentimes in nationalist agitations against »degenerations« of a »race«. ⁴¹

The fear of contagion has led to more or less drastic measures and moralizations. The emergence of syphilis in the 16th century, for instance, also coincided or even influenced a change in the quite liberal medieval sexual morals: since sexual transmission was discovered, promiscuity was condemned. ⁴² We find some similarities in the modern phenomenon of AIDS, its public framing as a punishment for non-conformist (sexual) practices, and the risen fears about the body's threatened boundaries. ⁴³ The metaphorical treatment of AIDS has perhaps most famously been described by Susan Sontag, who also explains that »[d]isease is seen as an invasion of alien organisms, to which the body responds by its own military operations«. ⁴⁴ The syndrome is feared not least because of the nature of HIV: it can lie dormant, making someone a carrier without signs of an outbreak. ⁴⁵ It is unsettling because it blurs the boundaries between illness and health. In the case of »Typhoid Mary« at the beginning of the 20th century, an unfortunate Irish cook was confined to drastic isolation by U.S. health officials after they discovered in her the first healthy carrier of Typhoid. ⁴⁶

In *Monsters*, of course, the disease in question is of a non-life-threatening variant, but still associated with shame for reckless behavior. Ken profoundly identifies with the self-image of a carrier and his intense feeling of guilt alternates with self-pity. These self-images are embodied, both as Ken communicates them and as they are visually represented. This is significant, because he is not visible as a carrier – his stigmatization is, for the most part, internalized. In a depiction of guilt and remorse after a drunken one-night stand, Ken's face is an increasingly exaggerated expression of shame and distress, while a hole is piercing the core of his body. Well-differentiated from this is the innocent depiction of his unsuspecting lover

41 | Lupton: *Medicine*, p. 62.

42 | Rolf Wienau: »Ansteckung – medizinhistorisch«, in: Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Eds.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, pp. 61–72, p. 65.

43 | Lupton: *Medicine*, p. 36.

44 | Susan Sontag: *AIDS and Its Metaphors*. New York 1989, p. 9.

45 | Sontag: *AIDS*, p. 20.

46 | See Priscilla Wald: »Cultures and Carriers: ›Typhoid Mary‹ and the Science of Social Control«, in: *Social Text* (1997: 52/53), pp. 181–214. Incidentally, »Typhoid Mary« later became a character in the Marvel comics universe. Her alias is »Mutant Zero« – perhaps pointing to »patient zero«, allegedly the first person to suffer from AIDS.

with realistic body proportions.⁴⁷ In comparison, Ken's desperate outcry for affection and for feeling »normal« and »clean« instead of verging on the non-human is envisioned as the pathetic cry of a shedding serpent-like creature, thereby ironically playing on cultural aversions towards snakes.⁴⁸ Through their metamorphoses or graphic exaggerations of proportion, these instances are once more profoundly self-ironic and comical rather than presented as tragic events. The metamorphoses of Ken's body often reference the cultural fear of contagion that he has internalized as something that is happening in allegedly corrupting sexual unions: »Let's face it: Nobody wants to fuck a monsterand become a monster themselves«, the narrative voice tells us while the images enact a monster-human intercourse during which the hapless woman morphs into a monster herself.⁴⁹

Visibility/Invisibility and Inside/Outside Dynamics in Illness Representations

These visualizations of self-images point towards a concern that generally looms large in graphic narratives on illness. Representations of illness in graphic narratives negotiate how in some cases diseases and disorders are perceptible from the outside, while in others a sick person in the story may go unnoticed as seemingly healthy.⁵⁰ This is in itself nothing specific to the medium. It becomes all the more interesting, however, when the process of going unnoticed or noticed (as healthy, able-bodied and so on) is visually showcased in a graphic externalization⁵¹ of an

47 | Dahl: *Monsters*, p. 87.

48 | Dahl: *Monsters*, p. 104.

49 | Dahl: *Monsters*, p. 55. As panelists and discussants at the 2014 ComFor conference pointed out, here lies the closest connection of *Monsters* to Charles Burns' *Black Hole*. The latter also has quite similar scenes of self-scrutiny in front of a mirror at the beginning of the chapter »Seeing Double«. See Dahl: *Monsters*, p. 54 and Charles Burns: *Black Hole*. New York 2005.

50 | These are significant issues in disability studies and activism as well, perhaps most concretely in understanding different forms of discrimination from inquisitive stares at (hyper) visible impairments to reprimanding glances at people with an invisible impairment seemingly taking advantage of, e.g., disability parking spots or restrooms.

51 | Hillary Chute uses the verb »externalize« in her introduction to *Graphic Women*, meaning to »give visual body to« an illness. Hillary L. Chute: *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York 2010, p. 18. It also appears briefly in Rocco Versaci: *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*. New York 2007, p. 43. Similar processes are hinted at in other literature on graphic illness narratives, and Ian Williams has recently suggested a categorization of showing illness that relates to the abovementioned phenomenon: He divides illness representations into »The Manifest« (visually obvi-

illness that is otherwise not readily visible.⁵² The aforementioned endowment of microscopically small cells or virus particles with intentionality is an invitation for these visualizations. From the fact that in public and professional medical discourse these particles are often »anthropomorphized into wily aggressors«⁵³ it is a small step towards a visual image of a humanized virus monster. This goes to show just how quickly doctors and patients reach an impasse when trying to not only rationalize but grasp the experiential meaning of the body's inner workings. The experiences of (in)visibility or (un)noticeability often alternate depending on the stage of an illness. Jackie Stacey muses on this in her study on cancer when she juxtaposes two photographs of herself, one in which she appears to be healthy but is only pre-diagnosis, and the other in which she looks ill but is in fact cancer-free and simply still affected by recent chemotherapy. The »disorientating effect« of not being able to »equate seeing and knowing« lies in the link one erroneously makes between the bald chemotherapy patient and the presence of cancer, and in realizing this jumped conclusion. This lets Stacey conclude: »The body has tricked us all, it seems. We labour under the illusion that we can read its surface signs.«⁵⁴ Through a study of images of cancer as »cellular dysfunction and immune system breakdown«, she tackles »the question of how the changing conceptualisations of the body's *visualisable* interior indicate new beliefs about health and illness in contemporary culture«.⁵⁵

ous external signs), »The Concealed« (not very obvious visual signs, or mental issues more grave than physical symptoms), and »The Invisible« (conditions not visible externally, but causing internal mental and/or physical suffering) – Dahl's work being sorted into the second group. Although the distinctions between psychological/physical and visible/invisible might be difficult to maintain in practice, Williams' categories nevertheless provide a valuable and adaptable analytic tool. See Ian Williams: »Comics and the Iconography of Illness«, in: MK Czerwec et al. (Eds.): *Graphic Medicine Manifesto*. University Park 2015, pp. 115–142, p. 119.

52 | There might be an interesting link to the etymology of »monster« as showing/warning. Some Renaissance theories suggest a link to the Latin *monstrare*, i.e. to »the idea of showing« and more precisely as a sign of God. More current etymologies cite the Latin *monere* (to warn) and thus evoke »impending disaster«, as argued in Marie-Hélène Huet: *Monstrous Imagination*. Harvard 1993, p. 6.

53 | Lupton: *Medicine*, p. 63. See also Jackie Stacey: *Teratologies: A Cultural Study of Cancer*. London 1997, p. 6, and Susan M. Squier: *Liminal Lives: Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*. Durham 2004, p. 268, on Ruben Bolling's comic strip episode »Bad Blastocyst«.

54 | Stacey: *Teratologies*, p. 139.

55 | *ibid.*, p. 141.

Learning to Read Illness Experiences in Comics Form

Comics such as Dahl's might set some new, experience-centered images or rather imaginations against traditional medical visualizations. At a later time in the story, when Ken has already done some research on herpes and the common misconceptions thereof, he embarks on a comically angry crusade of medical enlightenment education and a plea for accepting the monstrous: those who shun the obvious monster are »hypocrites«⁵⁶ because almost everybody already is a carrier of the herpes simplex virus, knowingly or not. The narrative voice of Ken introduces an empirical set-up of a random group in which we are to count the number of people that have herpes type 1 or 2. Following this, in two wide panels juxtaposed on the top and bottom half of a page the narrator instructs us: »Then subtract all those people from the total ... And see who's left.«⁵⁷ In these panels, Dahl first portrays a diverse group of people facing the reader as if for a staged photograph and then repeats the same group in the bottom panel as a congregation of virus monsters except for two people who remain unaffected. Thus, the narrative effectively exposes the »hypocri[sy]« and ultimate failure of drawing a clear line between healthy and ill in the case of a widespread condition in which the numbers of contagion and outbreaks seem so disjointed.

That we as readers or viewers recognize something as a visual externalization, in my case a grotesque imagery, depends on our intuitive understanding of the artist's style⁵⁸ and his or her work-specific convention of depicting bodies or minds.⁵⁹ That a certain convention tends to emerge is necessitated by the continuity of the graphic narrative, and it is this that enables a distinction between seemingly sick bodies and those regarded as well or »normal«. This means that grotesque and/or metamorphic visualizations or externalizations can play an important role in the

56 | Dahl: *Monsters*, p. 57.

57 | Dahl: *Monsters*, p. 192.

58 | I am referring primarily to the visual component of artistic style and particularly to drawing style, i.e. the idiosyncratic and unaided way of producing pen(cil) marks on a surface with distinctive deviations from photorealism. This follows the definition given in Etter's dissertation (Lukas Etter: *Auteurgraphy: Distinctiveness of Styles in Alternative Graphic Narratives*. Bern 2014. Unpublished dissertation.) For a discussion of style and subjectivity, see also Pascal Lefevre: »Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences«, in: Jared Gardner/David Herman (Eds.): *Graphic Narratives and Narrative Theory*. Spec. issue of *SubStance* (2011: 40.1), pp. 14–33; and Kai Mikkonen: »Subjectivity and Style in Graphic Narratives«, in: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Eds.): *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin 2013, pp. 101–123.

59 | On the »conventionally stabilized legibilities of comics« that »make the use of disproportional bodies and anthropomorphized animals acceptable« see Stephan Packard: *Anatomie des Comics: Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen 2006, p. 99 [my translation].

construction of subjectivity in the narrative. As Elisabeth El Refaie instructively explains, comics artists producing autobiographical work are »in the unusual position of having to visually portray themselves over and over again [and are, thus,] constantly compelled to engage with their physical identities«. ⁶⁰ In Charles Hatfield's words, in autobiographical comics the self appears as »successive selves«, and when the avatar appears on the page, the autobiographical cartoonist performs the »split between observer and observed«. ⁶¹ In first-person accounts of illness narratives, this characteristic trait is specified by our attempts to determine whether we are participants in the process of looking at a sick body from the outside or whether we are invited to share a perception or imagination of the sick person him- or herself. *Monsters* often alternates between more or less grotesquely exaggerated depictions of Ken's avatar (see Fig. 2). In this excerpt, Ken's discomfort is rendered in familiar comic visual tropes. The knot in his throat or the protruding eyes point to Witek's »cartoon mode«, in which »characters and even objects can move and be transformed according to an associative or emotive logic rather than the laws of physics«. It is crucial that unlike in, e.g., superhero comics, which offer quasi-physical explanations for their transformations, these instances »exist at a symbolic level, legible to the reader but invisible to characters within the world of the story«. ⁶² Cultural conventions tell us to read them as symbolic representations of Ken's changing self-images and perceptions.

In *Monsters* and other graphic illness memoirs, the images frequently shift between the perceptual point of view of the protagonist, visualized self-images, and other-perceptions. Even though Dahl's protagonist Ken is a very highly present and reliable narrator, and thanks to visual-verbal cues he remains a visually recognizable character throughout the narrative, it is striking just how diverse the depictions of Ken's »embodied selves« are. There is simply no single visual blueprint for Ken in a physical state unaffected by illness juxtaposed with one single

60 | El Refaie: *Autobiographical Comics*, p. 62. For the issue of embodiment in comics, see also Squier, »Future Tense«; José Alaniz: *Death, Disability and the Superhero: The Silver Age and Beyond*. Jackson 2014; Courtney Donovan: »Representations of Health, Embodiment, and Experience in Graphic Memoir«, in: *Configurations* (2014: 22.2), pp. 237–253; Elisabeth Klar: »Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm«, in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Eds.): *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld 2011, pp. 219–36; Karin Kukkonen: »Space, Time, and Causality in Graphic Narratives: An Embodied Approach«, in: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Eds.): *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin 2013, pp. 49–66.

61 | Charles Hatfield: *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson 2005, p. 117.

62 | Joseph Witek: »Comics Modes: Caricature and Illustration in the Crumb Family's *Dirty Laundry*«, in: Matthew J. Smith/Randy Duncan (Eds.): *Critical Approaches to Comics*. New York 2012, pp. 27–42, pp. 30 ff.



Fig. 2 Ken Dahl, *Monsters*, p. 130

metamorphic monstrous identity. Depending on the mood of the narrative and the emotional state of the protagonist, Ken is sometimes drawn in simplified contours with black dots for eyes and at others with much more detail, sometimes with cartoonish exaggerations of proportions and other times in much more realistic balance of size and shape. Contrary to other imaginations of infectious diseases, the virus is not simply an alien invader to a body and a self fighting to preserve a stable and closed-off unity. Instead, Dahl unsettles inside/outside dichotomies as well as those between illness and health, self and other by incorporating cultural fears of contagion through monstrous visuals and by exposing the vulnerability and mutability of all bodies.

Works Cited

- Alaniz, José: *Death, Disability and the Superhero: The Silver Age and Beyond*. Jackson 2014.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky. Bloomington 1968.
- Beaty, Bart: *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto 2007.
- Braidotti, Rosi: »Mothers, Monsters, and Machines«, in: Katie Conboy/Nadia Medina/Sarah Stanbury (Eds.): *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York 1997, pp. 59–79.
- Burns, Charles. *Black Hole*. New York 2005.
- Chute, Hillary L.: *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York 2010.
- Connelly, Frances S.: »Introduction«, in: Frances S. Connelly (Ed.): *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge 2003, pp. 1–19.
- Dahl, Ken: *Monsters*. Jackson Heights 2009.
- Donovan, Courtney: »Representations of Health, Embodiment, and Experience in Graphic Memoir«, in: *Configurations* (2014: 22.2), pp. 237–253.
- Dorrian, Mark: »On the Monstrous and the Grotesque«, in: *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* (2000: 16.3), pp. 310–317.
- El Refaie, Elisabeth: *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson 2012.
- Elkins, James: *Pictures of the Body: Logic and Affect*. 2nd ed. *academia.edu*. James Elkins, 2012.
- Etter, Lukas: *Auteurgraphy: Distinctiveness of Styles in Alternative Graphic Narratives*. Bern 2014. Unpublished dissertation.
- Gardner, Jared: »Autography's Biography, 1972–2007«, in: *Biography* (2008: 31.1), pp. 1–26.
- Gardner, Jared: »Storylines«, in: Jared Gardner/David Herman (Eds.): *Graphic Narratives and Narrative Theory*. Spec. issue of *SubStance* (2011: 40.1), pp. 53–69.
- Garland-Thomson, Rosemarie: *Staring: How We Look*. Oxford 2009.
- Hatfield, Charles: *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson 2005.
- Huet, Marie-Hélène: *Monstrous Imagination*. Harvard 1993.
- Klar, Elisabeth: »Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm«, in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Eds.): *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld 2011, pp. 219–36.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York 1982.
- Kukkonen, Karin: »Space, Time, and Causality in Graphic Narratives: An Embodied Approach«, in: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Eds.): *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin 2013, pp. 49–66.
- Lefèvre, Pascal: »Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences«, in: Jared Gardner/David Herman (Eds.): *Graphic Narratives and Narrative Theory*. Spec. issue of *SubStance* (2011: 40.1), pp. 14–33.
- Lupton, Deborah: *Medicine as Culture: Illness, Disease and the Body*. 3rd ed. Los Angeles 2012.
- Mignola, Mike: »Bio.« In: *The Art of Mike Mignola*. <http://www.artofmikemignola.com/Bio> (publ. 2010, cit. 05.09.2014).

- Mikkonen, Kai: »Subjectivity and Style in Graphic Narratives«, in: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Eds.): *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin 2013, pp. 101–123.
- Packard, Stephan: *Anatomie des Comics: Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen 2006.
- Rölli, Marc: »Ansteckungsgefahr! Disziplinierung im Zeichen des schwarzen Todes. Über Michel Foucaults *Surveiller et punir*«, in: Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Eds.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, pp. 353–366.
- Russo, Mary: »Female Grotesques: Carnival and Theory«, in: Katie Conboy/Nadia Medina/Sarah Stanbury (Eds.): *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York 1997, pp. 318–336.
- Shabot, Sara Cohen: »Grotesque Bodies: A Response to Disembodied Cyborgs.« *Journal of Gender Studies* (2006: 15.3), pp. 223–235.
- Shildrick, Margrit: *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. London 2002.
- Sontag, Susan: *AIDS and Its Metaphors*. New York 1989.
- Squier, Susan M.: »Literature and Medicine, Future Tense: Making It Graphic«, in: *Literature and Medicine* (2008: 27.2), pp. 124–152.
- Squier, Susan M.: *Liminal Lives: Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*. Durham 2004.
- Stacey, Jackie: *Teratologies: A Cultural Study of Cancer*. London 1997.
- Versaci, Rocco: *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*. New York 2007.
- Wald, Priscilla: »Cultures and Carriers: ›Typhoid Mary‹ and the Science of Social Control«, in: *Social Text* (1997: 52/53), pp. 181–214.
- WHO: Preamble to the Constitution of the World Health Organization as adopted by the International Health Conference, New York, 19–22 June, 1946; signed on 22 July 1946 by the representatives of 61 States (Official Records of the World Health Organization, no. 2, p. 100) and entered into force on 7 April 1948. <http://www.who.int/about/definition/en/print.html> (publ. 2003, cit. 05.02.2015).
- Wienau, Rolf: »Ansteckung – medizinhistorisch«, in: Mirjam Schaub/Nicola Suthor/Erika Fischer-Lichte (Eds.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München 2005, pp. 61–72.
- Williams, Ian: »Graphic Medicine: Comics as Medical Narrative«, in: *Medical Humanities* (2012: 38.1), pp. 21–27.
- Williams, Ian: »Graphic Medicine: The Portrayal of Illness in Underground and Autobiographical Comics: Case Study«, in: Victoria Bates/Alan Bleakley/Sam Goodman (Eds.): *Medicine, Health and the Arts: Approaches to the Medical Humanities*. London 2014, pp. 64–84.
- Williams, Simon Johnson: *Medicine and the Body*. London 2003.
- Witek, Joseph: »Comics Modes: Caricature and Illustration in the Crumb Family's *Dirty Laundry*«, in: Matthew J. Smith/Randy Duncan (Eds.): *Critical Approaches to Comics*. New York 2012, pp. 27–42.

Anna Beckmann, Anastasia Blinzov,
Olaf Braun und Christian Tischer¹

de_konstruierte Identität

Aushandlungen von *gender* in der *Hure h* von Anke
Feuchtenberger und Kathrin de Vries

Zusammenfassung | Comics sind nicht linear, es gibt keine Vorgabe, ob wir zuerst die Bilder betrachten oder den Text lesen. So lassen die Brüche zwischen den Panels, zwischen den Zeichen, zwischen den einzelnen Heften auch immer einen Raum entstehen. Einen Grenzraum, der verschiedene Lesarten und Fragen ermöglicht.

Die dem Comic spezifische Ästhetik der Brüche und Wiederholungen wird im Comic *Hure h* explizit benutzt, um Fragen nach Identität, Geschlechterrollen und Begehren aufzuwerfen und gesellschaftliche Zuschreibungen zu hinterfragen. Identität wird im Comic *Hure h* nicht als feststehende Einheit dargestellt, sondern in ihrer fragmentierten Struktur gezeigt. Die Brüche in der Darstellung von Identität und die parodistische Bezugnahme auf gesellschaftliche Akte machen den Raum für eine Grenzüberschreitung der Geschlechternormen auf. Die Differenz zwischen den dargestellten Zeichen und deren imaginierten gesellschaftlichen Konnotationen lässt die Möglichkeit entstehen, dass Normvorstellungen und Konstruktionen von *gender* und *sex* als solche aufgezeigt und dadurch aufgebrochen werden.

Abstract | Comics are not linear; there are no guidelines as to how it should be read or whether the illustrations or the text is more important. This creates disruption between and within the panels which then again creates space for wider interpretations.

The aesthetics of discontinuity and repetition, characteristic of comic books and graphic novels alike, are being put to use explicitly in the comic book *Die Hure h* to highlight and raise questions concerning identity, gender roles and desire. Identity, as discussed in the story of *Die Hure h*, is not depicted as a static and established entity, but is sketched as a construct of many different fragments. The discontinuity in which identity is presented in the comic book makes room for transgression in-between normative gender roles. Deliberately distinguishing between the visible and the imagined social connotations, the comic exposes normative ideas and constructions of gender and sex, thus making them more accessible and easier to deconstruct.

1 | In Zusammenarbeit mit Ole Frahm, Pascal Redlich und Vicky Kormesch.

Einleitung

Der erste Band der Trilogie *Hure h²* erschien 1996. In drei Geschichten macht sich die Protagonistin Hure h auf den Weg und begegnet auf diesem Weg verschiedenen gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen von Weiblichkeit* bzw. der Rolle der Frau*.³ Das Ziel des Weges ist jedes mal ein anderes und doch immer an die gesellschaftliche Rolle von Weiblichkeit* geknüpft. Themen wie die Suche nach dem eigenen Begehren, der Besuch eines Festes oder die Geburt eines Kindes lassen die Protagonistin mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen verhandeln. Der Comic treibt ein Spiel mit den Leser*innen, indem er sich auf ein kollektives Wissen über das, was Weiblichkeit* sein soll, beruft und dieses parodiert. Weiblichkeitskonstruktionen in Gesellschaft, Kunst, Literatur und auch Comics unterliegen oft binären Oppositionen wie *Femme fatale* und *Femme fragile* oder eben Hure und Heilige.⁴ In diesem Kontext kann auch die Namensgebung der Hure h verstanden werden, so geht sie im ganzen Werk nicht einmal der Sexarbeit nach. Vielmehr lässt schon der Name ein Bild entstehen, das von Zuschreibungen nur so strotzt.

Auf zwei Paneln pro Seite werden die Geschichten der Hure h erzählt. Die großflächigen Zeichnungen von Anke Feuchtenberger werden von kurzen Texten von Kathrin de Vries begleitet, die oft im Widerspruch zur Bildebene stehen oder zumindest eine irritierende Verschiebung zum Gezeigten darstellen. Die Texte sind sowohl in ihrer Interpunktion, als auch in der Art der Groß- und Kleinschreibung sehr unterschiedlich und orientieren sich nicht an grammatikalischen Regeln. Die in schwarz-weiß gehaltenen Zeichnungen erinnern an Holzschnitte und sind durch klare Linien und starke Kontraste gekennzeichnet.

Im Folgenden soll unter Bezugnahme auf die Philosophin und Sprachwissenschaftlerin Judith Butler untersucht werden, wie einige ausgewählte Motive

2 | Anke Feuchtenberger/Katrin de Vries: *Die Hure h*. Berlin 1996, weitere Bände vom selben Gespann sind *Die Hure h zieht ihre Bahnen* (Zürich 2003) und *Die Hure h wirft den Handschuh* (Berlin 2007).

3 | Mit dem * kennzeichnen wir Begriffe, die binäre Oppositionen und konstruierte Zuschreibungen enthalten, um diese offen zu legen und nicht zu reproduzieren. Ebenfalls benutzen wir * um die Vielzahl von geschlechtlichen Positionen zu verdeutlichen und Ausschlüsse zu vermeiden.

4 | Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, 2. Aufl., Stuttgart 2003, S. 1 f; vgl. Christina von Braun/Inge Stephan: Gender Studien. Eine Einführung, 2. Aufl., Stuttgart 2006, S. 293f; Vgl. Rosa Reitsamer/Elke Zobl: »Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself-Kultur,« in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Hgg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld 2011, S. 365–382, S. 365f.

aus den ersten beiden Geschichten des Comic *Hure h de* konstruierend wirken.⁵ Hauptbezugstext ist hierbei *Das Unbehagen der Geschlechter*,⁶ den Butler erstmals 1991 veröffentlichte und der somit sowohl thematisch, als auch zeitlich als Referenz für den Comic *Hure h* herangezogen werden kann.

Kleidung als performativer Akt

Am Anfang noch auf ein bestimmtes Ziel fokussiert, erreicht die *Hure h* im Laufe der Geschichten immer einen Punkt, an dem sich die Frage stellen lässt: Was soll das eigentlich? Oft scheitert sie an dem Versuch den gesellschaftlichen Konventionen zu entsprechen und ruft dabei durch Verschiebungen in der Wiederholung gesellschaftlicher Akte eine Irritation hervor. Indem sie sich zum Beispiel bei der Vorbereitung auf ein Fest die Perlenkette um den Bauch bindet, anstatt sie sich um den Hals zu legen, wird der Akt des Perlen_anlegens, der sowohl als Markierung, als auch als Reproduktion einer bestimmten Darstellung von *gender*⁷ gelesen werden kann, hinterfragt. Nach Judith Butler sind es solche performativen Akte, die sowohl Ausdruck gesellschaftlicher Geschlechternormen sind, als auch selbst wiederum solche re produzieren:

»Wenn die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, wird die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen, in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert.«⁸

Unter Performanz versteht Butler also einen Akt, der die Geschlechtsidentität im Rahmen von gesellschaftlichen Diskurszusammenhängen reguliert und durch den eine Geschlechter-Kohärenz erzeugt und erhalten wird (*doing gender*). Diese Akte

5 | Mit dem _ (Gap) soll die normierte schriftsprachliche Ebene aufgebrochen werden, um semantische Ambivalenzen sichtbar zu machen. Am Beispiel von *de_konstruiert* soll aufgezeigt werden, dass jede Dekonstruktion auch immer neue Konstitutionen bildet. Dabei steht der dynamische Prozess im Vordergrund.

6 | Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter* [*Gender Trouble*, 1990], 16. Aufl., Frankfurt a.M. 2012.

7 | Mit *gender* wird nach der Theorie von Judith Butler die Geschlechtsidentität, die durch gesellschaftliche Konventionen und performative Akte konstituiert wird, bezeichnet. *Gender* ist somit eine universelle Kategorie, etwas konstruiertes, das gesellschaftliche Akte jedoch in grundsätzlicher Weise prägt und durch Verbote, Strafen und Belohnung für verbindlich erklärt wird. Mit *sex* bezeichnet Butler das anatomische Geschlecht, das jedoch »keine vordiskursive, anatomische Gegebenheit« ist, sondern selbst Ergebnis gesellschaftlicher Diskurse ist. Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 25.

8 | Ebd., S. 207.

sind nicht Konsequenz einer vermeintlichen Geschlechterzugehörigkeit, sondern re_produzieren diese selbst.

Wie das Tragen von Kleidung beziehungsweise Schmuck als performativer Akt entlarvt werden kann, der nicht nur eine vermeintliche Geschlechtszugehörigkeit markiert, sondern auch re_produziert, wird in der zweiten Geschichte des ersten Bandes deutlich. In dieser Geschichte macht sich die Hure h auf den Weg zu einem Fest. »Die hure h ist Nicht schön. aber / Die Hure h Will auf Ein Fest Gehen«, heißt es im Erzähltext. »Die Hure h zieht ihre Weissen Schuhe an. / legt Die Perlen an. / Färbt Die lippen und hängt Sich Den Roten Umhang um.«⁹ Auf der Bildebene ist zu sehen, wie die Hure h diese Handlungen vollzieht, jedoch anders als in Hinblick auf gesellschaftliche Konventionen angenommen werden könnte. Zu Beginn liegt die Hure h schlafend in einer Hängematte, ein Spucke-rinnsal fließt ihr das Kinn hinab. Der kommentierende Erzähltext weist darauf hin, dass die Hure h nicht schön sei, jedoch auf ein Fest gehen will. Hier wird ein Bezug zwischen gesellschaftlichen Schönheitsidealen und sozialen Interaktionen hergestellt. Im Weiteren wird der Hure h auf der Bildebene bei den Vorbereitungen auf das Fest gefolgt. Sie bindet sich ein Band um die Füße und legt sich eine Perlenkette um den Bauch; ihre Brust und primären Geschlechtsorgane bleiben dabei unbedeckt.



Abb. 1 Die Hure h legt die Perlen an, in: Feuchtenberger / de Vries: *Die Hure h*. Berlin 1996, 2. Geschichte, S. 3.

9 | Feuchtenberger / de Vries: *Die Hure h*, 2. Geschichte, S. 2f. Der Comic ist nicht paginiert, die hier und im Folgenden angegebenen Seitenzahlen beruhen auf unserer Zählung.

Die Aussage »Legt die Perlen an«¹⁰ und das dazu gezeigte Bild widersprechen sich im Hinblick auf das kollektive gesellschaftliche Wissen über den Akt des Perlen_anlegens. Die mögliche Annahme, dass die Perlenkette falsch getragen werde, ist in der gleichzeitigen Annahme wichtig, dass die Hure h eine Frau* sei und somit automatisch nach einer weiblichen* Geschlechterrolle handele. Der performative Akt des Perlen_anlegens ist somit die Inszenierung eines geschlechtlich bestimmten Seins, der im Comic *Hure h* mit Differenz wiederholt und somit parodiert wird. Judith Butler sieht im parodistischen Verfahren die Möglichkeit Geschlechterzuschreibungen zu de_konstruieren:

»Die Möglichkeiten zur Veränderung der Geschlechtsidentität sind gerade in dieser arbiträren Beziehung zwischen den Akten zu sehen, d.h. in der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen bzw. in einer De-Formation oder parodistischen Wiederholung, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt.«¹¹

In der Heterogenität zwischen Bild und Text wird der Akt selbst hinterfragt. Die gesellschaftliche Bedeutung von Kleidung und ihre geschlechtliche Konnotation werden auf den zwei Ebenen Bild und Schrift aufgerufen und in der Heterogenität der Zeichen als konstruiert entlarvt. Auch als die Hure h auf dem Fest angekommen ist, zeigt sich die geschlechtliche Konnotation von Kleidung. »Die hure h hört Musik. / Die hure h sieht Frauen und Männer. / Einige Frauen und Männer bewegen Sich Nach Regeln des Tanzes.«¹² Die Frauen und Männer auf dem Fest sind anhand ihrer Kleidung zu unterscheiden. Während die Frauen wie die Hure h den Oberkörper unbekleidet und auf dem Kopf Hasenohren tragen, sind die Männer durch Pagen-Jacken und entsprechend flache Hüte zu erkennen.

Auch in der ersten Geschichte des Bandes wird die Hure h mit entblößtem Oberkörper dargestellt. Zu Beginn macht sie sich auf den Weg, um den Mann zu suchen. »ich bin nicht schön. aber ich suche Den Mann«,¹³ sagt die Hure h und verlässt das Haus. In diesem Kapitel ist die Hure h in einem Kleid zu sehen. Dieses Kleid wird aber von ihr nicht *korrekt* nach den gesellschaftlichen Konventionen getragen. Der obere Teil des Kleides hängt herunter. Der Körperbau erinnert – im Kontext herrschender Vorstellungen der Verhältnisse *gender, sex* und Körper – durch die flache Brust an den eines Kindes und kann mit (sexueller) Unerfahrenheit oder »Unreife« assoziiert werden.

10 | Feuchtenberger / de Vries: *Die Hure h*, 2. Geschichte, S. 3.

11 | Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 207.

12 | Feuchtenberger / de Vries: *Die Hure h*, 2. Geschichte, S. 9.

13 | Ebd., 1. Geschichte, S. 3.



Abb. 2 Die Hure h trägt das Kleid nicht *richtig*, in: Feuchtenberger / de Vries: *Die Hure h*, 1. Geschichte, S. 6.

Symbolisch ist das Kleid eine Materialisierung der gesellschaftlichen Vorstellungen einer Geschlechterrolle, einer Idee der Weiblichkeit*; es steht für Heteronormativität,¹⁴ die von der Hure h angestrebt aber nicht erfüllt werden kann. Im weiteren Verlauf der Geschichte trifft die Hure h auf eine Frau, mit der sie scheinbar sexuellen Kontakt hat aus dem sie gestärkter und selbstbewusster hervorgeht. Nach dieser Begegnung trägt sie das Kleid der Frau den gesellschaftlichen Konventionen entsprechend. Indem sie das Kleid der Frau trägt, eignet sie sich auch deren selbstbestimmtes Auftreten und ihre Positionierung als Frau* in der Gesellschaft an. Hier wird deutlich, dass im individuellen Erleben gesellschaftliche Anforderungen und Normen aufgebrochen werden können, wenn sie nicht dem eigenen Empfinden entsprechen und somit nicht allgemeingültig sein können. Der individuelle Bruch entlarvt den universellen Anspruch und die damit verbundenen Vorstellungen von *gender*.

Die Hure h ist also nicht von innen heraus Frau*, sondern etabliert ihr *gender* immer wieder neu durch performative Akte. Mit diesen Überlegungen lässt sich zeigen, dass sich der Comic *Hure h* ein kollektives Wissen über gesellschaftliche Akte, wie das Tragen einer Perlenkette und eines Kleides, zu nutzen macht und durch kleine Verschiebungen, wie die entblößte Brust, diese hinterfragt und de_konstruiert.

14 | Mit »heterosexuelle Matrix« bezeichnet Butler den gesellschaftlich konstruierten Zusammenhang zwischen anatomischen Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren bzw. »das Raster der kulturellen Intelligibilität, durch das die Körper, Geschlechtsidentitäten und Begehren naturalisiert werden« (ebd., S. 220).

Begehren

In der ersten Geschichte macht sich die Hure h auf die Suche nach dem Mann. Als sie den Mann gefunden hat, erklärt sie ihm, dass sie ihn begehren wollte, doch nun nicht mehr weiß, wie das geht. »ich wollte Dich Begehren. / Dann Tue Es. / aber Wie Tue ich Es. / [...] Es Fällt Mir Nicht Mehr Ein. ich Habe Es Vergessen.«¹⁵ Dass die Hure h jedoch weiß, was Begehren ist und dass sich ihr Begehren auf den Mann beziehen soll, zeigt die gesellschaftliche Dimension an, unter deren Einfluss die Protagonistin steht. Der gesellschaftliche Kontext wird im Comic *Hure h* aus einem Zusammenspiel von Textebene, dem Vorwissen der Leser*innen und den Erwartungen der Hure h bzw. an die Hure h dargestellt. Diese gesellschaftliche, soziale Situation benennt Butler mit dem Begriff der *heterosexuellen Matrix* und zeigt auf, dass diese mit Machteffekten und mit der Frage verbunden ist, wie sich *gender* in einem Netz von sozialen Akten, Institutionen und Gesetzen konstituiert. Die performativen Akte sind nicht Konsequenz einer vermeintlichen Geschlechterzugehörigkeit, sondern produzieren diese selbst.¹⁶

Das Angebot des Mannes, die Hure h nach seinen Vorstellungen zu begehren, endet für sie der Bildsprache nach schmerzhaft (Abb. 3). Durch die Bild- und Textsprache wird ein emotionales Hingezogenfühlen ausgeschlossen. Das Begehren wird hier als gesellschaftlich vorgegebener Akt verhandelt, der zudem noch männlich dominiert ist. Die Hure h verlässt das Szenario. Auf ihrem Weg kommt die Hure h an einem Haus vorbei. »ich Bin Die Hure h ich Möchte Dich Besuchen.«¹⁷ Dort hat die Hure h mit einer Frau sexuellen Kontakt, welcher sich wie ein Übergangsritual abzuspielen scheint. Dabei zeigt die Frau ihre, im Gegensatz zur Hure h, volle Brust, die Assoziationen zu sexueller Reife möglich macht. Der Übergang, den diese Begegnung markiert, ist nicht klar definiert. Es scheint aber, als sei die Hure h von der Frau in eine neue Art und Weise der Körperlichkeit eingewiesen worden.

Konkret de_konstruierend wirkt in der Geschichte die Auseinandersetzung mit Begehren. An dieser Stelle wird der von Butler beschriebene Zusammenhang von *sex*, *gender* und *Begehren* als gesellschaftliches Konstrukt aufgezeigt und hinterfragt. Die scheinbare Heterosexualität der Hure h wird aufgebrochen und ihr Begehren als leeres Konstrukt dargestellt.

Nachdem sich die Hure h in der zweiten Geschichte für das Fest zurecht gemacht hat, bricht sie auf. Beim Betrachten der Festszene, können die Leser*innen feststellen, dass die Hure h die einzige Person ist, deren primären Geschlechts-

15 | Feuchtenberger / de Vries: *Die Hure h*, 1. Geschichte, S. 4f.

16 | Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 220.

17 | Feuchtenberger / de Vries: *Die Hure h*, 1. Geschichte, S. 12.



Abb. 3 Hure h weint, in: Feuchtenberger/de Vries: *Die Hure h*, 1. Geschichte, S. 7.

merkmale zu sehen sind. In der diegetischen Welt bleibt dies jedoch unkommentiert. Auf dem Fest sieht die Hure h Frauen und Männer, die durch ihre Kleidung erkennbar sind und macht sich auf die Suche nach ihm. »Wo ist Er. / Die Hure H sieht ihn Nicht«¹⁸ Nachdem die Hure h sich auf dem Fest umgeschaut und mit einem Mann und einer Frau zusammen gestanden hat, folgt sie einem anderen Mann auf den Balkon. Dort macht sie der Mann darauf aufmerksam, dass er dort sei. »hier liegt Er. / Ja. Das ist Er. Wie Fandest Du ihn. / Ich Fand ihn Nicht, Er lag hier. ich Sah ihn. / Aber wie Sieht Er aus. / [...] wusstest Du Das Nicht. Fragt der

18 | Feuchtenberger/de Vries: *Die Hure h*, 2. Geschichte, S. 7.



Abb. 4 Die Hure h hat ihn gefunden, in: Feuchtenberger/de Vries: *Die Hure h*, 2. Geschichte, S. 17.

Mann. aber Nein. Sagt Die Hure h Wie Sollte ich Das wissen. ich sah ihn Nie.«¹⁹ Hier wird wieder deutlich, dass der Hure h ein gesellschaftliches, männlich dominiertes Vorwissen zugänglich ist, das von ihr in ihrem individuellen Handeln erst mit konkreten Objekten des Begehrens gefüllt werden muss. Denn die noch nicht sichtbare Entität wird als ein dreckiges Bündel beschrieben. Die Hure h möchte *ihn* mit zu sich nach Hause nehmen. »Das Kannst Du Nicht. / ich Nehm ihn und Trage ihn Zu Mir Nach Hause. / Nein. Sagt Der Mann. / Doch Sagt Die Hure

19 | Feuchtenberger/de Vries: *Die Hure h*, 2. Geschichte, S. 14.

h.«²⁰ Erst jetzt scheint sich die Hure h ungewöhnlich innerhalb der diegetischen Welt zu verhalten, denn die Gäste, in einen Halbkreis aufgestellt, in dessen Mitte die Hure h mit dem Bündel steht, blicken sie kollektiv an. An dieser Stelle wird die Hure h von der Festgesellschaft ausgeschlossen, weil sie sich anders verhält als von ihr erwartete wurde.

»Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) intelligibel wird, schließt die ›Existenz‹ bestimmter ›Identitäten‹ aus, nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität ›folgen‹.«²¹

Erst im letzten Panel wird auch für die Leser*innen sichtbar, worum es sich beim Bündel handelt. Es ist ein Wurm (Abb. 4). Die Frage nach dem Begehren wird in dieser Geschichte vor der Kulisse eines Festes gestellt. Der Ort der Erzählung fungiert als gesellschaftlicher Raum. So folgen die Gäste den Regeln des Tanzes, stehen paarweise zusammen und auch die Aufforderung des Mannes an die Hure h ihm auf den Balkon zu folgen, entspricht dem gesellschaftlichen, kollektiven Wissen über das, was auf einem solchen Fest passiert. Auf dem Fest gibt es Frauen und Männer und die Hure h macht sich nach dieser Aussage auf die Suche nach *ihm*. Es wird also ein Bezug zwischen dem durch die Kleidung markierten *gender* und dem Begehren hergestellt.

Des Weiteren wird nicht klar wer *er* ist oder warum sich die Hure h auf die Suche nach *ihm* macht. Das Fest kann so als heteronormative Matrix gelesen werden, in der es Frauen und Männer gibt und sich Begehren immer auf das andere Geschlecht beziehen muss. Also macht sich auch die Hure h auf die Suche nach dem *anderen* Geschlecht. Das letzte Panel markiert jedoch einen Bruch mit dem gesellschaftlichen Wissen über den, der gesucht wird.

Während die eine Geschlechtszugehörigkeit markierenden Akte in Bezug auf die Hure h parodiert werden, bewegen sich die anderen Figuren in einem nicht direkt reflektierten binären Geschlechtersystem. In beiden Geschichten gibt es Frauen und Männer, die durch Benennung und Kleidung als solche positioniert werden. Sie werden sowohl auf der Text- als auch auf der Bildebene direkt in ein binäres Geschlechtersystem eingeordnet. Ihre einzige Charakterisierung besteht in der Zuschreibung von *gender*, *sex* und *Begehren*. In dieser Einseitigkeit wird die gesellschaftliche Imagination von Begehren in ihrem konstruierten Charakter ausgestellt. Von der Hure h wird die heteronormative Matrix jedoch parodiert, indem sie sich selbstbestimmt einen Wurm zum Objekt des Begehrens erwählt.

20 | Ebd., 2. Geschichte, S. 16.

21 | Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 15 f.

Fragmentierte Identität

Durch die Serialität der Geschichten und die durchgehende Benennung der Protagonistin als Hure h wird eine Einheit der Figur suggeriert. Auf der bildlichen Ebene wird die Figur jedoch in jeder Geschichte unterschiedlich repräsentiert, wodurch die Leser*innen immer wieder dazu angehalten sind, die Hure h neu zu konstituieren. Die Benennung *Hure h* ist der vordringlichste Ansatzpunkt zur Identifizierung der dargestellten Figuren als ein- und dieselbe Person. Durch das *h* wird die Bezeichnung Hure zum Namen, zum Anhaltspunkt der Identifizierung der Figur, die jedoch durch die unterschiedlichen visuellen Präsentationen der Protagonistin wieder erschwert wird.



Abb. 5 Hure h 1, 2, 3, in: Feuchtenberger / de Vries: *Die Hure h*, 1. Geschichte, S. 5, 2. Geschichte S. 6 und 3. Geschichte, S. 5.

Die Hure h muss immer wieder neu als diese identifiziert werden und somit müssen Zuschreibungen und Rollen immer wieder neu an sie heran getragen werden. Die Inkonsistenz der Figur lässt keine vorhersehbaren Handlungsmuster ableiten. Durch die Brüche im Aussehen der Hure h wird der Raum geöffnet, jede Geschichte als eigenständiges Problem für die Figur zu betrachten. Damit wird eine Pluralität von identitätsprägenden Merkmalen und gesellschaftlichen Konfrontationen aufgezeigt, die der de_konstruierten Figur der Hure h eine große Vielseitigkeit zugestehen.

Identität ist als Rahmen, unter dem Merkmale, die zur Charakterisierung einer Person oder Gruppe in Selbst- und Fremdzuschreibung zusammen gefasst werden, einem stetigen Prozess unterworfen. Identität ist also nichts starres, nichts statisches, sondern besteht aus verschiedenen Aspekten, die sich immer wieder verändern können. Durch das Aufbrechen der gezeichneten Identität im Comic *Hure h* wird die De_konstruktion von Identität in den Vordergrund gestellt. So wird der Raum für eine Vorstellung stetiger Identitätsbildung als ungeschlossen und im Prozess befindlich geöffnet, bei der viele verschiedene Aspekte eine Rolle

spielen und gesellschaftliche Anforderungen und Vorstellungen immer wieder neu austariert werden müssen. Die einzelnen Geschichten verhandeln mit Aspekten gesellschaftlicher Weiblichkeitszuschreibungen.

»In diesem Sinn ist die Geschlechterzugehörigkeit keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes, von dem dann verschiedene Akte ausgehen; vielmehr ist sie eine Identität, die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist – eine Identität, die durch eine stilisierte Wiederholung von Akten zustande kommt.«²²

Hierbei wird nicht ein bestimmtes Bild von Weiblichkeit* angesprochen, sondern es werden verschiedene Handlungen und Aussagen, die gesellschaftlich weiblich konnotiert sind, aufgerufen. Deutlich wird dadurch, dass es kein weibliches* oder männliches* Original gibt, auf welches sich gesellschaftliche Zuschreibungen beziehen könnten. Vielmehr wird in der Wiederholung dieser gesellschaftlichen Akte durch die Hure h ihre Konstruktion offen gelegt. Denn die Hure h wiederholt diese Akte nicht einfach ungebrochen: Sie parodiert sie.

Judith Butler sagt über die Geschlechter-Parodie, dass diese nicht voraussetze, dass es ein Original von Geschlecht gäbe, sondern, dass es vielmehr um die »Parodie des Begriffs als solchem« gehe.²³ Es wird also die Vorstellung eines Originals von Geschlecht ebenso in Frage gestellt wie die Einheit von Identität. Jonas Engelmann bezieht sich in seiner Dissertation *Gerahmter Diskurs – Gesellschaftsbilder im Independent-Comic* auf Ole Frahm und macht dessen Argument der parodistischen Struktur durch die Heterogenität der Zeichen des Comics auch für den Independent-Comic geltend.

»Aus diesen Fragmentierungen und Trennungen [...] ergibt sich auch eine Kritik an der Vorstellung einer einheitlichen Identität oder einer Essenz hinter den Zeichen. Der Comic reflektiert darüber, woher Bilder kommen, die als Realität akzeptiert werden, er hinterfragt in einer selbstreflexiven Absicht die eigene Bildlichkeit, die eigene Konstruktion von Geschichte – im doppelten Wortsinn – und lässt damit einen Ort entstehen, der ständig die eigenen Bedingungen zur Diskussion stellt.«²⁴

Fazit

Die dem Comic spezifische Ästhetik der Brüche, sowohl zwischen den Panels, als auch zwischen den verschiedenen Geschichten der Hure h und der Heterogenität

22 | Judith Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie.«, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M., 2002, S. 301–320, hier: S. 302.

23 | Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 203.

24 | Jonas Engelmann: *Gerahmter Diskurs – Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*. Mainz 2013, S. 11.

der Zeichensysteme Bild und Schrift führen gemeinsam mit dem wechselnden äußeren Erscheinungsbild zu einer Fragmentierung der Identität der Protagonistin Hure h. In ihren Handlungen vollzieht die Hure h Wiederholungen gesellschaftlicher Akte, die in ihrer Differenz parodistisch erscheinen, indem die gesellschaftlichen Bedeutungen durch Imitation hinterfragt werden. So werden die Einheit von Identität und die Vorstellung eines Originals von *gender* und *Begehren* als Konstrukte entlarvt. Dabei werden die comic-spezifischen Formen der Brüche und Wiederholungen genutzt, um die Grenzen gesellschaftlicher Zuschreibungen zu parodieren und Grensräume zu öffnen. In diesen Grensräumen läuft die Hure h umher auf der Suche nach etwas, von dem die Leser*innen sich nur ein ungefähres Bild machen können. Zum Beispiel ist sie auf der Suche nach ihrem Begehren, das immer schon, mit Lacan gesprochen, »das Begehren des Anderen ist«. ²⁵ Denn es scheint am Anfang immer die gesellschaftliche Vorstellung einer Norm zu sein, die die Hure h veranlasst sich auf den Weg zu machen. Erst auf dem Weg selber und in der Konfrontationen mit anderen Figuren wird die Norm zum Problem, zu einer für die Hure h unerreichbaren Vorstellung von etwas, das sie nicht ist und das nicht existieren kann. So kann sowohl auf inhaltlicher Seite, als auch auf struktureller von einem Spiel mit den Leser*innen, der Medialität des Comics und den gesellschaftlichen Normen gesprochen werden.

Literatur

Primärliteratur

Feuchtenberger, Anke / De Vries, Katrin: *Die Hure h*. Berlin 1996.

Sekundärliteratur

Braun, Christina von / Stephan, Inge: *Gender Studien. Eine Einführung*. 2. Aufl. Stuttgart 2006.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* [*Gender Trouble*, 1990]. 16. Aufl. Frankfurt a.M. 2012.

Butler, Judith: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M., 2002, S.301–320.

Engelmann, Jonas: *Gerahmter Diskurs – Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*. Mainz 2013.

Frahm, Ole: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.

25 | Jacques Lacan: »Kant mit Sade«, in: Ders.: *Schriften II*. Ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Übersetzt von Chantal Creusot et al. Weinheim, Berlin 1991 (Das Werk von Jacques Lacan, hg. von Jacques-Alain Miller, in dt. Sprache hg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger), S. 135–163, S. 151.

Lacan, Jacques: »Kant mit Sade«, in: Ders.: *Schriften II*. Ausgewählt und hg. von Norbert Haas. Übersetzt von Chantal Creusot et al. Weinheim, Berlin 1991 (Das Werk von Jacques Lacan, hg. von Jacques-Alain Miller, in dt. Sprache hg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger), S. 135–163.

Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. 2. Aufl. Stuttgart 2003.

Reitsamer, Rosa/ Zobl, Elke: »Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself Kultur«, in: Barbara Eder/ Elisabeth Klar/ Ramón Reichert (Hgg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld 2011, S. 365–382.

Andreas Heimann

Lieber Anti als Held

Wiederholen und *Werden* als Leitmotive in
Charles Burns' *Black Hole*

Abstract | In Charles Burns' *Black Hole*, high school students mutate as a result of a sexually transmitted disease. Contrasting the topos of positive mutation in superhero comics by Marvel or DC, Burns shows the mutation as mere deformity that cannot be employed in any aesthetic or even reasonable sense. Burns' critical reflection depicts the transition to adulthood and puberty as a group's monstrous transformation, while thematising the limits between reality and fantasy, individualization and conformity, as well as sexual dichotomies.

The depicted metamorphoses can be described with the term *becoming* that is employed by Deleuze and Guattari to establish the idea of a structural system of organization that shows the differences between subjects and is capable of making these differences identifiable through techniques of fantastic literature and metamorphosis. Next to the metamorphoses, the ideas of the multifariousness of *becoming* and its infectious proliferation are reflected in Burns' imagery along the same lines. The group-in-becoming is not shaped through traditional social paradigms or even through the consensus of a homogenous group, such as it is in the depictions offered by the superhero comic.

In that its narrative and graphic design test the limits of its medium, *Black Hole* manifests a phantasmagorical space of becoming-I. Conventional narrative forms are contrasted with a diachrony: these conditions must be reconsidered.

Zusammenfassung | Charles Burns' Comic *Black Hole*, in dem die Jugendlichen einer High-School als Folge einer sexuell übertragbaren Krankheit mutieren, greift den in Superheldencomics klassischen Topos der Metamorphose auf. Im Gegensatz zu den positiven Mutationen im DC- oder Marvel-Universum, zeigt *Black Hole* nur Deformation, die sich nicht ästhetisch oder sinnvoll auflösen lässt. Kritisch werden Erwachsenwerden und Pubertät als monstrose Transformation einer Gruppe erfasst und Grenzen zwischen Realität und Phantastik, Individualisierung und Konformität, sowie sexuelle Dichotomien thematisiert.

Die von Burns dargestellten Metamorphosen lassen sich mit dem Begriff des *Werdens* fassen, mit dem Deleuze und Guattari die Idee eines strukturalistischen Ordnungssystems etablieren, das die Differenzen der einzelnen Subjekte als deren Beziehungen untereinander erfasst und diese mittels Techniken der Phantastik und der Metamorphose erkennbar zu machen vermag. Neben den Metamorphosen, ist es die Ideen der Mannigfaltigkeit des *Werdens* und dessen infektiöse Ausbreitung, die sich analog in Burns' Bilderwelten findet. Die Werdungs-Gruppe wird dabei nicht durch traditionelle

soziale Paradigmen geprägt oder gar durch den Konsens einer homogenen Gruppe, wie sie etwa der Superheldencomic beschreibt.

Indem Narrativik und Graphik die Grenzen des Medium Comics ausloten, offenbart *Black Hole* einen phantasmagorischen Raum der Ich-Werdung. Konventionellen Erzählformen wird eine Diachronie entgegengesetzt, die es genauer zu bestimmen gilt.

I.

Als Peter Parker von einer radioaktiv verseuchten Spinne gebissen wird, reagiert sein Körper mit einer Mutation, die aus einem Außenseiter Spider-Man macht. Ein Topos des Superheldencomics, der eine moderne Variante einer Metamorphose beschreibt, wie sie etwa auch beim Hulk, Catwoman und anderen Superhelden zu beobachten ist.

Auch in Charles Burns' *Black Hole*,¹ einer ab 1995 publizierten Comic-Serie, mutieren die Jugendlichen einer High-School in Seattle, als Folge einer sexuell übertragbaren Krankheit. Die Infizierung hat, analog zum Superheldencomic, individuelle, zum Teil groteske Mutationen zur Folge, geschieht aber massenweise und kann jeden sexuell Aktiven treffen. Die Mutationen machen aus den Jugendlichen in *Black Hole* Außenseiter. Geächtet und gar verfolgt von den vermeintlich Gesunden und Normalen, sind die Infizierten gezwungen sich im Wald zu verstecken. Analogien zur AIDS-Krise der 1980er Jahre drängen sich hierbei für den Leser auf, dem wurde aber in Interviews von Burns widersprochen.²

Vielmehr inszeniert *Black Hole* die stattfindenden Metamorphosen als Anerkennungskampf der Jugendlichen und thematisiert die Schwierigkeiten der Pubertät. Nehmen auch die Superheldencomics diese Thematik auf und bieten ihren jugendlichen Lesern positive Helden- bzw. Identifikationsfiguren an, verhält sich dies in Burns Comic ungleich differenzierter.³ Denn da, wo im DC- und Marvel-Universum das Leben als Retter der Menschheit beginnt, eröffnet Burns einen Kampf des Individuums. Die Mutationen in *Black Hole* sind mitnichten ästhetisch oder gar sinnvoll, etwa für die Verbrechensbekämpfung, einsetzbar, sondern nur als Deformation aufzufassen und verweigern somit dem Leser zunächst eine Identifizierung mit den Protagonisten.

1 | Charles Burns: *Black Hole* [*Black Hole*], übers. von Heinrich Anders/Stefan Eckel/Ulrich Georg, Hg. v. Dirk Rehm, 1. Aufl., Berlin 2011.

2 | Vgl. Daniel Wüllner: »Jugend, seziert.« In: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-06/comic-black-hole> (publ. 08.06.2011, zit. 18.03.2016).

3 | Zur psychologischen Bedeutung einer positiven Identifizierung mit Heldenfiguren siehe: Siegfried. J. Schmidt: »Ästhetische Identifikation als bewußter Umweg«, in: *Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik VI*, Hg. v. Harald Weinrich. München 1975, S. 546–549.

Dem klassischen Narrationsmodell einer individualisierenden Metamorphose, die aber auch eine Anerkennung des Außenseiters anzeigt, wird bei Burns eine kritische Reflexion entgegengesetzt, die das Erwachsenwerden und die Pubertät als monströse Transformation einer Gruppe erfasst und Grenzen zwischen Realität und Phantastik, Individualisierung und Konformität, sowie sexuelle Dichotomien thematisiert.

Denn wird aus dem Außenseiter im Superheldencomic durch die Mutation der Held, kehrt Burns diese Narrativik um. Seine dargestellten Metamorphosen lassen sich mit dem Begriff des *Werden* fassen. Mit selbigem etablieren Deleuze und Guattari die Idee eines strukturalistischen Ordnungssystems, das die Differenzen der einzelnen Subjekte als deren Beziehungen untereinander erfasst und diese mittels Techniken der Phantastik und der (Tier-)Metamorphose erkennbar zu machen vermag.⁴

Neben den vielgestaltigen Metamorphosen, unterstreichen Deleuze und Guattari die Idee der Mannigfaltigkeit des Werdens und dessen infektiöse Ausbreitung, die sich analog in Burns' Bilderwelten findet:

»Das Tier-Werden ist nur ein Fall unter anderen. Man kann eine Art von Ordnung oder scheinbaren Fortschritt zwischen Segmenten von Werden feststellen, in denen wir uns befinden: Frau-Werden, Kind-Werden; Tier-, Pflanze- oder Mineral-Werden; alle möglichen Arten von Molekular-Werden, Partikel-Werden.«⁵

Wäre es bei einer Thematik wie der Metamorphose sicherlich möglich, an die klassischen Texte Ovids zu denken, die in der Logik der beiden Autoren einen Reigen des Werdens anzeigen, so beziehen sich Deleuze und Guattari im Verlauf ihrer Argumentation jedoch auf Texte der klassischen Moderne, die einen phantastischen Impetus tragen und deren Logik sich mühelos auf das Medium Comic übertragen lässt. Denn auch hier ist vorderhand eine mannigfaltige und stete Weiterführung in phantastischen Figuren zu beobachten. Eine Pflanzenwerdung im Falle *Poison Ivys*, eine Molekularwerdung bei *Atom* und unzählige weitere Tier-



Abb. 1 Charles Burns: *Black Hole*, S. 368

4 | Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* [*Mille plateaux*], übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié. Hg. v. Günther Rösch, 6. Aufl., Berlin 2005.

5 | Ebd., S. 371.

werdungen legen hiervon Zeugnis ab. Und auch Burns' Metamorphosen gestalten sich ganz individuell aus.

Doch teilen sich die Protagonisten im Superheldencomic bei all ihrer Vielfältigkeit doch klassischerweise in eine strikt binäre Struktur aus Gut versus Böse auf, bei der es oft nicht weniger als das Überleben der Menschheit zu retten gilt und sich die Superhelden somit offen pro oder contra zu einer Gesellschaft positionieren.⁶ Selbst vermeintliche Außenseiter sind bei genauer Betrachtung allein einem Vigilantismus, also einer systemstabilisierenden Selbstjustiz, verpflichtet. Wurde diese Thematik bereits durch Alex Ross' *Marvels* und Alan Moores *Watchmen* kritisch thematisiert, setzt *Black Hole* weder auf Einspeisung, noch auf verbrämtes Einzelgängertum. Seine Figuren sind Ausgeschlossene, deren (entstellende) Mutationen vordergründig keinem höheren Ziel untergeordnet werden (können).

Denn dienen die klassischen Superhelden zumeist dazu, den sozialen status quo zu erhalten, können Impulse für eine Gesellschaft alleinig aus einer heterogenen Werden-Gruppe und deren Dissens erwartet werden, wie ihn die Burnsschen Außenseiter erzeugen. Dabei ist die Werdungs-Gruppe nicht durch traditionelle soziale Paradigmen geprägt oder gar durch den Konsens einer homogenen Gruppe, wie sie noch der klassische Superheldencomic beschreibt. Gleichzeitig ist einer Haltung von Einstimmigkeit von jeher ein negatives Moment zu eigen. Denn Konsens innerhalb eines sozialen Gefüges verstehen Deleuze und Guattari als Regression, da Konsens zwangsweise und unaufhörlich Differenzen minimiert und ausmerzt, was jedoch in der Folge zu akzeptierten bzw. ignorierten Ungerechtigkeiten innerhalb einer Gesellschaft führt. Werden-Gruppen dagegen sehen beide als involtiv an.⁷ Involution ist hier dabei nicht etwa im Sinne einer Demenzerkrankung zu verstehen, bei der sich beispielsweise eine Rückbildung des Sprachvermögens beobachten lässt, und die demgemäß als negativ anzusehen ist. Deleuze und Guattari betonen vielmehr den Verlust bekannter Lexeme und fester moralischer Inventare in der Kunst als Möglichkeit einer neuen, ausgegliederten Bedeutungshoheit, vorbei an gesellschaftlichen Normen, die sich in der Findung eines neuen Sprachgebrauchs als eher hinderlich erweisen. Auch hiermit akzentuieren die beiden Autoren also die Verwobenheit und gleichzeitige Abspaltung gegenüber der Kerngruppe. Eine Abweichung von der Norm, die sich auch in *Black Hole* widerspiegelt und die es genauer zu bestimmen gilt.

Wenn keine klassischen Motive zu einem Zusammengehörigkeitsgefühl beitragen, stellt sich die Frage, wie oder inwieweit eine Gruppe, wie sie in *Black Hole* beschrieben wird, einen inneren Zusammenhalt aufbauen kann und was ihre Ge-

6 | Zu den Genrekonventionen im Superheldencomic vgl. Peter Coogan: *Superhero. The Secret Origin of a Genre*. Austin 2006, hier insbesondere S. 29 f.

7 | Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 325 f.

meinsamkeit ausmachen kann, die sie als Gruppe etabliert. Laut Deleuze und Guattari, gibt es:

»eine Politik des Tier-Werdens und auch eine Politik der Zauberei: diese Politik entfaltet sich in Gefügen, die weder zur Familie, noch zur Religion oder zum Staat gehören. Sie bringen eher Gruppen zum Ausdruck, die minoritär, unterdrückt oder verboten sind, die revoltieren oder sich immer am Rande der anerkannten Institutionen befinden und umso geheimer sind, weil sie extrinsisch oder anomisch sind. Wenn das Tier-Werden die Form einer Versuchung annimmt, die Form von Ungeheuern, die in der Phantasie vom Dämon heraufbeschworen werden, so deshalb, weil es in seinen Ursprüngen wie in seiner Entwicklung von einem Bruch mit den zentralen Institutionen begleitet wird, die bereits bestehen oder sich zu bilden versuchen.«⁸

Eine Gruppe, wie die der Burnsschen Jugendlichen, ist also zunächst extrinsisch zu nennen, weil sie weniger aus sich selbst heraus eine Gruppenbildung als Notwendigkeit wahrnimmt, sondern vielmehr die Kerngruppe eines sozialen Gefüges ein Außen erschafft, indem sie auf die Besonderheiten dieser Gruppe verweist und sie damit in den Bereich des Dissenses verbannt. Dieser zeigt sich in Burns Comic immer wieder als Flucht in die Wälder. Wird schon früh eine Gruppe mutierter Jugendlichen im Wald gezeigt,⁹ so wird auch für die sich verändernde Chris der Wald zur einzigen Zuflucht.¹⁰ Auch spätere Versuche, die mutierten Jugendlichen mit den »Gesunden« wieder zusammenzuführen enden in Gewalt und erneuter Ausgrenzung.¹¹ Der Antrieb zur Gruppenbildung der Mutierten in *Black Hole* erfolgt also durch einen äußeren Druck, weshalb die Gruppe zudem auch anomisch zu nennen ist. Gebildet durch das Außen – oder eigentlich eine die Inklusion verweigernde Kerngesellschaft – bildet die Gruppe, die nach der Formulierung Deleuzes und Guattaris im Tier-Werden begriffen ist, keine sozialen Normen aus. Dies alles führt zu einer scheinbar widersprüchlichen Aussage: die Werden-Gruppe findet ihren Zusammenhalt eher im Unterschied, als in den Überschneidungen.

Dies mag aber nur auf den ersten Blick erstaunen, bedenkt man etwa, dass die Zuordnung zu einer externen Werden-Gruppe durch ein Außen erfolgt, an das Individuum herangetragen und nicht gesucht wird, folglich also auch nicht der sich selbst zugeschriebenen Individuation zugehörig ist. Das Werden ist demnach die heterogene Seinsform einer Externalität.

Somit werden bestehende soziale Gefüge verlassen und es etabliert sich eine Entwicklung des Werdens, die »[...] nicht länger eine abstammungs- und erbschaftsmäßige Evolution ist, sondern vielmehr kommunikativ oder ansteckend

8 | Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 337.

9 | Burns: *Black Hole*, S. 177 f.

10 | Burns: *Black Hole*, S. 202 f.

11 | Burns: *Black Hole*, S. 295 f.

wird.«¹² Im Falle der Burnsschen Figuren wird dies mittels eines sexuellen Übertragungswegs angezeigt, durch den eine epidemische Verbreitung erfolgt und gleich zu Beginn des Comics angemahnt wird.¹³ Abgrenzend zum Superheldencomic ist festzustellen, dass es sich bei den Figuren in *Black Hole* nicht um eine Auswahl oder gar eine elitäre Kaste an Individuen handelt und diese Gruppe sich zudem randständig zur Gesellschaft positioniert.

Mag der Ausschluss aus einer Kerngruppe, wie er von Deleuze und Guattari beschrieben wird und in *Black Hole* nachzuzeichnen ist, zunächst als rein negativ konnotiert erscheinen, so inkludiert das Werden doch ebenfalls klar positive Aspekte:

»Das Werden ist involtiv, die Involution ist schöpferisch. Regredieren bedeutet, sich zum weniger Differenzierten zu bewegen. Involution bedeutet dagegen, daß ein Block gebildet wird, der sich an seiner eigenen Linie entlang bewegt, zwischen vorhandenen Termen und unterhalb bestimmbarer Beziehungen.«¹⁴

Somit sollen bestehende soziale Systeme nicht zerstört, sondern um alternative Denkweisen bereichert werden. Da das von Deleuze neu zu etablierende Wertesystem zwar den Werten einer Minorität, aber somit immer noch einer Gruppe zugehörig ist, soll dieses nicht im einzelnen Subjekt verharren, sondern sich auf eine Vielheit verteilen, die sich in *Black Hole* auch rein äußerlich, durch die individuellen Mutationen anzeigt. Jeder Mutierte muss wiederum die Mutation des Anderen akzeptieren lernen. Diese Vielheit soll nach Deleuze und Guattari die Etablierung einer neuen Möglichkeit anzeigen und nicht falsch verstanden werden als Einführung eines neuen Systems, das in letzter Instanz nur wieder zur Norm werden würde.

Dabei muss genau differenziert werden. Die Werden-Gruppe, wie sie dem Leser in *Black Hole* präsentiert wird, gibt nur einen neuen Impuls, der jedoch immer schon da war und viel eher die Dazwischenkunft einer Möglichkeit beschreibt. Wie ein Virus ist das Werden und mit ihm eine erneuernde Möglichkeit bereits in jedem Individuum angelegt. Diese, von Deleuze und Guattari bestimmte virenartige Verbreitung des Werdens, wird in *Black Hole* freilich überdeutlich, durch die sexuelle Übertragbarkeit der Mutationen.

Unfähig, neue Werte und Impulse aus sich selbst heraus zu konstituieren, überträgt die Externalität, also die ursprüngliche Kerngruppe, aus der die Individuen des Werdens durch Ausschließung hervorgehen, ihre verborgenen Sehnsüchte auf die Werdungsgruppe. Erst in ihr finden geheime Wünsche eine sichtbare Ausprägung. Die regredierende Kerngruppe empfängt durch die Werden-Gruppe eine

12 | Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 325.

13 | Burns: *Black Hole*, S. 52.

14 | Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 325.

Involution. Die vermeintliche Versuchung, so die Lehre, ist also nichts weiter, als ein bereits vorhandener Reiz, dessen Möglichkeiten sich im werdungskörper widerspiegeln. Die Ausgeschlossenen reflektieren allein vorhandene, doch unterdrückte Begierden einer Gesellschaft, weshalb das Werden einer Begehrensstruktur entspricht.¹⁵

Prägnantestes Beispiel einer solchen Begehrensstruktur ist in Burns Comic sicherlich die Sexualität, die sich stetig normierenden Mustern verweigert, was etwa in der Auflösung binärer, heteronormativer Strukturen angezeigt wird. Nicht nur, dass die Mutationen sexuell übertragbar sind, ist also von Interesse. Die explizit dargestellte freie Sexualität, bei der Männer die weibliche Rolle einnehmen und Frauen eine penetrierende Machtposition zugesprochen wird, ist als die Ausformung unterschwelliger Gelüste zu fassen, die normalerweise durch moralische Formeln unterdrückt werden.¹⁶

Im Butlerschen Sinne wird hiermit in *Black Hole* immer wieder ein *Trouble in Gender*¹⁷ erreicht, der in letzter Konsequenz als der Deleuzsche Involutionsschub einer im Konsens verharrenden Kerngemeinschaft zu fassen ist. Hierfür wird in Burns' Comic freiwilliger Enthaltbarkeit und einer normativen Sexualität eine (phantastische) Wahl des sexuellen Genießens entgegengestellt, etwa, wenn einer der weiblichen Protagonistinnen ein Schwanz wächst.¹⁸ Denn längst zeigt sich in

15 | Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 371: »In gewisser Weise muß man am Ende anfangen: alle Arten des Werdens sind schon molekular. Weil Werden nicht bedeutet, etwas oder jemanden zu imitieren oder sich mit ihm zu identifizieren. Es bedeutet auch nicht, formale Beziehungen einander anzugleichen. Keine der beiden Analogieformen entspricht dem Werden, weder die Imitation eines Subjekts noch die Proportionalität einer Form. Werden heißt, ausgehen von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, *am nächsten* sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozeß des Begehrens. Dieses Prinzip der Nähe oder der Annäherung ist ganz eigentümlich und hat nichts mit einer wie auch immer gearteten Analogie zu tun. Es weist so strikt wie nur möglich auf eine *Zone der Nachbarschaft oder der Kopräsenz* eines Partikels, auf die Bewegung, in die jeder Partikel gerät, wenn er sich in dieser Zone befindet.«

16 | In der Ausschließung des verbotenen Reizes, der zur Kontrolle des Diskurses aus einem Innen heraus funktioniert, finden sich auch Analogien sowohl zu den Thesen René Girards, als auch zu Michel Foucault. Vgl. René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. [La Violence et le sacré], übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Düsseldorf 2006. – Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [Surveiller et punir. La naissance de la prison], übers. v. Walter Seitter, 15. Auflage, Frankfurt/M. 2004 S. 295–297. – Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [Histoire de la folie], übers. v. Ulrich Köppen, 15. Auflage, Frankfurt/M. 2003, insbesondere: S. 68–70.

17 | Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Gender Studies [Gender Trouble], übers. v. Kathrina Menke, 13. Aufl., Frankfurt/M. 2008.

18 | Burns: *Black Hole*, S. 110.

Black Hole die Überkommenheit des vorherrschenden Systems einer vermeintlich normalen Gesellschaft regelmäßig an. So kommt es innerhalb der Handlung zu gewalttätigen, männlichen Übergriffen, in denen eine weibliche Sexualität als der degradierte Teil einer pornographischen Industrie entlarvt wird.¹⁹

Als der bereits infizierte Rob und seine Freundin Chris das erste Mal Sex haben, beschreibt Chris das Ende wie folgt:

»Er zog ihn raus ... Dort, wo er eben in mir gewesen war, spürte ich eine Kälte ... Wie von einem Geist ... Als ob sich etwas Totes in mir eingenistet hatte. [He pulled out ... where he had been inside of me felt cold ... like a ghost ... like some dead thing had crept into me.]«²⁰

Nicht nur das Geschlecht ihres Partners wird als »dead thing« wahrgenommen, auch ihr eigenes Geschlecht ist nur ein »ghost«, undefiniert und nicht vorhanden. Sich eines Inventars des Unheimlichen bedienend, ist der Penis von Rob, wenn auch totes Ding, so in den begleitenden Bildern dennoch klar sichtbar, während Chris' Sexualität im Verborgenen bleibt. Bemerkenswert ist jedoch, dass sie während des Sexualaktes am Hals ihres männlichen Partners eine Öffnung entdeckt, die an eine Vagina erinnert. Klaffende Öffnungen, in die die Protagonisten scheinbar hineingezogen werden, wie in das titelgebende schwarze Loch, werden ein Hauptmotiv des gesamten Comics bilden. Im Falle der Halsöffnung, handelt es sich um eine Mutation des Werdens, durch die sich für Chris ein Möglichkeitsraum eröffnet, der sich aber zunächst in all seiner Ambivalenz zeigt. Denn den Thesen Freuds gehorchend besteht zunächst die Gefahr, dass sich Chris' Sexualität allein am Mann konstituieren wird, der sich in Burns Comic zunächst als sowohl der Träger des männlichen Geschlechts, als auch Träger des weiblichen Geschlechts präsentiert.²¹

Chris erscheint folgerichtig zunächst mehr als *ghost*, denn als Individuum. Ihr erster Blick in den Spiegel wird von den Worten begleitet: »Oh Gott, wie ich

19 | Burns: *Black Hole*, S. 221.

20 | Burns: *Black Hole*, S. 58 und S. 267.

21 | Freud entwickelt als Erster die Theorie des Penisneids und des Kastrationskomplexes, den er an den zentralen Ödipuskomplex anbindet. Demnach fantasiert jedes Kind das gleiche Geschlecht, nämlich den Penis. Diesen anatomischen Unterschied erklärt sich das Mädchen über den Kastrationskomplex, der zum Penisneid führt. Zunächst nur von Freud angedeutet, baut er seine diesbezügliche Theorie in zwei weiteren Aufsätzen aus. Vgl. Sigmund Freud: »Die infantile Genitalorganisation [1923]«, in: *Studienausgabe*, Bd. 5: *Sexualleben*. Frankfurt a.M. 1972, S. 235–241. Ders.: »Über einige Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds [1925]«, in: ebd., S. 253–266. Ders.: »Über infantile Sexualtheorien [1908]«, in: ebd., S. 169–184.

aussehe. Ich sehe zwar ganz normal aus, aber ... Ich bin ein Monster. [Oh my god, how do I look like. I look normal, but I'm not ... I'm a monster.]«²²

Doch hat dieser erste sexuelle Akt mit Peter auch bei ihr eine Werdung zur Folge. Erst ein erneuter Blick in den Spiegel erfüllt den Umstand einer Ich-Bildung im Sinne Lacans. Dabei ist das Spiegelstadium nicht als einmaliger Akt in der frühesten Kindheit eines Menschen zu verstehen. Vielmehr wird das Bild des eigenen Ichs immer wieder erneuert. Realität und Imago sollen dadurch bestätigt bzw. einander angeglichen werden: »Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen und zwar im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.«²³

Die Relektüre der Freudschen Schriften durch Lacan eröffnet somit eine Erweiterung eines zunächst starr binär angelegten Geschlechtermodells, in dem sich Chris gefangen fühlt. Eine Möglichkeit der Restrukturierung des Ichs, die sich auch im Denken Deleuzes und Guattaris wiederfindet und sich beispielhaft im Begriff des Werdens bündelt.²⁴ Und auch Chris verwandelt sich, wenn sie, wie eine

22 | Burns: *Black Hole*, S. 136.

23 | Vgl. Jacques Lacan: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949« [»Le stade du miroir comme formatuer de la fonction du Je«], in: *Schriften 1*. Hg. v. Norbert Haas, übers. v. Rodolphe Gasché/Norbert Haas/Klaus Laermann/Peter Stehlin unter Mitwirkung von Chantal Creusot, 4. durchg. Aufl., Weinheim/Berlin 1996, S. 61–70, hier: S. 64.

24 | Die Gesellschaftskritik von Deleuze und Guattari, die sie in den *Tausend Plateaus* äußern, richtet sich, wie schon der Untertitel »Kapitalismus und Schizophrenie« andeutet, auch gegen die Psychoanalyse und maßgeblich gegen die Thesen von Jacques Lacan. Der Hauptvorwurf richtet sich dabei – ohne Lacan namentlich zu nennen – an dessen *RSI*-Lehre, in der Deleuze und Guattari die Etablierung eines starren Subjektgefüges realisiert sehen, das letztlich nur dazu angetan ist, bestehenden Machtverhältnissen zuzuspielen. Sich von Lacans Lehre absetzend, erscheinen die beiden Denksysteme in manchen Punkten somit kaum mehr miteinander vereinbar. Auch wenn die Differenzen und Überschneidungen nicht in Gänze ausgeführt werden können, sollen dennoch kurz einige Punkte zur Sprache kommen: So ist das Subjekt nach Lacan etwa geprägt durch einen permanenten Mangel, den er mit dem *Objekt klein a* beschreibt und der als imaginärer, nie erreichbarer Wunsch des Menschen fungiert. Deleuze und Guattari sehen indes den positiven Wunsch als Triebfeder des Menschen und das Subjekt als eine un-anhaltbare *Wunschmaschine*. Guattaris und Deleuzes Fokussierung auf das Reale und die komplette Negation von symbolischer und imaginärer Ebene wirkt aber nur auf den ersten Blick revolutionär. Tatsächlich betont auch Lacan immer wieder, dass der Ebene des *Realen* im *RSI-Modell* des Subjekts eine besondere Rolle zukäme, insbesondere in der Umformung und Erneuerung von Lebensrealitäten. Des Weiteren wird nirgendwo in Lacans Schriften nahegelegt, das Subjekt sei ursprünglich, wie von Deleuze und Guattari vorgeworfen. In Lacans Spiegel-Aufsatz klingt schon im Titel mit an, dass der Spiegel als Bildner der Ich-Funktion fungiert, folglich das Subjekt aus einer als zerstückelt wahrgenommenen Welt erst mittels des Spiegels Ordnung und Konsistenz

Echse, ihre alte Haut abstreift. Erschrocken betrachtet sie die fremd wirkende, schlaffe Hülle, die sie zuvor noch im Spiegel als ihr eigenes Ich wahrgenommen hat und die nunmehr einer gespenstischen Fratze gleicht.



Abb. 2 Charles Burns: *Black Hole*, S. 41.

Zwar wird dieses (Neu-)Erkennen über das eigene Ich bei Chris noch von Tränen des Schocks begleitet, doch führt dieses neue Imago/Image auch zu einer Ver-

für sein Dasein erreicht. Abschließend bleibt zu bemerken, dass in der jüngsten Zeit immer mehr die Annäherungen, als die Differenzen zwischen den Thesen von Deleuze und Guattari und dem Denken Lacans gesucht werden. Prominentestes Beispiel hierfür ist sicherlich ein Text Slavoj Žižeks, der in seiner Einleitung noch einmal kurz die Unterschiede und Berührungspunkte beider Denker zusammenfasst. Siehe hierzu: Slavoj Žižek: »Einleitung: Eine Begegnung, kein Dialog«, in: ders.: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan* [*Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*], übers. v. Nikolaus G. Schneider. Frankfurt/M. 2005, S. 7–10.

änderung der zuvor als negativ wahrgenommenen sexuellen Differenzen – und sexuellen Machtverhältnisse – zwischen ihr und ihrem Freund.

Dient der Kastrationskomplex nach Lacan dazu, gesellschaftliche Gesetze zu konstituieren (»le nom du père« bzw. »le non du père«),²⁵ ist eine wirkliche Subjektwerdung nur in der Überwindung dieser Gesetze zu erlangen und also in einer Restrukturierung über den Spiegel. Diese Überschreitung sexueller Grenzen, die nach Butler als ein *Trouble in Gender*²⁶ begriffen werden kann, vollzieht Chris und Rob bei ihrem nächsten sexuellen Akt, bei dem Chris mit Robs Mutation einen klar sexuellen Kontakt aufnimmt.²⁷

Chris küsst die Mutation an Robs Hals, die an eine *Vagina dentata*, die klassische Figuration des Kastrationskomplexes, erinnert und übernimmt somit die aktive, die penetrierende Rolle. Bezeichnend in diesem Kontext ist, dass in einer Traumsequenz der Penis eines Jungen zu einem geringelten Schweineschwanz mutiert, während gleichzeitig die Werdung einer der weiblichen Protagonistinnen das Wachsen eines Schwanzes zur Folge hat.²⁸

In einer späteren Szene wird der junge Mann sexuelle Erfahrungen mit diesem weiblichen Schwanz sammeln.²⁹ Unglücklicherweise berührt er, in masturbierender Bewegung, den Schwanz der jungen Frau so hart, dass er abbricht, was natürlich erneut eine Variation oder sogar eine Umkehrung der Kastrationsszene darstellt. Der in *Black Hole* am Anfang stehende (weibliche) Penisneid wandelt sich in einen (männlichen) Kastrationskomplex.³⁰

Durch diese nur kurz angerissenen Beispiele erscheint die Theorie des Werdens, wie sie sich auf den Text Burns' anwenden lässt, geradezu prädestiniert für eine feministisch ausgeprägte Subjektkonstituierung, denn:

»[E]s gibt kein Mann-Werden, weil der Mann die molare Entität par excellence ist, während die Arten des Werdens molekular sind. Die Funktion der Gesichthaftigkeit hat uns gezeigt, in welcher Form der Mann die Mehrheit gebildet hat, oder vielmehr den Standard, auf dem diese Mehrheit beruht: weiß, männlich, erwachsen, »vernünftig« etc., kurz gesagt, der Durchschnittseuropäer, das Subjekt der Äußerung.«³¹

25 | Lacan spielt oft mit der Homophonie von »le nom du père« und »le non du père«, um die Dualität der Vaterfigur zwischen Gesetzgeber und Urheber des Verbots zu unterstreichen.

26 | Judith Butler: »Lacan, Riviere und die Strategie der Maskerade«, in: Dies.: *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*, übers. von Kathrina Menke, 13. Aufl., Frankfurt a.M. 2008, S. 75–92.

27 | Burns: *Black Hole*, S. 151 f.

28 | Burns: *Black Hole*, S. 33 und S. 108.

29 | Burns: *Black Hole*, S. 226.

30 | Vgl. Fußnote 20.

31 | Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 398.

Noch lange vor Judith Butler, erkennen Deleuze und Guattari die Mechanismen einer heterosexuellen, weißen, männlichen Gesellschaft, die sich auch in Lacans – oft falsch verstandenem – Ausspruch »Die Frau existiert nicht [Le femmes n'existe pas]«³² wieder findet. Denn Lacans Kritik an der weiblichen Subjektwerdung ist klar die, dass die Frau sich immer in einer männlich durchprägten Welt bewegt und unter einer Nicht-Individualisierung leidet. Burns Comic verdoppelt indes den Werdungsgedanken. Statt eines einfachen Frau-Werdens, wird aus Chris nicht nur ein Individuum, sondern gar die phantastische Figur einer penetrierenden Frau.

Diese Umkehrung von Dichotomien im Bereich des Gender, wie sie etwa von Butler gefordert werden, gewinnen mittels einer (unausweichlichen) Wiederholung der bei Burns subkontextuellen Superheldennarrativik in *Black Hole* ein neues Moment. Denn: »Die Frage ist nicht: ob, sondern wie wiederholen – nämlich jene Geschlechter-Normen, die die Wiederholung selbst ermöglichen, wiederholen und durch eine radikale Vervielfältigung der Geschlechtsidentität *verschieben*.«³³

Bleiben Butlers Forderungen auf einen realen *trouble in genders* wenig überzeugend,³⁴ zielt sie neben innergesellschaftlicher Neuentwicklung aber auch auf eine Neubestimmung der gängigen Normen in künstlerischen Verfahren ab. Butler beschreibt also, analog zu Deleuze und Guattari, die Wiederholung als möglichen Akt einer aktiven Veränderung.

Nur in der stetigen Neuerfindung von Figuren sehen Deleuze und Guattari Möglichkeiten des sozialen Wandels. Ein reines Repetieren der bereits etablierten phantastischen Figuren wird negiert. Eine rein »[...] mechanische Wiederholung, die trotz des zeitlichen Abstands ein Identisch-Werden anstrebt und nicht das Andere im Wiederkehrenden begrüßt [...]«,³⁵ ist demnach zu vermeiden. Vielmehr soll die Wiederholung eine Verdrängung werden, wie Deleuze in seinem Text *Differenz und Wiederholung* betont: »Ich wiederhole nicht, weil ich verdränge.

32 | Jacques Lacan: »Gott und das Genießen der Frau [Dieu et le jouissance de la femme]«, in: ders.: *Das Seminar. Buch XX: (1972–1973), Encore*, nach dem von Jacques-Alain Miller hergestellten französischen Text, übers. v. Norbert Haas/Vreni Haas/Hans-Joachim Metzger, 2. korrigierte Aufl., Weinheim/Berlin 1991, S. 71–84, hier: S. 81.

33 | Butler: *Unbehagen*, S. 217.

34 | Butlers Einschätzungen einer Persiflage heterosexueller Strukturen im schwulen, lesbischen oder transsexuellen Kontext etwa, sind kaum zu folgen, auch wenn sie diese als vermeintlich positiv deklariert. Neben dem Umstand, dass sie in ihrer Aufzählung transsexuelle Menschen nicht erwähnt, ist ihre Idee der Persiflage doch zu nahe an einer Mimi-kry heterosexueller Normen geklammert. Dies kann unfreiwillig evozieren, dass der nicht-heterosexuelle Mensch nicht in der Lage wäre eigene Normative zu bilden, was aber eine heterosexuelle Prädestinierung begründen würde und somit sowohl jeglichen biologischen Forschungsstand negieren würde als auch Butlers eigene Thesen.

35 | Michaela Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*. 2. Aufl., Hamburg 2010, S. 11.

Ich verdränge, weil ich wiederhole. Ich verdränge, weil ich zunächst manche Dinge oder manche Erfahrungen nur im Modus der Wiederholung erleben kann.«³⁶

Somit ist die Wiederholung zwar möglich, weil sie mit zeitlichen Komponenten korrespondiert, die Zeit aber muss immer wieder eine neue, dem aktuellen Zeitgeist entsprechende Bedeutungsebene erreichen, die nur durch die Verdrängung von bereits Gewesenem glücken kann, also in der Differenz zum Vergangenen zu erlangen ist.

Erst in der bewussten Vervielfältigung der Normen, sind diese als artifizielle Größen ersichtlich und können in eine neue Ebene verschoben werden. Dabei ist bemerkenswert, dass die von Deleuze und Guattari geforderte zeitliche Transversale in Burns' Comic mit der Auflösung von Körpergrenzen gleichgesetzt wird. Erst nach den Mutationen können die Frauen in ihre neue Identität gleiten, bzw. alte Häute abstreifen. Das vermeintlich Monströse etabliert sich somit zunehmend als ein Raum des Dazwischen: »Die einzige Möglichkeit, aus den Dualismen herauszukommen, ist dazwischen sein, dazwischen hindurchgehen, *Intermezzo* [...] – niemals aufhören zu werden.«³⁷

In Wiederholung narrativer Grundmuster des populären US-Superheldencomics bietet sich jene Möglichkeit eines Dazwischen, auf welche die Ideen Deleuzes und Guattaris referieren. In der Dazwischenkunft einer dritten Möglichkeit, den der Raum der Werdung eröffnet, durchlaufen Burns' Figuren einen Individualisierungsprozess.

Dies ist auch auf graphischer Ebene ersichtlich. Immer wieder wird *die* Grenze des Comics, das Panel, in seiner Struktur durchbrochen. Mehrere Bildebenen mischen sich in einem großen Panel zusammen, das durch mehrere vertikale und kreisförmige Gutter durchdrungen wird. Hautöffnungen, Schlangen, Frösche und Knochen durchziehen leitmotivisch nicht nur diese experimentellen Panels, sondern den gesamten Comic. Dabei wird sowohl ein Repertoire unheimlicher Bilder abgerufen, als auch mit dem Mittel der Wiederholung, eine stete Neuordnung mit differenzierten Sinnebenen angestrebt. Das titelgebende schwarze Loch wird somit zur dunklen Petrischale, in der vorhandenes Material in neue Bedeutungsträger transformiert wird. Schon der sezierte Frosch, am Anfang von *Black Hole*, verweist leitmotivisch auf diese Versuchsanordnung und das postmoderne Experiment, dem sich der Leser des Burnsschen Comics aussetzt.

Doch sowohl Narrativik als auch graphische Umsetzung dienen letztlich nicht nur dazu, die Grenzen des Mediums Comic neu auszuloten. *Black Hole* offenbart darüber hinaus einen phantasmagorischen Raum der Ich-Werdung, dessen Gren-

36 | Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* [*Difference et repetition*], übers. v. Joseph Vogl. München 1992, S. 35 f.

37 | Deleuze / Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 377.

zen sich im Grenzenlosen/Unbegrenzten aufzulösen scheinen und der uns lehrt, dass ein wahrer Held nur sehr selten wie ein Superheld aussieht.



Abb. 3 Charles Burns: *Black Hole*, S. 13.

Literatur

Primärliteratur

Burns, Charles: *Black Hole* [*Black Hole*], übers. von Heinrich Anders/Stefan Eckel/Ulrich Georg, Hg. v. Dirk Rehm, 1. Aufl., Berlin 2011.

Sekundärliteratur

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies* [*Gender Trouble*], übers. v. Kathrina Menke, 13. Aufl., Frankfurt/M. 2008.

- Coogan, Peter: *Superhero. The Secret Origin of a Genre*. Austin 2006.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* [*Mille plateaux*], übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié. Hg. v. Günther Rösch, 6. Aufl., Berlin 2005.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* [*Difference et repetition*], übers. v. Joseph Vogl. München 1992.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [*Histoire de la folie*], übers. v. Ulrich Köppen, 15. Aufl., Frankfurt/M. 2003.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [*Surveiller et punir. La naissance de la prison*], übers. v. Walter Seitter, 15. Aufl., Frankfurt/M. 2004.
- Freud, Sigmund: »Die infantile Genitalorganisation [1923]«, in: *Studienausgabe*, Bd. 5: *Sexualleben*. Frankfurt a.M. 1972, S. 235–241.
- Ders.: »Über einige Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds [1925]«, in: *Studienausgabe*, Bd. 5: *Sexualleben*. Frankfurt a.M. 1972, S. 253–266.
- Ders.: »Über infantile Sexualtheorien [1908]«, in: *Studienausgabe*, Bd. 5: *Sexualleben*. Frankfurt a.M. 1972, S. 169–184.
- Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt* [*La Violence et le sacré*], übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh. Düsseldorf 2006.
- Lacan, Jacques: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949« [*Le stade du miroir comme formatuer de la fonction du Je*], in: *Schriften 1*. Hg. v. Norbert Haas, übers. v. Rodolphe Gasché/Norbert Haas/Klaus Laermann/Peter Stehlin unter Mitwirkung von Chantal Creusot, 4. durchg. Aufl., Weinheim/Berlin 1996, S. 61–70.
- Lacan, Jacques: »Gott und das Genießen der Frau« [*Dieu et le jouissance de la femme*], in: *Das Seminar*, Buch XX: *Encore*, nach dem von Jacques-Alain Miller hergestellten französischen Text, 1972–1973, übers. v. Norbert Haas/Vreni Haas/Hans-Joachim Metzger, 2. korrigierte Aufl., Weinheim/Berlin 1991, S. 71–84.
- Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*. 2. Aufl., Hamburg 2010.
- Schmidt, Siegfried. J.: »Ästhetische Identifikation als bewußter Umweg«, in: *Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik VI*, Hg. v. Harald Weinrich. München 1975, S. 546–549.
- Daniel Wüllner: »Jugend, seziert.« In: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-06/comic-black-hole> (publ. 08.06.2011, zit. 18.03.2016).
- Žižek, Slavoj: »Einleitung: Eine Begegnung, kein Dialog«, in: ders.: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan Dialog* [*Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*], übers. v. Nikolaus G. Schneider, 1. Aufl., Frankfurt/M. 2005.

Katharina Küstner

Jugendliche Comiczeichner_innen und die Aushandlung von Sexualität und Geschlecht¹

Zusammenfassung | Der Comic ist für die Jugendlichen eine Kunstform, in der eine experimentelle Identitätssuche in ganz konkreten Interaktionen inszeniert werden kann. Lebensweltliche Zusammenhänge werden dabei in ihren fiktionalen narrativen Entwürfen und in der »Logik der Bilder«² gestaltet und variiert. Dabei zeugen die Arbeiten der Jugendlichen von einer Auseinandersetzung mit medialen oder fiktiven Vorbildern. Selbstpositionierungen werden in den Zeichnungen erprobt und in den Rollenentwürfen der Charaktere des Comics ausgehandelt. Die Szene der Comiczeichner_innen wird dabei zur sekundären Sozialisationsinstanz für die Jugendlichen. Hier spielt – vor allem auf der Ebene der *Fan-Art* – die Aushandlung von Sexualität und Geschlecht innerhalb der *Peergroup* eine entscheidende Rolle. Der *Shojo*-Manga, die Eigenart der Manga-Kultur und Manga- und Anime-Fanszene ermöglichen Identitätsaushandlungen, in denen Homosexualität positiv konnotiert ist. Die Jugendlichen können sich in ihren Bildgeschichten mit lesbischer und schwuler Lebensführung und verschiedenen Geschlechtsidentitäten auseinandersetzen und in ihren Zeichnungen und Geschichten diese Handlungsoptionen und Orientierungen erproben.

Abstract | For adolescents the comic is an art form in which an experimental search for identity can take place in specific and definite interactions. They can be designed and varied in fictional narrative concepts as well as in the »logic of images«. ² At the same time the adolescents' work is interwoven with medial and fictitious models. Self-conceptions are negotiated in the drawings and in the roles of the comic stories' characters.

The youth culture of the adolescent comic artists enables a secondary socialization for young people. Especially at the level of fan art, the negotiation of sexuality and gender plays a decisive role within the peer group. The *shojo* manga, the general manga culture and manga and anime fandom allow to negotiate homosexual identities in a positive way. In their comic strips, the young people can deal with lesbian and gay lifestyles and different gender identities and try these options and orientations in their drawings and stories.

1 | Grundlage für diesen Aufsatz bildet die Fallstruktur der Comiczeichnerin »Anna« (anonymisiert) zur Aushandlung von Sexualität und Geschlecht innerhalb der *Peergroup* als Sozialisationsinstanz der Jugendlichen. Sie ist Teil der empirischen Studie: Katharina Küstner: *Identitätsentwürfe comiczeichnender Jugendlicher*. München 2015.

2 | Gottfried Boehm: »Jenseits der Sprache? Anmerkung zur Logik der Bilder«, in: Hubert Burda/Christa Maar (Hgg.): *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*. Köln 2000, S. 28–43, S. 28.



Abb. 1 Tasche einer Comic-Zeichnerin der Manga- und Anime-Fanszene

Schon wenn man diese Tasche als typisches Produkt der Jugendszene betrachtet, sieht man, dass es hier – vor allem mit den Mitteln der Bricolage³ – um eine Form von Identitätsausdruck und Selbstdarstellung geht. Verschiedene jugendkulturelle Aspekte werden miteinander verknüpft, wie der abgebrochene Mercedesstern der Punkkultur, die thematische Orientierung auf Manga und Anime, die sich in den Buttons zeigt, oder auch die rote Wolke der Verbrecherorganisation der *Akatsuki* aus der Manga- und Animeserie *Naruto*. Auch die Aushandlung von Geschlecht und sexueller Orientierung dieser Jugendlichen wird, u.a. durch die laminierten Zeichnungen oder den Button *100% gay* nach außen getragen und dargestellt.

Meine Untersuchung richtet den Blick aber vor allem auf die Ebene der Zeichnungen, in denen durch Rollenaushandlungen Identitätswürfe in den Bildgeschichten verhandelt werden. Die Bildgeschichten, ihre Charaktere sowie deren

3 | Mit der Praxis der Bricolage als Basterei und Neuordnung bestehender Objekte und Konzepte (nach Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*. Frankfurt/Main 1962.) nehmen die Jugendlichen vorhandene Zeichen und Codes auf, setzen sie in neuer Form zusammen und inszenieren und kommunizieren so in ihren Comics neue Entwürfe und Bedeutungen.

Biografie und Geschichte sind Ausgangs- und Bezugspunkt der Zeichnungen. Eine solche Inszenierung des Selbst in den Comiczeichnungen und den Interaktionen vollzieht sich jedoch nicht willkürlich, sondern ist Teil einer Identitätssuche, die unmittelbar verbunden ist mit dem jeweiligen individuellen biografischen Zusammenhang des Individuums. Sie kann nicht losgelöst von diesem biografischen Kontext der Jugendlichen betrachtet werden.⁴

1. Zugang zur Jugendszene

Deshalb folgt meine Untersuchung der Fragestellung, welche biografische Funktion das Comiczeichnen für jugendliche Comiczeichner_innen erfüllt. Es geht darum, zu rekonstruieren, welche spezifischen Charakteristika des Comics dazu führen, dass Jugendliche den Comic als ästhetische Praxis und in den Interaktionen wählen.

Das methodische Kernstück der empirischen Studie bildeten neben meinen Beobachtungen und Experteninterviews dreiundzwanzig Fälle, die ich zirkulär nach der Methode der *Grounded Theory* erhoben habe. Dazu habe ich in Comic-Kursen, auf überregionalen Treffen, den *Conventions*, in Projekten kultureller Bildung oder mit einzeln zeichnenden Jugendlichen biografisch-narrative Interviews geführt, die ich nach der objektiv-hermeneutischen Methode (Oevermann⁵) ausgewertet habe. Die dazugehörigen Comics habe ich nach der dokumentarischen Methode (Bohnsack⁶) rekonstruiert. Die Rekonstruktionen und die theoretischen Ergebnisse habe ich jeweils wieder an die Erhebung zurückgebunden, um so eine gegenstandsbezogene Theorie in Bezug auf das Forschungsfeld der jugendlichen Comiczeichnerinnen und dessen implizite Strukturen entwickeln zu können.

4 | Vgl. Ralf Vollbrecht: »Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel«, in: SPoKK (Arbeitsgruppe für Symbolische Politik, Kultur und Kommunikation) (Hg.): *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Berlin 1997, S. 22–31, S. 28.

5 | Ulrich Oevermann: *Klinische Soziologie auf der Basis der Methodologie der objektiven Hermeneutik. Manifest der objektiv hermeneutischen Sozialforschung*. http://www.ihs.de/publikationen/Ulrich_Oevermann-Manifest_der_objektiv_hermeneutischen_Sozialforschung.pdf (publ. März 2002, zit. 19.04.2012).

6 | Ralf Bohnsack: »Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis«, in: Winfried Marotzki / Horst Niesyto, (Hgg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden 2006, S. 45–75.

In der Studie kristallisierten sich vier Typen von biografischen Funktionen des Comiczeichnens für die Jugendlichen heraus.⁷ Im Folgenden soll anhand der exemplarischen Fallstudie »Anna« auf denjenigen Typus näher eingegangen werden, bei dem die Aushandlung von Sexualität und Geschlecht als sekundäre Sozialisation innerhalb der *Peergroup* eine zentrale Funktion des Comiczeichnens ist.

Insbesondere die thematische Orientierung des Manga, aber auch die Gemeinschaft der Szene stellen für die Jugendlichen Aushandlungsräume in der Adoleszenz dar, in denen sie identitäre Aspekte von Sexualität und Geschlecht mit ihren Zeichnungen erproben und entwickeln können. Eine bedeutende Rolle spielt dabei Homosexualität, mit ihr setzen sich – auf unpolitische Weise – eine Vielzahl der Zeichner_innen in changierenden Suchbewegungen auseinander.⁸

In den Mangas der verschiedenen Spielarten fanden sich seit seinen frühen Anfängen Thematisierungen und Auslotungen von Sexualität und gleichgeschlechtlichen Beziehungen.⁹

In der folgenden Falldarstellung von Anna (anonymisiert) verdichtet sich das Thema Sexualität und Geschlecht sowohl in den Bildgeschichten als auch in den Rollenspielen und in ihren Cosplays. Anna präsentiert sich innerhalb der Szene mit *Fan-Art-Zeichnungen* zu bestehenden Mangas und Animes sowie mit eigenen zeichnerischen Entwürfen und Geschichten.¹⁰ Aus methodischen Gründen untersuche ich dabei zunächst ausschließlich die Comiczeichnungen Annas und erweitere erst im nächsten Schritt die Perspektive auf Annas biografischen Horizont (Abschnitt 4).

2. Schneeweißchen und Rosenrot

Anna gestaltet in dieser Bildgeschichte die gleichgeschlechtliche Liebe zwischen zwei jungen Mädchen, und zugleich zeichnet sie ein Bild der Transformation Schneeweißchens vom Kind zur jungen Frau, die dabei erstmals mit Sexualität in Berührung kommt. Das Mädchenpaar ist sowohl von Gleichheit als auch von

7 | Es handelt sich dabei um die Typen: Comiczeichnen und Kommunikation, Comiczeichnen und künstlerischer Habitus, Comiczeichnen und sekundäre Sozialisation sowie Comiczeichnen und Professionalisierung (Küstner: *Jugendkultur*. München 2015).

8 | Vgl. Kristina Hackmann: »Changierende Suchbewegungen. Adoleszente Mädchen zwischen homosexuellen und heterosexuellen Wünschen und Phantasien«. In: Jutta Hartmann et al. (Hgg.): *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden 2007, S. 141–150, S. 141.

9 | Hsiao-ping Chen: *The Significance of Manga in the Identity-Construction of Young American Adults. A Lacanian Approach*. Ohio 2011, S. 15.

10 | Vgl. Holger Briel: »Hentai. Erotik in Manga und Anime«, in: Martha-Christine Menzel (Hg.): *Ga-Netchu! Das Manga-Anime-Syndrom*. Berlin 2008, S. 166–175, S. 171.

Gegensätzlichkeit geprägt. Ihre beiden Körper sind gleichermaßen gebogen, langes Haar umweht ihre jungen Gesichter, die mit Mündern, Augenpartien und Proportionen der Bildsprache des Manga entlehnt sind. Die zarte Haut der Mädchen wird jeweils von einem geschnürten langen und schulterfreien Kleid bedeckt, sie unterscheiden sich jedoch in der Farbe des Stoffes, weiß und rot. Rosen, ebenfalls weiß und rot, fallen über das Blatt. Die Zeichnerin wählt das westlich-europäische Motiv von Schneeweißchen und Rosenrot für ihre Bildgeschichte. Auch im zugrunde liegenden Grimm'schen Märchen spielt die Gleichheit und gegenseitige Ergänzung der beiden Schwestern eine zentrale Rolle. Es ist eines der wenigen Zwei-Schwestern-Märchen aus dem Grimmschen Repertoire, in dem die beiden Schwestern einander in Schönheit und Güte ähneln und einander auch in ihrer Verschiedenheit zum Guten ergänzen. Die Schwesternbeziehung ist während des gesamten Märchenverlaufs ausschließlich positiv konnotiert, die Mädchen sind »fromm und gut«, »arbeitsam und unverdrossen«, sie wollen einander »nicht verlassen« und »was das eine hat, soll's mit dem andern teilen.«¹¹ Dennoch gibt es im Märchen Gegensätze zwischen den Schwestern, die mit den Farben rot und weiß verbunden sind. Schneeweißchen ist »stillere und sanfter«, während Rosenrot als aktiver beschrieben wird.¹² Diese Verschiedenheiten zwischen den beiden Schwestern führen jedoch nicht zu Konkurrenz, sondern zu Eintracht und Leben in Gemeinsamkeit und gegenseitiger Ergänzung.¹³ Auch in Annas Bildgeschichte ist Rosenrot das aktivere der Mädchen, dasjenige, das mit Händen, Mund und Blicken tätig wird, während Schneeweißchens Hände ergeben über ihrem Kopf gebunden sind mit einer Rosen- oder Dornenkrone, die ihr die Handgelenke blutig ritzt, und ihr Mund und ihre Augen als Striche verschlossen sind (Abb. 2).



Abb. 2 Schneeweißchen und Rosenrot, Anna, 21 Jahre, 21 × 29,7 cm

11 | Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Weinheim 2012, S. 374.

12 | Ebd.

13 | Eugen Drewermann: *Rapunzel, Rapunzel, lass dein Haar herunter. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*. München 1994, S. 19.

Zugleich wirft die Zeichnerin mit diesen einander ähnlichen Schwestern ein Motiv auf, das leitmotivisch für den Manga ist und das Jaqueline Berndt als das Motiv des Zwillingspaars beschreibt.¹⁴

Das Zwillingmotiv, dargestellt durch eine homoerotische Beziehung, steht danach symbolisch für die Übergangsphase vor dem Erwachsenwerden. Gezeichnet werde hier die Sehnsucht nach dem Zwilling, dem ähnlichen Anderen, und zugleich die Schwierigkeiten bei diesem Übergang.¹⁵

Die Zeichnung zeigt Schneeweißchen außerdem in einer Phase der Transformation. Das zentrale Thema ist die erwachende Sexualität der Mädchen. Schneeweißchen wird hier von Rosenrot verführt, sie hat am Hals einen blutenden Biss, der ihr vampirartig von Rosenrot zugefügt worden ist und der sie in eine neue Welt einführt. Das Strumpfband, Symbol für unberührte Sexualität, wird dabei zerrissen. Die weißen fallenden Rosenkränze werden vom Blick ihrer Schwester durchbohrt. Rosenrot ist die Dominantere und Schneeweißchen erliegt in ergebener Körperhaltung ihrer Verführung.

In der Grimm'schen Fassung lässt Rosenrot – auf Geheiß der Mutter – mit dem Bären die männliche Sexualität in die Hütte der drei Frauen ein, das wilde Tier wird zahmer im Spiel mit den Schwestern und verliert, als es durch den Zwergentod erlöst wird, schließlich sein Fell, um als goldener Königssohn das Schneeweißchen mit seiner Heirat zu belohnen.¹⁶

Während das Grimm'sche Märchen auf diese Weise heteronormativen Kategorien folgt, in denen das Schwesternpaar schlussendlich den Bären/Prinzen und dessen Bruder heiratet, inszeniert die Zeichnerin Anna in ihrer Bildgeschichte, wie auch im zugehörigen Interview, eine weibliche Sphäre der Schwesterlichkeit, in die kein Bär eindringt und später auch kein Freier, der um die Hand der Mädchen anhält.

Dennoch geht es in dieser Zeichnung um den Übergang, um die Auflösung einer idyllischen Kindheit und die erstmalige Hinwendung zu Sexualität. Heißt es im Märchen: »Was das eine hat, soll's mit dem anderen teilen«, so geht es in dem narrativen Einzelbild um die konkreten Erfahrungen von Sexualität, die innerhalb einer weiblichen Sphäre in dieser Zeichnung geteilt werden. Die Farben Rot und Weiß stehen dabei aus psychologischer Perspektive als Gegensatz zwischen Extroversion, Erfahrung und Liebe auf der einen Seite und Introversion, Unschuld und Bewahrung auf der anderen.¹⁷

14 | Jaqueline Berndt: *Phänomen Manga. Comic-Kultur in Japan*. Berlin 1995, S. 101.

15 | Ebd.

16 | Mirjam Gille: *Die adoleszenten Jungfrauen in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Typologie unterschätzter Märchenfrauen*. In: https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/27589/1/Diss_Gille.pdf (zit. 29.05.2012), S. 47.

17 | Drewermann: *Rapunzel*, S. 27.

Im Text der Gebrüder Grimm nächtigen die beiden Mädchen zu Beginn unschuldig nebeneinander im Moos. In Annas Zeichnung wird diese kindlich-naive Sphäre¹⁸ verlassen, die beiden Mädchen erwarten nicht mehr die Erlösung in Form der Prinzen und der heterosexuellen Verbindung am Märchenende, sondern noch bevor das Märchen seine Fügungen und Bewährungen entfalten kann, nehmen Rosenrot und auch Schneeweißchen mit dem Motiv der lesbischen Liebe das Geschehen in die Hand und Anna bricht mit ihrer Zeichnung, wie sie später auch im Interview deutlich macht, die geschlechtsspezifische Sozialisationsfunktion des Märchens¹⁹ auf.

Während die Rose im europäischen Kontext vor allem für Liebe und der Rosenkranz für die Jungfräulichkeit stehen, ist die Rose im japanischen Kontext seit den 1970er Jahren ein Symbol für – anfangs vor allem männliche – Homosexualität.²⁰ Die Zeichnerin wählt so ein doppeldeutiges Motiv. Die Schwesternbeziehung umfasst das Erwachsenwerden und die Gestaltung einer homosexuellen Partnerschaft. Dabei idealisiert sie die lesbische Beziehung ins Märchenhafte und Perfekte.

»und es war irgendwie faszinierend, zwei Frauen zu zeichnen in einer perfekten Beziehung zueinander.«²¹

Annas eigener Kommentar zu ihrer Bildgeschichte macht zudem deutlich, dass für sie nicht das Zeichnen selbst die Herausforderung darstellt, sondern vielmehr, das Thema Homosexualität als solches in ihrer Zeichnung offen darzustellen und erstmals zu thematisieren.

»Als der erste Schritt, der mich schrecklich viel Überwindung gekostet hat, endlich getan war war es einfach nur noch toll.«²²

18 | Vgl. Moon Sun Choi: *Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2007.

19 | Gille: *Die adoleszenten Jungfrauen*, S. 27.

20 | Uli Meyer: »Hidden in Straight Sight. Trans*gressing Gender and Sexuality in BL«, in: Antonia Levi/Mark McHarry/Dru Pagliassotti (Hgg.): *Boys' Love Manga. Essays on the Sexual Ambiguity and Cross-Cultural Fandom of the Genre*. Jefferson 2008, S. 232–254, S. 239.

21 | Schriftlicher Kommentar Annas zu ihrer Zeichnung, Zeile 9. (Dieses und die nachfolgenden Zitate sind Ausschnitte aus dem biografisch-narrativen Interview, das ich im Rahmen der Studie *Jugendkultur Comiczeichnen* mit der jugendlichen Zeichnerin »Anna« führte. Die Zeilenangaben entsprechen dem jeweiligen Ausschnitt aus dem gesamten narrativen Interview.)

22 | Schriftlicher Kommentar Annas zu ihrer Zeichnung, Z. 7–8.

3. Aushandlung in der *Dôjinshi*-Fan-Art

Das biografische Interview mit Anna zeigt: Selbst als sie später in der Szene etabliert ist und bereits für einen Verlag zeichnet, entwickelt sie neben ihren eigenen Bildgeschichten auch immer weiter explizite *Fan-Art*-Zeichnungen zu bestehenden Serien oder Rollenspielen (RPGs), die sie zusammen mit anderen auf der szenerelevanten Internetplattform des *Animexx*-Forums schreibt.

»Anna: Genau also ohne Fan-Art geht bei mir gar nichts weil ich bin dafür viel zu geflasht von vielen Serien oder von eigenen Charakteren ich spiel auch sehr viel Rollenspiele (.) //hmh// so Foren-RPGs nicht so wie andere so Pen and Paper sondern einfach Foren-RPGs (.)«²³



Fan-Art Pairing

Abb. 3 Pairing, Anna, 21 Jahre, 21 × 29,7 cm

Sexualität ist auch ein zentrales Thema des *Boy's-Love Fan-Arts*, das Anna zu zwei Charakteren zur Serie *Naruto* gezeichnet hat.

Die Krieger sind an ihren Tattoos der *Anbu* auf dem Oberarm erkennbar. Dennoch bezieht sich diese Buntstiftzeichnung nicht nur auf die *Naruto*-Serie im Original, sondern auch auf das Rollenspiel, in dem Anna mit ihrer Freundin die Geschichte modifiziert und weiterentwickelt hat.

Wie in der Zeichnung zu Schneeweißchen und Rosenrot ist Gleichheit der beiden Charaktere und das Zwillingmotiv²⁴ hier ein bestimmendes Gestaltungsprinzip. Die beiden androgyn wirkenden Jünglinge – ein typisches Motiv des *Shojo*-Mangas²⁵ – sind eng aneinandergeschmiegt und ähneln sich nicht nur in der Körperhaltung, sondern auch in der Gestaltung der einzelnen Körperteile. Ein solches *Pairing*, d.h. die Verbindung zweier Charaktere, die im

23 | Interview Anna, Z. 477–479.

24 | Berndt: *Phänomen Manga*, S. 101.

25 | Vgl. ebd.: S. 111. Sowie Fusami Ogi: »Beyond Shoujo, Blending Gender«, in: Jeet Heer / Kent Worcester (Hgg.): *A Comic Studies Reader*. Mississippi 2009, S. 244–252, S. 244.

Original so nicht zusammen auftreten, funktioniert hier, weil Anna die dargestellte Szene den Forenregeln der Internetplattform *Animexx*²⁶ und dem *Shojo*-Manga (Mädchen-Manga), bzw. dem *Shojo-Ai*, dem homoerotischen Mädchenmanga, anpasst und so internalisierte normative Erwartungen des Forums berücksichtigt. Die sexuelle Handlung, wenngleich zentral im Bild, ist versteckt, und die Betrachter können nur vermuten, was hier passiert. Die Geschlechtsteile bleiben unter der Hose verdeckt, ebenso wie die masturbierenden Hände. Auch eine Bewegung der Hand wird nur mittelbar deutlich. Sie entzieht sich weiteren Tabus beim Sex: Weder Geräusch noch Bewegung werden hier durch Geräuschwörter oder Bewegungslinien angedeutet, auch wenn dies mit den Mitteln und Zeichen des Comics leicht möglich gewesen wäre. Die Regeln des *Shojo*- und des *Shonen*-Manga schützen die Zeichnerin dabei, mit ihrer Bildgeschichte weiter gehen zu müssen, als sie möglicherweise möchte. So sagt sie im Interview:

»Anna: Ja es ist einfach (.) dieser Altersunterschied den wollen die nicht (.) als gibt natürlich gibt es jetzt welche die das Pairing auch toll finden ja aber (.) die meisten sagen ih (.) //hmh// ih (.) //hmh// weil geht nicht und weil zu alt und (.) //hmh// passt nicht und (.) //hmh// äh das was viele (.) trotzdem toll finden was ich aber nicht gerne mag das wär dann Shota das wär dann (.) äh (.) wirklich diese Konstellation 29jähriger Mann mit 12jährigem Kind (.) //hmh// Sex und das (.) ist erstens verboten und zweitens ähm (.) nicht schön (.)«²⁷

Die beiden Männer sind in diesem Fall entsprechend Annas Rollenspielgeschichte älter als 18 Jahre, so dass die Zeichnung innerhalb des Forums zulässig bleibt.

»Anna: Das ist jetzt (.) ähm sehr viel älter (.) also anhand des RPGs das ich mit meiner Freundin habe er ist jetzt mindestens 18 also (.) //hmh// entsprechend zum Gebrauch freigegeben ((lacht)) wie ichs so schön nenne //ja okay// ((lacht)) und sein Lehrer ist dann entsprechend so um die (.) 32 33 und (.) sowas gibt es auch in der normalen Welt (.) //hmh// und deswegen (.) ja (.)«²⁸

In diesem großen Bereich der *Fan-Art* im *Animexx*-Forum werden Charaktere der bestehenden Serien und Mangas neu und entsprechend den Entwürfen der Mädchen inszeniert. Dabei werden die Charaktere oft genau kopiert und jeweils in ein neues Setting gesetzt. Die beiden Männer sind dabei typischerweise in einem Alltagssetting einer Küche verortet, das an Kühlschrank und Fußboden zu erkennen ist.

26 | www.animexx.de (zit. 30.06.2015).

27 | Interview Anna, Z. 792–797.

28 | Interview Anna, Z. 802–806.

4. Biografische Skizze

Im biografischen Interview wird deutlich, dass Anna wie viele Jugendliche über die nachmittags ausgestrahlte Animeserie *Sailor Moon* erstmals mit dem Manga in Berührung kam und daraufhin selbst beginnt, Mangafiguren zu zeichnen.²⁹ Zunächst zeichnet sie die Vorlagen und Fernsehbilder möglichst originalgetreu ab und beginnt dann, mit Formaten und Panels zu experimentieren und ihre Freund_innen als Charaktere in die Zeichnungen zu integrieren. Ihre Schwester ermuntert und unterstützt das Zeichnen, in der Schule wird sie wegen des Mangazeichnens jedoch von den Mitschüler_innen gehänselt. Mit 14 Jahren bewirbt sie sich vergebens bei mehreren Comicverlagen, erhält jedoch eine ermunternde Absage. Anna meldet sich beim *Animexx*-Forum an und beginnt, diese Webseite für einen intensiven Austausch mit anderen Jugendlichen zu ihren Zeichnungen zu nutzen. Sie präsentiert und archiviert dort ihre sämtlichen Mangas. Für eine ihrer Fan-Art-Zeichnungen zu einem Manga erhält sie einen *Dōjinsbi*-Preis (Zeichner-Preis) des Internetportals. Zunehmend setzt sich Anna in ihren Zeichnungen, den Rollenspielen und im Austausch im Forum mit homoerotischen Themen auseinander. In ihren *Shojo*-Mangas, also den Mädchenmangas, geht es um gleichgeschlechtliche Beziehungen, *Shojo-Ai*, oftmals zu bereits bestehenden Manga-Charakteren. Anna nutzt das Forum darüber hinaus für Verabredungen zu überregionalen *Conventions* und lokalen Treffen. In den virtuellen Rollenspielen im *Animexx*-Forum lernt sie ihre spätere Partnerin kennen. Kurz vor dem Abitur erhält Anna die Anfrage eines homoerotischen Manga-Verlages, einen eigenen Manga einzureichen, was sie zwei Jahre später auch tut. Nach dem Schulabschluss absolviert Anna mehrere Praktika, für die sie auch Comics zeichnet, und beginnt schließlich eine Lehre als Steuerberaterin, die zum Interviewzeitpunkt noch andauert. Anna ist neben dem Zeichnen auch über das *Cosplay* in die Szene eingebunden und trug während des Interviews ein solches Kostüm.

5. Identitäre Aushandlung

Anna beschreibt sich am Interviewbeginn als »anders« als die Anderen. Das führt sie auch auf ihre ostdeutsche Herkunft, Differenzen im Dialekt und in der Religion, starke Gesichtsakne sowie die Scheidung ihrer Eltern zurück, – die zentrale Lesart dieser Interviewpassage ist jedoch Annas zunächst zaghaft erprobte und inzwischen offen gelebte homosexuelle Beziehung zu ihrer Freundin aus dem *Animexx*-Forum. In ihren Zeichnungen wird ihre Auseinandersetzung mit dem *Shojo*-Manga und mit homoerotischen Themen zunehmend deutlicher.

29 | Interview Anna, Z. 27–31.

5.1 Der *Shojo*-Manga als Aushandlungsform

Der japanische *Shojo*-Manga stellt eine eigene Kategorie des Manga dar, die sich mit Themen romantischer Liebe an junge Mädchen in der Adoleszenz als Zielgruppe richtet.³⁰ Während *Shonen*-Mangas (Jungen-Mangas), wie *Naruto*, *Pokémon* oder *One Piece*, eher Kampf, Rivalität und die Lösung von Aufgaben zum Thema haben, geht es im *Shojo*-Manga um Liebesgeschichten, die auf romantischer Ebene bleiben und Geschlecht und Sexualität nur verdeckt andeuten und ein Selbstbewusstsein der Frauen verdeutlichen.³¹ Diese Bildgeschichten sind von Themen und Motiven der gleichgeschlechtlichen Liebe, aber auch des Transgender und der Transsexualität geprägt.³²

Für die jungen Mädchen entsteht in den Bildgeschichten ein Aushandlungsraum zu verschiedenen Formen von Sexualität und Geschlecht, der unabhängig ist von den westlichen heteronormativen Strukturierungen ebenso wie von einer Politisierung der Identitätswürfe der Jugendlichen zu Körper, Geschlecht und Sexualität.³³

Er bietet den Jugendlichen für diese Lebensphase die Wahlmöglichkeit und Freiheit zur Erprobung von bestimmten Lebenskonzepten³⁴ und stellt durch seine klaren Beschränkungen hinsichtlich der Freizügigkeit der Darstellung von Sexualität zugleich einen Schonraum für die Jugendlichen dar. Sexualität kann in ihren Bildgeschichten, wie beispielsweise in »Schneeweißchen und Rosenrot«, frei von der eigenen Körperlichkeit ausgehandelt werden.

Anna macht im Interview ihren Anspruch deutlich, Geschlecht nicht zur bestimmenden Strukturkategorie zu machen.

»Interviewerin: hm okay und dass es männliche und weibliche Charaktere sind
Anna: Das ist spielt keine Rolle (.) //ja// das liegt wahrscheinlich auch deswegen (.)

30 | Jens R. Nielsen: »Manga – Comics aus einer anderen Welt«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hgg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld 2008, S. 335–357, S. 349. Dinah Zank: »Girls Only!? Japanische Mädchenkultur im Spiegel von Manga und Anime«, in: Martha-Christine Menzel (Hg.): *Ga-Netchu! Das Manga-Anime-Syndrom*. Berlin 2008, S. 144–155, S. 154.

31 | Vgl. Miriam Brunner: *Manga. Die Faszination der Bilder*. München 2009, S. 39.

32 | Berndt: *Phänomen Manga*, S. 121.

33 | Vgl. Emily M. Hurford: *Gender and Sexuality in Shoujo Manga. Undoing Heteronormative Expectations in ›Utena‹, ›Pet Shop of Horrors‹ and ›Angel Sanctuary‹*. In: Electronic Thesis or Dissertation. Bowling Green State University, https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:bgsu1250882984 (publ. 2009, zit. 30.05.2012), S. ii. Doris Croissant: »Prinz Genji im Manga. Gender, Pop und Parodie«, in: Menzel (Hg.): *Ga-Netchu! Das Manga-Anime-Syndrom*. Berlin 2008, S. 158–165, S. 158.

34 | Vgl. Jörg Hagedorn: *Jugendkulturen als Fluchtlinien. Zwischen Gestaltung von Welt und der Sorge um das gegenwärtige Selbst*. Wiesbaden 2008, S. 56.

keine Ahnung ich denke ich brings deswegen in Zusammenhang mit meiner Beziehungseinstellung weil (.) ich bin (1) bisexual (.) //ja// bisexuell hab momentan auch ne Freundin (.) äh:m und ich denk mir einfach (.) ich verlieb mich in die Seele eines Menschen und nicht in das Geschlecht weil das kommt später (.) //hmh// ja also (.) //hmh// spiel ich Junge wie Mädchen auch in Rollenspielen und (.) ich mach auch gerne Cosplay (.)«³⁵

Auf der Bildebene ebenso wie in der weiteren virtuellen Interaktion kann Geschlecht unabhängig von Zuordnungen und festen Zuschreibungen erprobt werden. So wird Anna im *Animexx*-Forum im Rollenspiel zunächst als Junge wahrgenommen. Körper und Körperlichkeit sind nicht in den Zeichnungen vorgegeben, wie sie das in einer realen Kommunikation wären, in der der eigene Körper die eigene Identität ausdrückt.³⁶ Über den Comic kann so die zugeschriebene Identität des Körpers aufgehoben oder modifiziert werden. Der Manga wird damit für Anna zum Raum, in dem ihre eigene sexuelle Identität unverbindlich bleiben kann, in dem verschiedene Modelle erprobt werden und Geschlechterrollen, geschlechtstypische Rollenlogiken und damit verbundene Hierarchien hinterfragt werden können. Dabei bewegt sich die Zeichnerin innerhalb des Schonraumes des *Shojo*-Mangas, der sie davor schützt, weiter gehen zu müssen, als sie es für ihre Darstellungen möchte. Der Manga wird zum Raum für identitäre Suchbewegungen.

5.2 Abgrenzung gegenüber der Erwachsenensphäre

Aus der Eigenart des Manga, und zwar der Leserichtung und der spezifischen Gestaltung, ergibt sich, dass Annas Eltern nicht die Mühe auf sich nehmen, diese Bildgeschichten selbst zu lesen und zu verstehen. Das Comiczeichnen und später auch die Zugehörigkeit zu *Animexx*-Szene werden so für Anna in der Adoleszenz zu einem Freiraum, der nicht von den Eltern kontrolliert oder zensiert wird.

5.3 Erprobung von Geschlechteridentitäten und -orientierungen

Die Zeichnerin grenzt sich gegenüber dem Elternhaus aber auch auf der Ebene von sexueller Identität und Geschlechternormierungen ab. In ihrer kindlichen Sozialisation war Heterosexualität die unhinterfragte Norm. Eine solche Sozialisation geht damit einher, dass die Jugendlichen annehmen, dass Heterosexualität und das Begehren des anderen Geschlechts konstituierend für eine ‚normale‘ Identität

35 | Interview Anna, Z. 899–905.

36 | Helena Flam: *Soziologie der Emotionen. Eine Einführung*. Konstanz 2002, S. 144.

seien.³⁷ Anna kann zunächst über ihre Zeichnungen und auch im Rollenspiel und im *Cosplay* homosexuelle Neigungen und Interessen erproben und aushandeln. Sie vollzieht damit eine Normverletzung gegenüber ihren Eltern in Bezug auf Sexualität und Geschlechterverhältnisse, gegen die sich insbesondere die Mutter zur Wehr setzt.

»Anna: da wurde uns dann klar hm ja da ist vielleicht ein bisschen mehr (.) //hmh// das fand meine Mutter auch nicht so toll (.) ((lacht)) //hm// und weil die mir einfach gut getan hat damals hab ich gesagt ich will zu ihr ziehen (.) //hmh// das gab dann auch wieder mega viel Streit aber ich hab es halt letztlich doch durchgezogen (.)«³⁸

5.4 Unpolitische Auseinandersetzung mit Heteronormativität

Anna empfindet dieses Normativ als äußerlich bestimmend, »weil da muss man einfach so wie die andern wollen«, und sie glaubt, dass sie ohne den Rahmen der Mangaszene sich dem nicht hätte entziehen können und zugleich persönlich dabei »seelisch [...] irgendwie verkümmert«³⁹ wäre.

Annas Vorstellung, es ginge »um den Menschen, nicht um das Geschlecht« (s.o.) umfasst die Vorstellung, Bisexualität bewege sich jenseits normativer Vorstellungen.⁴⁰ Sie ist als ein »wenig reflektierter« Versuch anzusehen, mit ihrer Bisexualität normative Diskurse und die heterosexuelle Matrix ganz zu verlassen.⁴¹ Annas Konzept, sich in die Seele des Menschen zu verlieben, wobei das Geschlecht nachrangig sei, wird in narrativen Interviews häufig geäußert.⁴² Deutlich werden hier für Mädchen in der Adoleszenz typische changierende Suchbewegungen zwischen Homo- und Heterosexualität.⁴³ Insbesondere zu Beginn der Adoleszenz besteht starkes Interesse an männlichen Geschlechtsanteilen, an weib-

37 | Paula-Irene Villa: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Wiesbaden 2011, S. 173.

38 | Interview Anna, Z. 844–848.

39 | Interview Anna, Z. 848–855.

40 | Bettina Fritzsche: »Das Begehren, das nicht eins ist. Fallstricke beim Reden über Bisexualität«, in: Jutta Hartmann/Christian Klesse/Peter Wagenknecht et al. (Hgg.): *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden 2007, S. 123.

41 | Ebd. S. 124.

42 | Vgl. ebd.

43 | Kristina Hackmann: »Changierende Suchbewegungen. Adoleszente Mädchen zwischen homosexuellen und heterosexuellen Wünschen und Phantasien«, in: Hartmann/Klesse/Wagenknecht et al. (Hgg.): *Heteronormativität*. Wiesbaden 2007, S. 141–150, S. 141.

lichen homoerotischen und insgesamt an aggressiveren Aspekten.⁴⁴ Dabei greifen die Mädchen auf jugendkulturelle Angebote wie *Fan-Art* zurück.

Die gesellschaftliche Innovation besteht darin, dass es durch die jugendkulturelle Handlungspraxis zu einer unpolitischen Auseinandersetzung kommt. Gesamtgesellschaftlich wird Bisexualität zumeist mit politischer Korrektheit verbunden,⁴⁵ auch eine lesbische Identität hat darin eine soziale, politische sowie eine persönliche Bedeutung.⁴⁶ Im Comic, im Rollenspiel und im *Cosplay* bleibt Sexualität in einer unpolitischen Sphäre, die Jugendkultur wird also zum Aushandlungs- und Erprobungsort sexueller Lebensentwürfe in Bezug auf Homosexualität, Bisexualität und Heterosexualität. Anna erfährt damit eine biografische Prägung durch die Szene.

6. Zusammenfassung

Die *Peergroup* der Comiczeichner_innen und der *Animexx*-Szene wird in der Adoleszenz zur Sozialisationsinstanz, in der Werte, Rollenerwartungen und Normen hinterfragt, alteriert, entwickelt und geprägt werden. Ausgehend davon, dass Identität in Interaktionen hergestellt wird, bietet die Szene Sozialisationsansätze für biografische Prozesse, in denen Homosexualität sowohl durch die Szene als auch durch die Eigenart der Manga-Kultur und insbesondere des *Shojo*-Mangas positiv konnotiert ist.

Die Bildgeschichten und die Jugendszene bieten den Jugendlichen die Möglichkeit, sich mit lesbischer Lebensführung und verschiedenen Geschlechtsidentitäten auseinanderzusetzen, ohne dass diese Entscheidung eine politische Dimension erfährt, und ohne dass die Aushandlung homosexueller Orientierungen und Erfahrungen eine Erprobung heterosexueller Orientierungen ausschließt.

Homosexuelle Handlungsoptionen sind innerhalb der Szene gängige Praxis und werden in der Interaktion innerhalb des *Animexx*-Forums mit den Manga-Zeichnungen, mit den Geschichten und über die *Cosplays* ausgehandelt.

44 | Ebd. S. 149.

45 | Fritzsche: *Das Begehren*, S. 125.

46 | Vgl. Jeffrey Weeks: »Fragen der Identität«, in: Christiane Schmerl/Stefanie Soine/Marlene Stein-Hilbers et al. (Hgg.): *Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften*. Opladen 2000, S. 177.

Literatur

- Berndt, Jaqueline: *Phänomen Manga. Comic-Kultur in Japan*. Berlin 1995.
- Bohnsack, Ralf: »Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis«, in: Winfried Marotzki/Horst Niesyto (Hgg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden 2006, S. 45–75.
- Briel, Holger: »Hentai. Erotik in Manga und Anime«, in: Martha-Christine Menzel (Hg.): *Ga-Netchu! Das Manga-Anime-Syndrom*. Berlin 2008, S. 166–175.
- Brunner, Miriam: *Manga. Die Faszination der Bilder*. München 2009.
- Chen, Hsiao-ping: *The Significance of Manga in the Identity-Construction of Young American Adults. A Lacanian Approach*. Ohio 2011.
- Choi, Moon Sun: *Märchen als Mädchenliteratur. Mädchenbilder in literarischen Märchen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 2007.
- Croissant, Doris: »Prinz Genji im Manga. Gender, Pop und Parodie«, in: Martha-Christine Menzel (Hg.): *Ga-Netchu! Das Manga-Anime-Syndrom*. Berlin 2008, S. 158–165.
- Drewermann, Eugen: *Rapunzel, Rapunzel, lass dein Haar herunter. Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet*. München 1994.
- Flam, Helena: *Soziologie der Emotionen. Eine Einführung*. Konstanz 2002.
- Fritzsche, Bettina: »Das Begehren, das nicht eins ist. Fallstricke beim Reden über Bisexualität«, in: Jutta Hartmann/Christian Klesse/Peter Wagenknecht et al. (Hgg.): *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden 2007.
- Gille, Mirjam: *Die adoleszenten Jungfrauen in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Typologie unterschätzter Märchenfrauen*. In: https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/27589/1/Diss_Gille.pdf (zit. 29.05.2012).
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Weinheim 2012.
- Hackmann, Kristina: »Changierende Suchbewegungen. Adoleszente Mädchen zwischen homosexuellen und heterosexuellen Wünschen und Phantasien«, in: Jutta Hartmann/Christian Klesse/Peter Wagenknecht et al. (Hgg.): *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden 2007, S. 141–150.
- Hagedorn, Jörg: *Jugendkulturen als Fluchtlinien. Zwischen Gestaltung von Welt und der Sorge um das gegenwärtige Selbst*. Wiesbaden 2008.
- Hurford, Emily M.: *Gender and Sexuality in Shoujo Manga. Undoing Heteronormative Expectations In ›Utena‹, ›Pet Shop of Horrors‹ and ›Angel Sanctuary‹*. In: Electronic Thesis or Dissertation. Bowling Green State University, https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0:NO:10:P10_ACCESSION_NUM:bgsu1250882984 (publ. 2009, zit. 30.05.2012).
- Küstner, Katharina: *Identitätsentwürfe comiczeichnender Jugendlicher*. München 2015.
- Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M. 1962.
- Meyer, Uli: »Hidden in Straight Sight. Trans*gressing Gender and Sexuality in BL«, in: Antonia Levi/Mark McHarry/Dru Pagliassotti (Hgg.): *Boys' Love Manga. Essays on the Sexual Ambiguity and Cross-Cultural Fandom of the Genre*. Jefferson 2008, S. 232–254.

- Nielsen, Jens R.: »Manga – Comics aus einer anderen Welt«, in: Stephan Ditschke / Katerina Kroucheva / Daniel Stein (Hgg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld 2008, S. 335–357.
- Oevermann, Ulrich: *Klinische Soziologie auf der Basis der Methodologie der objektiven Hermeneutik. Manifest der objektiv hermeneutischen Sozialforschung*. In: http://www.ihsk.de/publikationen/Ulrich_Oevermann-Manifest_der_objektiv_hermeneutischen_Sozialforschung.pdf, 2002 (zit. 19.04.2012).
- Ogi, Fusami: »Beyond Shoujo, Blending Gender«, in: Jeet Heer / Kent Worcester (Hgg.): *A Comic Studies Reader*. Mississippi 2009, S. 244–252.
- Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Wiesbaden 2011.
- Vollbrecht, Ralf: »Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel«. In: SPoKK (Arbeitsgruppe für Symbolische Politik, Kultur und Kommunikation) (Hg.): *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Berlin 1997, S. 22–31.
- Weeks, Jeffrey: »Fragen der Identität«, in: Christiane Schmerl / Stefanie Soine / Marlene Stein-Hilbers et al. (Hgg.): *Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften*. Opladen 2000.
- Zank, Dinah: »Girls Only!? Japanische Mädchenkultur im Spiegel von Manga und Anime«, in: Martha-Christine Menzel (Hgg.): *Ga-Netchu! Das Manga-Anime-Syndrom*. Berlin 2008, S. 144–155.

Kai Linke

Defying Borders

Building Homes in the Borderlands
in Jaime Cortez's *Sexile*

Abstract | In this article I read Jaime Cortez's graphic novel *Sexile* as an intervention into linear narratives of crossing such as the »victim-rescuing narrative« (Shaksari) or the »transsexual narrative« (Bhanji). *Sexile* celebrates the resourcefulness and creativity with which the denizens of the borderlands craft homes in the no-man's land between departures and impossible arrivals. I argue that it is both the story that *Sexile* (re)tells as well as the format of the graphic novel that make *Sexile* a life-affirming, useful, and challenging monument to life in the borderlands of national and gendered belonging.

Zusammenfassung | In diesem Artikel lese ich Jaime Cortez' Graphic Novel *Sexile* als eine Intervention in lineare Narrative der Überschreitung wie das »Opfer-Rettungs-Narrativ« (Shaksari) oder das »transsexuelle Narrativ« (Bhanji). *Sexile* zelebriert den Einfallsreichtum und die Kreativität, mit denen die Bewohner_innen der Grenzzonen sich im Niemandsland zwischen Aufbrüchen und unmöglichen Ankünften ein Zuhause erschaffen. Ich vertrete die These, dass sowohl die Geschichte, die *Sexile* (nach) erzählt, als auch das Format der Graphic Novel *Sexile* zu einem lebensbejahenden, nützlichen, herausfordernden Monument für das Leben in den Grenzzonen nationaler und geschlechtlicher Zugehörigkeit machen.

Trans-Everything

In the introduction to his 2004 graphic novel, *Sexile*, Jaime Cortez describes the life of Adela Vazquez, the Cuban-born artist, performer, and activist, on whose life story *Sexile* is based, as »trans-everything – transnational, transgendered, transformative and fully transfixing.«¹ And indeed, Adela encounters, navigates, and

1 | Jaime Cortez: *Sexile*. New York 2004, p. vii. All quotes in this text are left exactly as they appear in the original. I will not mark non-traditional spelling, grammar, or word choices by adding [sic!], as is often done in academic texts, because, in my view, inserting [sic!] into quotes reinforces an elitist and exclusionary standard of language use and implies that the

crosses many boundaries and borders throughout her life. When Adela is born in Cuba in 1958, she is assigned male and given a male name,² but identifies as a girl and feels attracted to boys from an early age. During her childhood and youth in Cuba, she thus probes the limits of acceptance of people who are read as feminine boys/men and who have sex with boys/men. When she finally decides to leave Cuba during the Mariel boatlift in 1980, she crosses a national border with no hope of returning to her home country. In the U.S., she encounters the limits of the American Dream in the form of racism, poverty, and the beginning AIDS crisis, which particularly impacts queer³ People of Color. When she begins to cross the boundaries of gender openly and visibly by transitioning from male to female, she comes up against the limits of acceptance and understanding within her queer community in Los Angeles. In the aftermath of her transition, she has to navigate the borders of social acceptance when she decides to earn her living as a sex worker and to use drugs recreationally and in order to cope with the many stresses she faces.

In this article, I will explore how *Sexile* complicates simple narratives of border crossing that rely on linear trajectories of leaving – crossing – arriving. These narratives are based on the premise of a clear dichotomy between ›there‹ and ›here,‹ between the place of origin and the place of arrival, the ‘new home.’ In these narratives, the border is not a place to dwell in; it is a line dividing two places. Granted, people can get entangled in these borderlines, crossing the border can turn out to be a lengthy, difficult process, but in these linear narratives, the border is still not a place to live. It is only a line to be crossed, a process to be endured. The end goal is the arrival at the final destination, no matter how long the journey takes. I interpret *Sexile* as a meditation on what it means to be permanently prevented from arriving and as a celebration of home-making in the borderlands, in the in-between places

author of the academic text is in possession of knowledge that is superior to that of the author of the original quote.

2 | I use Adela's female name as well as female pronouns throughout my analysis of *Sexile*, even though the comic itself uses Adela's male name for the time period before her official gender transition. My name and pronoun usage is based on my general respect for trans people's most current self-identifications and the recognition that I cannot know how trans people saw themselves in the past. In *Sexile*, Adela explicitly identifies as a girl from a very early age onward (6) and Adela's first-person narration largely avoids third-person pronouns, but when Adela does refer to herself in the third person, she usually calls herself »mama.« I attempt to honor this female identification through my language use.

3 | I use ›queer‹ as an umbrella term referring to people who variously position themselves as not heterosexual and/or gender-non-conforming. I use the term as a shorthand term to refer to a large variety of people, while fully recognizing that not all people included in my usage would necessarily choose this term for themselves. In my usage, the term ›queer‹ can encompass, but is not limited to people who identify as transgender, transsexual, gender-queer, intersex, gay, lesbian, bi, pansexual, asexual, polyamorous, etc.

of ambiguity and indeterminacy. I carry out this analysis as a white queer reader, who inhabits some, but by no means all of the many borderlands Adela traverses, and who is often afforded the privilege of being and feeling »at home« that Adela is denied because of the toxic mixture of economic marginalization, racism, and heteronormativity she faces. I am offering this analysis in the spirit of trying to learn from Adela's resourcefulness, courage, and creativity.

No Victims – No Saviors

The first linear narrative that *Sexile* complicates is the narrative that Sima Shakh-sari has called the »victim-rescuing narrative«. ⁴ According to the victim-rescuing narrative, the Global South is imagined as monolithically and unchangeably patriarchal and heteronormative and is therefore seen as largely unlivable for queer people. Within this narrative, the only real hope for queer people in the Global South is to migrate to the Global North, which is in turn imagined as tolerant, open, and as a safe haven for queer people. The victim-rescuing narrative is part of what Jasbir Puar has called »homonationalism«. ⁵ Homonationalism takes up older colonialist and racist discourses that justify the superiority of »the West« against the foil of the »Rest«, ⁶ this time with a queer twist: »The West« is better because it is supposedly more queer-friendly than »the Rest.«

Sexile complicates, but does not outright negate, the victim-rescuing narrative. Adela does indeed face a lot of challenges and limitations in Cuba because of her queerness and she therefore decides to migrate to the U.S., hoping to find more openness and more financial security for queer people there. However, while her life in Cuba is not easy, it is far from unlivable. And while the U.S. does deliver on some of its promises in the form of giving Adela access to the queer club scene of L.A. and to the hormones she needs to express her femininity in her physical body, life in the U.S. also turns out to be incredibly hard for her. Upon her arrival in the U.S., instead of partying in Miami, she finds herself in an internment camp for Cuban refugees in Arkansas. When she is finally released, her Cuban-American sponsor, Rolando, greets her by telling her, »You are forever crowned by the pain of exile. Get used to it, girl.« ⁷ With time, Adela comes to realize that

4 | Sima Shakh-sari: »Shuttling Between Bodies and Borders: Iranian Transsexual Refugees and the Politics of Rightful Killing«, in: Susan Stryker / Aren Z. Aizura (Eds.): *The Transgender Studies Reader 2*. New York 2013, pp. 565–579, p. 569.

5 | Jasbir Puar: *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham 2007, p. 2.

6 | Cf. Stuart Hall: »The West and the Rest: Discourse and Power«, in: Stuart Hall / Bram Gieben (Eds.): *Formations of Modernity*. Cambridge 1992, pp. 276–332.

7 | Cortez: *Sexile*, p. 45.

Rolando's prediction was accurate: »Exile is a bitch, baby. You can't completely leave home. You're always still arriving home. Sometimes at night, you dream of your tired, lonely body swimming swimming swimming and wondering where the shore went.«⁸ As this full-page panel (see image 1) suggests, Adela finds that she cannot ever fully arrive in the U.S. The supposed end point of her journey remains forever out of reach. Instead, she is lonely and tired, metaphorically struggling to stay afloat. In her dream, the physical ocean between Cuba and the U.S. becomes a metaphor for her being stuck in the in-between place between leaving and arriving. The American Dream of equal opportunity for all and easy access to material wealth, which is the point of arrival she set out to reach, turns out to be inaccessible for Adela. In fact, after her transition, she has to turn to sex work to support her-



fig. 1 Cortez: *Sexile*, p. 50

self, even though she says of herself, »I was a great fuck but a lousy ho. [...] Some people can deal with hoin' just fine, but it was so painful for me to live like that.«⁹ The U.S. is also not the wonderland of queer freedom and inclusion that the homonationalist victim-rescuing narrative promises. Adela does have access to hormones, but not to health care. The hormones she uses are illegally imported from Mexico, not administered by a trained doctor. And while she does find »hella gay friends« in L.A., she gets »schooled about transphobia when I tried to tell them I was thinking about changing my gender and living as a woman.«¹⁰ Acceptance of queerness has its limits, not just in Cuba, but also in the U.S. As Adela's life story shows, there is no dichotomy between ›here‹ and ›there,‹ between the persecution of queer people in Cuba and queer freedom in the U.S. Instead, life is hard for her on both sides of the border – albeit not in exactly the same ways. However, even though the specific challenges she faces change, poverty and heteronormativity are her constant companions, compounded by the racism she experiences in the U.S., where she is read as a Person of Color for the first time in her life.

Sexile's strategy of dealing with homonationalist discourses is clearly not one of simply opposing them and denying all truth-claims of these discourses. However, it is also not one of wholeheartedly identifying with and reenacting them. Instead, *Sexile* uses a strategy that José Esteban Muñoz calls »disidentification« and that he describes as »the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology.«¹¹ *Sexile* shows how Adela uses the available, dominant discourses and also the material opportunities afforded by these discourses in order to survive and thrive as best as she can. In his book, *Disidentifications*, Muñoz argues that marginalized people such as Adela often have little choice but to engage with dominant discourses in some way because these discourses set the parameters of how we can be in the world. Not having to engage and living mostly under terms and conditions of our own choosing is a privilege very few people have access to, and Adela certainly does not enjoy that privilege.

Sexile »works on and against«¹² the homonationalist victim-rescuing narrative by showing that even though Adela migrated from the Global South to the Global North in search of a more livable life for her as a queer person, the promise of easy access to a better life turns out to be empty indeed. Her story exposes the harsh

9 | *Ibid.*, p. 62.

10 | *Ibid.*, p. 58.

11 | José Esteban Muñoz: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis 1999, p. 11.

12 | *Ibid.*

realities of economic exclusion, racism, and heteronormativity that queer migrants encounter in the Global North. It thus deflates myths of Western superiority by showing that the Global North is actually much less progressive and safe for queer people than people in the Global North might like to imagine. *Sexile* shows white Westerners like myself that, instead of imagining ourselves as »white people saving brown queers from brown oppressors«,¹³ we should get creative and figure out ways to change the conditions in our own contexts that make it shamefully hard for all but the most privileged queer people to build homes at their_our desired destinations.

Impossible Homes

The other linear narrative that *Sexile* complicates is that of gender transition as a journey from one unambiguous gender to another unambiguous gender. Nael Bhanji describes this narrative as follows:

»Contemporary transsexual narratives are often accounts of linear progression: the journey from one location to another [...] where one is meant to leave the transgressive space and transition *towards* one's fully embodied identity. The transitional journey itself is merely a link between locations – a sort of gendered non-zone between origin and destination – and not a place to call home.«¹⁴

In another disidentificatory move, Adela's story partially follows this »transsexual narrative:« She always identified as a »girl«¹⁵ and, during her journey to the U.S., she expresses her conviction that she will become an »American woman«. ¹⁶ Cortez's visual rendition of Adela's transition also mirrors the desire for a clear-cut gender binary that undergirds this narrative. He depicts Adela's transition in two adjacent panels (see image 2),¹⁷ with the left panel showing the right side of Adela's face before transition and the right panel showing the left side of her face after transition, so that Adela appears as half-man, half-woman. The gutter neatly

13 | This is my own homonationalist rephrasing of Gayatri Chakravorty Spivak's famous indictment of colonialist discourses appropriating feminist discourses in order to justify their colonialist exploits as »White men saving brown women from brown men« (Gayatri Chakravorty Spivak: »Can the Subaltern Speak?«, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana 1988, pp. 271–313, p. 297.).

14 | Nael Bhanji: »Trans/scriptions: Homing Desires, (Trans)sexual Citizenship and Racialized Bodies,« in: Susan Stryker/Aren Z. Aizura (Eds.): *The Transgender Studies Reader 2*. New York 2013, pp. 512–526, p. 516. Emphasis in the original.

15 | Cortez: *Sexile*, p. 6.

16 | *Ibid.*, p. 34.

17 | *Ibid.*, p. 59.

separates these two genders. They do not mix; the boundary between them is not blurred. These two panels seem to stand for the starting point and the end point of Adela's gender-journey. The journey between these two points is not represented at all; it disappears in the non-space of the gutter. The narrowness of the gutter belies the amount of time that has passed between these two panels. They give the



fig. 2 Cortez: *Sexile*, p. 59

impression that Adela looked male first, then – suddenly – female. There is no in-between, no both/and, no period of transition and ambiguity. In these two panels, the »transitional journey« is represented as a narrow void, certainly not as »a place to call home.«¹⁸

However, on the very next page, Cortez depicts Adela naked post-transition and it becomes clear that Adela has actually kept her penis. She also advertises her services as a sex worker with a picture that shows both her breasts and her penis, accompanied by a description of herself as a »she-male«.¹⁹ It is precisely the ambiguity of her body that is responsible for her success as a sex worker. Beyond showing that it helps to ensure her financial survival, *Sexile* does not explain Adela's decision to keep her penis. It is probably not too farfetched to speculate that even if she wanted surgery, she could most likely not afford it. Whatever the reason,

18 | Bhanji: »Trans/scriptions«, p. 516.

19 | Ibid., p. 61.

though, Adela's body inhabits precisely the »gendered non-zone between origin and destination«,²⁰ the existence of which the first two panels seem to deny.

Adela's desires and self-images are shaped by the binary gender system we live in. Similar to the disidentificatory strategy employed with regard to the victim-rescuing narrative, Adela's story exposes how the transsexual narrative fails to do justice to all the people who, either by choice or by necessity, live between and beyond the two exclusive genders that function as its starting and end point. Once again, the destination of Adela's journey remains out of reach and she finds herself in the oceanic in-between place between the supposedly stable shores of gender.

In *Exceptional Locations: Transsexual Travelogues*, trans theorist Jay Prosser explicitly compares gender transition to migration, »a move to a new life in a new land, allowing the making of home, precisely an act of translation.«²¹ *Sexile* reveals the violence inherent in this comparison, where a romanticized migration narrative functions in a purely metaphorical sense, while the harsh realities of actual migration faced by many trans people are completely obscured. As a Cuban trans woman who migrated to the U.S., Adela is subjected to such levels of racism, economic marginalization, and cissexism that she can neither make a comfortable home in the »new land« she moved to nor in the »new body« she is crafting for herself. Aren Z. Aizura critiques Prosser's »politics of home« as expressing »a desire to be »normal: to belong without complication to a normative social sphere. However, the sphere of normality is a fantasy: a fantasy, moreover, racially and culturally marked as Anglocentric, heteronormative and capitalist.«²² *Sexile* shows that poor trans People of Color like Adela do, in fact, not have the luxury of having access to this sphere of normality. As Jack Halberstam pointed out, being at home in the »right« body depends as much »on whiteness or class privilege as it does on being regendered.«²³ Adela's life story exposes the race, class, and gender privileges that undergird linear narratives of border crossing and home-making. Lacking these privileges, Adela cannot become the »American woman«²⁴ she dreamed of becoming. Adela's journey across national and gender borders does not lead her to a stable and secure end-point that she could easily inhabit as her home.

20 | *Ibid.*, p. 516.

21 | Jay Prosser: »Exceptional Locations: Transsexual Travelogues«, in: Kate More/Stephen Whittle (Eds.): *Reclaiming Genders: Transsexual Grammars at the Fin de Siècle*. New York 1999, pp. 83–114, p. 88.

22 | Aren Z. Aizura: »Of Borders and Homes: The Imaginary Community of (Trans)Sexual Citizenship«, in: *Inter-Asia Cultural Studies* (2007: 7.2), pp. 289–309, p. 290.

23 | Judith Halberstam: *Female Masculinity*. Durham 1998, p. 172.

24 | Cortez: *Sexile*, p. 34.

Home-Building

Instead of getting caught up in a futile desire to inhabit the zones of normality from which she is excluded, Adela comes to accept the in-between places in which she moves as her home. On the second to last page of the comic, Cortez again pictures Adela swimming naked in the ocean. This time her body is transformed. Her breasts have grown in; her hair is long and blond; her nails are manicured. She has now crossed not only a national border, but has also moved beyond the binary gender system. Her body now inhabits the margins not only of the nation but also of the gendered regimes of normality. Once again, the physical ocean that divides Cuba and the U.S. is used as a metaphor to visualize the borderlands between here and there that Adela inhabits.²⁵ The ocean is a scary place, in which one can get lost and even – literally – die.²⁶ It is also, however, a generative and fluid space. The »American woman« that Adela visualizes during her boat-ride to the U.S. grows out of the waves of the ocean²⁷ and in the second to last panel of the comic, the ocean is also a place in which Adela's gender-transgressive body can exist. Even though she speaks of her »fear« of not being able to find the shore,²⁸ the image also already exudes a sense of calm and peace.

On the last page of the comic, this sense of calm and peace is further intensified when we actually see her stepping out of the ocean and onto the shore (see image 3).²⁹ Multiply marginalized, she now claims this very »non-zone between origin and destination«,³⁰ which is supposed to be uninhabitable, as her home: »All the in-between places are my home. This beautiful freak body is home. And every day I love it ... I arrive.«³¹ The shore she steps on, however, is not the final destination of a linear journey towards wholeness. It is, rather, the very space of the borderlands, of which Gloria Anzaldúa writes, »I stand at the edge where earth touches ocean // where the two overlap // a gentle coming together // at other times and places a violent clash.«³² Visually, Adela straddles the shifting line between ocean and land, the shifting borders between male and female, Cuban and American. Even when

25 | The first instance is discussed in the section »No Victims – No Saviors.«

26 | Cf. Cortez: *Sexile*, p. 34.

27 | *Ibid.*, p. 35.

28 | *Ibid.*, p. 64.

29 | *Ibid.*, p. 65.

30 | Bhanji: »Trans/scriptions«, p. 516.

31 | Cortez: *Sexile*, p. 64f.

32 | Gloria Anzaldúa: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* [1987]. San Francisco 2007, p. 23.

stepping onto the shore, one foot remains in the ocean, the vast and fluid space of in-betweenness. She finds peace and strength, a metaphorical space on which to plant her feet, by claiming the borderlands as her home. The border is no longer only a dividing line, but also a place to live. In the words of Anzaldúa:

»Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the »normal.«³³

Unlike the borderlands that Anzaldúa writes about, which (also) refer to the actual place of the borderland along the border between the U.S. and Mexico, the borderlands that Adela makes her home in are literally *ou-topoi* (Greek for: non-places). As Michel Foucault writes, utopias »are arrangements which have no real space.«³⁴ However, unlike utopias in Foucault's sense, the borderlands that Adela inhabits are very far from »represent[ing] society itself brought to perfection.«³⁵ The in-between places that Adela comes to call her home are also neither »heterotopias« in Foucault's sense³⁶ nor »non-places« in Marc Augé's sense,³⁷ since both – heterotopias and Augé's non-places – refer to concretely existing places, which fulfill specific functions in society and are governed by specific sets of rules. *Sexile* attests to the fact that there is literally no pre-existing place, the rules of which would accommodate and affirm Adela in the fullness



fig. 3 Cortez: *Sexile*, p. 65.

33 | *Ibid.*, p. 25. Emphases in the original.

34 | Michel Foucault: »Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias« [1985/86], in: Neil Leach (Ed.): *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London 1997, pp. 350–356, p. 352.

35 | *Ibid.*

36 | Cf. Foucault: »Of Other Spaces.«

37 | Cf. Marc Augé: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* [*Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*], trans. John Howe. London 1995.

of her being. She cannot make a home in the queer community in Cuba, where she lacks the necessary economic means to ensure her survival, nor in the queer community in the U.S., where her poverty is compounded by racism and cissexism. Like many other people who are poor, trans, queer, of Color and/or migrants, Adela has to fashion a place for herself out of the non-place of perennially being in between.

Reading *Sexile* backwards, through the lens of its last panel, it becomes obvious that, throughout her life, Adela has consistently built homes in the non-place of the metaphorical borderlands that she inhabits. As a teenager in Cuba, she is marginalized because of her queerness, but she also learns to use sex both for pleasure and for power over those who would taunt her. She even uses the state-sanctioned space of a school drag show to publicly claim her girl power. As a young adult, she learns to use Cuban policies against homosexuality to her own advantage when she evades mandatory military service by publicly flaunting her queerness during the military exam. After losing her job as a math teacher because she wore makeup to school, she becomes a part of the queer community in Camagüey, where they develop their own counter-culture involving gay baptisms and fantasy fashion shows. During the Mariel boatlift, she again performs an exaggerated version of her queerness to obtain a permit to leave Cuba. Even before leaving Cuba, Adela already knows how to not only survive, but thrive under adversity.

When she arrives in the U.S., these skills help her to find her way under different, though no less difficult circumstances. She describes the internment camp, where she has to spend the first few months in the U.S., as »a prison, but a super cute prison. It had churches, paved roads, trees, all the food you could eat and a million things we didn't even know we needed.«³⁸ Instead of complaining about her imprisonment, she seizes the opportunity to have »all 31 flavors of Cuban dick«,³⁹ occasionally even obtaining special favors in exchange for sex. Once she arrives in L.A., she finds a home with her gay Cuban sponsor, Rolando Victoria, whom she calls her »alcoholic Angel in America«,⁴⁰ and she enjoys the queer club scene with Freddy, her »nightlife Fairy Godmother«.⁴¹ In the clubs, she encounters fabulous trans women, who inspire her own transition. When she runs into financial trouble after her transition, she picks up the survival skills of other immigrant trans women and learns how to support herself as a sex worker. *Sexile* does not paint a romanticized picture of the multiple borderlands Adela has to navigate. They are often lonely, challenging, and dangerous and Adela speaks of her »pain of

38 | Cortez: *Sexile*, p. 38.

39 | *Ibid.*, p. 42.

40 | *Ibid.*, p. 45.

41 | *Ibid.*, p. 55.

being an exile, a transgender and a sex worker«,⁴² a pain she can only bear by using drugs. Nevertheless, Adela finds a network of support and manages to fashion a livable life for herself in the in-between spaces of non-belonging.

Formal Borderlands

Sexile not only traces Adela's process of creating homes in the borderlands she traverses, it also transgresses formal boundaries of genre and medium in order to create a useful product that supports other denizens of the borderlands in their_our journeys of survival and home-making. The creators of *Sexile* explicitly chose the comic medium as »an approachable medium for those who are uninterested in or unable to engage text-intensive publications,« but at the same time wanted to avoid the common »[p]roscriptive and simplistic« approach of »the ›Brush your teeth, kiddies!‹ type of public health comics.«⁴³ This dual goal of approachability and complexity leads *Sexile* to push the boundaries of both its chosen genre and medium.

Sexile is an autobiography that was neither written nor drawn by its first-person narrator and protagonist, Adela Vazquez. Instead, artist and writer Jaime Cortez created the comic based on interviews with Vazquez, thus violating the autobiographical pact that »for there to be autobiography [...] the *author*, the *narrator*, and the *protagonist* must be identical.«⁴⁴ Since Cortez can only draw what he imagines and not what Vazquez actually saw, Cortez's fictional images accompanying Vazquez's autobiographical narration blur the boundary between autobiography and non-autobiographical fiction. In addition, even though the narration is based on interviews, the reader has no way of knowing which of the words are actually Vazquez's, which were changed by Cortez for dramatic effect, or what was left out.

Sexile uses the formal conventions of comics to convey a visual sense of Adela's life in the borderlands and outside the box of gender and nationality. Cortez often uses panels without borders to show that Adela takes up her own space without letting other people and their expectations box her in. This is apparent for example in the sequence when Adela delivers a flamboyant performance of gender trans-

42 | *Ibid.*, p. 62.

43 | George Ayala/Jaime Cortez/Patrick »Pato« Hebert: »Where There's *Querer*: Knowledge Production and the Praxis of HIV Prevention«, in: Marysol Asencio (Ed.): *Latina/o Sexualities: Probing Powers, Passions, Practices, and Policies*. New Brunswick 2010, pp. 150–172, p. 165.

44 | Philippe Lejeune: »The Autobiographical Pact«, in: Paul J. Eakin (Ed.): *On Autobiography: Philippe Lejeune*, trans. Katherine Leary. Minneapolis 1989, pp. 3–30, p. 5. Emphases in the original.

gression in order to evade military service in Cuba. During that sequence, she is twice portrayed in panels without borders,⁴⁵ which underline the impression that she does not fit into anybody's preconceived notions of gender and that she is actually able to use her gender non-conformity to carve out a certain space of freedom for herself. In another example during the boat ride to the U.S., Adela's visualization of herself as an »American woman« takes the shape of a woman seen from behind, who gazes into a borderless space of white nothingness, transmitting a feeling of openness and possibility beyond clearly defined boundaries and limits.⁴⁶

Sexile also pushes against the aesthetic conventions of comics, however. In comics, as Scott McCloud puts it, words and pictures should be »like *partners* in a *dance* and each one takes turns *leading*.«⁴⁷ In *Sexile*, however, words clearly lead and pictures follow. *Sexile's* many word specific and additive panels as well as its many aspect-to-aspect and even non-sequitur transitions between panels make *Sexile* more of an illustrated narrative than a genuine comic. In this way, the creators of *Sexile* unapologetically adapt the conventions of autobiographical comics to its specific production history and narrative goals, clearly giving more weight to their desire for an approachable, complex, and engaging end product than to formal concerns of genre or medium.

Even though *Sexile* was published by the Institute for Gay Men's Health primarily as an HIV/AIDS education tool, it also intentionally transgresses the limits of the typical AIDS education fare. *Sexile* is obviously not an educational brochure. It is an appealing graphic novel that people will read for its story and artwork, even if they would never pick up an HIV/AIDS information leaflet. Content-wise, instead of choosing the more traditional route of showing all the horrors of AIDS and giving detailed instructions on how to avoid infection, *Sexile* only contains one direct reference to HIV and AIDS and takes the surprising approach of portraying AIDS as basically a non-issue for men who have sex with men – as long as they always use condoms. *Sexile* is a comic about HIV, but it does not let the risk of contracting HIV overshadow the rich, creative, and multi-faceted lives led by the inhabitants of the borderlands. *Sexile* thus refuses to let their lives be reduced to images of potential threat, disease, and death.

Sexile's rootedness in the in-between places of the borderland is also visible in its publication format as a dual-language flip-book that can be read in English, when opened on one side, and in Spanish, when opened on the other. This choice mirrors the fact that the story is set in both Spanish-speaking and English-speaking contexts and it broadens the reach of the publication to people who speak

45 | Cortez: *Sexile*, pp. 12 and 14.

46 | *Ibid.*, pp. 34f.

47 | Scott McCloud: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York 1993, p. 156. Emphases in the original.

only one of the two languages. Publishing the book equally in Spanish and English negates the hierarchy that the U.S. has created between these two languages and it breaks down the language barriers often faced by Spanish-speakers in the U.S., thus creating a border zone that can be equally inhabited by speakers of all the varieties of English and Spanish spoken in the literal borderlands of the U.S. and Mexico.

Both on the level of form and content, *Sexile* thus manages to create an inviting, habitable fictional space that highlights and celebrates the resilient home-making that takes place in the borderlands. *Sexile* belies linear narratives of arrival and instead shows, in the words of Fred Moten, that »the spaces of non-being are ›already zones of alternative being, where people have already figured out ways to live – struggling to preserve the forms of life that we have made under duress [...] and that we continue to make every day.«⁴⁸ To all those of us who do not inhabit the (same) zones of alternative being that *Sexile* maps out, *Sexile* offers an opportunity to honor the life created there and extends an invitation to get creative in working against the forces that keep relegating people to spaces of non-being that require an enormous amount of resourcefulness to survive.

List of Works Cited

- Aizura, Aren Z.: »Of Borders and Homes: The Imaginary Community of (Trans)Sexual Citizenship«, in: *Inter-Asia Cultural Studies* (2007: 7.2), pp. 289–309.
- Anzaldúa, Gloria: *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* [1987]. San Francisco ³2007.
- Augé, Marc: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* [*Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*], trans. John Howe. London 1995.
- Ayala, George / Cortez, Jaime / Hebert, Patrick »Pato«: »Where There's *Queerer*: Knowledge Production and the Praxis of HIV Prevention«, in: Marysol Asencio (Ed.): *Latina/o Sexualities: Probing Powers, Passions, Practices, and Policies*. New Brunswick 2010, pp. 150–172.
- Bhanji, Nael: »Trans/ scriptions: Homing Desires, (Trans)sexual Citizenship and Racialized Bodies«, in: Susan Stryker/Aren Z. Aizura (Eds.): *The Transgender Studies Reader 2*. New York 2013, pp. 512–526.
- Cortez, Jaime: *Sexile*. New York 2004.
- Foucault, Michel: »Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias« [1985/86], in: Neil Leach (Ed.): *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London 1997, pp. 350–356.
- Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Durham 1998.
- Hall, Stuart: »The West and the Rest: Discourse and Power«, in: Stuart Hall / Bram Gieben (Eds.): *Formations of Modernity*. Cambridge 1992, pp. 276–332.

48 | Quoted in: Aren Z. Aizura: »Trans Feminine Value, Racialized Others and the Limits of Necropolitics«, in: Jin Haritaworn/Adi Kuntsman/Silvia Posocco: *Queer Necropolitics*. New York 2014, pp. 129–147, p. 143.

- Lejeune, Philippe: »The Autobiographical Pact«, in: Paul J. Eakin (Ed.): *On Autobiography: Philippe Lejeune*, trans. Katherine Leary. Minneapolis 1989, pp. 3–30.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York 1993.
- Muñoz, José Esteban: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis 1999.
- Prosser, Jay: »Exceptional Locations: Transsexual Travelogues,« in: Kate More/Stephen Whittle (Eds.): *Reclaiming Genders: Transsexual Grammars at the Fin de Siècle*. New York 1999, pp. 83–114.
- Puar, Jasbir: *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham 2007.
- Shakhsari, Sima: »Shuttling Between Bodies and Borders: Iranian Transsexual Refugees and the Politics of Rightful Killing«, in: Susan Stryker/Aren Z. Aizura (Eds.): *The Transgender Studies Reader 2*. New York 2013, pp. 565–579.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana 1988, pp. 271–313.

4

ERINNERUNG – TRAUM – REALITÄT

Das Feuilleton tendiert noch immer dazu, denjenigen Comics Eskapismustendenzen zu unterstellen, von denen es sich demonstrativ abzugrenzen gilt, um den guten, echten und berechtigten Comic zu propagieren.¹ Der schnelle (und vermeintlich anspruchslose) Konsum von Genre-Comics wird gleichgesetzt mit der Flucht vor dem Alltag und der Ausflucht in die Scheinwelt. Es steht weiterhin implizit folgender Vorwurf im Raum: Fantasy, Abenteuer, Slapstick und Science Fiction befriedigen bloß kurzfristig und befördern ausschließlich den dumpfen Realitätsverlust.

Dabei ist der Genre-bezogene Fluchtvorwurf tendenziell ein holpriger. Welche Art des Eintauchens in eine fiktionale Welt als künstlich und welche als künstlerisch wertvoll wahrgenommen wird, ist symptomatisch für die noch immer anhaltende *High/Low*-Debatte, in der Leslie Fiedlers Kampfruf »Cross the bor-

1 | »So eskapistisch und realitätsblind, wie man es ihnen gerne vorgeworfen hat, waren Comics nie – auch wenn sie sich vor allem an Kinder und Jugendliche richteten. Unbestreitbar ist aber, dass sich das Medium in den vergangenen zwei Jahrzehnten weit stärker, als es früher der Fall war, der Wirklichkeit zugewandt hat«, schreibt z.B. Christoph Haas im *Tagesspiegel*: »Invasion aus dem Alltag«. In: *Comic-News des Tagesspiegels*. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comicforschung-invasion-aus-dem-alltag/5860026.html> (publ. 17.11.2011, zit. 11.06.2016).

ders – close the gaps«² zwar intensiv konsumiert, aber noch nicht entsprechend verdaut zu sein scheint. Viel entscheidender ist allerdings folgende Frage: Warum den angestrebten Fluchtversuch verfluchen? Er ist nämlich keinesfalls nur mit der Rezeption von Genre-Comics verbunden, sondern auch mit dem kanonisierten Kunstkonsum. So erfahren Flauberts Leser auch heute nicht bloß über die Flucht Emma Bovarys in kitschige Traumwelten, sondern flüchten, ganz *mise en abyme*, ebenfalls in die Lektüre des Romans. Wenn das Werk nicht mit allen Mitteln bestrebt ist, den Leser auf kritischer Distanz zu halten, ist der Kunstkonsum ein immersiver und genüsslicher Akt: Eintauchen, Abtauchen, Grenzüberschreitung.

Dies ist also Genregrenzen-überschreitend der Fall: Ob ein Comic sich mit der realen Welt auseinandersetzt, oder eine fantastische Parallelwelt erschafft, die Züge der realen Welt nach- oder überzeichnet sagt noch nichts über sein Immersionspotential aus. Dass der Leser sich also durchaus in den Comic flüchten darf, sei hiermit vorausgesetzt. Er überschreitet mit der Lektüre eine Grenze in das Reich der Fantasie und (zum Teil faktenbasierten) Fiktion.

Unabhängig von den Genregrenzen werden innerhalb der Comics selbst entsprechende Übergänge zwischen Fakt und Fiktion verhandelt. Die Transformationen von onirischen Welten in gezeichnete Abbilder, die Verschiebungen mythischer Stoffe in neue Settings und die Platzierung von Gedächtnisbildern in Erinnerungsräume sind Beispiele dieser Wanderungen. Im Mittelpunkt steht hier die Frage: Wie finden das Unbewusste, Träumerische, Flüchtige und sich Verflüchtigende im Comic eine Heimat? Die drei Beiträge dieser Sektion rekurrieren auf sehr unterschiedliche Comic-Genres und Stile, um aufzuzeigen, wie der Comic Erinnerung, Traum und Mythos in den Mittelpunkt stellt und dabei immer wieder aus der diegetischen Erzählung ausbricht.

Dietrich Grünewald beleuchtet in »Erinnern ist Leben« welche Rolle Erinnerungsbilder auch abseits ihrer bekannten prominenten Rolle in autobiografischen Comics spielen.³ In fiktionalen Comics wie Miguelanxo Prados *Ardalén* wird das Erinnern zum Motor der Erzählung. Mittel des Erinnerns ist dabei die Konstruktion von Erinnerungsbildern im Gespräch der Figuren, die comicspezifisch stilistisch von der restlichen Erzählung abweichen und so als Grenzgänge in die (konstruierte) Vergangenheit kenntlich gemacht werden. Objekte, die Erinnerungen stimulieren, werden in *Ardalén* genauso wie in Birgit Weyhes *Im Himmel ist Jahrmarkt* anschaulich in die Erzählung eingebettet. Die immense Bedeutung von Dingen für die Erinnerungsarbeit zeigt Grünewald auch anhand seiner Analyse

2 | Leslie A. Fiedler: »Cross the Border – Close the Gap«, in: *The Collected Essays of Leslie Fiedler. Volume II*. New York 1971, S. 461–485. [Dt.: »Überquert die Grenze, schließt den Graben.«]

3 | Siehe dazu: Elisabeth El Refaie: *Autobiographical Comics. Life writing in pictures*. Jackson 2012.

zeitgenössischer Kunstprojekte, wie der *Bibliothek der Alten*, in denen persönlich bedeutsame Objekte archiviert und so im doppelten Sinne zum Inhalt der Kunst werden. El Refaie untersucht die Rolle von Fotografien als Authentizitätsmarker im autobiografischen Comic;⁴ Grünewald erläutert, wie die Nachzeichnungen von Fotografien in *Ardalén* und in anderen Bildromanen eingesetzt werden, mal als authentifizierendes Dokument, mal um die Fiktionalität der vermeintlichen Faktizität auszustellen. Am Beispiel von *Zeitreisen* zeigt Grünewald abschließend, wie die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verschwimmen, wenn dem Protagonisten die tatsächliche Rückkehr in die Vergangenheit ermöglicht wird.

Auch Merle Koch beschäftigt sich mit den »Grenzen zwischen Traum und Realität«. Traumsequenzen werden, wie auch Erinnerungsbilder, in die erzählte Realität integriert. Wie Rückblenden werden sie durch Farb- oder Formgebung und textliche Hinweise als besonders kenntlich gemacht. Koch demonstriert anhand eines beachtlichen Korpus, welche stilistischen Mittel der Traummarkierung sich konventionalisiert haben und welche individuellen Vorlieben einzelnen Comic-Künstlern zugrunde liegen. Um zu erläutern, warum sich bestimmte Motive durchgesetzt haben, blickt Koch über den Tellerrand der Comicgeschichte und zeigt beispielsweise, wie sich die Traumblase aus dem metaphorisch aufgeladenen Wolkenmotiv der klassischen Malerei ergeben hat. Auch die Psychologie dient als Bezugswissenschaft, um die Sicherheitsfunktion von klaren Abgrenzungen und Rahmungen zu beleuchten. Koch liefert mit ihrem Beitrag nicht nur zahlreiche anschauliche Beispiele, sondern außerdem eine detailreiche Systematisierung von Traummarkierungen und ihren jeweiligen Funktionen – und damit ein Instrumentarium für künftige Comictraum-Deuter.

Julia Ingold konzentriert sich in ihrem »Versuch einer Allegorese von Markus Färbers *Reprobus*« auf Färbers Beantwortung der werkimmanenten Frage: »If the myths have gone away, will the stories ever stay in our time?« Wie Leslie Fiedler es in den Siebzigern forderte und prognostizierte, hat Färber den alten Mythen zu einem neuen Look verholfen – oder mit Ingold gesprochen ein Palimpsest im Sinne Genettes geschaffen: *Reprobus* ist eine grenzüberschreitende Variante der Legende des Heiligen Christophorus, die Versatzstücke neu verbindet und Interpretationsspielräume grafisch gestaltet: Lesen kann man den Comic entsprechend als Überschreitung der klassischen zu einer postmodernen Allegorie. Ingolds Beitrag ist eine exemplarische Anwendung von Benjamins Allegorietheorie mitsamt seiner Sicht auf die Verfallsgeschichte der Welt. Auch an dieser Stelle geht es darum vorzuführen, wie der kollektiven Erinnerung im Comic ein Archiv gegeben wird und Geschichte gleichsam neu geschrieben wird – mit dem Ergebnis, dass so einiges ergebnisoffen und verhandelbar bleibt.

4 | El Refaie: *Autobiographical Comics*, S. 135–178.

Erinnerung, Traum und Realität liegen in postmodernen Erzählungen oft sehr nah beieinander. Im Comic werden konventionelle Grenzen nachgezeichnet, aufgebrochen und neu gezogen.

Marie Schröer

Literatur

Fiedler, Leslie A.: »Cross the Border – Close the Gap« [1968], in: *The Collected Essays of Leslie Fiedler. Volume II.* New York 1971, S. 461–485.

Haas, Christoph: »Invasion aus dem Alltag.« In: *Comic-News des Tagesspiegels.* <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comicforschung-invasion-aus-dem-alltag/5860026.html> (publ. 17.11.2011, zit. 11.06.2016).

El Refaie, Elisabeth: *Autobiographical Comics. Life writing in pictures.* Jackson 2012.

Merle Koch

Grenzen zwischen Traum und Realität

Von Etablierung, Überschreitung und Auflösung
der Grenzen zwischen erzähltem Traum
und erzählter Realität

Abstract | Most dream sequences in comics are embedded in narrated reality as if the characters were experiencing them directly. Together with the character, the reader transcends the border between narrated reality and narrated dream. There are conventional stylistic devices to mark this boundary.

But the border between narrated dream and narrated reality can also be transcended, figures or elements can break out of dreams or break into dreams of others.

The dream can be transgressive. Dreams can be defined by a space in which the limitations of physics and logic do not apply. The artistic engagement with experienced and fictitious dreams enriches the comic and expands its possibilities. Dream events and elements can even be used outside dream sequences. Comics can treat narrated reality like a narrated dream.

Zusammenfassung | Traumsequenzen werden im Comic meistens so in die erzählte Realität eingebettet, als würde die Figur sie in genau diesem Moment erleben. Gemeinsam mit der Figur überschreitet der Leser die Grenze zwischen erzählter Realität und erzähltem Traum. Es gibt konventionell etablierte Marker, um diese Grenze sichtbar zu machen.

Im Comic kann die Grenze zwischen erzählter Realität und erzähltem Traum durchbrochen werden; Figuren und andere Elemente können aus dem Traum ausbrechen oder in fremde Träume gelangen.

Der Traum kann auch Mittel zur Grenzüberschreitung sein. Die Grenzen des Traums können einen Raum umschließen, in dem die Grenzen der Physik und Logik nicht mehr gelten. Die künstlerische Auseinandersetzung mit erlebten und fiktiven Träumen bereichert den Comic; an den Traum erinnernde Elemente und Ereignisse finden sich im Comic dann auch außerhalb von Traumsequenzen. Der Comic kann die erzählte Realität wie den erzählten Traum behandeln.

Etablierung der Grenzen

»Dann, einmal eingeschlafen, [...] muss eine *andere* Grenze überschritten werden, um zu den Traumepisoden zu gelangen: Es öffnet sich eine andere Bühne, die vielleicht nicht eine andere Welt ist (der Traum ist, im Grunde, ein Teil der realen Welt), aber ein Ort, zugleich vertraut und *unheimlich* [...], in welcher der, der hinübergetreten ist, der *einzigste Zeuge* der Ereignisse wird, auch wenn der Traum bewohnt, heimgesucht werden kann von unzähligen Figuren.«¹

Christian Rosset benennt hier zwei Grenzen, die überwunden werden müssen: die zwischen Wach- und Schlafzustand und die zwischen der Außenwelt und der »anderen Bühne«.

In den meisten Fällen folgen wir im Comic den träumenden Figuren auf diese andere Bühne. Traumsequenzen werden in diesem Fall so inszeniert, als ob sie gerade in diesem Moment erlebt werden: Der Protagonist schließt die Augen, der Traum beginnt; er öffnet die Augen und der Traum endet. Dabei wird der Traum innerhalb der erzählten Zeit dargestellt, d.h. der Betrachter des Comics teilt das Traumerlebnis direkt mit der Figur, ohne die Zensur und Verkürzungen, die für die rückblickende Traumerzählung repräsentativ sind. Rückblickende Traumerzählungen, die in der Mehrzahl aus konkreten Erzählsituationen entstehen, tauchen seltener auf: Im Comic wird dargestellt, was im realen Leben nicht erfahrbar ist: Das Träumen wird als aktuelle Bewusstseins Tatsache gezeigt.

Um die Überschreitung der Grenze anzuzeigen, haben Zeichner ein Repertoire von Markierungen entwickelt, von denen einige konventionell etabliert sind und andere speziell für einzelne Traumsequenzen in bestimmten Comics entwickelt wurden. In dem Katalog zur Ausstellung *Nocturnes* nennt Thierry Groensteen einige dieser Marker:² Der Traum könne durch einen speziellen Panelrand³ (gewellt, andersfarbig, abgerundet oder abwesend), die Rahmung in einer Gedankenblase, einen schwarzen Hintergrund oder eine Veränderung der Panelgröße angezeigt werden. Auch durch den Wechsel der Zeichenutensilien, der Farbpalette oder durch eine Änderung des Stils könne er von der erzählten Realität unter-

1 | Christian Rosset: »À la frontière (la bande dessinée et l'autre scène)«, in: Thierry Groensteen (Hg.): *Nocturnes*. Angoulême, Paris 2013, S. 203. Alle Zitate aus diesem Werk wurden von der Verfasserin dieses Beitrags aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt.

2 | Thierry Groensteen: »Rêves de papier«, in: ebd., S. 34.

3 | Dazu schreibt Ullrich Krafft: »In einem abgerundeten Panel ist die erzählende Comic-Figur auch Sprecher des Blocktextes. Für diesen Fall gibt es kein besonderes funktionales Zeichen: der Blockrand fällt meist weg, und zusätzlich muß der Sprecherwechsel sprachlich, graphisch (Anführungszeichen) oder durch ein lexematisches Zeichen angezeigt werden.« Ullrich Krafft: *Comics lesen*. Stuttgart 1978, S. 88.



Abb. 1 Stan Lee (Text), Steve Ditko (Zeichnung): *Dr. Strange. Meister der Magie*. Marvel Deutschland, Nettetal Kaldenkirchen 1995 [Nachdruck von *Strange Tales*, 110, 1963], S. 3.

schieden werden. Merkwürdige und unrealistische Inhalte können ein Indiz sein.⁴ Der Traum könne auch durch die Darstellung des Schlafenden selbst angekündigt werden. Groensteen erwähnt in diesem Zusammenhang das Bild, welches die Figur beim Aufwachen (oder Einschlafen) darstellt.⁵

Eine weitere wichtige Markierung ist die Traummarkierung anhand des Textes. In erzählten Träumen, die völlig ohne einen Rahmen aus erzählter Realität

4 | Hierzu ist anzumerken, dass merkwürdige oder unrealistische Vorkommnisse im Comic nicht ungewöhnlich sind und für sich genommen kein hinreichendes Indiz für einen Traum bilden. Im Vergleich mit dem in der erzählten Realität Erwartbaren hingegen schon, so können neben bizarren Bewegungen, Figuren, Formen und Geschehnissen auch ihr Fehlen auf den Traumzustand verweisen.

5 | Groensteen: »Rêves de papier«, S. 86.

auskommen, ist der Text die einzige Möglichkeit der Kennzeichnung. Meistens findet er sich in einem Kasten in einer Ecke des Panels; auch Sprechblasen und Gedankenblasen können diesen Hinweis enthalten. Beide Möglichkeiten nutzen Stan Lee und Steve Ditko in ihrer ersten Episode von *Dr. Strange. Master of Black Magic*, die 1963 in *Strange Tales* erschien (Abb. 1 zeigt den deutschen Reprint⁶). Die redundante Nutzung mehrerer Marker ist häufig; so finden sich auch hier zwei weitere: Über dem schlafenden Mann bildet sich eine rosafarbene Wolke, in der zunächst nur eine Linie sichtbar ist und in der in den folgenden Panels der Trauminhalt deutlich wird. Die Wolke grenzt Träumer und Trauminhalt voneinander ab, wenn diese in einem Panel dargestellt werden. Durch die unterschiedliche Farbgebung wird diese Abgrenzung zusätzlich verstärkt. Die gleichzeitige Darstellung ist im sequentiellen Comic keine Notwendigkeit, da sie in einer Bilderfolge, anders als im Einzelbild, umgangen werden kann. Dennoch wählen viele Zeichner diese Option.

Auch wenn die Traumblase in einigen Fällen in ihrer Gestalt einer Gedankenblase gleicht (mitsamt den Wölkchen, die das »Ventil« bilden), zeigt Danièle Alexandre-Bidon, dass sie auf Grund ihrer Herkunft als eine andere Kategorie zu betrachten sind, ihr zufolge haben sie sich aus den Heiligendarstellungen entwickelt:

»Die Künstler des Mittelalters haben [...] mehrere Möglichkeiten der Darstellung des Schlafs und der nächtlichen Träume erfunden, von denen einige im Comic zu finden sind. Wir sehen die langsame Entwicklung, die zu der Darstellung des Traumes in einer spezifischen Blase führt, die ihn, durch ihre Farbe oder ausgeschnittene Form, von der Realität unterscheidet. [...] Die Traumblase verdankt ohne Zweifel ihre Wolkenform einer Art der Darstellung, die in der klassischen Malerei Bestand hatte. Die ›Vernebelung‹ des Traums, wie sie in Bildergeschichten und im Comic verwendet wird, scheint inspiriert zu sein von biblischen Motiven, in denen der Inspirator des Traums (Gott, die heilige Jungfrau) aus einer Wolke auftauchte, in die die Akteure des Traums, dank einer ganz materiellen Leiter, hineingelangen konnten.«⁷

Traumblasen sind nicht immer wolkenförmig, sie sind freier in ihrer Gestaltung als Gedankenblasen. Anders als diese zeigen sie in jedem Fall ein Bild, welches in den meisten Fällen den Beginn einer neuen Sequenz bildet. Eine solche Verwendung ist für eine Gedankenblase als Einleitung in eine ausgedachte oder erinnerte Sequenz möglich. In diesen Fällen wird, wie im Traum, eine innere Bühne betreten.

6 | Steve Ditko (Zeichnung)/Stan Lee (Text): *Dr. Strange. Meister der Magie*. Marvel Deutschland, Nettetal Kaldenkirchen 1995 [Nachdruck von *Strange Tales*, 110, 1963].

7 | Danièle Alexandre-Bidon: »À l'origine de l'imagerie onirique: la peinture du rêve dans l'art médiéval«, in: Groensteen: *Nocturnes*, S. 24.

2. Überschreitung und Auflösung der Grenzen

2.1 »Und wieder wird der Körper starr, als der Astralleib sich aufmacht, in den Traum einzudringen.« – Das Sichtbarmachen von fremden Träumen und das Eindringen in sie

In dem Abenteuer, dessen Beginn wir oben verfolgt haben (Abb. 1), bittet ein Klient den Magier Dr. Strange, die Ursache für seine Alpträume zu finden. Dieser beschließt, die Antwort im Traum selbst zu suchen. Um das Eindringen in den Traum des Gegenübers zu zeigen, nutzt Zeichner Steve Ditko die Traumblase. Im zweiten Panel bildet sie sich über dem Kopf des schlafenden Mannes, während sich der Astralleib über dem in Meditationshaltung verharrenden Dr. Strange erhebt. In der rosa eingefärbten Wolke ist außer einer Linie nichts zu sehen. Im folgenden Panel springt Dr. Stranges Astralleib in die Wolke. Daraufhin wird im nächsten Panel der Traum dargestellt und zeitgleich mit der Figur auch für den Leser sichtbar. Um jedes Missverständnis auszuschließen, kommentiert der Text das Geschehen. Im Traum trifft Dr. Strange auf das schlechte Gewissen seines Klienten, »das Böse, das er getan hat«. Durch das externe Eindringen in seinen Traum ist der Klient gezwungen, etwas preiszugeben, das er verschweigen wollte.⁸

Die Fähigkeit, Träume anderer sichtbar zu machen und in sie einzudringen, gehört zu den Superkräften verschiedener Helden und Schurken. In der *Sandman* Mini-Serie, von der zwischen 1974 und 1976 sechs Ausgaben bei DC erschienen sind (im ersten Heft von Joe Simon, in den folgenden von Michael Fleisher geschrieben),⁹ existiert parallel zur erzählten Realität der Dream Stream. In diese Traumdimension gelangen Helden und Normalbürger im Schlaf. Sie ist von personifizierten Alpträumen und vom Sandman (Dr. Sandford) bewohnt. Von seinem Arbeitsplatz, dem Dream Dome, kann er den Dream Stream und die Realität auf Monitoren überwachen. Es wird gezeigt, wie er von dort die Grenze zur Traumdimension überschreitet: In den ersten drei Episoden wird die Grenze in einem Panel als weißes Band dargestellt, das, etwa so breit wie der Raum zwischen den Panels aber wellig, das Panel in zwei Hälften teilt: Links sind Elemente aus dem Arbeitsplatz zu sehen (oder, in der zweiten Ausgabe, bunte Muster), rechts die Landschaft der Traumdimension. Die Figur Sandman, in der typischen Pose eines fliegenden Helden mit ausgestreckten Armen und wehendem Cape, verbindet, in einer sternförmigen weißen Umrahmung isoliert, die beiden Teile. In späteren Episoden nutzt der Sandman für die Reise in die Traumdimension ein Hilfsmittel,

8 | Die Erzählung erlaubt Rückschlüsse auf eine bestimmte Vorstellung vom Traum, auf die sich der Autor hier bezieht: die verbreitete Vorstellung des belehrenden Traums als Resultat des schlechten Gewissens, das den Träumer plagt, um ihn zu läutern.

9 | Joe Simon/Michael Fleisher/Jack Kirby: *The Sandman Vol 1*. New York 1974–1976.

welches er auch für die Reise in die Realität nutzt: eine Röhre, die die Dimensionen verbindet. In diesen Fällen ist die Grenze nicht zu sehen: In einem Panel gleitet er hinein, im nächsten fällt er von oben herab oder aus der Röhre hinaus; der Übergang erfolgt zwischen den Panels.

Die Traumquelle ist in dieser Mini-Serie extern. Die Grenze und Grenzüberschreitung zwischen erzähltem Traum und erzählter Realität verläuft also hier nicht zwischen Außenwelt und Innenwelt einer Figur, sondern zwischen zwei Orten, die jeweils in verschiedenen Zuständen betretbar sind.

Hans J. Wulff hat Traumquellen im Film untersucht und stellt klar, dass nicht alle dargestellten Träume aus psychischen Prozessen resultieren: Als andere Quellen der Traumbilder nennt er den Teufel (als Quell der Versuchung), die höhere Fügung (die Einblick gewährt) und die Anderswelt (Visionen, die z.B. Indianer in das Kollektiv einweisen).¹⁰ Diese Traumquellen finden sich auch im Comic. Sie bestimmen, wo die Grenze zwischen Traum und Realität verläuft: Ist der Protagonist selbst Urheber seiner Träume, so verläuft die Grenze zwischen Wach- und Schlafzustand. Wird sie von Dritten durchbrochen, sind seine persönlichen Grenzen betroffen – seine Intimität wird verletzt. Christian Rosset formuliert:

»Das Gefühl des Besitzes, das der Traum erzeugt: Dieser Traum ist der meine, er wird nur für mich lebendig, wenn er an jemanden adressiert ist, dann nur an mich und an mich allein; ich kann ihn dir erzählen, mit anderen seine Ereignisse teilen, aber ich kann ihn dir keinesfalls in seiner *Realität* darbieten, nicht das *Erlebte* in den kleinsten Details zeigen... Daher stammt die schreckliche Idee, man könnte uns unsere Träume stehlen: das käme einer Vergewaltigung gleich.«¹¹

In der von Roy und Danette Thomas entwickelten *Wonder Woman*-Episode *Beautiful Dreamer, Death Unto thee!*¹² gesteht Sandman der Heldin, dass er, in seiner Pflicht als Wächter der Träume, auch ihre beobachtet habe. Diese wirft ihm daraufhin vor, ihr privates Unbewusstes abgehört zu haben, und weist so auf seine Grenzüberschreitung hin.

Die Traumdimension des DC Universums ist nicht mehr nur ein allgemeiner Ort für alle, sondern wird hier und in späteren Erzählungen um persönliche Dimensionen erweitert: Sie bleibt als Ort, in dem diese persönlichen Träume stattfinden, bestehen.

Wonder Woman wird von einem Schattenwesen heimgesucht. Dieses wird auf ihre personifizierten verdrängten Ängste, ihren Todeswunsch, zurückgeführt.

10 | Hans-J. Wulff: »Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum«, in: Bernard Dieterle (Hg.): *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*. St. Augustin 1998, S. 64.

11 | Rosset: »À la frontière«, S. 203.

12 | Roy & Danette Thomas: »Beautiful Dreamer, Death Unto thee!«, in: *Wonder Woman* (Feb. 1983: 300).

Hier trifft ein an Freud orientiertes Traumkonzept auf die mystische Traumwelt. Wie hier co-existieren im Comic Traumkonzepte aus verschiedenen Kulturen und Mythologien. Als Inspiration für Funktion und Gestaltung der Traumsequenzen nutzen Autoren und Zeichner neben ihren eigenen Traumerlebnissen oder aktuellen Forschungen vor allem überlieferte mythische und fiktive Träume aus verschiedenen Quellen und Medien, die im Comic ihre Fortsetzung finden.¹³

Wer nicht wie Dr. Strange und Sandman über Superkräfte verfügt, um in Träume zu reisen, muss auf technische Hilfsmittel zurückgreifen: In der 2004 von Don Rosa geschaffenen *Uncle Scrooge*-Episode *The Dream of a Lifetime*¹⁴ (Abb. 2) wollen die Panzerknacker den Code zum Geldspeicher erfahren, indem sie eine Erfindung von Daniel Düsetrieb nutzen, mit der sie in Dagoberts Träume gelangen. Donald folgt ihnen, um dieses zu verhindern. Dabei sind die Eindringlinge den turbulenten Träumen genauso ausgeliefert wie Dagobert selbst. Donald gelingt es aus dem Traum heraus nach außen zu kommunizieren; Tick, Trick und Track versuchen von dort den Traum zu beeinflussen, was ihm weitere absurde Wendungen



Abb. 2 Don Rosa: »The Dream of a Lifetime«, in: *Walt Disney's Uncle Scrooge* (May 2004: 329), o.S.

13 | Einen interessanten Überblick zu einigen von diesen liefert die englischsprachige Website *TV Tropes* (www.tvtropes.org).

14 | Don Rosa: »The Dream of a Lifetime«, in: *Walt Disney's Uncle Scrooge* (May 2004: 329).

verleiht: Sie tun dies, indem sie mit Hilfe von Tassen Pferdehufe imitieren. Dies mündet in einer Pointe: Es erscheinen keine Pferde, wohl aber regnet es Tassen.

Besonders interessant ist hier die Darstellung des Panelrands als Grenze zwischen Traum und Realität: Donald und der Panzerknacker befinden sich im Traum von Dagobert. Dessen Traum-Selbst entfernt sich und schließt die beiden dadurch aus seinem Traum aus. Don Rosa verwendet hier ein immer schmaler werdendes Panel, dessen rechter Rand fehlt; die Figuren sehen ins Leere. Ihr Fallen aus dem Panel korreliert mit ihrem Aufwachen – sie finden sich in einem Panel der erzählten Realität wieder. Die sich verschiebenden Grenzen des Panels sind zugleich die des Traumes. Diese Verwendung des Panels, die einer Gleichsetzung der Traumwelt mit dem Panel entspricht, durchbricht die Grenze zwischen Leser und Figur. Die Figur sieht das Panel, in dem sie sich befindet.¹⁵ Bei Don Rosa ist der Angriff auf den Panelrand kaum bedrohlich, da er lediglich ein Aufwachen bezweckt. Unter anderen Umständen kann er durchaus bedrohlich wirken, wie Thierry Groensteen in Bezug auf *Dream of the Rarebit Fiend*¹⁶ anmerkt:

»Besonders bemerkenswert erscheinen mir die Seiten, auf denen der Zeichner mit dem Rand, der die Panel einfasst, spielt. Stück um Stück zerreißt er, rollt ein, deformiert und reißt den Rahmen ab, der, im Kontext von *Dream of the Rarebit Fiend*, als die metaphorische Versinnbildlichung der Logik und Ratio erscheint. Was die Zeichnung umgrenzt, stellt das dar, was unseren Geist umgrenzt und ihn hindert, frei umher zu schweifen. Es ist nicht verwunderlich, dass im Innern einer Geschichte, die sich den methodischen Erkundungen der Ängste und der nächtlichen Hirngespinnste widmet, dieser Rahmen zerstört und überwunden wird.«¹⁷

Groensteen zitiert Serge Tisseron, der von einer sicherheitsbildenden Funktion ausgeht, die der saubere Rand im Comic für Kinder habe.¹⁸ Indem er ein Drinnen und ein Draußen eingrenze, biete er sich dem Kind als ein privilegierter Raum an, in dem die Psyche in ihren Grenzen Bestärkung und Bestätigung findet. Daraus folgert Groensteen, dass die Aggressionen, die sich gegen den Rahmen richten, grundlegend angstausslösend sind.

2.2 Wer träumt wen?

Was bei Don Rosa ein Spiel mit der Metaebene ist, wirkt in einem *Donald Duck* Abenteuer bedrohlich: In der *Lovecraft* Parodie *Donald der Supersänger* [*The Call*

15 | Dieses Phänomenon ist im Comic nicht selten (vgl. den Eintrag zu »Breaking the 4th Wall« auf vtropes.org).

16 | Winsor McCay: *Dream of the Rarebit Fiend*. New York 1904–1911.

17 | Groensteen: *Rêves de papier*, S. 86 ff.

18 | Serge Tisseron: »Mon rêve, c'est une BD«, in: Benoît Peeters (Hg.): *Little Nemo 1905–2005. Un siècle de rêves*. Brüssel 2005, S. 62.

Of C'Rruso, 2004]¹⁹ finden dieser und seine Neffen heraus, dass sie und ihre Welt nur der Traum eines Tentakelmonsters sind. Wenn hier das Panel samt seiner Figuren zu verschwinden droht (es verliert an zwei Seiten seine Begrenzung), so steht nicht weniger als die Existenz Entenhausens in Frage. Donald gelingt es, das Wesen in den Schlaf zu singen; die Kontinuität der Serie bleibt erhalten. »Auch wenn diese Welt nur der Traum eines ... schauder ... schrecklichen Monsters ist«, wie Donald schlussendlich feststellt. Anders als in der Vorlage steht hier nicht unsere oder eine unserer ähnliche Realität in Frage, sondern die fiktionale Welt Entenhausens, die der Autor mit dem Traum des Monsters gleichsetzt. Dennoch hat der oft mit Erleichterung gesprochene Satz: »Es war alles nur ein Traum« hier eine bedrohliche Konnotation.

Die Frage der Identität stellt sich auch in *Die Nacht der bösen Träume*²⁰ (1979). Hier werden Traummarker verwendet, um den Leser in die Irre zu führen: Das Bild zeigt nach einer Traumsequenz, wie ein Junge erwacht und der Panelrand wechselt von nicht-eckig zu eckig, dann folgt wieder eine Traumsequenz mit nicht-eckigem Rand. Das zweite Aufwachbild zeigt dann ein erwachendes Monster als eigentlichen Urheber des Traumes und stellt, unterstützt vom Text, klar, dass es um einen Traum im Traum ging. In diesem Traum träumt das »Monster« von sich als Menschen. Es ist eine Besonderheit der Traumerzählung, dass der Träumende im Traum oft selbst auftaucht, sich also selbst imaginiert. Der Körper der Figur bleibt in der erzählten Realität, während der Leser dem Traum-Ich in innere Welten oder externe Traumdimensionen folgt. Träumende Figur und geträumte Figur werden getrennt, durch die Spaltung in Figur und Traumfigur entsteht eine Verdopplung. Im Comic ist der träumende Protagonist dabei meistens anders als im obigen Beispiel auch im Traum »er selbst«: Er wird im erzählten Traum wie in der erzählten Realität dargestellt. Seltener unterscheiden sich geträumter Protagonist und träumender Protagonist in einzelnen Merkmalen wie der Kleidung, dem Alter, einer Erweiterung der Möglichkeiten der Mimik, in Form einer Verunstaltung oder Verschönerung oder in der Darstellung als Mischwesen zwischen Mensch und Tier. In diesen Fällen sind genug Anzeichen vorhanden, um den Protagonisten eindeutig identifizieren zu können. Seltener findet wie hier eine komplette Verwandlung statt.

19 | Laura & Marc Shaw/Flemming Andersen: *Donald der Supersänger LTB 330*, Berlin 2004.

20 | [Unbekannter Verfasser]: »Die Nacht der bösen Träume«, in: *Gespenster Geschichten* (1997: 1260).

2.3 Der Ausbruch aus dem Traum

In der anderen Richtung wird die Grenze zwischen Traum und Realität durchbrochen in einem kurzen, zwischen Wachsein und Schlafen angesiedelten Moment, in dem der Trauminhalt in der Realität ausagiert wird: Die Batman Episode *Requiem for a Killer* (1991)²¹ stellt auf zwei gegenüberliegenden Seiten den Traum von Killer Croc der Realität (auf Seite 3) gegenüber. Auf der »Traum-Seite« befindet sich ein umrahmtes Panel, in dem eine Sequenz gezeigt wird. In ihrem letzten Bild würgt Croc Batman. Im ersten Bild der »Realitäts-Seite« wiederholt sich das Bild, abgesehen von einem Detail: Er würgt hier einen anderen. Dieses Panel hat keinen Rand, in den folgenden ist er wieder vorhanden, die Panels sind ineinander verschoben und symbolisieren, wie sich Croc wieder in die Realität einfindet. Auch durch die Farben und den Text werden Traum und Realität unterschieden. Die Handlung verbindet beides. Was oft als Gag verwendet wird,²² hat hier einen bedrohlichen Unterton: In diesem kurzen Moment des Schlafwandeln übernimmt der Traum die Kontrolle über die Realität.

Im Comic ist die Grenze zwischen erzähltem Traum und erzählter Realität nicht nur in eine Richtung durchlässig: Gegenstände, Monster und andere Figuren können auch aus dem Traum bzw. der Traumwelt ausbrechen. Ein Gegenstand kann nach dem vermeintlichen Aufwachen zurückbleiben und so die Frage aufwerfen, ob es »nur ein Traum« war. Nicht nur in Horrorcomics dringen Alpträumenmonster und Dämonen in die erzählte Realität. Dieser Grenzübertritt wird selten dargestellt. Meistens ist in einem Panel der Traum zu sehen und in dem Panel nach dem Aufwachen ist der Eindringling da; der Moment des Übertritts findet zwischen den Panels statt. Einige Zeichner greifen auf die Traumblase zurück, um die Manifestation der Figuren darzustellen: In »*Das Zimmer der bösen Träume*« (1989)²³ bildet sich über dem schlafenden Kind zunächst eine Traumblase, die die Form eines Zwerges annimmt. Die Eltern sehen diese Blase und bezeichnen sie als »Schwaden«, sie wird hier zu einem für die Figuren sichtbaren Element der erzählten Realität. Auf dem Cover von *Weird World Vol. 1 (1952: 8)*²⁴ ist eine Sequenz zu sehen, in der sich ebenfalls eine Traumblase bildet, in der sich Gestalten um das Bett des Schlafenden versammeln. Im letzten Panel löst sich diese auf und lässt diese in der Realität des nun aufwachenden Mannes zurück.

21 | Norm Breyfogle (Zeichnung)/Alan Grant (Text): »Requiem for a Killer«, in: *Batman* (Nov. 1991: 471).

22 | Vgl. dazu den Eintrag »Marshmellow Dream« auf tvtropes.org.

23 | Prunes (Zeichnung)/unbekannter Verfasser (Text): »Das Zimmer der bösen Träume«, in: *Die unheimlichen Gespenstergeschichten. Spezial: Alpträume Nächte* (1989: 40).

24 | *Weird World Vol. 1* (1952: 8). Nach atlastales.com wird das Werk Bill Everett zugeschrieben.

2.4 Die Auflösung der Grenzen des Traumes als Bedrohung

Wenn sich der Traum in der Realität fortsetzt, kann der Protagonist nicht mehr zwischen Imagination und Realität unterscheiden. Der Traum kann im Comic als »Einstieg« oder Vorbote für den Wahn dienen. In der von Scott Edelman geschriebenen Geschichte *Picasso Fever*, 1978 in *Secrets of the Haunted House*²⁵ erschienen, träumt ein reuiger Dieb zunächst, er wäre zu Besuch in einer Welt, deren Dekor und Figureninventar einem Gemälde von Picasso entsprungen sein könnten, bevor die Welt und schließlich auch er selbst sich, ausgelöst durch seinen Wahn, tatsächlich in eine solche verwandeln.

Der Autor rekurriert hier auf die Vorstellung, dass der Traum ein Verwandter des Wahns sei. Thierry Groensteen verweist in »Rêves de papier« auf Gérard de Nerval, der seinen Wahnsinn mit der Infiltration des Traumes in den Wachzustand erklärte, und geht der Frage nach, ob der (Alp-)Traum allgemein zu Wahnsinn führt, für die er in Comics verschiedene Antworten findet. Als Beispiele nennt er die Comics *Toxic* und seinen Nachfolger *La Ruche* von Charles Burns, in dem sich Traum und Wahnsinn am engsten verschränken.

Der Comic verwendet für die Darstellung von Wahn und Traum oft ähnliche gestalterische Mittel wie Verzerrungen und Verschiebungen der Größenverhältnisse. Im Comic ist die Halluzination neben Traum und Tagtraum eine Möglichkeit, Imaginäres und Reales zu verschmelzen. Solche konkreten Vorwände sind im Comic allerdings nicht zwingend notwendig. Das Auftauchen innerer Bilder in der äußeren Realität deutet daher nicht immer auf einen der oben genannten Zustände hin.

2.5 Gefangen in der Traumwelt

Eine weitere Bedrohung des Protagonisten ist das Nicht-Verlassenkönnen der Traumdimension oder des Schafzustandes. Im *Zimmer der bösen Träume* (1974)²⁶ wird gezeigt, wie ein böser Diktator aufwacht, nur um sich im nächsten Alptraum wieder zu finden. Auch hier wird der Leser durch die Markierung des scheinbaren Endes der Traumsequenz getäuscht: Nach jedem vermeintlichen Aufwachen aus einem Alptraum gerät er in den nächsten, da ihn ein Voodoo-Priester zum ewigen Durchlaufen von individuellen (Alp-)Träumen verurteilt hat. Sein Körper bleibt im ewigen Schlaf, er kann nicht mehr in den Wachzustand wechseln.

Der Sandman (Garett Sanford) berichtet Wonder Woman in der oben erwähnten Erzählung davon, wie er in einer Rettungsmission in die Traumdimen-

25 | Scott Edelman (Text)/John M. Fuller & Bruce Patterson (Zeichnung): »Picasso Fever«, in: *Secrets of the Haunted House Vol. 4* (Apr., May 1978: 11).

26 | »Im Zimmer der bösen Träume«, in: *Die unheimlichen Gespenstergeschichten* (1975: 557).

sion reiste und diese (für mehr als eine Stunde) nicht mehr verlassen konnte: So wurde er zum Wächter über die Träume. Eine Spaltung zwischen seinem Körper und Geist findet hier nicht statt - auch im Wachzustand bleibt er am Ort des Traumzustandes zurück, wo er schließlich vor Einsamkeit verrückt wird.

3. Überwindung von Grenzen mit Hilfe des Traums

3.1 Räumliche und zeitliche Grenzen

Der Traum kann als erzählerisches Mittel Verwendung finden, um aus der erzählten Zeit auszuscheren: Als geträumte Erinnerung kann bereits Erzähltes wiederholt oder für den Leser Neues eingeführt werden. Es existieren beispielsweise zahlreiche Varianten der traumatischen Ursprungsgeschichte Batmans in Traumsequenzen. Diese erfüllen zwei Funktionen:

- Narrative Funktion: Neueinsteiger finden Anschluss an die Serie
- Dramaturgisch expressive Funktion: Die inneren Motive werden aktualisiert

Dabei kann der Traum gleichzeitig mehr als nur Mittel sein, wenn er sich mit Traumphänomenen auseinandersetzt. Autor Dennis O'Neil verwendet 1989 in »Shaman«²⁷ den von Freud beschriebenen Prozess der Verschiebung und bringt ein Element aus der erzählten Realität in das Traumszenario ein: Die eisige Kälte, in der sich der schlafende Batman befindet, findet in Form eines Schneemanns Eingang in die Erzählung. Mit der Darstellung der wie Glas zersplitternden Eltern wird versucht, ein Bild für das Trauma zu finden.²⁸

Im prophetischen Traum kann ein Ereignis der erzählten Zeit voraus sein. Auch ihn findet man in verschiedenen Variationen: Als »Verkündigung« durch einen Engel, Dämon oder Verstorbenen oder als genaue oder verschlüsselte Darstellung der kommenden Ereignisse. Er kann als rettende Warnung dienen, im Horrorgenre ist sie jedoch meistens vergeblich: Man kann, so die Botschaft, dem Schicksal nicht entkommen.

Verstorbene geben im Comic nicht nur über die Zukunft, sondern auch über Vergangenes und Aktuelles Auskunft. Der Traum kann als Kommunikationskanal dazu dienen, zwischen Diesseits und Jenseits über Raum und Zeit hinweg zu vermitteln, um Hilfe anzubieten oder um Hilfe zu bitten. Der Erzähler macht sich hier die Zeitlosigkeit des Traumes zu Nutze, der die Eigenschaft hat, Ereignisse

27 | Dennis O'Neil (Skript)/Edward Hannigan (Bleistift)/John Beatty (Tusche): »Shaman. Part One«, in *Batman. Legends of the Dark Knight* (1989: 1).

28 | Tatsächlich sind Alpträume ein Symptom einer posttraumatischen Belastungsstörung. Vgl. Hans-Peter Kapfhammer: »Alptraum, Pavor nocturnus und andere Gespenster der Nacht«, in: Michael H. Wiegand u.a. (Hgg.): *Schlaf und Traum*. Stuttgart 2006.

aus der Vergangenheit mit aktuellen Ereignissen zu mischen. Dass von Menschen aus der erzählten Realität geträumt wird, ist an sich nichts Ungewöhnliches, hier wird jedoch suggeriert, dass diejenigen im Traum tatsächlich anwesend sind. Es handelt sich gewissermaßen um die Gegenperspektive zum Eindringen in fremde Träume. In der 1951 in *Black Magic* erschienenen Geschichte »*The Voices in the Night!*«²⁹ wird in einer kurzen Einleitung erzählt, dass sich Lucy Thompson Sorgen um ihren Gatten macht, der in einem alten Flugzeug unterwegs ist. Danach wird gezeigt, wie sie zu Bett geht, und über ihrem Kopf erscheinen, nur durch die monochrome Kolorierung von der erzählten Realität abgegrenzt, erst ihr Gatte, der um Hilfe fleht, und schließlich sein abstürzendes Flugzeug. Im Laufe der Geschichte stellt sich heraus, dass sie, während sie träumt, tatsächlich vor Ort ist: Sie sieht die genaue Absturzstelle und kann so ihren Mann retten. Solche Beispiele, in denen der Geist den schlafenden Körper verlässt und umherwandert, liefern besonders im Horrorcomic häufig den Vorwand, um in fremde Orte oder zukünftige/vergangene Zeiten zu reisen. So können im Traum auch Figuren aus verschiedenen Zeiten, Orten, Welten und Dimensionen zusammengebracht werden.

3.2 Traum als Hilfsmittel zur Überschreitung von Logik und Tabus

Der Traum, in dem alles möglich ist, muss sich nicht an die Grenzen von Raum und Zeit oder die der Logik halten. So kann Nicht-Serienkonformes erzählt werden. Im Traum dürfen die Charaktere zusammenfinden oder miteinander verschmelzen. Was in den Träumen geschieht, bleibt in der Traumklammer, die die erzählte Realität vor ihren Auswirkungen schützt. Dazu schreibt Thierry Groensteen:

»[...] der dargestellte Traumraum befindet sich am Rande der eigentlichen Erzählung, als Einschub, und es ist, als ob das, was erzählt wird, nicht wirklich stattgefunden hätte. Der Traumraum zieht seinen Nutzen genau aus diesem Status der erzählerischen Exterritorialität, in der wichtige Dinge suggeriert werden können, die woanders nicht gesagt werden könnten.«³⁰

In den erotischen Comics von Crepax, der sich viel mit dem Thema Traum befasst, sind (Tag-)Träume ein Mittel, die Fantasie schweifen zu lassen und sich gänzlich von der Logik - und den Tabus - zu befreien. Ein aktuelles Beispiel ist das 2006 in Frankreich erschienene Album *Songes: Coraline* [*Träume: Coraline*],³¹ in dem Autor Dennis-Pierre Filippi dem Zeichner Terry Dodson mit Hilfe des Traumes ermöglicht, seiner (überwiegend männlichen) Zielgruppe den Körper seiner Prot-

29 | Marvin Stein (Zeichnung)/unbekannter Verfasser (Text): »*The Voices in the Night*«, in: *Black Magic Vol. 1* (1951: 3).

30 | Groensteen: »*Rêves de papier*«, S. 29 ff.

31 | Denis-Pierre Filippi (Skript), Terry Dodson (Zeichnungen): *Träume Coraline* [*Songes: Coraline*]. Bielefeld 2008 [2006].

agonistin auf einem Piratenschiff an den Mast gebunden; oder nackt im Kochtopf von Kannibalen zu präsentieren, und um dann sexuelle Übergriffe darzustellen. Im erotischen Comic werden mit der Hilfe des Traums grafisch explizite Szenen gerechtfertigt und in eine Rahmenhandlung eingebettet, die zugleich als Vorwand und Verharmlosung dienen kann. Zugleich hilft diese Strategie, die moralische Integrität der Heldin zu erhalten, die ja für ihre Träume nicht verantwortlich gemacht werden kann. So wird nicht nur den handelnden Protagonisten die Schuld genommen, sondern auch des Lesers Integrität bleibt gewahrt: Er erfreut sich hier nicht an der Szene einer drohenden Vergewaltigung, sondern an einem Traum, den die Protagonistin selbst träumt. Für den Leser gesellt sich das »Es ist nur ein Traum« in doppelter Verneinung eines Realitätsanspruchs zu dem »Es ist nur auf dem Papier/ Es ist nur ein Comic«.

Auch in dem oben angesprochenen *Wonder Woman*-Abenteuer, in dem die Heldin auf Sandman trifft, wird in der Traumsequenz eine Idee umgesetzt, die vielen Lesern gefallen dürfte: Wonder Womans Kleider verbrennen und sie steht entblößt vor Superman (mit dem sie in diesem Traum verheiratet ist) und den Lesern – letzteren wird jedoch von strategisch platzierten Flammen der Anblick verweigert. Da diese Sequenz nur so viel zur Erzählung beiträgt, als sie die erotische Spannung zwischen den Frischvermählten aufzeigt, kann davon ausgegangen werden, dass sie in erster Linie als Dienst an den Fans gedacht ist.

Die entlastende Funktion der Zuschreibung zum Traum findet sich auch in der Überschreitung anderer Grenzen dessen, »was gesagt und gezeigt werden darf«. Ralf Palandt weist darauf hin, dass im *Comic für Demokratie und gegen Extremismus Andy Nr. 1* Gewalt nicht vorkommen darf und daher im Tagtraum stattfindet.³² Ebenfalls ist nicht allein aus Gründen der Serialität zu erklären, dass eine Episode in der Serie *Lucky Luke, Grabuge à Pancace-Valley* [*Dicke Luft in Pancake-Valley*] von 1986,³³ in der Jolly Jumper stirbt, durch das Bild des aus dem Bett fallenden Helden als Traum aufgelöst wird. Die jugendliche Zielgruppe teilt die Erleichterung mit ihm.

32 | Ralf Palandt: »Einleitung«, in Ders. (Hg.): *Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics*. Berlin 2011, S. 38.

33 | Morris: »Lucky Luke. Dicke Luft in Pancake-Valley«, in: *Die Dalton Ballade und andere Geschichten*. Berlin 1986.

4. Erweiterung der Grenzen des Comics durch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Traum

In Mattottis *Chimera* (2005, Abb. 3)³⁴ entspinnt sich die Erzählung aus Verbindungen der Panels über Assoziationen, die teils aus inhaltlichen, teils aus formalen, teils aus symbolischen Verflechtungen hervorzugehen scheinen. Dabei sind verschiedene Verbindungen möglich, die auch gleichzeitig richtig sein können. So kann man, die konventionelle Leserichtung ignorierend, nebeneinanderliegende Seiten als ein Tableau betrachten und erst die vier oberen Panels, dann die unteren lesen. Die Offenheit der Erzählung lässt das zu. Mattotti nutzt, wie es scheint, die Assoziation über das Bild (die oft in Traumdarstellungen Verwendung findet), um eine onirische Erzählung zu schaffen.



Abb. 3 Lorenzo Mattotti: *Chimera*. New York 2009 [2005], o.S.

Ausblick: Die Traumklammer als Vorwand zur Aufhebung der Grenzen von Imaginärem und Realem

Die in dem Spannungsfeld zwischen dem Wunsch nach möglichst authentischer Wiedergabe, Lesbarkeit und künstlerischem Anspruch entstehenden grafischen

34 | Lorenzo Mattotti: *Chimera*. New York 2009 [2005].

Auseinandersetzungen mit den eigenen Träumen beschäftigen viele Zeichner. Nach J.C. Menu begann die Auseinandersetzung des Comics mit dem Traum um seiner selbst willen erst mit den autobiografischen Comics der achtziger Jahre, vorher diente der Traum nur als Vorwand, wie er in seiner Dissertation anmerkt:³⁵

»Aber dass Nemo im letzten Bild aufwacht, ist vor allem ein Vorwand, der es McCay erlaubt, auf jeder Seite ein fantastisches zeichnerisches Universum und seine zeichnerischen Fantasien zu entfalten. [...] Jahrzehnte später ist der Vorwand, dass die Figur geträumt habe, nicht mehr nötig, um Universen zu entwickeln, die von ihrer Natur her onirisch sind.«

Er bezieht sich auf Serge Tisseron, der einige Jahre zuvor argumentiert hat, dass der Traum ein Vorwand sei, dem es nicht mehr bedürfe, da der Leser gelernt habe, den Comic nicht mit der täglichen Realität zu verwechseln.³⁶ Er weist jedoch im gleichen Text die von Freud beschriebenen Vorgänge der Verschiebung, Dramatisierung, Symbolbildung und Verdichtung bei *Little Nemo* nach, er sieht in diesen Regeln der Anordnung von Inhalten eine der Verbindungen von Traum und Comic.

Ulrich Merkl zufolge arbeitete McCay auch mit Träumen, die ihm Kollegen erzählt oder Leser geschickt hätten.³⁷ Hier offenbart sich ein Wissen um den Traum und eine Experimentierfreudigkeit zum Thema Traumphantome, wie Kathrin Hoffmann-Curtius feststellt:

»Vermutlich ohne unmittelbare Kenntnis von Freuds Thesen setzte der Comiczeichner in den Traumdarstellungen als uneinheitlichen, verwirrenden Darstellungsräumen mit ständig variierten Größenverhältnissen neue Wahrnehmungsweisen ein, denen die für den »zerstreuten Blick« des großstädtischen Publikums produzierten Comics ebenso verpflichtet sind wie die Traumdeutung des Psychoanalytikers.«³⁸

Tisseron zeigt eine Gemeinsamkeit von Comic und Traum auf: Beide enthalten Handlungen und Motive, die außerhalb der alltäglichen Realität stattfinden. In beiden Fällen sind diese von letzterer abgegrenzt: Im Traum geschieht das durch das Ritual des Einschlafens und Aufwachens. Im Comic übernimmt die Struktur diese Funktion mit den Linien, die die Figuren umrahmen, den Panels und den

35 | Jean-Christophe Menu: *La bande dessinée et son double*. Paris 2011, S. 88. [Übersetzung durch die Autorin].

36 | Tisseron: »Mon rêve, c'est une BD«, S. 62.

37 | In 69 Strips dankt McCay Personen, deren Namen er über seine Signatur stellt, so Ulrich Merkl in: *The complete Dream of the Rarebit Fiend (1904–1913) by Winsor McCay*. Hohenstein-Ernstthal 2007, S. 53.

38 | Kathrin Hoffmann-Curtius: »Re-rezipierte Erinnerung an den Nationalsozialismus in Comicsequenzen von Art Spiegelman und Volker Reiche«, in: Angelika Bartl u. a. (Hgg.): *Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. Bielefeld 2011, S. 80.

Tableaus. Tisseron verweist darauf, dass sie mit der Struktur von Kirchenfenstern verglichen werden können, in denen die Bleifassungen die Fragmente und ihren Inhalt gleichzeitig trennen und verbinden.³⁹ Tatsächlich findet sich das Ritual des Einschlafens und Aufwachens, wie wir gesehen haben, sehr häufig als markierender Rahmen um eine Traumsequenz im Comic.

Diese »Traumklammer« ist nicht verschwunden, sie findet, neben anderen Mitteln wie Halluzination und Tagtraum, auch heute noch Verwendung. Sie ist und war aber nie notwendig: Schon früher gab es onirische Comics, die ohne diesen Vorwand auskamen. Menu selbst nennt George Herrimans *Krazy Kat*, ein weiteres Beispiel ist *Wishing Wisp* von Thornton Fisher. In dem am 5. März 1913 erschienenen Strip wird ein Baby groß und seine Eltern schrumpfen; es erfolgt ein Rollentausch. Das Motiv des Morphens wurde möglicherweise McCay entliehen, der Traumkontext wird durch einen »Wish Bug« ersetzt.⁴⁰ Der Comic kann die Realität wie einen Traum erzählen.

Nicht immer sind im Comic innen und außen, Traum und Realität getrennt. In Hergés *L'étoile mystérieuse* (1942)⁴¹ döst Tintin im Sessel, als er durch einen Propheten gestört wird; rückwirkend wird dies durch den Text als Traumsequenz aufgelöst. Indem Hergé auf die Markierung verzichtet, führt er den Leser ohne plumpe Täuschung hinters Licht. Vor allem stimmt er auf die Traumlogik der gesamten Episode ein und verdeutlicht diese. Nach einem Bild, das Tintin beim Aufwachen zeigt, tauchen riesige Pilze und Insekten auf, die Situation wird jedoch nicht als Traum oder Wahn aufgelöst.

»Breton glaubte an die Auflösung der scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität: der Surrealität. Der Comic bietet Möglichkeiten für eine solche Verschmelzung von Phantasie und Wirklichkeit zu einer Comic-Realität, die in dieser Konsequenz in keinem anderen Medium denkbar wären, ohne die Handlungsebene zu erschüttern.«⁴²

So formuliert es Jonas Engelmann. In der Zwischenzeit haben sich Filme mehr und mehr für das Imaginäre geöffnet. Im Gegenzug hat mit dem Reportagecomic ein neues Genre Einzug gehalten, welches sich der Realität verpflichtet fühlt. Letzteres ist nur ein scheinbarer Widerspruch: Gerade durch das radikal Subjektive, die Einbindung des Autors in die Reportage, wird versucht, diesem Anspruch

39 | Tisseron: »Mon rêve, c'est une BD«, S. 62 f.

40 | Marco Graziosi: »Edward Lear«, in: *A Blog of Bosh. Edward Lear and Nonsense Literature*. <https://nonsenselit.wordpress.com/page/19/> (publ. 4.10.2014, zit. 20.5.2016).

41 | Hergé: *Tintin. L'étoile mystérieuse*. Tournai 2007 [1942].

42 | Jonas Engelmann: »Die schwarze Welt der Träume. David B's »Die heilige Krankheit« und der Verlag L'Association«, in: *Text + Kritik (Sonderband Comics, Mangas, Graphic Novels* 2009: 5), S. 198.

gerecht zu werden.⁴³ Auf die Frage, warum sich der Comic hier von anderen Medien unterscheidet, lassen sich gleich mehrere Antworten finden. Engelmann vermutet eine in Andreas Platthaus' Hinweis, dass der Comic keine Objektivität beanspruche, sondern »in seiner bildlichen Darstellung Wirklichkeit immer schon gebrochen und umgeformt wird.«⁴⁴ Es ist die Zeichnung, welche den Anspruch auf Realität unterläuft. Auch Thierry Groensteen weist auf die besondere Fähigkeit der Zeichnung hin, zwischen Realität und Imaginärem zu wechseln, sie zu verschmelzen und gleichzustellen. Bill Watterson zeichnet Hobbes als Tiger und macht ihn zum Akteur der erzählten Realität, und er behandelt die erzählte Realität genauso wie die Imagination.⁴⁵ Dasselbe gilt für den Zeichentrickfilm, der reichlich Gebrauch von dieser Strategie macht. Auf einen entscheidenden Unterschied, die Wiederholung der Bilder auf der Seite, weist Ole Frahm hin:

»Das ist das Gesetz der Reproduktion und das Paradox der Serie, wie Herriman sie in *Krazy Kat* realisiert: Sie agiert mit wiedererkennbaren Figuren, die aber tatsächlich nie dieselben sind, sondern immer datiert, immer neu gezeichnet, ihre Identität bildet sich von Tag zu Tag, von Panel zu Panel in der jeweiligen Konstellation.«⁴⁶

So kann, wie im Traum, *Krazy Kat* männlich und weiblich zugleich sein. Bild für Bild wird die Wirklichkeit hinterfragt. Frahm kommt zu dem Schluss: »Es ist in gewisser Hinsicht bedeutungslos, ob das Gezeichnete sich auf ein wirkliches Geschehen bezieht. Die Panels fragen vielmehr Bild für Bild, was wirklich passiert.«⁴⁷ Die Struktur des Comics unterläuft den Anspruch auf eine eindeutige Realität. Wenn Entenhausen der Traum eines Tentakelmonsters ist, ist die Traumsequenz im Comic – ein Traum im Traum.

43 | Vgl. hierzu Hans-Joachim Hahn: »Reality beats out surrealism every time«, in: Dietrich Grünewald (Hg.): *Der dokumentarische Comic*. Essen 2013, S. 75–89.

44 | Andreas Platthaus: »Sprechen wir über mich. Die Rückkehr des autobiografischen Elements in den Comic«, in: Stefanie Diekmann/Matthias Schneider (Hgg.): *Szenarien des Comics. Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*. Berlin 2005, S. 193–208.

45 | Groensteen: *Rêves de papier*, S. 65.

46 | Ole Frahm: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010, S. 80.

47 | Ebd., S. 103.

Literatur

- Alexandre-Bidon, Danièle: »À l'origine de l'imagerie onirique: la peinture du rêve dans l'art médiéval«, in: Thierry Groensteen (Hg.): *Nocturnes*. Angoulême, Paris 2013, S. 13–26.
- Engelmann, Jonas: »Die schwarze Welt der Träume. David B's »Die heilige Krankheit« und der Verlag L'Association«, in: *Text + Kritik (Sonderband Comics, Mangas, Graphic Novels 2009: 5)*, S. 195–210.
- Frahm, Ole: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.
- Groensteen, Thierry: »Rêves de Papier«, in: Thierry Groensteen (Hg.): *Nocturnes*. Angoulême, Paris 2013, S. 29–170.
- Hahn, Hans-Joachim: »Reality beats out surrealism every time«, in: Dietrich Grünwald (Hg.): *Der dokumentarische Comic*. Essen 2013, S. 75–89.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin: »Re-rezipierte Erinnerung an den Nationalsozialismus in Comicsequenzen von Art Spiegelman und Volker Reiche«, in: Angelika Bartl. u. a. (Hgg.): *Sehen – Macht – Wissen ReSaVoir Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. Bielefeld 2011, S. 75–97.
- Kapfhammer, Hans-Peter: »Alptraum, Pavor nocturnus und andere Gespenster der Nacht«, in: Michael H. Wiegand u. a. (Hgg.): *Schlaf und Traum*. Stuttgart 2006, S. 171–199.
- Krafft, Ulrich: *Comics lesen*. Stuttgart 1978.
- Menu, Jean-Christophe: *La bande dessinée et son double*. Paris 2011.
- Merkel, Ulrich: *The Complete Dream of a Rarebit Fiend (1904–1913) by Winsor McCay »Silas*. Hohenstein-Ernstthal 2007.
- Palandt, Ralf: »Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics*. Berlin 2011, S. 5–60.
- Platthaus, Andreas: »Sprechen wir über mich. Die Rückkehr des autobiografischen Elements in den Comic«, in: Diekmann, Stefanie/Schneider, Matthias (Hgg.): *Szenarien des Comics. Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*. Berlin 2005, S. 193–208.
- Rosset, Christian: »À la frontière (la bande dessinée et l'autre scène)«, in: Thierry Groensteen (Hg.): *Nocturnes*. Angoulême, Paris 2013, S. 199–217.
- Tisseron, Serge: »Mon rêve, c'est une BD«, in: Benoît Peeters (Hg.): *Little Nemo 1905–2005 un siècle de rêves*. Brüssel 2005, S. 60–63.
- Wulff, Hans-J.: »Intentionalität, Modalität, Subjektivität: Der Filmtraum«, in: Bernard Dieterle (Hg.): *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur*. St. Augustin 1998, S. 53–71.
- Lustige Taschenbücher.de (http://www.lustige-taschenbuecher.de/katalog_1_218_1.html)
- tvtropes.org (<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HomePage>)
- atlastales.com (<https://www.atlastales.com/>)

Comics

- Edelman, Scott (Text)/Fuller, John (Bleistift)/Patterson, Bruce (Tusche): »Picasso Fever«, in: *Secrets of the Haunted House Vol. 4* (Apr., May 1978: 11).
- Everett, Bill: Cover von *Adventures into Weird Worlds Vol.1* [nicht signiert, zugeschrieben nach atlastales.com] (1952: 8).

- Filippi, Denis-Pierre (Skript), Dodson, Terry (Zeichnungen): *Träume Coraline* [*Songes: Coraline*], Bielefeld 2008 [2006].
- Grant, Alan (Skript), Breyfogle, Norm (Zeichnung): »Requiem for a Killer«, in *Batman* (Nov. 1991: 471).
- Marco Graziosi: »Edward Lear«, in: *A Blog of Bosh. Edward Lear and Nonsense Literature*. <https://nonsenselit.wordpress.com/page/19/> (publ. 4.10.2014, zit. 20.5.2016).
- Fleisher, Michael (Text)/Simon, Joe (Text)/Chan, Ernie (Bleistift)/Kirby, Jack (Bleistift)/Royer, Mike (Tusche)/Wood, Wally (Tusche): *The Sandman Vol 1*. New York 1974–1976.
- Lee, Stan (Text)/Ditko, Steve (Zeichnung): *Dr.Strange. Meister der Magie*. Marvel Deutschland, Nettetal Kaldenkirchen 1995 [Nachdruck von *Strange Tales*, 110, 1963].
- Mattotti, Lorenzo: *Chimera*. New York 2009 [2005].
- McCay, Winsor: *Dreams of a Rarebit Fiend*. New York 1904–1911.
- Morris: »Lucky Luke. Dicke Luft in Pancake-Valley« [»Grabuge à Pancake Valley«], in: *Die Dalton Ballade und andere Geschichten*. Berlin 1986 [1986].
- O'Neil, Dennis (Text)/Hannigan, Edward (Bleistift)/Beatty, John (Tusche): »Shaman. Part One«, in *Batman. Legends of the Dark Knight* (1989: 1).
- Prunes (Zeichnung)/unbekannter Verfasser (Text): »Das Zimmer der bösen Träume«, in: *Die unheimlichen Gespenstergeschichten. Spezial: Alptraum Nächte* (1989: 40).
- Rosa, Don: »The Dream of a Lifetime«, in: *Walt Disney's Uncle Scrooge* (May 2004: 329).
- Shaw, Mark/Shaw, Laura (Skript)/Andersen, Flemming (Zeichnung): *Donald der Supersänger LTB 330* [*The Call Of C'Rruso*], Berlin 2004 [2004].
- Stein, Marvin (Zeichnung)/unbekannter Verfasser (Text): »The Voices in the Night«, in: *Black Magic Vol. 1* (1951: 3).
- Thomas, Roy/Thomas, Danette u.a.: »Beautiful Dreamer, DEATH Unto Thee!«, in: *Wonder Woman* (Feb. 1983: 300).
- Collado (d.i. Louis Collado Coch, Zeichnung)/unbekannter Verfasser: »Die Nacht der bösen Träume«, in *Gespenster Geschichten* (1997: 1260). Reprint aus: 1974: 778.
- Ramos, Vicente (Zeichnung)/unbekannter Verfasser: »Im Zimmer der bösen Träume«, in: *Die unheimlichen Gespenstergeschichten. Spezial: Alptraum Nächte* (1989: 40). Reprint aus: *Gespenster Geschichten* (1975: 557).

Julia Ingold

»Ab und zu wird diese Grenze übertreten. Aber nur in eine Richtung.«

Versuch einer Allegorese von
Markus Färbers *Reprobus*

Zusammenfassung | Markus Färbers *Reprobus* aus dem Jahr 2012 ist im Genette'schen Sinne ein Palimpsest der mittelalterlichen Legende des Heiligen Christophorus, angesiedelt in einer dystopischen Welt, in der eine geographisch reale »Welt der Legenden und Mythen« durch Erosion zu verschwinden droht. Westlich davon liegt, durch einen Fluss abgegrenzt, eine düstere von Menschen bewohnte Megastadt. Dorthin zurückgekehrt, versucht Christus, sich und Christophorus/Reprobus wieder in das Gedächtnis der Bewohner_innen zu bringen. Die Missionarstätigkeit und das Martyrium der alten Version fehlen. Stattdessen versucht Reprobus mehrfach vergeblich über den Grenzfluss aus der Welt der Menschen wieder in die der Legenden zu gelangen. Dieser Grenze zwischen Logos und Mythos, die immer unüberwindbarer wird, gilt es in ihrer allegorischen Konstellation Beachtung zu schenken. Denn an die Stelle der traditionellen Moralisation ist in diesem Buch folgende Frage getreten: »If the myths have gone away, will the stories ever stay in our time?« In Färbers Werk spiegelt sich eine Hoffnung, von der Benjamin in seiner Allegorietheorie spricht: das Aufgreifen von verschwindenden Dingen, ob materieller oder geistiger Natur, und deren Besetzen mit neuen Bedeutungen könnte sie über die Grenze, vor dem Vergessen, für die jeweilige Gegenwart der Künstler_innen, die damit zu Allegoriker_innen werden, retten.

Abstract | Markus Färber's *Reprobus*, published in 2012, is a palimpsest, as defined by Genette, of the medieval legend of St. Christopher. It is set in a dystopic world, where a geographically existent »world of legends and myths« is slowly disappearing due to soil erosion. A border river separates this land from a gloomy megacity on the west bank. Christ and Christopher/Reprobus return there to try to remind the inhabitants of the city of their existence. The mission and martyrdom of the old versions are omitted. Instead Reprobus tries repeatedly to cross the border river back from the world of men to the world of legends – in vain. This border between logos and myth, which grows more and more insuperable, deserves attention as an allegorical constellation. For in this book the traditional moralisation is replaced by a question: »If the myths have gone away, will the stories ever stay in our time?« Färber's creation speaks of the hope, which Benjamin discusses in his theory of allegory, of taking disappearing things, whether material or spiritual, and filling them with new meaning in order to potentially retrieve them from beyond the border of oblivion and bring them into the respective present of the artist, who thus becomes an allegorist.

»Es gibt da aber etwas, das du tun kannst. Kennst du den Fluss im Westen? In Wahrheit ist er eine Grenze. Eine Grenze zwischen zwei Welten. Ab und zu wird diese Grenze übertreten. Aber nur in eine Richtung. Alles andere spricht gegen das Gesetz der Zeit.«¹

Das sind die ersten Sätze aus Markus Färbers Comic *Reprobus*, der 2012 im Kasseler Independent-Verlag rotopolpress erscheint. Das Werk ist im Sinne Gérard Genettes ein ›Palimpsest‹² der Legende des Heiligen Christophorus.³ Ursprünglich – so die Fassung der mittelalterlichen Legenden und byzantinischen – ist der Heilige ein Riese mit einem Hundekopf. Er stammt aus dem Volk der Kynokephalen, das am Rande der Welt lebt.

Die Geschichte des hundsköpfigen Monsters ›Reprobus‹ beginnt im 6. Jahrhundert. Sein Name bedeutet ›der Verfluchte‹. Nach seiner Taufe verwandelt er sich in den sprachbegabten Riesen ›Christianus‹ oder ›Christophorus‹ mit einem menschlichen Antlitz. Er wird zum Missionar und Märtyrer.⁴

Bei Färber stammen Christus und Christophorus aus dem »Reich der Mythen und Legenden«,⁵ das aufgrund von Erosion und Nebel im ewigen Vergessen zu versinken droht.⁶ Ein Grenzfluss trennt ihre Welt von einer Megastadt am anderen Ufer. Dorthin brechen sie auf, damit die Menschen sich wieder an sie erinnern. Dass »die Einsicht ins Vergängliche der Dinge und jene Sorge, sie ins Ewige zu

1 | Markus Färber: *Reprobus*. Kassel 2012, S. 5–8. Da das Buch nicht paginiert ist, habe ich die Paginierung selbst vorgenommen. Seite 1 ist die Titelseite direkt nach dem Vorsatzpapier.

2 | Vgl. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.

3 | Dieser Artikel bildet eine Art zweiten Teil meiner Überlegungen zu Färbers Comic. In dem Freiburger e-Journal *helden.heroes.héros*. ist in diesem Sinne der erste Teil unter dem Titel »Christophorus ist kein Superheld mehr. Brechung historischer und gegenwärtiger Darstellung des Heroischen in Markus Färbers Comic *Reprobus*« erschienen (Julia Ingold: »Christophorus ist kein Superheld mehr. Brechung historischer und gegenwärtiger Darstellung des Heroischen in Markus Färbers Comic *Reprobus*«, in: *helden.heroes.héros* 02 (2014), S. 29–40, <http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012014/aufsaeetze/?page=1> (publ. 27. 8. 2014, zit. 15. 2. 2015).

4 | Zum Heiligen Christophorus insgesamt vgl. Hans-Friedrich Rosenfeld: »Der Hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters«, in: *Acta Academiae Aboensis Humaniora* (1937: 10), S. I–XX, 3–552, Gertrud Benker: *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfabrer. Legende, Verehrung, Symbol*. München 1975, Matthias Zender: »Christophorus« [Art.], in: *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 2. Hg. von Kurt Ranke. Berlin, New York 1979, Sp. 1405–1411 und »Christophorus« [Art.], in: *Lexikon der Kunst*. Hg. von Harald Olbrich [u.a.]. Bd. 1. Leipzig 2004, S. 837f.

5 | Färber: *Reprobus*, S. 41.

6 | Vgl. ebd. S. 28, 88.

retten, im Allegorischen eins der stärksten Motive« sei,⁷ schreibt Walter Benjamin in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Die Geschichte des Christophorus-Stoffes ist bis heute das Zeugnis einer solchen Rettung. Färber trägt den Heiligen einmal mehr in einer Allegorie über die Zeiten.

1. Palimpsest

Der ältere Teil der Legende des Heiligen Christophorus ist deren zweiter Teil: ein ungeschlechter Riese wird zum wortgewandten Missionar und Märtyrer. Dieser Heilige mit seinem sprechenden Namen – Christophorus bedeutet ›Christusträger‹ – wird nun in der Welt der westlichen Kirche immer wieder metaphorisch als Riese mit Christus auf dem Arm dargestellt, weil ein Christ Christus ›im Herzen trägt‹. Hans-Friedrich Rosenfeld publiziert 1937 einen aufschlussreichen Aufsatz darüber, wie die Legende sich bis zu der bekanntesten Version des Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea* aus dem 13. Jahrhundert weiterentwickelt haben könnte.⁸ Besonders im Hinblick auf eine Comicadaption des Stoffes ist seine Theorie bemerkenswert:

Heute ist Christophorus dafür bekannt, dass er Christus als Knaben über einen Fluss trägt. Rosenfeld geht davon aus, dass im Laufe der Jahrhunderte das Wissen um die oben erwähnte metaphorische Bedeutung der Darstellung des Heiligen als Christusträger verloren geht. Es braucht eine neue Erzählung, die erklärt, warum der Heilige den Heiland auf dem Arm hält. Die Ikonographie wirkt demnach auf die Hagiographie und nicht umgekehrt. Jacobus vereint Motive und Versatzstücke aus unterschiedlichen Legenden zu einer kohärenten Erzählung, die eine Ätiologie zu den Darstellungen bietet. Im Comicjargon gesprochen: er verfasst eine mitreißende ›origin story‹.⁹ Was also heute als erster Teil der Geschichte gilt, ist das Produkt des poetischen Schaffens von Jacobus. Färber übernimmt ihn mit dem einzigen Unterschied, dass sich im Comic alles auf der östlichen Seite des Flusses, im ›Reich der Mythen und Legenden‹, abspielt.

Der barbarische Riese Reprobis will nur dem mächtigsten aller Herrscher dienen und bietet dem Kaiser deshalb seine Dienste an. Als ein Spielmann auftritt und die Gräueltaten des Teufels besingt, bekreuzigt sich der Kaiser aus Angst. Reprobis beschließt dem Teufel und dessen grausamen Heerscharen Gefolgschaft

7 | Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. Frankfurt a.M. 1963, S. 253.

8 | Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea* [um 1230]. Darmstadt 1955, S. 498–503. Zur Entwicklung der Hagiographie in Abhängigkeit zur Ikonographie vgl. Rosenfeld: »Der Hl. Christophorus«, S. 352 f., S. 432, S. 436, S. 441.

9 | Vgl. auch Ingold: »Christophorus ist kein Superheld mehr«, S. 32 f.

zu leisten. Doch als sie mordend und brandschatzend durch ihre Welt ziehen, schreckt der Heerführer plötzlich vor einem Wegkreuz zurück und macht kehrt. Reprobis nötigt ihn, auszusprechen, was es mit dem Kreuz auf sich hat, und erfährt von der Passion Christi. Auf der Suche nach diesem offenbar noch mächtigeren Herrscher begegnet der Riese einem Eremiten, der ihm rät, zu fasten und zu beten. Das aber ist dem gefräßigen Monster nicht möglich. Der Eremit rät ihm darum, sich als Fährmann an einem Fluss so lange niederzulassen, bis eines Tages Christus kommen und seine Dienste in Anspruch nehmen werde. An dieser Stelle zeigt sich, dass die oben zitierten ersten Worte des Comics aus dem Munde des Eremiten stammen. Er erzählt von der Grenze zwischen zwei Welten, die nur in eine Richtung überquert werden kann. Als Christus endlich erscheint, ist er bloß ein kleines Kind. Mitten im Fluss nimmt sein Gewicht allerdings so sehr zu, dass der Riese ans Ende seiner Kräfte gelangt, weil er den trägt, der die Welt erschaffen und ihre ganze Sündenlast auf sich genommen hat.¹⁰

Ab hier stimmen Färbers und Jacobus' Versionen nicht mehr überein. In der mittelalterlichen Legende folgen auf die Begegnung mit dem mächtigsten Herrn Missionarstätigkeit und Martyrium des Heiligen. Färber tauscht diesen chronologisch zweiten Teil der Überlieferung vollständig aus. Erzählt ist die Geschichte anachronisch. Der Aufbau des Comics gleicht einem analytischen Drama. Die Handlung setzt ein, als Reprobis vergeblich versucht, den Fluss zurück an seinen Herkunftsort zu überwinden. Danach entfaltet sich die neue zweite Hälfte der Legende. Immer wieder ist sie durch Analepsen unterbrochen, die episodenhaft die Vorgeschichte oder ›origin story‹ erzählen. Diese werden jeweils durch eine Vignette eingeleitet und als eigene kleine Episoden gekennzeichnet. Färbers Riese bleibt innerlich Reprobis. Christus nimmt ihm zwar mitten im Fluss den Hundekopf und seine Stärke. Der Riese ist damit jedoch nicht glücklich und findet sich in seinem neuen, schwachen Körper nicht zurecht.¹¹ Warum das alles geschieht, muss Christus nicht nur den Lesenden, sondern auch Reprobis erst erklären:

»[Christophorus:] Was hast du mit mir gemacht?

[Christus:] Ich ... Ich ... Ich wollte dich retten. Sieh doch! Die Welt aus der du kommst. Mit all ihren Geheimnissen und Wundern versinkt sie mit jedem Tag ein Stück mehr ins Vergessen.«¹²

»[Christophorus:] Was willst du eigentlich dort?

10 | Zur Vorgeschichte vgl. Färber: *Reprobis*, S. 15–20 (*Der Sänger*), 31–36 (*Das Heer*), 45–47 (*Der Eremit*), 57–60 (*Der Fährmann*), 69–75 (*Das Kind*) und Jacobus: *Legenda Aurea*, S. 498–500.

11 | Vgl. auch Ingold: »Christophorus ist kein Superheld mehr«, S. 32f.

12 | Färber: *Reprobis*, S. 25–28.

[Christus:] Naja, das ist ziemlich kompliziert zu erklären. Vor langer Zeit habe ich ihnen [den Menschen in der Megastadt] einen großen Gefallen getan. Ich habe das Gefühl, dass sie das fast schon vergessen haben. Verbannt ins Reich der Mythen und Legenden. Auf die andere Seite des Flusses.

[Christophorus:] Und jetzt willst du zurück, um sie zu erinnern.«¹³

Er will die Stadtbevölkerung an seinen Opfertod erinnern. Am anderen Ufer angekommen, bohrt er sich in der Nase. Reprobus möchte eigentlich lieber nicht in die Megastadt mitkommen, aber Christus bekommt Nasenbluten und muss getragen werden. In der Stadt interessiert sich niemand für sie:¹⁴



Abb. 1 Markus Färber: *Reprobus*. Kassel 2012, S. 66 f.

Hier versinnbildlicht das Gutter den Graben, der zwischen den Menschen und den mythologischen Figuren herrscht.¹⁵ Sie haben zwar physisch die Grenze über-

13 | Ebd., S. 40 f.

14 | Vgl. ebd., S. 40, S. 52–55, S. 62–68.

15 | Bemerkenswert ist auch, dass auf dem Panel unten rechts auf der gegenüberliegenden Seite, Christus, der auf dem Rücken des nackten Reprobus sitzt, plötzlich dessen Gesicht hat: »In einer Gesellschaft, die offenbar keinen Unterschied mehr zwischen Fabelwesen und Religionsstifter macht, verschmelzen die beiden zu einer Figur.« (Ingold: »Christophorus ist kein Superheld mehr«, S. 35).

quert, sind jedoch nicht im Bewusstsein ihrer Umgebung angekommen. Die letzte Analepse leitet zu einer frühen Szene über, als sich Reprobos nach seiner Metamorphose ans westliche Flussufer rettet.¹⁶ Im Epilog setzt Charon Reprobos wieder zurück über den Fluss in seine Heimat. Es stellt sich heraus, dass Reprobos als Fährmann eigentlich nur seine Vertretung war.¹⁷ Damit eröffnet sich eine ganz neue Lesart. Das ›Reich der Mythen und Legenden‹ offenbart sich als Totenreich.

Ein Zitat der Band Mice Parade – »If the myths have gone away, will the stories ever stay in our time?«¹⁸ – fungiert als Motto am Schluss.¹⁹ Wichtig ist vor allem, dass *davor* ein Nachwort steht, das in derselben Schrift und im selben Layout wie die Comicseiten gehalten ist.²⁰ Die Kunstwissenschaftlerin Cordula Patzig erklärt darin vor allem die ursprüngliche Legende und ihre Überlieferungsgeschichte. Im Buch selbst ist also der Hinweis auf den Palimpsestcharakter der Erzählung als gleichwertiger Bestandteil integriert. Das alleine unterstreicht schon die große Bedeutung dieser Tatsache für das Werk.

2. Klassische Allegorie

Das ist freilich nicht das erste Mal, dass jemand die Legende neu erzählt, um »diese historisch anfechtbare, mißbrauchte, in zahllosen Varianten gepriesene und verdammte Gestalt noch zu retten.«²¹ Bereits im Zuge der Reformation verliert die alte Erzählung ihre Glaubwürdigkeit. Sie wird als offensichtlich fantastisch und somit als Lüge abgetan. Martin Luther verleiht ihr aber durch seine allegorische Ausdeutung wieder Aktualität. Der Text ist ein anschauliches Beispiel für eine ›klassische‹ Allegorese, die sich um diese Zeit ebenso in den bildlichen Darstellungen so niederschlägt:

16 | Vgl. Färber: *Reprobos*, S. 22–25, 77–79.

17 | Vgl. ebd., S. 81–88.

18 | Ebd. S. 92.

19 | Vgl. ebd., S. 92.

20 | Vgl. ebd., S. 90f.

21 | Benker: *Christophorus*, S. 157.



Abb. 2 Lucas Cranach der Ältere: Der Heilige Christophorus, 1518/1520, 41,9 × 27,9 cm, Detroit Institute of Arts. Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Der_Hl._Christophorus.jpg

»Doct. M.L. predigte von S. Christoph auf seinem Tage, und sagte, daß es keine Historia wäre, sondern die Griechen, als weise, gelehrte und sinnreiche Leute, hätten solchs erdichtet, anzuzeigen, wie ein Christ sein sollt und es ihm ginge; nämlich ein sehr großer, langer, starker Mann, der ein kleines Kindlin, das Jesulin, auf der Achsel oder Schulter trägt, ist aber schwer, daß er sich unter ihm bücken und biegen muß (wie denn auch der Name Christophorus, der Christum trägt, anzeigt,) durch das wüthend, wilde Meer, die Welt, da die Wellen und Bulgen, die Tyrannen und Rotten, sampt allen Teufeln zu ihm einschlagen und verfolgen, wollten ihn gern umb Leib und Leben, Gut und Ehre bringen; er aber hält sich an einen großen Baum, wie an einen Stecken, das ist an Gottes Wort. Jenseit dem Meer stehet ein altes Männlin mit einer Latern, darinnen ein brennend Licht ist, das sind der Propheten Schrift, darnach richtet er sich und kömpt also unversehret ans Ufer, da er sicher ist, das ist, in das ewige Leben; hat aber einen Wetzschker an der Seiten, darinnen Fische und Brod stecken, anzuzeigen, daß Gott seine Christen auch hie auf Erden in solcher Verfolgung, Kreuz und Unglück, so sie leiden müssen, ernähren und den Leib versorgen will, und sie nicht lassen Hungers sterben, wie doch die Welt gerne wollte. Ist ein schön, christlich Gedichte.«²²

22 | Martin Luther: »Von S. Christoph Legenden« [um 1529], in: ders.: *Dr. Martin Luther's sämtliche Werke*. Bd. 62: *Vierte Abtheilung. Vermischte deutsche Schriften. Zehnter Band*. Hg.

Luther greift eine Momentaufnahme aus der Legende und erklärt ihre ›wirkliche‹ Bedeutung. Als Sinnbild ist die Überlieferung der Erzählung im Protestantismus legitimiert. 1969 streicht Papst Paul VI. Christophorus aus dem offiziellen Heiligenkalender der katholischen Kirche, weil er nicht historisch belegbar ist, und verbannt ihn damit schließlich doch noch ins ›Reich der Mythen und Legenden‹.

3. Postmoderne Allegorie

Färber nun begnügt sich im Gegensatz zu Luther nicht mit einer Allegorese der althergebrachten Legende, sondern schreibt die Geschichte neu. Das Spiel mit dem traditionellen Stoff rückt den Comic in einen postmodernen Kontext. Der Literaturtheoretiker Craig Owens sieht in postmodernen Palimpsesten generell allegorisches Potential. Zu Beginn seines Aufsatzes *The Allegorical Impulse*, schreibt er: »Let us say for the moment that allegory occurs whenever one text is doubled by another.«²³ Nach Owens werden in der Allegorie Gegenstände mit beliebigen Bedeutungen besetzt und im Palimpsest ein Text durch einen anderen gelesen. In der Neuerzählung sei jede beliebige Bedeutungssetzung möglich, der entscheidende Anstoß sei das Unverständnis für die Vergangenheit. Ältere Texte könnten in einer jüngeren Zeit ihre Aktualität behalten, wenn sie allegorisch gedeutet würden.²⁴ Owens nennt deshalb zwei grundlegende Motive für die Allegorie: »A conviction of the remoteness of the past, and a desire to redeem it for the present.«²⁵ Er baut seine Überlegungen auf Benjamins Allegoriethorie auf, die jener in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* begründet. Benjamin sieht das Wesentliche der Allegorie nicht, wie Burkhardt Lindner es so treffend ausdrückt, in der »rhetorische[n] Pragmatik der Versinnbildlichung, sondern in der obsessiven Häufung von Bedeutungssetzungen«.²⁶ So schreibt Benjamin: »Jede Person, jedwedem Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten.«²⁷ Dem

von Johann Konrad Imscher. Frankfurt a.M., Erlangen 1854, S. 39f.

23 | Craig Owens: »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism«, in: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Hgg. von Scott Bryson [u.a.]. Berkeley [u.a.] 1992, S. 52–69 (hier S. 53f.).

24 | Vgl. ebd., S. 52–54.

25 | Vgl. ebd., S. 53.

26 | Burkhardt Lindner: »Allegorie«, in: *Benjamins Begriffe*. Bd. 1. Hg. von Michael Opitz. Frankfurt a.M. 2000, S. 50–94 (hier S. 51f.).

27 | Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 193f.

Gegenstand der Allegorie, so Benjamin, kommt das an Bedeutung zu, »was der Allegoriker ihm verleiht.«²⁸

Diese Motive liegen auch der Legende in Comicform zugrunde. Das eindeutigste Indiz für den Rettungsversuch der alten Geschichte ist das Nachwort. Entscheidender ist es allerdings, dass die vorgefundene Geschichte mit neuen Bedeutungssetzungen versehen ist. Das ist es auch, was Luther mit der Legende des Heiligen Christophorus tut. Der Unterschied der Verfahren liegt hauptsächlich darin, dass sich der allegorische Gehalt nicht so eindeutig zeigt, wie dies in einer klassischen Allegorie üblich wäre. Owens geht also viel weiter als Benjamin, wenn er eine »allegorical structure«²⁹ diagnostiziert, wann immer »one text is *read through* another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be.«³⁰ Das *Wesen* des Palimpsests wäre demnach ein allegorisches.³¹

Für den Fall von *Reprobis* erweist sich diese Theorie als so fruchtbar, weil strukturell Gemeinsamkeiten mit einer ›klassischen‹ Allegorie bestehen. An die Stelle der traditionellen *Moralisatio* treten bei Färber ein Epilog und ein Zitat aus einem Songtext: »If the myths have gone away, will the stories ever stay in our time?«³² Diese postmoderne Allegorie schließt ganz bewusst mit einer Frage. Sie muss nicht mehr einen einzigen abstrakten Sachverhalt veranschaulichen, und nicht jedes ihrer Details muss seine exakte Entsprechung in einem kohärenten Zweitsinn haben.³³ Sie bietet eher eine Ansammlung von Anspielungen auf philosophische Fragen, die zu unterschiedlichsten Antworten kombiniert werden können, doch – und das bleibt der Verwandtschaftsmoment mit der Tradition – verzichtet sie nicht auf eine Aufforderung zur Sinnkonstitution durch ihre gleichnishafte Konstellation.

28 | Ebd., S. 205.

29 | Owens: »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism«, S. 53.

30 | Ebd., S. 54.

31 | Vgl. ebd., S. 54.

32 | Färber: *Reprobis*, S. 92.

33 | Vgl. »The main difference between traditional allegory and ›postmodern‹ allegory is that whereas the first assumes a system of thought which may be extracted from the allegorical level of the work, the latter does not; there may be scraps of meaning, but no assumption can be made of an underlying coherent meaning.« (Jeremy Tambling: *Allegory*. London, New York 2012, S. 159 f.).

4. Benjamin'sche Allegorie

So ist etwa das allmähliche Verschwinden des ›Reichs der Mythen und Legenden‹ nur eine unter vielen rätselhaften Gegebenheiten in der Welt von *Reprobus*, wenn auch eine gewichtige. Später, wenn Charon sich als eigentlich zuständiger Fährmann für den Grenzfluss, der nur in eine Richtung passierbar ist, herausstellt, dehnt sich dieses Bild aus: Alles Naturgegebene und Menschengeschaffene, alles Fiktionale und alles Historische ist dem Verfall und Vergessen anheimgegeben. Denn *Reprobus* transportiert nicht nur Fabelwesen, sondern die ›normale‹ Großstadtbevölkerung über den Fluss. Als pars pro toto steht im Comic für diese Gruppe ein Mann mit Anzug, Hut und Aktenkoffer.³⁴ Der Epilog gibt formal ganz im Sinne der ›klassischen‹ *Moralisatio* den entscheidenden Deutungsanstoß. Charon ist in der traditionellen Ikonographie ein Greis.³⁵ In Färbers Version jedoch hat er ein Schädelgesicht,³⁶ was die Botschaft nur noch verstärkt. »Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus.«³⁷ Diese Darstellungsmöglichkeit unterstreicht das Verhängnis der unaufhaltsamen Vergänglichkeit am deutlichsten. Der zivilisatorische, wissenschaftliche oder technokratische Fortschritt, den die Großstadt am westlichen Ufer symbolisiert, ist dafür verantwortlich.³⁸ *Reprobus'* barbarischer Taten jenseits des Flusses eingedenk, erscheint kein Ort frei von Verfall. Ein berühmtes Zitat aus Benjamins Schrift beschreibt genau diese Lage der Welt und wie die Allegorie sie erfasst:

»Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen des Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung einräubt.«³⁹

Für Benjamin sind die bedeutsamen Dinge immer schon sterbend, weil die Welt, der sie angehören, ›todverfallen‹ ist. Doch genau darin liegt das Leben der Allegorie, für die erst die toten Dinge, die keine Bedeutung mehr für sich selbst haben, verfügbar sind. Benjamin ist selbst ein Allegoriker und eine seiner berühmtesten Allegorien ist sehr aufschlussreich im Hinblick auf seine Theorie:

34 | Vgl. Färber: *Reprobus*, S. 59f.

35 | Vgl. »Charon« [Art.], in: *Lexikon der Kunst*. Hg. von Harald Olbrich [u.a.]. Bd. 1. Leipzig 2004, S. 804f.

36 | Vgl. Färber: *Reprobus*, S. 85.

37 | Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 182f.

38 | Vgl. auch Ingold: »Christophorus ist kein Superheld mehr«, S. 33.

39 | Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 183.

»Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.«⁴⁰

Wie Luther beginnt Benjamin mit einer Ekphrasis, die er dann ausdeutet. So unglücklich, wie er ihn setzt, sieht der Engel auf Klees Graphik jedoch nicht aus. Er will nicht das Werk interpretieren, sondern er borgt es, um seine geschichtsphilosophische These zu veranschaulichen: Die Menschheitsgeschichte verläuft nicht teleologisch, sondern ist eine ununterbrochene Ansammlung von Katastrophen und Verfall. Der Fortschritt ist keine positive Weiterentwicklung, sondern ein rücksichtsloser Vorgang, der alles, was ihm nicht dient zurück lässt und vergisst. Jean-Michel Palmier vergleicht den Angelus Novus, der dies alles hilflos mitansehen muss, mit der Allegorie: »Wie später der Engel der Geschichte, sammelt die Allegorie alles zerstreute ein.«⁴¹

Genauso wie Benjamin mit Klees Graphik verfährt, bedient sich Färber der Legende vom Heiligen Christophorus und ihrer narrativen Motive, um die Vergesslichkeit des kulturellen Gedächtnisses darzustellen. Der Weltenbau von *Reprobis* ist im barocken Sinne eine Allegorie auf die Vanitas, der sie sich gleichzeitig entgegen stellt, indem sie den Heiligen Christophorus wieder lebendig macht. Eigentlich kann der Fluss nur in Richtung Totenreich überschritten werden. Christus und Reprobis können dieses Gesetz brechen, trotzdem gelingt es ihnen nicht, in der Welt der Großstadt ihre Bedeutung wieder zu gewinnen. Die Stigmata an den Händen »des Kindes« offenbaren es als den gekreuzigten Christus, der auf die Erde zurückkehrt, um das jüngste Gericht zu halten.⁴² Rettung aus dem Fortschritt, der alles vergisst, ist der jüdischen Auffassung zufolge erst mit dem Erscheinen des Messias und der Erlösung der Menschheit möglich. So schreibt Benjamin: »Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem

40 | Walter Benjamin: »Geschichtsphilosophische Thesen« [1942], in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M. 1961, S. 268–279 (hier S. 272 f.).

41 | eigene Übs. aus: Jean-Michel Palmier: *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Paris 2006, S. 555: »Comme plus tard l'Ange de l'Histoire, l'allégorie échoue à rassembler ce qui est éparé.«

42 | Vgl. insbesondere Färber: *Reprobis*, S. 70 und auch Ingold: »Christophorus ist kein Superheld mehr«, S. 33 f.

Moment zitierbar geworden.«⁴³ Dies ist keine hoffnungsvolle Vision. Vielmehr spiegelt sich darin Hoffnungslosigkeit und Desillusion gegenüber der Menschheit, die nicht selbst vermag, die Dinge vor dem Tod zu bewahren. In Färbers Allegorie taucht der Messias auf und er verkündet tatsächlich genau das, was laut Benjamin seine große Tat wäre: »Ich wollte dich retten. Sieh doch! Die Welt, aus der du kommst. Mit allen ihren Geheimnissen und Wundern versinkt sie mit jedem Tag ein Stück mehr ins Vergessen.« Dieser Messias »möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen« wie der Engel der Geschichte. Doch er versagt. Was die mythologischen Figuren nicht bewerkstelligen können, leistet allein die Allegorie.

5. Allegorese

Der Comic endet mit einer Frage. Reprobis will von Charon, seinem Vorgänger und Nachfolger, wissen: »Sag mal: ›Ist er denn wirklich jemals zuvor auf der anderen Seite gewesen?‹« Die Antwort bleibt offen und damit bleibt unklar, ob der Christus in dieser Welt überhaupt jemals Bedeutung hatte. Hinter Reprobis' Frage steckt eine jahrhundertelange Geistesgeschichte: Die allegorische Bedeutung der beiden Flussufer kann den Begriffen ›Mythos‹ und ›Logos‹ entsprechen. Unter Mythos fällt alles, was nicht Teil der von einer Gesellschaft als ›Wahrheit‹ empfundenen Tatsachen ist, wie auch immer sie verbürgt sein mögen – Logos ist alles andere. Die Legende des Heiligen Christophorus rechnet Luther auf der wortwörtlichen Ebene dem Mythos zu, den übertragenen erbaulichen Sinn, der durch die reale göttliche Instanz garantiert ist, dem Logos. Allein dieses kleine Beispiel zeigt, dass die Zuordnungen sich im Laufe der Zeit verändern.

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer brechen in ihrer *Dialektik der Aufklärung* auf Benjamin aufbauend, mit dieser Dichotomie. Ihre Überlegungen bauen ebenso auf Benjamins Philosophie auf. Genannt seien zwei prägnante Sätze: »Aber die Mythen, die der Aufklärung zum Opfer fallen, waren schon deren eigenes Produkt.«⁴⁴ Und weiter: »Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie. Allen Stoff empfängt sie von den Mythen, um sie zu zerstören, und als Richtende gerät sie in mythischen Bann.«⁴⁵ Gemäß diesem Mechanismus hätte das Christentum, wenn es, wie bei Luther, Gegner der Mythologie ist, den Grenzfluss zwischen den Welten selbst gegraben. Aufschluss über diese Vermutung gibt die Geschichte von

43 | Benjamin: »Geschichtsphilosophische Thesen«, S. 269.

44 | Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung* [1944]. Frankfurt a.M. 1969, S. 14.

45 | Ebd., S. 18.

Färbers Christus, der, wie gesagt, eigentlich »auf den Wolken des Himmels mit großer Kraft und Herrlichkeit« wiederkehren sollte.⁴⁶ Was allerdings geschieht, ist, dass er aus eigener Schuld Nasenbluten bekommt.⁴⁷ Als Reprobis aus einem Traum von seinem früheren Leben erwacht, erzählt er dem schlaftrunkenen und blutenden Christus, dass er weiter versuchen möchte, zurück nach Hause zu gelangen. Doch dann sieht er seinen Herrn bluten. Deshalb trägt er ihn in Richtung

Großstadt. Doch diese Chronologie wird durch die Analepse, die von seiner Tätigkeit als Fährmann berichtet, unterbrochen. Die Vignette zu dieser Episode teilt sich eine Doppelseite mit der Darstellung des genauen Moments, in dem Reprobis sieht, wie sich das Nasenbluten Christi in einen Fluss verwandelt:



Abb. 3 Markus Färber: *Reprobis*. Kassel 2012, S. 55–57.

Die beiden riesigen Füße spielen auf Reprobis als Verbindung zwischen den beiden Ufern an – und darauf, dass er als hundsköpfiger Riese in einem menschlichen Körper in keiner der beiden Welten mehr zuhause ist. In Comics taucht keine visuelle Redundanz auf, wenn sie nicht bedeutungsvoll ist.⁴⁸ Sind die erzählte Welt konsistent und die Episoden chronologisch geordnet, muss es sich um eine visuelle

46 | *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart 1984, Matthäus 24, 30.

47 | Vgl. auch Ingold: »Christophorus ist kein Superheld mehr«, S. 34f.

48 | An dieser Stelle sei mir ein kleiner Exkurs erlaubt: Ich danke zunächst Matthias Harbeck, der hier bei der Diskussion nach meinem Vortrag nachfragte. Tatsächlich habe ich mich zu dieser Aussage nicht explizit von einer theoretischen Lektüre hinreißen lassen, vielmehr von der Comiclektüre selbst. Jedoch haben zum Beispiel Thierry Groensteen (*Système de la bande dessinée*. Paris 1999, S. 179–186) und Ole Frahm (*Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010, S. 11 f., 31–57) auf die Wichtigkeit von Wiederholungsstrukturen in Comics hingewiesen. Ich meine, es gilt bei der Analyse von Comics den Bildern genauso zu trauen, wie dies bei den Worten in rein sprachlichen Kunstwerken der Fall wäre.

Metapher handeln. Der Blutstrom und der Grenzfluss sind in dieser Doppelseite einander zugeordnet. Der Fluss aus dem Blut Christi wird metaphorisch zur Grenze zwischen Mythos und Logos: Das Nasenbluten, das er sich selbst zufügt, verursacht, dass das Land der Mythen und die Welt der Menschen beginnen auseinanderzudriften. Das Nasenbluten steht für die Passion Christi, durch die er erst zur Erlöserfigur und zum Stifter einer Religion wird, die alle anderen Götter in die Welt der Phantasie abdrängt. In der monotheistischen Welt des katholischen Mittelalters haben beide Gestalten, *Reprobis* und Christus, noch ihren Platz in der realen Welt. Im Zuge der Reformation wird Christophorus zu einer reinen Allegorie und hat nur durch sie überhaupt eine Existenzberechtigung. In einer Welt, in welcher der christliche Glaube an Bedeutung verliert, verliert dann auch Christus seine Stellung als »Logos«.

6. Dystopie

Christi Nasenbluten, das zum Grenzfluss wird, erzählt eine ganze Kulturgeschichte: Das Christentum als mythophobe Religion, ist für ihr Ende selbst verantwortlich, sobald es von der Vernunft, vom Logos, der Mythizität überführt wird.⁴⁹ Färbers Comic scheint hierauf tatsächlich anzuspielden, jedoch – und das ist sehr wichtig – ohne zu werten. Denn ob von Mythos oder Logos beherrscht, gibt es für die »normalen« Menschen in *Reprobis* keine Möglichkeit, glücklich und frei zu leben. Auf der östlichen Seite des Ufers ist ihr Leben ständig von teuflischen Heerscharen und menschenfressenden Kynocephalen bedroht. Auf der westlichen Seite leben sie in einer anonymen technokratischen Großstadt, in der selbst am Tag nicht die Sonne scheint.⁵⁰ Beide Welten sind Dystopien. Aus Benjamins allegorietheoretischer Perspektive heißt das: Ob sich die Menschheit in einem logozentrischen oder einem mythologischen Stadium befindet, ihre Realität ist geprägt von Verfall und Vergessen. Ganz in Benjamins Geiste diagnostizieren Adorno und

49 | Am anschaulichsten, schadenfrohesten und polemischsten legt diesen Gedankengang wohl Heinrich Heine in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* ([1834]. Stuttgart 1997) dar. Er zeichnet die fortschreitende Rationalisierung in der Geistesgeschichte Europas nach und zeigt die Tendenzen auf, die zu der unüberwindbaren Grenze zwischen Mythos und Logos führen. Für ihn wurzelt schon im Protestantismus die Rationalisierung des Christentums und damit dessen Ende (vgl. S. 37). Nur auf diesem Nährboden nämlich, so geht sein Gedanke, kann Kant die *Kritik der reinen Vernunft* schreiben, die verkündet »daß wir gar nichts wissen können von sehr vielen Dingen [z. B. Gott], mit denen wir früher in vertrautester Bekanntschaft zu stehen vermeinten« (S. 98). So bleibt Heine nur zu schließen: »Hört ihr das Glöckchen klingeln? Kniert nieder – Man bringt die Sakramente einem sterbenden Gotte« (S. 90).

50 | Vgl. Färber: *Reprobis*, S. 33, 63–68.

Horkheimer diese dialektische Ausweglosigkeit der menschlichen Geschichte, wenn sie sagen:

»Die Mythologie selbst hat den endlosen Prozeß der Aufklärung ins Spiel gesetzt, in dem mit unausweichlicher Notwendigkeit immer wieder jede bestimmte theoretische Ansicht der vernichtenden Kritik verfällt, nur ein Glaube zu sein, bis selbst noch die Begriffe des Geistes, der Wahrheit, ja der Aufklärung zum animistischen Zauber geworden sind.«⁵¹

Ohne den Glauben an die Mythen sind die Menschen in *Reprobis* nicht glücklicher als mit ihm. So ist nach Benjamin, Adorno und Horkheimer die adäquate Reaktion auf *Reprobis*' letzte Frage »Ist er denn jemals auf der anderen Seite gewesen?«, dass die Antwort für das Glück der Menschheit niemals von Belang ist. Färbers Comic erzählt in seinem übertragenen Sinn davon, dass, egal ob Christus Mythos oder empirische Tatsache ist, die Welt dem Sterben verfallen bleibt. Entsprechend bleibt die Antwort offen. Und offenbar hat Charon im Epilog Christus noch nicht wieder aus der Megastadt in das Totenreich übergesetzt.

7. Moralisatio

Welche Antwort gibt das alles nun auf die letzte Frage des Buches? »If the myths have gone away, will the stories ever stay in our time?« Der Allegoriker fragt sich am Ende des Comics, ob denn, wenn die Mythen schon verschwunden sind, ihre Geschichten wenigstens Bestand haben werden. Die Frage ist im Paratext angesiedelt. Dieser schlägt in der Regel eine Brücke zur »Realität« der Lesenden. Die »myths« sind immaterielle Erzählstoffe, die zu verschwinden drohen, wenn ihnen niemand einen Körper verleiht. In der Kunst werden sie materielle »stories« und ihr Verschwinden ist für eine Weile aufgeschoben. Tote oder verschwindende Dinge mit neuen Bedeutungen besetzen und sie hiermit für die Gegenwart retten – dieser Geist herrscht in *Reprobis*. Meine Allegorese ist nur eine vieler möglicher Deutungsvarianten. Dass die postmoderne Allegorie keine eindeutige Botschaft braucht, zeigen, ganz im Sinne Owens', die beiden Fragen am Ende des Buches. Die eigentliche Botschaft dahinter ist dann der Aufruf zu ihrer Reflexion, zum neuen Überdenken der Grenze zwischen Mythos und Logos.⁵²

51 | Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 17.

52 | Zuletzt, doch *nicht zuletzt* bedanke ich mich ganz herzlich bei Stephan Packard für die Durchsicht des Aufsatzes und die wertvollen Kommentare!

Literatur

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung* [1944]. Frankfurt a.M. 1969.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. Frankfurt a.M. 1963.
- Benjamin, Walter: »Geschichtsphilosophische Thesen« [1942], in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M. 1961, S. 268–279
- Benker, Gertrud: *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfabrer. Legende, Verehrung, Symbol*. München 1975.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart 1984.
- »Charon« [Art.], in: *Lexikon der Kunst*. Hg. von Harald Olbrich [u.a.]. Bd. 1. Leipzig 2004, S. 804f.
- »Christophorus« [Art.], in: *Lexikon der Kunst*. Hg. von Harald Olbrich [u.a.]. Bd. 1. Leipzig 2004, S. 837f.
- Färber, Markus: *Reprobus*. Kassel 2012.
- Frahm, Ole: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982.
- Groensteen, Thierry: *Système de la bande dessinée*. Paris 1999.
- Heine, Heinrich: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* [1834]. Stuttgart 1997.
- Ingold, Julia: »Christophorus ist kein Superheld mehr. Brechung historischer und gegenwärtiger Darstellung des Heroischen in Markus Färbers Comic *Reprobus*«, in: *helden.heroes.héros 02* (2014), S. 29–40, <http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012014/aufsaeetze/?page=1> (publ. 27. 8. 2014, zit. 15. 2. 2015).
- Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea* [um 1230]. Darmstadt 1955.
- Lindner, Burkhardt: »Allegorie«, in: *Benjamins Begriffe*. Bd. 1. Hg. von Michael Opitz. Frankfurt a.M. 2000, 50–94.
- Luther, Martin: »Von S. Christoph Legenden« [um 1529], in: ders.: *Dr. Martin Luther's sämtliche Werke*. Bd. 62: *Vierte Abtheilung. Vermischte deutsche Schriften. Zehnter Band*. Hg. von Johann Konrad Imscher. Frankfurt a.M., Erlangen 1854, S. 39f.
- Owens, Craig: »The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism«, in: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Hg. von Scott Bryson [u.a.]. Berkeley [u.a.] 1992, S. 52–69.
- Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Paris 2006.
- Pfarr, Ulrich: »Comics als Mythologie der Moderne«, in: *Funny Cuts. Cartoons und Comics in der zeitgenössischen Kunst*. Hg. von Cassandra Nakas. Ausst. Kat.: Stuttgart, Staatsgalerie 2004–2005. Stuttgart 2004, S. 104–129.
- Rosenfeld, Hans-Friedrich: »Der Hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters«, in: *Acta Academiae Aboensis Humaniora* (1937: 10), S. I–XX, 3–552.
- Tambling, Jeremy: *Allegory*. London, New York 2012.
- Zender, Matthias: »Christophorus« [Art.], in: *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 2. Hg. von Kurt Ranke. Berlin, New York 1979, Sp. 1405–1411.

Dietrich Grünewald

Erinnern ist Leben

Intersubjektive Grenzüberschreitungen.

Dargestellt am Beispiel des Comicromans

Ardalén von Miguelanxo Prado

Abstract | In her project »Bibliothek der Alten« the artist Sigrid Sigurdson (Historische Museum Frankfurt/Main) archives individual memories – multiple traces found in texts, sounds and pictures. Rummaging in the exhibition boxes, the visitor can retrace and comprehend how intertwined the dynamics of memories are. Memories are deceptive, selective, perspectival, fragmentary, unstable. The art of conserving memories and especially Boltanskis archive show how fact and fiction mingle and still become part of the collective memory bank. However constructed and insecure they are: Memories determine our lives constantly. Remembering is a border-crossing process. Pictorial narratives deal with the dynamics of it in various ways: Miguelanxo Prados Graphic Novel *Ardalén* makes the topic of memory a border-crossing part of the story, dealing with questions of now vs. then, reality vs. delusion and competing personalities. Art thus visualizes and depicts the inherent procedures (and playfully catches its readers) by using border-crossing, intermedial aesthetics, and involving texts and pictures from a variety of styles. The aforementioned work by Prado and Matthias Gnehm's *Der Maler der Ewigen Erinnerung* will serve as examples to demonstrate that capacity.

Zusammenfassung | Das Projekt »Bibliothek der Alten« der Künstlerin Sigrid Sigurdson (Historisches Museum Frankfurt/Main) archiviert individuelle Erinnerungen, eingebunden in vielfältige Spuren, in Text-, Ton- und Bilddokumenten. Stöbert man in den zugänglichen Kartons, erkennt man, wie ein Erinnerungsgeflecht zu einem dynamischen Prozess wird, wie sich individuelle Erinnerungen mit anderen verbinden. Erinnerungen sind dabei trügerisch, selektiv, perspektivisch, fragmentarisch, labil. Wie die Kunst der »Spurensicherung«, insbesondere die Archive Boltanskis, demonstriert, können sich Realität und Fiktion mischen und doch Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses sein. Bei aller Konstruktion und Unsicherheit: Erinnerungen bestimmen unser Leben ständig. Erinnern ist dabei ein vielschichtig grenzüberschreitender Prozess. Gerade die Kunst der Bildgeschichte hat den Konstruktionsprozess des Erinnerns auf unterschiedliche Weise aufgegriffen. In Miguelanxo Prados Bildroman *Ardalén* (dt. 2013) wird Erinnerung zum grenzüberschreitenden Thema in mehrfacher Hinsicht, zwischen heute und früher, zwischen Realität und Wahn, zwischen den Persönlichkeiten. Wie die Kunst der Bildgeschichte ein prozessuales Erinnerungsgeflecht darstellbar und miterlebbar machen kann, wie sie mit einer grenzüberschreitenden intermedialen Ästhetik, die unterschiedliche Bildformen und Textsorten funktional einbindet, den

Rezipienten in dieses Spiel emotional und reflexiv einbindet, soll – in vergleichende Kontexte gestellt – am Beispiel Prados sowie an Matthias Gnehms *Der Maler der Ewigen Portrait Galerie*, 2013, vorgestellt werden.

Sabela Rego Lamas, 43, reist nach Scheidung und dem Verlust ihrer Arbeit in ein kleines Bergdorf in Galizien.¹ In ihrer derzeitigen Lage scheint es ihr Hilfe und Stütze zu sein, ihre familiäre Vergangenheit zu erforschen, und so ist sie auf Suche nach Informationen über ihren Großvater Francisco Lamas, der einst nach Kuba auswanderte und Frau und zwei Töchter zurückließ.² Gäste des Wirtshauses, in dem Sabela untergekommen ist, verweisen sie auf den Schiffbrüchigen Fidel, der ihr vielleicht weiterhelfen kann.

Miguelanxo Prado, der Autor dieses 256 Seiten starken farbigen Comicromans, ist dem deutschen Publikum durch zahlreiche Arbeiten vertraut,³ wobei man ihn einmal als den genauen, kritischen Beobachter des Alltags kennt, wie er es in seinen bissig-zynischen Satiren so prägnant zeigt,⁴ oder als den psychologisch-sensiblen, poetischen Erzähler, der besonderen Wert auf die atmosphärische Darstellung der Natur legt.⁵ Prado ist 1958 in Galizien geboren, und seine Heimat spielt in *Ardalén* eine wesentliche Rolle. Die Blautöne des Himmels, die Berge, das Meer und, damit verbunden, Stille, Einsamkeit, Melancholie prägen die Atmosphäre der Geschichte. »Die Galicier sind stark vom Wetter geprägt, es regnet fast immer in Galicien. Klar, dass Du da schnell melancholisch wirst. Das nahe große Meer des Atlantiks spielt da auch eine große Rolle. Es regnet häufig, der Wind braust«, äußert er in einem Interview.⁶ *Ardalén* kann als Hommage an Prados Heimat verstanden werden.

1 | Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln 2013, S. 75 f.

2 | Ebd. S. 11–16, S. 20.

3 | 1990 und 1998 erhielt er den Erlanger *Max und Moritz-Preis*. Zu Prado vgl. Martin Frenzel: »Miguelanxo Prado. Dossier«, in: *ICOM INFO* (1991: 52), S. 16–23.

4 | Z.B. Miguelanxo Prado: *Der tägliche Wahn I*. Stuttgart 1989; *Der tägliche Wahn II*. Stuttgart 1991.

5 | Miguelanxo Prado: *Kreidestriche*. Stuttgart 1994.

6 | Miguelanxo Prado, zitiert nach: Martin Frenzel: »Die Galicier sind stark vom Wetter geprägt.« Interview mit Miguelanxo Prado«, in: *ICOM INFO* (1991: 52), S. 24–27, hier S. 24.

Erinnern als Prozess

Der Auslöser der Geschichte, die Suche nach familiären Wurzeln, ist durchaus nicht konstruiert, sondern hat allgemeine Relevanz.⁷ Erinnerungen sind ein wesentliches Element unseres Daseins, denn Erinnerungen, die eigenen wie die anderer, machen erst unser Leben aus – über das Vegetieren und den Aktionismus hinaus. Erinnern ist eine Leistung des Gedächtnisses, individuell wie kollektiv. Meist ist es eine fragmentarische, puzzleartige Konstruktionsarbeit, in die kulturelle, mediale, subjektive Aspekte eingehen.⁸ Erinnern ist ein Prozess. Grenzüberschreitend verknüpft er Vergangenheit und Gegenwart, aber auch Vorstellung, Fiktion und Realität. Neben zahlreichen bissigen Aspekten, die menschliche Gier (finanziell wie sexuell) satirisch-überspitzt aufzeigen,⁹ ist Erinnern das primäre Thema dieses Bildromans. Und Prado zeigt uns diesen Prozess geradezu paradigmatisch hinsichtlich seiner Mittel und Funktionen.

Mittel des Erinnerns: Erzählen

Erinnern – das ist die Aktivierung von Vorstellungsbildern des Gedächtnisses, die, sollen sie nicht abgekapselt im Kopf bleiben, kommuniziert werden. Da sie meist lückenhaft sind, sind wir auch stark motiviert, uns mit anderen auszutauschen, uns zu vergewissern, nachzufragen, zu filtern, im Gesprächsprozess zu rekonstruieren. Und so greift Sabela die Anregung aus dem Wirtshaus auf und macht sich auf, Fidel, der alleine in einem Haus außerhalb des Dorfes lebt, zu besuchen und zu befragen.¹⁰ Es könnte ja sein, dass Fidel ihren Großvater gekannt hat. Und so erzählt sie ihm seine Geschichte, wie sie ihr bislang bekannt ist. »Ich war lange Zeit in der Karibik, vor allem in Kuba, auf Handelsschiffen«, antwortet Fidel. »Ich war noch sehr jung. Vielleicht habe ich Ihren Großvater

7 | So berichtet z.B. die regionale Tageszeitung *Gießener Allgemeine* relativ oft von Amerikanern, die nach Mittelhessen kommen, um hier, meist gestützt auf alte Fotos und Dokumente, Recherchen über ihre Vorfahren zu betreiben (z.B. GAZ vom 28.8.14).

8 | Vgl. u.a. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006; Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. München 2007.

9 | Prado: *Ardalén*. Die Stammtischrunde aus dem Dorf argwöhnt, Sabela sei hinter Fidels Erbe her, das sie – sie vermuten eine große Summe – selbst ergattern wollen (S. 51–53, 94–98, 145–147). Tomás, der die Wirtin sexuell belästigt (S. 89–91), greift Sabela tätlich an (S. 203–210) und wird von Fidel, der herbeieilt, um Sabela zu helfen, einen Abhang hinuntergestoßen und kommt zu Tode. Fidel wird vom Gericht freigesprochen, da er in Notwehr gehandelt hat (S. 215).

10 | Ebd., S. 18 ff.

kennengelernt. Ich weiß nicht...«¹¹ Erinnerungen werden verbal lebendig, konstruieren sich im Gespräch. So zeigt es uns Prado, wenn Sabela und Fidel sich in Sprechblasen austauschen und ihre Erinnerung mitteilen, wobei ihre Posen und ihre Mimik die aufmerksam gespannte, nachdenkende Haltung als gegenseitige Bereitschaft zur Kommunikation anschaulich anzeigen.¹² Die Bildgeschichte hat darüber hinaus die Möglichkeit in Verbindung von Wort und Bild das Erzählte sehr anschaulich werden zu lassen, indem die Gesprächsebene grenzüberschreitend zur visuell veranschaulicht-aktivierten Vergangenheit wechselt. Ein probates Mittel zahlreicher Comics.¹³ Auch Prado nutzt das Verfahren. Wenn z.B. Fidel von den erlebten Schiffsunglücken spricht, so sind seine Worte in entsprechende Bildaussagen eingefügt.¹⁴ Die Kraft dieser Darstellung liegt darin, dass nicht nur ein Bestand wiedergegeben wird, sondern dass die kommunizierte Erinnerung mittels Motiv und Farbgebung auch die emotionale und atmosphärische Ebene des Geschehens wie des sich Erinnernden vermittelt. Das zeigt besonders deutlich die Seite 100 (Abb. 1): erschüttert, den Kopf in die Hände gestützt, sitzt der sich erinnernde Fidel im unteren Panelstreifen, während die furchtbare Erinnerung an das Schiffsunglück wie drückend, belastend in drei Bildstreifen zum Prozess des Schiffsuntergangs über ihm angesiedelt ist. Dabei ist der sich erinnernde, nachsinnende Fidel z.T. auch in die Erinnerungsbilder eingebunden, nahe dem grausamen Geschehen, was noch einmal seine Hilflosigkeit aber auch – trotz der zeitlichen Distanz – seine emotionale Nähe zur Katastrophe veranschaulicht. Der Rezipient muss dabei i.d.R. (wenn nicht Panelumrandung oder Farbgebung entsprechende Hinweise geben)¹⁵ die Unterschiedlichkeit zwischen Erzählebene und Ebene des erzählt Erinnerten erfassen.

11 | Ebd., S. 24.

12 | Ebd., S. 37ff.

13 | Wenn z.B. Sherlock Holmes' Vater dessen Freund Dr. Watson erinnernd erzählt, was einst zwischen seinem Sohn und Prof. Moriarty vorgefallen ist, so werden die verbalen Informationen durch visuelle ergänzt, die – in Abgrenzung zur Zeit des Gespräches – den Farbton wechseln. Braun (gegenüber den durchgängigen grau-modulierten Tönen der Jetzt-Zeit der Handlung) kennzeichnet das Gezeigte als Erinnerung und zeitlich in der Vergangenheit spielend (Cécil & Brunschwig: *Holmes*. Bd. 1: *Abschied von der Baker Street*. Berlin 2013, S. 74). Auch Hergé ist ein Meister dieses Verfahrens. So erzählt Käpt'n Haddock die Geschichte seines Großvaters, der als Kapitän von einem Piraten angegriffen wurde und mit ihm kämpfte. Haddocks Worte werden durch Bildpanel ergänzt; ja, Haddock identifiziert sich beim Erzählen so sehr mit seinem Großvater, dass er während des Erzählens dessen Kampfpose einnimmt und gegen seinen imaginären – erinnerten – Feind ficht (Hergé: *Tim und Struppi. Das Geheimnis der Einhorn*. Reinbek 1971, S.19).

14 | Prado: *Ardalén*, S. 41.

15 | Die Panel der erinnernden Erzählung des Großvaters werden nicht, wie sonst durchgängig, mit geraden Linien eingerahmt, sondern mit einem farbig changierenden Band,

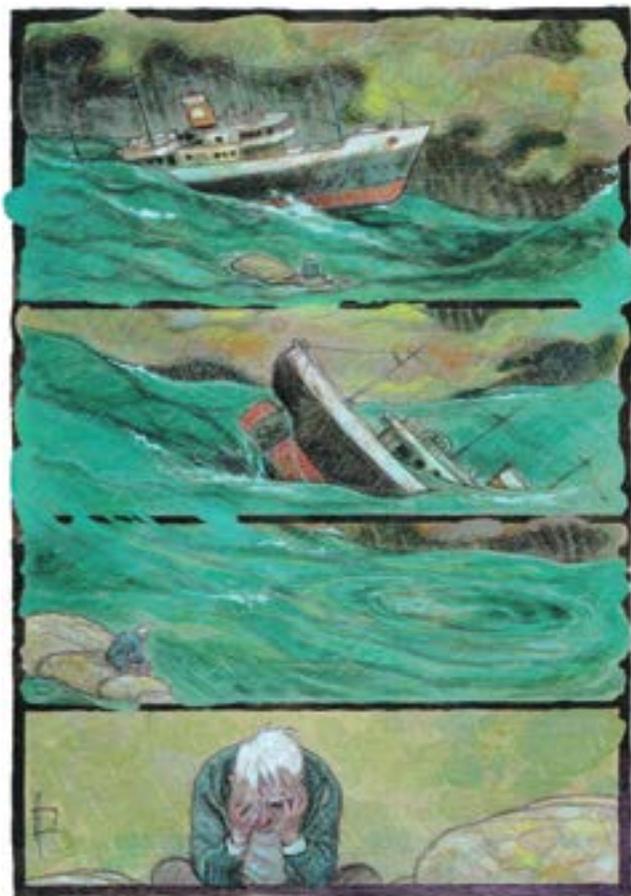


Abb. 1
Miguelanxo Prado:
Ardalén. Köln:
Ehapa Comic
Collektion, Egmont
Verlagsgesellschaft
2013, S. 100.

Aber nicht nur die Akteure fungieren als erinnernde Erzähler; Prado selbst berichtet in der Rolle des auktorialen Erzählers, z.B. von der Jugend des kleinen Fidel, indem er uns visuell in dessen Vergangenheit ins Bordell seiner Tante führt.¹⁶ Das sind Rückblenden, die vermitteln, was nicht an die subjektiv-eingeschränkte Perspektive eines Akteurs gebunden ist. Sie stellen die Vergangenheit (für den Rezipienten) quasi objektiv aus der Sicht eines Geschichtsschreibers dar. So zeigt Seite 57 eine Szene, die Sabela gar nicht erinnern kann, weil sie sie nicht erlebt hat und sie auch nicht weitererzählt wurde: Ihre Großmutter erhält einen Scheck (Seite 56 präsentiert ihn ganzseitig im Querformat, datiert auf den 12. März 1935, über 32

das ausgefranst, z.T. wie verknüpft aussieht und so anschaulich die andere Erzählebene markiert. Prado: *Ardalén*, S. 177.

16 | Prado: *Ardalén*, S. 119–121.

Pesetas, aufgegeben in Habana). Sie steckt ihn in die Tasche ihrer Jacke; den Begleitbrief liest sie, verbrennt ihn dann aber samt Umschlag im Herdfeuer (zu sehen auf S. 57). Diese Art erzählter Erinnerung als vorgestellt objektive Behauptung ist das durchgängige Mittel zahlreicher Comic-Biografien. Ein prägnantes Beispiel hat Birgit Weyhe vorgelegt, die exemplarisch im erinnerten Spiegel ihrer Familie deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts zeigt, wobei sich nachweisbare Fakten mit fantasievollen Ergänzungen mischen.¹⁷

Objekte

Weyhe zeigt uns aber auch, dass es Relikte, Überbleibsel aus der Vergangenheit wie Geschirr oder Hüte sind, die wichtige Erinnerungsimpulse geben und wie Spuren, Indizien auf Vergangenes verweisen.¹⁸ Eine Schatztruhe, die man öffnen muss, um an ihren Inhalt zu gelangen. Auch in Fidels Bücherregal finden sich Dinge (ein Seestern, eine Muschel, ein Kompass), die immer wieder gezeigt werden und die entsprechend anstoßenden Erinnerungswert an die Seefahrt für ihn haben.¹⁹ Ein aus Holz geschnitzter Delfin ist fest mit Fidels Erinnerungen an die Seefahrtszeit verknüpft²⁰ und wird zum Erkennungszeichen: Sabelas Großvater hat auch so einen Delfin; ein Zeichen dafür, dass er und der Seefahrer sich tatsächlich getroffen hatten.²¹ Auch Dokumente haben starken Erinnerungs- und Beweiswert im Rahmen der fiktiven Geschichte, wie z. B. der o. g. Scheck oder das Reiseticket, das Großvater Lamas Reise in die Karibik beweist und datiert und das Schreiben der venezuelischen Botschaft, das seinen Aufenthalt und Tod in Puerto Cabello bestätigt.²²

Dinge sind kollektive wie individuelle Kulturdokumente. Die Archäologie lebt davon, aus gefundenen und dann archivierten Dingen heraus unsere Geschichte zu deuten. Alltagsdinge, die wie Reliquien z. B. in Museen und Katalogen präsentiert werden, sind mit Erinnerungen aufgeladen, die der Betrachter deutend freisetzen

17 | Birgit Weyhe: *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin 2013.

18 | Weyhe: *Im Himmel ist Jahrmarkt*, S. 7, S. 44.

19 | Prado: *Ardalén*, S. 9, S. 23, S. 44f., S. 50, S. 160, S. 164.

20 | Ebd., S. 77.

21 | Ebd., S. 171.

22 | Ebd., S. 54, S. 219. Wie Prado in seinen Schlussbemerkungen (S. 252) betont, sind die Dokumente natürlich fiktiv, orientieren sich aber an historischen Fahrscheinen der (real existenten) Schifffahrtsgesellschaft bzw. nutzen Hoheitszeichen und Namen des (realen) Botschafters der Republik Venezuela in Spanien im Jahr 1996, was den Wert der eingeschobenen Dokumente narrativ als glaubwürdig steigert.

kann und die zugleich Beweiskraft haben. Das Deutsche Historische Museum Berlin, das sich als »Sacharchiv der Dinge« versteht, hat das eindrucksvoll mit Ausstellung und Katalog zum Ersten Weltkrieg demonstriert.²³ Seit den 1970er Jahren haben zahlreiche Künstler mittels Objekt- und Installationskunst »Spurensicherung« betrieben, wie Günter Metken zusammenfassend diese Kunstrichtung nannte.²⁴ Orientiert an Verfahren der Archäologen sammelte Nikolaus Lang für sein Werk *Kiste für die Geschwister Götte* zahlreiche Dinge, wie eine Korntruhe, Texte, Fotografien, Landkarten, Werkzeuge, um mit ihrem musealen Arrangement an die verstorbenen Geschwister zu erinnern, zugleich aber die assoziierende Fantasie des Betrachters anzuregen.²⁵ Die Spurensicherung geht zurück auf die »Readymades« von Marcel Duchamp²⁶ und anderer Künstler, wie z.B. Wilhelm Freddie, der 1937 das *Porträt meines Vaters* erinnernd aus Dingen wie Zahnbürste, Flasche, Türsicherungskette, Stoffblume und Handschuhen zusammenstellte.²⁷ In Ausstellungen wie *Deep Storage* im Haus der Kunst, München,²⁸ oder *Das Gedächtnis der Kunst* im Historischen Museum Frankfurt/Main,²⁹ zeigen Künstlerinnen und Künstler wie Petra Scheer, Hans Peter Feldmann, Karsten Botte oder Marina Abramovic, wie Dinge aller Art Erinnerungsverweise sind, die dazu dienen, dass der Betrachter angeregt wird, durch die gezeigten und arrangierten Beispiele auch Assoziationen zur eigenen Erinnerung zu bilden. Dass dabei ein irritierendes grenzüberschreitendes Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion betrieben wird, ausgewiesen durch tatsächliche Fundstücke und ihre realen Anbindungen, und Dingen, denen nur kontextuell eine erfundene Erinnerungsinformation zugewiesen ist, die aber in gleicher Weise assoziativ als Erinnerungsanstoß wirkt, zeigt z.B. die *Vitrine der Beziehungen* von Christian Boltanski.³⁰ Sigrid Sigurdson dage-

23 | Deutsches Historisches Museum Berlin (Hg.): *Der Erste Weltkrieg in 100 Objekten*. Berlin 2014.

24 | Günter Metken: *Spurensicherung*. Amsterdam 1996.

25 | Nikolaus Lang: *Kiste für die Geschwister Götte*, 1973/74. Installation, 60 × 320 × 87 cm, München: Städt. Galerie im Lenbachhaus.

26 | Vgl. u.a. Thomas Zaunschirm: *Bereites Mädchen Ready-made*. Klagenfurt 1983; Dieter Daniels: *Duchamp und die anderen*. Köln 1992.

27 | Wilhelm Freddie: *Porträt meines Vaters*, 1937. Assemblage, 61 × 79 cm; vgl. Herta Wechscher: *Die Geschichte der Collage*. Köln 1980, S. 13.

28 | Vgl. Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hgg.): *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. München 1997.

29 | Vgl. Kurt Wettengel (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit 2000.

30 | Christian Boltanski: *Vitrine der Beziehungen*, 1970. 70 × 120 × 13 cm; vgl. art 9/1996, S. 80.

gen setzt mit ihrem Langzeitprojekt *Bibliothek der Alten* im Historischen Museum Frankfurt ganz auf reelle Dinge. Sie bittet Menschen, die eine enge Beziehung zu Frankfurt haben, persönliche Dinge mit individuellem Erinnerungswert zusammenzustellen und in einer Box dem Museum anzuvertrauen. Für die Künstlerin ist das Gedächtnis des Menschen sein inneres Archiv, in dem er seine persönlichen Erinnerungen aufbewahrt. In ihrem offenen Archiv wird Begegnung und Kommunikation angeregt, eine Interaktion initiiert, die hilft, ein metaphorisch kollektives Gedächtnis als gemeinsame Erinnerung zu entwickeln.³¹ Dieses Verfahren, Dinge als Erinnerungsspuren zu nutzen und anregend zu präsentieren, nutzt auch eine besondere Bildgeschichte. Leanne Shapton hat einen (fiktiven) Auktionskatalog zusammengestellt.³² Mit ihm erzählt sie eine fiktive Liebesgeschichte, präsentiert nur anhand von Objekten, die (so die Fiktion) im Verlauf der Zeit in Besitz resp. in Benutzung der beiden Protagonisten waren. Der Rezipient muss aus diesen Angeboten kombinierend die Geschichte rekonstruieren. Auch für Sabelas Erinnerung haben einige Dinge große Bedeutung. Sie erzählt Fidel, dass sie von ihrer Tante Amalia, die noch vage Erinnerungen an den Großvater hatte, eine Blechbüchse bekommen hat – mit einem Foto, einigen Briefen und einer Taschenuhr mit einer Windrose im Deckel.³³ Erzählt aus der Sicht des auktorialen Erzählers (zugleich aber auch eine Kindheitserinnerung Sabelas), erfahren wir, dass Sabelas Tante Amalia diese Uhr (gegen den Willen von Sabelas Großmutter) aufbewahrte. Ihre Mutter überrascht Amalia, wie sie die Uhr Sabela zeigt. »Wenn Mama erfährt, dass du diesen Müll aufbewahrst, wird sie außer sich sein!« schimpft Carmen, Sabelas Mutter.³⁴ Für Sabela prägt sich dieses Erlebnis stark ein. Als dann später der Großvater Fidel besucht, holt er aus der Weste diese Uhr hervor. Als er sie aufklappt, so dass man die Windrose sehen kann, sagt Fidel: »Was für eine schöne Uhr ... Sabela hat mir von der Uhr erzählt, die du deiner Tochter Amalia gegeben hast ... Die Gleiche wie diese hier ... Sie ... Sabela ... bewahrt sie immer noch auf.«³⁵

31 | Das Projekt begann 2001 und dauert an; vgl. Jasmin Grünewald: »Individuelle Erinnerung und Geschichte. Zum Beispiel: Sigrid Sigurdsson«, in: *Kunst + Unterricht* (2008: H. 327/328), S.52–55.

32 | Leanne Shapton: *Bedeutende Objekte und Persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Leonore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*. Berlin 2010.

33 | Prado: *Ardalén*, S. 22 ff.

34 | Ebd., S. 85 f.

35 | Ebd., S. 179.

Fotografien

Neben Kleidungsstücken, Büchern, Postkarten und Briefen, zahlreichen Nippesachen, Geschirr, Ostereiern, Püppchen, Möbeln usf. gehören zu den erinnern- den Dingen in Shaptons Auktionskatalog auch zahlreiche Fotografien, die die Protagonisten in beredten Posen zeigen und auf diverse Situationen verweisen.³⁶ Fotos – natürlich Zeichnungen, die durch ihre Ästhetik und Form als Foto ausgewiesen sind – spielen auch in Prados Geschichte eine wichtige Rolle. Sie erinnern an spezifische Personen und Momente und sind zugleich Beweis und damit eine Art reeller Grundlage für die Erinnerung und die Chance auf eine erfolgreiche Recherche. So wird der Betrachter zunächst durch ein Foto darüber informiert, dass Sabela wohl einmal mit einem Mann zusammen war.³⁷ Sie betrachtet das Bild und bricht in Tränen aus. Später sehen wir, dass das Foto zerrissen auf dem Tisch liegt.³⁸ Was dank dieser visuellen Andeutung vom Betrachter erahnt wird, wird dann später bestätigt, wenn Sabela der Wirtin Celia von ihrer Scheidung erzählt.³⁹ So wie dieses Beispiel den Erinnerungswert von Fotografien demonstriert, sollen auch die zahlreichen Zeichnungen von Fotos in der Geschichte wirken: das Foto von Großvater Lamas aus der o.g. Blechbüchse, das Sabela Fidel zeigt (S. 22, Abb. 2), Fotos von (verstorbenen) Personen, die in der Geschichte eine Rolle spielen und ihre Existenz belegen (wie z.B. von Rosalia).⁴⁰ Wir sind gewohnt, eine Fotografie als beweiskräftige Erinnerungsstütze zu nehmen, auch wenn sie die tatsächliche Geschichte und Vielfältigkeit einer Person nicht erfasst. Siegfried Krakauer hat warnend darauf verwiesen, dass Fotografien ein Scheinleben speichern, ein Außenleben, dem die Wahrheit des gelebten Lebens abhandengekommen ist.⁴¹ In seiner Arbeit *10 Fotografien des Christian Boltanski, 1946–1964* aus dem Jahr 1972 spielt Christian Boltanski damit: denn tatsächlich stellen die Fotos nicht immer den jungen Christian dar, sondern teilweise ganz andere, unbekannte Personen. Doch in Alter und Kleidung sind sie ihm ähnlich und verweisen auf eine kollektive Erinnerung. So wird das Foto zum Impuls für die Aktivierung von Gedächtnisbildern.⁴² Auch in seinen »Archiven«, z.B. *Die toten Schweizer* (Installation, New

36 | Ebd., z.B. S. 34, S. 37, S. 108.

37 | Ebd., S. 33.

38 | Ebd., S. 35.

39 | Ebd., S. 75 f.

40 | Ebd., S. 227.

41 | Siegfried Krakauer: »Die Photographie«, in: ders.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/M. 1977, S. 22.

42 | Vgl. Lynn Gumpert: *Christian Boltanski*. Paris 1994, S. 153.



Abb. 2 Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln: Ehapa Comic Kollektion, Egmont Verlagsgesellschaft 2013, S. 22.



Abb. 3 Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln: Ehapa Comic Kollektion, Egmont Verlagsgesellschaft 2013, S. 242 (unteres Panel).

York, Marian Goodman-Gallery 1990) werden Fotografien für Betrachter zur Anregung, letztlich eigene subjektive Erinnerungen wachzurufen.

Porträtfotos sind auch das Thema des Bildromanes des Schweizer Künstlers Matthias Gnehm, *Der Maler der Ewigen Portrait Galerie*.⁴³ Der Protagonist (und der Ich-Erzähler) der Geschichte, ein mäßig erfolgreicher Künstler, findet alte Fotos seiner verstorbenen Großmutter.⁴⁴ Ihr Porträt-Foto ist Anstoß für eine Recherche im Internet. Dabei stößt er auf die »Ewige Porträt-Galerie«. Wer interessiert ist, wird aufgefordert, ein Foto einzusenden, nach dem ein Porträt gemalt wird. Das wird dann gescannt und in die Internetgalerie gestellt, während das Originalbild an den Auftraggeber geschickt wird. Der Protagonist schickt das Foto seiner Großmutter ein. Es ist Impuls dafür, dass er schließlich das Fotostudio der »Ewigen Porträtgalerie« findet und entdeckt, dass ihr Gründer (und der Maler der Porträts) sein tatsächlicher Großvater ist.⁴⁵ Ein Familiengeheimnis wird offenbar: der Vergleich der Fotos seines Vaters und seines (bislang angenommenen) Großvaters hatten den Protagonisten schon stutzig werden lassen. Auch dem Betrachter erschließt sich bei genauem Hinsehen, dass die beiden sich nicht ähnlich sind. Der wirkliche Vater des Vaters ist gar nicht der Ehemann der Großmutter. Sie hatte ein Verhältnis mit einem anderen Mann, dem späteren Gründer und Maler der »Ewigen Porträt Galerie«. So erklären sich die vom Protagonisten immer wieder erfahrenen Familienprobleme. Mittel der Erinnerung wie Mittel der Aufklärung des Familiengeheimnisses sind also Fotografien, resp. Zeichnungen, die nach Fotografien angefertigt wurden. Die Graphic Novel spielt mit diesem Verfahren: Kohlezeichnungen, die unschwer als Porträts nach Fotovorlage zu erkennen sind, sind immer wieder in den Erzählfluss eingestreut, so dass die Bildgeschichte selbst zu einem Baustein der »Ewigen Porträt Galerie« wird.⁴⁶

In Prados Geschichte ist das Foto des Großvaters aus der Blechbüchse auch für Fidel ein wichtiges Indiz, dass sein Besuch tatsächlich Großvater Lamas ist. Ohne die Koteletten und nicht so dick, können Fidel wie der Betrachter die Ähnlichkeit zwischen dem fotografierten Lamas in jungen Jahren und dem Besucher durchaus erkennen.⁴⁷ Wie bestätigend findet sich dann später dieses Foto gerahmt neben einem Foto von Fidel und einem, das Sabrina und Fidel zeigt, auf dem Klavier in Fidels Wohnzimmer platziert – ein Zeichen, dass nun das Familien-

43 | Matthias Gnehm: *Der Maler der Ewigen Portrait Galerie*. Zürich 2013.

44 | Gnehm: *Der Maler*, S. 40.

45 | Ebd., S. 183, S. 229.

46 | Einige Beispiele: der Schweizer Comicforscher Cuno Affolter, S. 187, Pablo Picasso, S. 157. Mit einem Selbstbildnis (S. 256) reiht sich auch der Autor selbst in die Galerie der Berühmtheiten ein.

47 | Prado: *Ardalén*, S. 170.

Geheimnis zufriedenstellend gelöst ist (S. 242, Abb. 3) und beim Betrachten des Fotos – im Sinne Kracauers – mehr über Großvater Lamas assoziiert wird, als das Foto selbst zeigt. Nun ist es tatsächlich Indiz der Erinnerung.

Funktionen des Erinnerns

Familiengeheimnisse nehmen nicht selten Einfluss auf Entwicklung und Leben der unmittelbar wie mittelbar Betroffenen; ihre Aufklärung verspricht dagegen Einsichten, die zur Klärung, ja zur Lösung von Problemen beitragen können. So sieht es Sabela, die – wie sie Fidel erzählt – davon geprägt und belastet war, dass ihr Großvater in der Familie eine *persona non grata* war.⁴⁸ Die Aufklärung des Verdrängten bzw. des Nicht-Wissens als *Movens* für zielstrebige Recherche, ist für Sabela ein möglicher Weg mit ihrer eigenen Geschichte und mit ihrer Befindlichkeit wieder ins Reine zu kommen. Die rekonstruierte Erinnerung in Prados Geschichte klärt dann auf, dass die Situation komplex war.⁴⁹ Wie viele andere Spanier auch, wanderte der Großvater Anfang der 1930er Jahre aus. Er wollte die Familie nachholen, doch die Großmutter wollte in Galizien bleiben. Noch einmal besuchte er die Familie, um sie zum Mitreisen zu bewegen. Doch wieder weigerte sich seine Frau mit zu gehen. Auf seine Briefe antwortete sie nicht, bis Lamas resigniert alle Versuche, den Kontakt zu halten, aufgab, wenn er auch weiterhin Geld schickte. Das blieb erst dann aus, als er (was die Familie in Spanien nicht wusste) aufgrund eines Herzinfarktes verstarb.

Die Suche nach den Wurzeln des eigenen Ichs in der Familie, manchmal das Aufklären von dunklen Flecken, ja Geheimnissen in der Familiengeschichte können starke Motivationsschübe für die Erinnerungsarbeit sein, weil ja die erlebte Gegenwart von solchen Schatten beeinflusst wird. Einfluss auf das Denken und Handeln im Hier und Jetzt haben vor allem schreckliche Geschehnisse in der Vergangenheit – eigene wie die anderer. Das kann zu Traumata führen. Erinnerungsarbeit, das kritisch-reflektierte Überführen der Vergangenheit in bewusste Gegenwart, ist dann Trauerarbeit und kann heilende wie mahnende Funktion haben. Die Beispiele – auch im Bereich der Bildgeschichte – sind vielfältig; am eindringlichsten und zugleich nachhaltend wie anstoßend sicher *Maus* von Art Spiegelman,⁵⁰ der im erinnernden Dialog mit seinem Vater, einem Holocaust-Überlebenden, dessen Geschichte erzählt. Zu nennen wäre aber auch die ein-

48 | Ebd., S. 22 f.

49 | Ebd., S. 167–179.

50 | Art Spiegelman: *Maus. Bd. 1. Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus.* Reinbek 1989; ders.: *Maus. Bd. 2. Die Geschichte eines Überlebenden. Und hier begann mein Unglück.* Reinbek 1992.

drucksvolle Bilderzählung von Jefrosinija Kersnowskaja.⁵¹ Sie erzählt vom Einmarsch russischer Truppen 1940 in Besarabien (Rumänien), der Vertreibung von ihrem kleinen Bauernhof, der Verschleppung zur Zwangsarbeit nach Sibirien, von Flucht und Gefängnis und zehn Jahren Arbeitslager, währenddessen sie vielfach in Todesgefahr schwebte. Die Bildgeschichte, nachträglich in den 1960er Jahren aus der Erinnerung gezeichnet, als sie wieder in Freiheit war, ist eine Aufarbeitung furchtbaren Erlebens und wird so zu einem Mittel der Trauerarbeit und seelischen Heilung. Ähnliche Funktion, verdrängte Erinnerung wieder ans Licht zu bringen und damit Ängste und Trauer zu verarbeiten, haben auch der Trickfilm und die darauf basierende Graphic Novel *Waltz with Bashir*, die den Libanonkrieg (1982) und das Massaker in einem Flüchtlingslager thematisieren.⁵² Traumata aufzuarbeiten leistet auch die Graphic Novel *Die Rückkehrer. Wenn der Krieg im Kopf nicht endet*.⁵³ Der Autor erzählt, wie er einen Film vorbereitet, in dem er die Erinnerungen und nachhaltenden Traumata US-amerikanischer Soldaten, die im Irak-Krieg kämpften, zusammenstellt. Im Comic werden diese Erinnerungen unterschiedlich präsentiert: in abgehobener Farbe,⁵⁴ als anschauliche Vorstellungen, die über dem Kopf des traumatisierten Soldaten schweben,⁵⁵ als Visualisierung von Erinnerungen, die im Gespräch mitgeteilt werden.⁵⁶ Wie bedrückend, wie gegenwartsnah freilich diese furchtbaren Erinnerungen sind, wird deutlich, wenn sie sich ständig in die Wahrnehmung der Gegenwart drängen – visuell deutlich gemacht mittels überschreibender Ockerzeichnung auf die Gegenwartsszene.⁵⁷

Auch Prados Geschichte umfasst diese Funktion der Erinnerung. Fidel weiß und erinnert, dass er einer Schiffskatastrophe durch die Rettungstat eines Kameraden, Ramon, nur knapp entkommen ist, dass er andererseits hilflos erleben musste, wie dieser Freund Ramon bei einem anderen Schiffsuntergang ertrank, ohne dass er ihm helfen konnte.⁵⁸ Die starken Erinnerungsbilder belasten und beschäftigen ihn und zeigen, dass die Aufarbeitung dieses Geschehens zur wichtigen Trauerarbeit wird.

51 | Jefrosinija Kersnowskaja: »*Ach Herr, wenn unsre Sünden uns verklagen.*« *Eine Bildchronik aus dem GULAG*. Kiel 1991.

52 | Ari Folman/David Polonsky: *Waltz with Bashir*. Zürich 2009.

53 | Maël/Olivier Morel: *Die Rückkehrer. Wenn der Krieg im Kopf nicht endet*. Hamburg 2014.

54 | Ebd., S. 8, S. 12, S. 32ff. Hier sind die Bilder ockerfarben.

55 | Ebd., S. 39.

56 | Ebd., S. 84.

57 | Ebd., S. 15, S. 100.

58 | Prado: *Ardalén*, S. 37, S. 41, S. 47, S. 81, S. 100.

Zeitreisen

Drängen sich hier die Erinnerungsbilder übermächtig in Fidels Vorstellung, so dass sie für den Betrachter grenzüberschreitend mit Ort und Zeit des nachdenkenden Fidel verschmelzen,⁵⁹ so zeigen Comics wie der Manga *Vertraute Fremde* von Jiro Taniguchi⁶⁰ auch andere Wege der Grenzüberschreitung. Der Protagonist der Geschichte, der Architekt Hiroshi Nakahara (in den Beitexten als Ich-Erzähler ausgewiesen), nimmt einen falschen Zug und landet so aus Versehen in seiner Geburtsstadt. Auf dem Friedhof fällt er in einen Schlaf – und scheint sich in seine Jugend zurück zu träumen. Aber: »Für einen Traum waren meine Eindrücke ziemlich lebhaft«, konstatiert der Ich-Erzähler.⁶¹ Eher hat Nakahara eine Zeitreise in die Vergangenheit erlebt und lebt nun noch einmal sein Leben als 14-jähriger – allerdings immer im Bewusstsein, ein erwachsener Mann mit Frau und zwei Töchtern zu sein. »Jetzt ... da ich ein zweites Mal als 14-Jähriger leben durfte, hatte ich das Gefühl, alles, was ich bisher übersehen hatte, deutlich wieder vor mir zu sehen.«⁶² Er nimmt sich, sein Verhalten, seine Umwelt reflektierter, schärfer wahr, nimmt in dieses neu erlebte Jugendleben auch Wissen und Verhalten aus der Erfahrung des Erwachsenen mit, was zu Veränderungen im Geschehen führt – d.h. zu Veränderungen gegenüber dem, was er eigentlich erinnert. So ist er jetzt für eine Mitschülerin interessant und er nimmt eine Beziehung auf, die es seiner bisherigen Erinnerung nach gar nicht gegeben hat.

Das gleiche Motiv findet sich in Alex Robinsons Graphic Novel *Too Cool to be Forgotten*.⁶³ In dieser Geschichte wird der Protagonist per Hypnose in seine Jugenderinnerung versetzt, um herauszufinden, was ihn seinerzeit veranlasste, das Rauchen zu beginnen. Diesen Grund soll er erkennen, um so das Laster aufgeben zu können. Der Hypnosezustand wird zur erlebten Zeitreise; und auch Robert Wicks erlebt seine Jugendzeit neu. Er vergisst dabei nicht seinen eigentlichen Erwachsenenzustand. Auch er wird – entgegen seiner bisherigen Erinnerung – für eine Mitschülerin interessant; doch sein Erwachsenenbewusstsein verhindert eine neue Liebesbeziehung (S. 73 f.).

Letztlich führt in beiden Comics die Zeitreise nicht dazu, dass das Geschehen der Vergangenheit verändert wird. Robert Wicks wird per Hypnose wieder zurückgeholt. Doch im Bewusstsein seiner Gegenwart hat er noch die Chance erhalten, mit seinem an ALS erkrankten Vater kurz vor seinem Tod zu reden, was

59 | Ebd., S. 100.

60 | Jiro Taniguchi: *Vertraute Fremde*. Hamburg 2007.

61 | Ebd., S. 46.

62 | Ebd., S. 175.

63 | Alex Robinson: *Too Cool to be Forgotten*. Marietta (USA) 2008.

ihm nun in der Gegenwart hilft, das belastende Vater-Sohn-Verhältnis positiv zu klären.⁶⁴

Auch in Taniguchis Manga ändert sich die Vergangenheit nicht. Aber, erwacht – wiederum am Friedhof – aus der Erinnerungsreise, hat der Protagonist neue Erkenntnisse gewonnen, versteht jetzt besser, warum sein Vater damals die Familie so plötzlich verlassen hat. Nakahara, der zum Trunk neigt und kein besonders guter Familienvater war, lernt aus dieser Erkenntnis und sucht sein Verhalten gegenüber seiner Familie zu ändern.

Grenzüberschreitung in der Zeit im Sinne eines intensiven Erlebens von Erinnerung kann auch im umgekehrten Verfahren erzählerisch genutzt werden. In der bekannten Kurzgeschichte von Marie Luise Kaschnitz, *Das dicke Kind*,⁶⁵ erzählt die Ich-Erzählerin von dem Besuch von einem dicken Kind. Einerseits nimmt das Kind sie an einen Ort mit, einen zugefrorenen See, in den das Kind einbricht und der anders als in der Gegenwart der Ich-Erzählerin unumbaut frei daliegt (ein Ereignis, das in der Vergangenheit spielt); andererseits kommt dieses Kind in das gegenwärtige Arbeitszimmer der Protagonistin. Der Besuch ist ein Besuch aus der Vergangenheit, eine verdrängte Erinnerung – denn das dicke Kind ist niemand anderes als die Protagonistin selbst. Auch Parsua Bashi nutzt diese Metaphorik. In ihrer autobiografischen grafischen Novelle *Nylon Road*, in der sie von ihrer Zeit im Iran erzählt, dem Land, in dem sie aufgewachsen ist und aus dem sie erst nach heftigen negativen Erfahrungen auswanderte, begegnet sie sich selbst: Die Erwachsene in Zürich trifft sich selbst als Kind von sechs Jahren.⁶⁶ So wird die Erinnerung gewissermaßen personalisiert und – an die Person aus der Vergangenheit gebunden – authentischer.

In ähnlicher Weise greift auch Prado diesen fantastischen Kunstgriff auf. Zwar reisen weder Fidel noch Sabela in die Vergangenheit oder begegnen sich als Kinder, aber längst verstorbene Personen der Vergangenheit treten in Fidels Gegenwart: Roman, der Schiffskamerad, Rosalia, seine Freundin und die blonde Adela.⁶⁷ »Und du? Was zum Teufel bist du?!« fragt Fidel Adela. »Bist du auch eine Erinnerung? Oder bist du eins meiner Hirngespinnste?«⁶⁸ Auch Sabelas Großvater taucht in Fidels Haus in den Bergen auf und tauscht mit ihm Erinnerungen aus, erzählt ihm sein Leben, von dem ja Sabela nichts weiß. So verschmelzen Erinnerung, Vision und erlebte Gegenwart grenzüberschreitend zu einer in der Erzählung gezeigten

64 | Ebd., S. 109–121.

65 | Marie Luise Kaschnitz: »Das dicke Kind«, in: *Die Gegenwart* (1951: 18), zit.: Benno von Wiese (Hg.): *Deutschland erzählt*. Frankfurt/M. 1965, S. 231–237.

66 | Parsua Bashi: *Nylon Road*. Zürich 2006.

67 | Prado: *Ardalén*, S. 45, S. 48, S. 49.

68 | Ebd., S. 159.

Präsenz, wenn Ramon und Rosalia zur Musik einer kubanischen Combo in Fidels Stube tanzen, wenn Fidel seinen Besuch, Sabelas Großvater, an den Tisch bittet und ihm zu trinken einschenkt.⁶⁹ Für Fidel wie für den Rezipienten sind die (toten) Besucher aus der Vergangenheit völlig real, materialisierte Erinnerungen, die in Fidels Gegenwart agieren und ihm helfen, das vergangene Geschehen wieder anschaulich und detailgenau präsent werden zu lassen. Gegenüber Adela weiß er dennoch zu differenzieren: »Sabela ist die erste echte Person seit Jahren, die mir zuhört, die mir Aufmerksamkeit schenkt!« →»Und Rosalie, die nicht weniger echt ist, als du, hat in mir Erinnerungen an eine Liebe hervorgerufen, die wunderschön gewesen sein muss ...«⁷⁰ Gerade das Verhältnis zu Rosalia überschreitet die Grenze zwischen Erinnerung und Gegenwart, zwischen Wahn und Realität. »Ich liebe dich, Rosalia!« sagt Fidel; sie küssen sich, strahlen sich an. Als beide – sich liebend – im Bett liegen, hat sich ihr Aussehen verändert: Rosalia wie Fidel (dessen weißes Haar nun dunkel ist) sehen jünger aus, und dann sieht der Betrachter, was sich im letzten Panel schon andeutet, dass auf der Folgeseite der Ort des Geschehens nicht mehr das einsame Haus in Galiziens Bergwelt ist, sondern ein Zimmer in einer Stadt mit der Architektur Havannas, wie auf dem Foto des Großvaters – ein Bild aus der Vergangenheit, eine Erinnerung.⁷¹ Am nächsten Morgen schaut Sabela durchs Fenster und sieht den (weißhaarigen) Fidel im Bett schlafen. Sie geht wieder, um ihn nicht zu stören, aber Fidel hat ihr Klopfen gehört. Doch jetzt sehen wir ihn – jugendlich mit schwarzen Haaren – zusammen mit Rosalia schlafend im Bett liegen. Rosalia wacht auf. »Fidel... Fidel... ich glaube, es hat geklopft«, sagt Rosalia. Fidel steht auf, geht vor die Tür – hier wieder mit dem weißen Haar des alten Fidel. Er sieht Sabela in der Ferne davongehen. Zurück im Zimmer (wieder als junger Mann) sagt er zu Rosalia: »Das war sicher Sabela.« Rosalia – auch wenn sie es kaum sehen kann aber wohl intuitiv weiß – sagt zu Fidel, dass Sabela wohl abreise und schon die Koffer ins Auto lade, worauf Fidel ins Dorf eilt.⁷² Während dieses Weges wechselt er sein Aussehen wieder vom jungen Mann der Vergangenheit zum weißhaarigen Alten der Gegenwart (S. 191, Abb. 4). Schließlich findet er Sabela und erzählt ihr vom Besuch des Großvaters. »Und die Uhr ... Auf dem Deckel waren die Himmelsrichtungen eingraviert!«⁷³ Auch wenn es ihr unmöglich scheint – Sabela glaubt Fidel und seinem Bericht über das, was er von ihrem Großvater erfahren hat.

69 | Ebd., S. 107, S. 173.

70 | Ebd., S. 158.

71 | Ebd., S. 181ff.

72 | Ebd., S. 188ff.

73 | Ebd., S. 195.



Abb. 4 Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln: Ehapa Comic Kollektion, Egmont Verlagsgesellschaft 2013, S. 191.

Aneignung

Als Rosalia Fidel zum ersten Mal besucht (wobei er zwar meint, er brauche keine Gesellschaft, sie aber dann wie selbstverständlich in seiner Wohnstube akzeptiert), redet sie ihn mit »Antonito« an. Erst später, als sie mit ihm und seiner Bergwelt vertraut ist, nennt sie ihn »Fidel«. ⁷⁴ Roman zeigt Fidel einen kleinen Delfin aus Holz. Fidel ist höchst erstaunt, als er hört, er habe oft solche Delfine hergestellt. Als er nun probiert, einen Delfin zu schnitzen, gelingt es ihm nicht. Da wird ihm (wie dem Rezipienten) bewusst, dass er so vieles, was der Seemann (für den er sich

74 | Ebd., S. 48, S. 69.

hält) beherrschte (auch Tanzen und Klavierspielen), gar nicht kann.⁷⁵ Im Verlauf der Bildgeschichte bestätigt sich, was die Wirtin Celia Sabela über Fidel berichtet: »Er hatte eine Tante in der Stadt.«⁷⁶ Der auktoriale Erzähler zeigt uns seine Kindheit: Er ist als Waisenkind bei seiner Tante aufgewachsen, einer Bordellbesitzerin, von der er das kleine Haus in den Bergen, in dem er lebt, geerbt hat.⁷⁷ Er liebte die weite Welt, träumte von Fernreisen mit dem Schiff. Doch über die Reisen mit dem Finger im Atlas ist er nie aus seiner Bergwelt herausgekommen; seine liebste Lektüre war dieser »Atlas Universal«, der (wie der aufmerksame Betrachter beim Zurückblättern feststellen kann) in seinem Bücherregal steht.⁷⁸ Celia erzählt Sabela (dem Betrachter Irritation wie Bestätigung) davon und stellt fest: »Fidel ist noch nie aus den Bergen rausgekommen. Die Sachen aus dem Meer hat ihm seine Tante hinterlassen.«⁷⁹

Und dann ist da dieser Name Antonito, mit dem ihn Ramon und Rosalia ansprechen – und der auktoriale Erzähler zeigt uns schließlich, dass der Träger dieses Namens ein ganz anderer ist, eben nicht Fidel, sondern der Sohn einer Haushälterin, die einer vornehmen Familie in der Stadt diente, und der dann zur See geschickt wurde.⁸⁰ Er war derjenige, der Delfine schnitzen konnte, dem Adela (die Tochter der Herrschaft seiner Mutter) das Klavierspielen beibrachte, der sich unsterblich in Rosalia verliebte.⁸¹ Diese erinnerte Liebe überträgt Rosalia auf Fidel.⁸² Antonito war derjenige, der von Ramon gerettet wurde und selbst hilflos erleben musste, wie Ramon ertrank. Und er war es auch, der Sabelas Großvater auf einem Schiff kennengelernt hatte. Lamas besitzt auch einen der geschnitzten Delfine. Er zeigt ihn Fidel. »Das konnte ich ganz gut, nicht wahr?« reagiert Fidel. »Aber dein Name war nicht Fidel... sondern... Antonio! Tonito!« antwortet der Großvater. Fidel: »Mag sein... Sie sind nicht der Erste, der mich so nennt... Aber jetzt bin ich Fidel.« – Großvater: »Und du hast dich so verändert... Eigentlich siehst du gar nicht aus wie damals...«⁸³ Zwei Personen – Fidel, der Träumer, und Antonio, der

75 | Ebd., S. 157.

76 | Ebd., S. 68.

77 | Ebd., S. 119 ff.

78 | Ebd., S. 27 ff, S. 121, S. 38.

79 | Ebd., S. 148.

80 | Ebd., S. 234 ff.

81 | Ebd., S. 228.

82 | Ebd., S. 180 ff.

83 | Ebd., S. 171.

Seemann, der fern in der Karibik im Streit von einem anderen Seemann erstochen und ins Wasser geworfen wurde.⁸⁴

Prado gibt uns mit seiner Geschichte ein extremes Beispiel der These Aleida Assmanns, dass Erinnerungen, so fehlbar sie auch sind, den Menschen erst zum Menschen machen, dass sie wesentliches Element der Identitätsbildung sind.⁸⁵ Fidel konstruiert sich gewissermaßen seine Wunschidentität. Er war sich ganz sicher, dass die Erinnerung an die Seefahrt und die Schiffbrüche tatsächlich seine sind, er war sich sicher, dass er der Seemann war, der schon mit 16 Jahren an Bord ging und die Welt sah. Fidel erkennt durchaus, dass die Erinnerungen »zerstückelt und durcheinander geraten« sind; aber er versteht sie noch als seine Erinnerungen, wenngleich er irritiert ist: »Manchmal kommt es mir sogar so vor, als wären es nicht meine Erinnerungen ...« sagt er zu Sabela.⁸⁶ Adela spricht es später aus: »Das alles sind Erinnerungen, Fidel ... Aber nicht deine!«⁸⁷ Sabela ist keine fremde Erinnerung, sie ist real in Fidels Leben. Aber, wie Adela erklärt, »Ramon, Rosalia, die Schiffe, die Häfen, die Schiffbrüche ... Das sind fremde Erinnerungen! Von einer anderen Person!«⁸⁸

Wie eine US-amerikanische Studie der Universität von Kalifornien feststellte, kann unser Gedächtnis leicht in die Irre geführt werden, ist Wünschen, fiktiven Erlebnissen, Suggestionen gegenüber durchaus offen. Insbesondere Menschen mit einem ausgeprägten episodischen Gedächtnis (zu denen Fidel zu rechnen ist) sind hoch anfällig für Erinnerungsverfälschungen.⁸⁹ Die Erinnerungen, die uns Prado erzählt und die er an Fidel bindet, der gewissermaßen als Medium Sabela hilft, die Vergangenheit ihres Großvaters wieder ans Licht zu bringen, sind verselbstständigte Erinnerungen – die Erinnerungen eines ermordeten Seemanns, die mit dem Wind, dem Ardalén, in seine spanische Heimat geweht werden, aufgesaugt und erweckt von Fidel, der sein ganzes Leben lang von der Sehnsucht nach dem Meer, nach der Ferne geprägt ist. So ist er der prädestinierte Resonanzboden für

84 | Ebd., S. 231 f. Diese Episode wird wiederum aus der Sicht des auktorialen Erzählers gezeigt. Antonio erzählt seinem Kameraden von seiner Liebe zu Rosalia, deren Foto er hat (S. 228), das dann, blutbefleckt, am Pier liegen bleibt, als der Mörder Antonios Leiche mit einem Fußtritt ins Meer stößt (S. 232).

85 | Aleida Assmann: »Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien«, in: Kurt Wettengel (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit 2000, S. 21.

86 | Ebd., S. 137.

87 | Ebd., S. 163.

88 | Ebd., S. 163.

89 | Lawrence Patihis et al.: »False memories in highly superior autobiographical memory individuals«, in: *PNAS* (2013: 110, 52), doi:10.1073/pnas.1314373110 (publ. 18.11.2013, zit. 22.01.2015).

die Erinnerungsklänge eines Toten und der Toten, die in dessen Erinnerung leben. Ardalén, der Wind, der dem Bildroman den Titel gibt, wird als Wind von Westen (von der Karibik) nach Osten (an die Gestade Galiziens) wehend beschrieben. Der Name ist von Prado erfunden, korrespondiert mit dem Galizischen *ar de/ do alén* (Luft aus/ aus dem Jenseits), weht aber, wie er in seiner Danksagung erklärt, manchmal tatsächlich.⁹⁰

Das starke, anschauliche Symbol für Fidels Sehnsucht sind die Wale. An seinem Lieblingsort, einem Findling nahe des Waldrandes, hört er sie singen, sieht, wie sie aus dem Wald auftauchen, über die Wiese schweben, die Weite des Meeres mit seiner Bergwelt verbinden. Als er mit Sabela an diesem Ort sitzt, möchte er das Erlebnis mit ihr teilen – doch Sabela geht, bevor er die Wale aus den Bäumen schweben sieht. Aber Rosalia, die Frau aus seiner fremden Erinnerung, sieht und hört mit ihm die Wale. »Wie schön« sagt sie mit lächelndem Gesicht – und jetzt spricht sie ihn auch mit Fidel an.⁹¹

Und so endet diese märchenhafte Geschichte grenzüberschreitend – in mehrfacher Hinsicht. Die recherchierte und präsente Erinnerung prägt die neue Gegenwart, in der die bedrückenden Ungewissheiten ausgeräumt und mit der Situation versöhnt sind. Vision, Fiktion und narrative Wirklichkeit verschmelzen zu einer Erlebniswelt. Sabela, die inzwischen wieder Arbeit bekommen hat, kehrt immer wieder ins Dort zurück und unterhält sich mit Fidel. Er hat für sie »die Teile der Geschichte von Francesco, meinem Großvater, zusammengesucht«. Dann erkrankt Fidel; sie begraben ihn »auf dem Dorffriedhof [...], auf einem Hügel, über den an grauen Tagen der Ardalén weht.«⁹² Die Erinnerung an Fidel ist stark. Wenn Sabela zu seinem Haus kommt, so ist er wieder da, schenkt ihr als Objekt der Erinnerung einen Delfin.⁹³ Dann sehen wir Sabela wieder in Fidels Wohnstube mit Seestern, Muschel, Fotografien als Erinnerungsreliquien. Sie setzt sich ans Klavier, spielt – und dann ist Fidel wieder da, legt ihr die Hand auf die Schulter. Und auch die anderen kommen dazu, die Akteure aus der Erinnerung Antonitos: Ramon, Rosalia und Sabelas Großvater. Sie installieren sich auf einer Erzählebene mit (dem verstorbenen) Fidel und der lebenden Sabela: »Ein Familientreffen«, sagt Ramon.⁹⁴ Gemeinsam gehen sie zu Fidels Lieblingsplatz, wobei auch Adela noch zur Gruppe stößt und geben sich der Sehnsucht nach Meer und Ferne hin –

90 | Prado: *Ardalén*, S. 4, S. 253.

91 | Ebd., S. 71.

92 | Ebd., S. 223.

93 | Ebd., S. 226.

94 | Ebd., S. 244.

im beglückenden Betrachten der aus dem Wald schwebenden riesigen Wale ...⁹⁵
(Abb. 5)

Im Epilog des Bildromanes sehen wir, wie Fidel und Sabela zusammen ans Meer gefahren sind. Glücklich schauen beide von einer Klippe übers Wasser. »Dort, auf der anderen Seite des Atlantiks, ist Amerika ... die Karibik ... Kuba ...« sagt Sabela. »Und hier, Sabela ... Gibt es hier keine Walfische?« – »Nein, Fidel. Aber manchmal schwimmen hier Delfine vorbei.«⁹⁶ Jetzt bedarf es des Symbols der Walfische nicht mehr.



Abb. 5 Miguelanxo Prado: *Ardalén*. Köln: Ehapa Comic Kollektion, Egmont Verlagsgesellschaft 2013, S. 248–249.

95 | Ebd., S. 242 – 249.

96 | Ebd., S. 255.

Literatur

Primärliteratur

Bashi, Parsua: *Nylon Road*. Zürich 2006.

Cécil & Brunschwig: *Holmes. Bd. 1. Abschied von der Baker Street*, übers. v. Edmund Jacoby. Berlin 2013.

Folman, Ari/Polonsky, David: *Waltz with Bashir*, übers. v. Heinz Freitag. Zürich 2009.

Gnehm, Matthias: *Der Maler der Ewigen Portrait Galerie*. Zürich 2013.

Hergé: *Tim und Struppi. Das Geheimnis der Einborn* [frz.1947]. Reinbek 1971.

Kaschnitz, Marie Luise: »Das dicke Kind«, in: *Die Gegenwart* (1951: 18), zit.: Benno von Wiese (Hg.): *Deutschland erzählt*. Frankfurt/M. 1965, S. 231–237.

Kersnowskaja, Jefrosinija: »Ach Herr, wenn unsre Sünden uns verklagen.« *Eine Bildchronik aus dem GULAG*, übers. v. Iwan N. Tscherepow. Kiel 1991.

Maël/More, Olivier: *Die Rückkehrer. Wenn der Krieg im Kopf nicht endet*, übers. v. Ulrich Profrock. Hamburg 2014.

Prado, Miguelanxo: *Ardalén*, übers. v. Sybille Schellheimer. Köln 2013.

Robinson, Alex: *Too Cool to be Forgotten*. Marietta (USA) 2008.

Shapton, Leanne: *Bedeutende Objekte und Persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Leonore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*, übers. v. Rebecca Casati. Berlin 2010.

Spiegelman, Art: *Maus*. Bd. 1: *Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus*. Reinbek 1989;

Spiegelman, Art: *Maus*. Bd. 2: *Die Geschichte eines Überlebenden. Und hier begann mein Unglück*, übers. v. Christine Brinck und Josef Joffe. Reinbek 1992.

Taniguchi, Jiro: *Vertraute Fremde*, übers. v. Claudia Peter. Hamburg 2007.

Weyhe, Birgit: *Im Himmel ist Jahrmarkt*. Berlin 2013.

Sekundärliteratur

Assmann, Aleida: »Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien«, in: Kurt Wettengel (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit 2000, S. 21–27.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. München 2007.

Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen*. Köln 1992.

Deutsches Historisches Museum Berlin (Hg.): *Der Erste Weltkrieg in 100 Objekten*. Berlin 2014.

Frenzel, Martin: »Miguelanxo Prado. ›Ich würde nie freiwillig in einen Park gehen, wo alte Frauen mit Hundekötern sitzen ...‹« Dossier, in: *ICOM INFO* (1991: 52), S. 16–23.

Frenzel, Martin: »›Die Galicier sind stark vom Wetter geprägt.« Interview mit Miguelanxo Prado«, in: *ICOM INFO* (1991: 52), S. 24–27.

- Gumpert, Lynn: *Christian Boltanski*. Paris 1994.
- Grünewald, Jasmin: »Individuelle Erinnerung und Geschichte. Zum Beispiel: Sigrid Sigurdsson«, in: *Kunst + Unterricht* (2008: H. 327/328), S. 52–55.
- Kracauer, Siegfried: »Die Photographie«, in: ders. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/M. 1977.
- Kunst + Unterricht* (1998: H. 227) *Erinnern und Gedenken*.
- Metken, Günter: *Spurensicherung*. Amsterdam 1996.
- Patihis, Lawrence et al.: »False memories in highly superior autobiographical memory individuals«, in: *PNAS* (2013: 110, 52), doi:10.1073/pnas.1314373110 (publ. 18.11.2013, zit. 22.01.2015).
- Schaffner, Ingrid/Winzen, Matthias (Hgg.): *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. München 1997.
- Wescher, Herta: *Die Geschichte der Collage*. Köln 1980.
- Wettengel, Kurt (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit 2000.
- Zaunschirm, Thomas: *Bereites Mädchen Ready-made*. Klagenfurt 1983.

5

AUSSTELLUNGEN UND WORKSHOPS

Der Gegenstand »Comic« bietet sich durch seine Medialität für weit mehr als nur die textlastige wissenschaftliche Auseinandersetzung an. Naheliegender erscheint es – wie auf vielen Messen und Conventions auch zu beobachten ist – interessante und/oder populäre Exponate auszustellen und den Schaffensprozess zu demonstrieren. Allerdings sind Comic-Ausstellungen kein einfaches Format. Sie beschränken sich allzu häufig weitestgehend darauf die private Leseerfahrung in einen anderen, öffentlichen Rahmen zu verlagern. Das Besondere – und für Fans sicherlich reizvolle – ist in diesem Fall, dass es sich um Originalzeichnungen handelt; selten wird aber etwas Spezifischeres herausgearbeitet. Obendrein werden meistens keine Gesamtkunstwerke gezeigt, sondern lediglich Ausschnitte, selten vergrößert und kontextualisiert genug, um für Nichtexpert_innen abgesehen von kurzen Eindrücken des Materials einen großen Mehrwert im Vergleich zum fertigen »Konsumprodukt« Comic zu liefern. Es fehlt oftmals schlicht an Erklärungen oder gezieltem Herausarbeiten spezieller Aspekte. Beispiele thematischer Zusammenstellungen von Ausstellungen, die entsprechende Diskurse im Medium widerspiegeln sind jedoch keine Seltenheit, der Comic-Salon in Erlangen bemüht sich bspw. alle zwei Jahre die Bandbreite der Produktion zu einem Thema exemplarisch auch durch Ausstellungen zu zeigen (2014 waren dies Comicausstellungen zum Ersten Weltkrieg).

Die spezifische Medialität des Comics lädt nicht nur zur Betrachtung und Interpretation in Ausstellungen und wissenschaftlichen Texten ein, sondern eignet sich zudem auch hervorragend als Unterrichtsmaterial: Er kann als Unterrichtsstoff dienen und damit als Lehrmaterial, er kann aber auch als kreative Eigenübung zum experimentellen Arbeiten verwendet werden – beide Formen bieten anschließend Möglichkeiten zur Diskussion. Die nachfolgenden Tagungen der ComFor hatten/haben das Potential des Comics diesbezüglich in Teilen – z.B. zum Bereich Geschichtsdidaktik (Frankfurt/Main 2015) – oder im größeren Rahmen – beim Oberthema »Comic und Schule« (Duisburg-Essen 2016) weiter ausgelotet. Letzterer Tagung ist daran gelegen geisteswissenschaftliche Comicforscher_innen und Didaktiker_innen zusammenzubringen, »um gemeinsam Comics aus didaktischer Perspektive als mediale Strukturen, als Rezeptions- und auch als Unterrichtsgegenstände zu betrachten.«¹ Schließlich kam es in der Geschichte der ComFor-Tagungen immer wieder vor, dass Comicschaffende eingeladen wurden, um ihre Werke zu präsentieren – meist in Form von Lesungen.

Die für diesen Band zugrunde liegende Tagung hatte es sich zum Ziel gesetzt, diese Bereiche in das Tagungsprogramm zu integrieren, da sie einerseits auch die interessierte Öffentlichkeit im Blick hatte und andererseits sich generell das Überschreiten der Grenzen zwischen Disziplinen und Lebenswelten (in diesem Falle zwischen den Lebenswelten Schule, Academia, interkulturelle Bildung und Kunst, allgemeine Öffentlichkeit) auf die Fahne geschrieben hatte. Es wurden daher verschiedene Ausstellungen eingeworben und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht bzw. Ausstellungsmacher/Kurator_innen eingeladen, die von ihren Konzepten berichteten. Es war den Organisator_innen wichtig, dass zu jeder Ausstellung in irgendeiner Form Verantwortliche eingeladen waren, die entweder durch Vorträge oder Teilnahmen an der Podiumsdiskussion Auskunft zum Rahmen der von ihnen mitkonzipierten Ausstellungen geben konnten. Zudem wurden Workshops für Lehrer_innen und Bibliothekar_innen in Kooperation mit den entsprechenden Berufsverbänden (BDK und VDB) organisiert. Mit diesen Berufsgruppen sollten Multiplikator_innen an Scharnierstellen der besagten Lebenswelten mit dem Medium und seinen Möglichkeiten/Eigenheiten vertrauter gemacht werden; die Teilnehmer_innen der Workshops waren aber auch dezidiert dazu eingeladen an dem weiteren Programm der Tagung teilzunehmen, was durchaus rege angenommen wurde.

Diese Sektion soll aus diesen sehr heterogenen Bereichen Eindrücke vermitteln. Bei den Ausstellungen stehen auch hier die Konzepte und Arbeitsansätze im Fokus, denn da es sich bei diesem Band nicht um einen Katalog handelt, kann

1 | »CfP ComFor Jahrestagung 2016: Comics in der Schule – Schule im Comic«. In: *ComFor | Gesellschaft für Comicforschung*. <http://www.comicgesellschaft.de/2016/02/04/cfp-comics-in-der-schule-schule-im-comic/> (zit. 18.04.2016).

man den Ausstellungen selbst nicht wirklich gerecht werden. Auch die Erfahrungen der Workshops lassen sich nicht so leicht in Aufsatzform wiedergeben; der Bericht von Stefan Neuhaus (Organisator der Lehrer_innenworkshops) zeigt aber immerhin, auf welch vielfältige Weise die Lehrer_innenworkshops sich mit Comics auseinandersetzen, um Kunst, Wissenschaft und ihre Multiplikator_innen zusammenzubringen.² Hier wurde konkret mit dem Medium gearbeitet, die Workshopleiter_innen erklären ihre Ziele in kurzen Texteinschüben zum Teil selbst, Bildmaterial von Stefan Neuhaus illustriert einige der Methoden und daraus erwachsenen Projektergebnisse.

John Jennings stellte auf der Tagung die adaptive, remixende Arbeitsweise des Künstlerkollektivs »Black Kirby« vor und brachte eine Ausstellung mit Exponaten seiner Arbeit mit. Die Werke liefern nicht nur eine Übersetzung und Imagination des Schaffens des jüdischen Comicschöpfers Jack Kirby (1917–1994) in eine afroamerikanisch-afrikanische Version, sondern experimentieren mit Elementen des Hip-hop und Afrofuturismus und loten die Grenzen des Mainstreams hierdurch auf verschiedene Weise neu aus. Dazu gehört auch das explizite Spiel in der Ausstellungsgestaltung mit der Ambivalenz zwischen einzigartiger Kunst und reproduzierbarem Massenprodukt. Über die Entstehung des Kollektivs (zu dem neben ihm noch Stacey Robinson gehört), seine Arbeitsweise und die Bedeutung der Themen für das zeitgenössische Amerika gibt Jennings in einem Interview mit sich selbst Auskunft.

Beate Wild präsentierte die 2013 bis 2015 durch Südosteuropa tourende Wanderausstellung *comixconnections* – und damit ein wahrhaft und auf verschiedenen Ebenen Grenzen überschreitendes Projekt, das hoffentlich bald auch in Deutschland zu sehen sein wird.³ Dabei geht es nicht nur um eine Bestandsaufnahme der jeweiligen Comicszenen, sondern um die Anbahnung transnationaler kreativer Netzwerke, die letztlich Gemeinsamkeiten und den Austausch zwischen Nationen betonen und befördern sollen, die in einer konfliktbeladenen Region Europas lange Zeit voneinander abgegrenzt waren.

Alle drei Beiträge illustrieren abermals, wie unterschiedlich das Thema Grenzüberschreitung aufgegriffen werden kann: Als methodische Frage, ethnisch-kul-

2 | Zum bibliothekarischen Workshop gibt es einen interessanten Bericht hier: Charlotte von Bausznern: »Bibliothekar*innen-Workshop bei der 9. Comfor-Tagung. Steht der Batman unter B oder M?« In: <http://culturmag.de/litmag/bibliothekarinnen-workshop-ander-9-comfor-tagung/84134> (publ. am 12.11.2014, zit. am 15.04.2016).

3 | In Folge des Vortrags bemühte sich der Vorsitzende der ComFor, Prof. Dr. Stephan Packard, darum, die Ausstellung nach Deutschland – zunächst nach Freiburg im Br. – zu holen. Sie wird dort 2017 gezeigt werden, wurde mittlerweile aber auch schon im Ungarisches Kulturinstitut Stuttgart gezeigt, siehe zu den vergangenen und zukünftigen Stationen auch: <http://comixconnection.eu/locations/> (zit. am 18.04.2016).

turell oder zwischen popkulturellen Strömungen, als reale Überschreitung/Überwindung geografisch-nationaler Grenzen.

Matthias Harbeck

Literatur

Call for Papers der Comfor-Jahrestagung 2016 Comics in der Schule – Schule im Comic, siehe: <http://www.comicgesellschaft.de/2016/02/04/cfp-comics-in-der-schule-schule-im-comic/> (zit. am 18.04.2016).

von Bauszern, Charlotte: »Bibliothekar*innen-Workshop bei der 9. Comfor-Tagung. Steht der Batman unter B oder M?« In: <http://culturmag.de/litmag/bibliothekarinnen-workshop-an-der-9-comfor-tagung/84134> (publ. am 12.11.2014, zit. am 15.04.2016).

Forever People: A Conversation with Black Kirby

BLACK KIRBY is a collaborative »entity« that is the creative doppelganger of artists/designers John Jennings and Stacey »Blackstar« Robinson. The manifestation of this avatar is an exhibition and catalog¹ of primarily visual artworks—on—paper that celebrate the groundbreaking work of legendary comics creator Jack Kirby regarding his contributions to the pop culture landscape and his development of some of the conventions of the comics medium.

BLACK KIRBY also functions as a highly syncretic mythopoetic framework by appropriating Jack Kirby's bold forms and revolutionary ideas combined with themes centered around AfroFuturism,² social justice, Black history, media criticism, science fiction, magical realism, and the utilization of Hip Hop culture as a methodology for creating visual expression. This collection of work also focuses on the digital medium and how its inherent affordances offer much more flexibility in the expression of visual communication and what that means in its production and consumption in the public sphere. In a sense, **BLACK KIRBY** appropriates the gallery as a conceptual »crossroads« to examine identity as a socialized concept and to show the commonalities between Black comics creators and Jewish comics creators and how they both utilize the medium of comics as space of resistance. The duo attempts to re-mediate »Blackness« and other identity contexts as »sublime technologies« that produce experiences that sometime limit human progress and possibility. This paper/presentation will examine some of the themes of this inaugural exhibition of this new artistic team and share the processes involved with the ideation, execution, and installation of the exhibition.

1 | John Jennings/Stacey Robinson: *Black Kirby: In Search of... the Mother Boxx Connection*. Buffalo, NY, 2013.

2 | *Afrofuturism* is a mode of cultural production that deals with black speculative culture, social justice, and black imaginary spaces that posit a future where people of the African Diaspora are seen as equal. This notion of black people living in the future is a radical notion when you look at the cultural production of sci-fi narratives and you see the erasure of melanated people in general. So, an *Afrofuturism* is simply one that reflects what our world is really like. However, for generations there has been a tendency to do »white-washing« or »symbolic annihilation« of the black subject. Afrofuturism is a resistance to those practices in pop culture. Seminal works include the music of Sun Ra, ParliamentFunkadelic, Ornette Coleman, Janelle Monae, Deltron 3030 and AfrikaBambaataa. Important novels would include: *Kindred*, *Wildseed*, and *Parable of the Sower* by Octavia Butler, *Nova*, *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* by Samuel R. Delany, Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo*, Nnedi Okorafor's *Who Fears Death*, and *Brown Girl In The Ring* by Nalo Hopkinson. Two other great resources are the *Dark Matters* books by Sheri Renee Thomas which collect black speculative writing from black authors from the last more or less 100 years and *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* by Kodwo Eshun which details the use of electronic technology in black music.



Fig. 1 Black Kirby: *FIRST KONTAKT*

What inspired the two of you to want to create a project of this nature?

Black Kirby (BK) | The initial idea was sparked by the controversial lawsuit against Disney/Marvel being pursued by the family of the legendary comics creator Jack Kirby regarding remuneration on his many comics creations. This was around the time that the Avengers (2012) had become a huge hit and ended up making around a billion dollars in revenue worldwide. To contextualize, Jack Kirby was one of the most creative, inventive and prolific creators in the comic book medium and helped catapult Marvel Comics into the status that it enjoys today. He co-created Captain America with Joe Simon. However, it was with Stan Lee that he saw his greatest characters come into being. He co-created/designed Iron Man, The Incredible Hulk, The Fantastic Four, The X-Men, The Silver Surfer, Galactus, The Inhumans, The Avengers, The Mighty Thor, Groot, the list goes on and on. Suffice it to say that Kirby created large chunks of American popular culture with very little fanfare and with relatively small compensation when you look at what became of his creations. At the time, the courts decided that Kirby's family was not owed any compensation due to their father being under a standard work-for-hire contract. This is a pretty standard contract that pays the artist for their one time service and owns the rights to everything they produce. Little did any of the comics creators know at the time that these cheap throwaway publications would one day become the backbone of the American film industry.

So, you were looking to shed light on this history as some type of propaganda based protest, then?

BK | In some ways, yes. The American comics industry was innovated and created primarily by creators of Jewish descent. We are talking about people who had been run out of Europe by the Nazis and had come to our shores in an attempt to start over. However, there was a great deal of anti-Semitic attitudes at the time and Jewish laborers had to take whatever jobs they could find. You saw a lot of them ending up in lower class situations taking the bottom level jobs. At the time this included the vaudeville positions and pulp publications. Comics were considered very seedy and low class; something no one should be proud of making. These men took a medium that no one cared for and turned it into an extremely profitable business. A lot of them changed their names to have a more »American« sound. Eli Katz was known as Gil Kane. Gene Colan's real surname was Cohen. Even Stan Lee and Jack Kirby were really Stanley Lieber and Jacob Kurtzberg respectively. They used the comics industry to literally change their identity. Even the first superhero – Superman – was created by two Jewish teens named Jerry Siegel and Joe Schuster. They created characters fueled by the American dream.

But, you are called BLACK Kirby ... not Jewish Kirby. What was the spark that made you want to create this identity and show for yourselves?

BK | Well, we started to think about what the Kirby family was going through. That is, not being treated fairly, being taken advantage of to some degree, and totally being disrespected. The law is one thing and justice, sometimes, is another. We just one day came up with the idea that there was this type of corporate »enslavement« happening in this business and that it had been happening for years. There are many instances of comics creators dying in poverty after having created a wildly successful character. A classic example is the little-known co-creator of Batman; Bill Finger. He was the writer who helped develop the Caped Crusader. So, we immediately looked at some aspects of the Jewish experience in America as having some intersections with Black American history. We then started thinking about some of the characters that had these connections to Jewish and Black culture that were happening through the comics. At the time of their creation, the Marvel Comics line was in the middle of some of the most politically charged and tumultuous times in American history; the 60s. Jack Kirby and Stan Lee created The Black Panther; a super-powered African prince from the most technologically advanced country in the world. They created the character four months before the Black Panther party decided to call themselves that. They also created the Uncanny X-men; a perennial metaphor for anyone who has ever felt like an outsider. It seemed that the Marvel Comics were attempting to relate to more readers and actually had some interest in dealing with real issues of the time. I know that as readers, the Marvel Comics related to us a great deal more, and they inspired us as creators. In fact, what is now called the Black Age of Comics was very much inspired by these comics creators. We then started to imagine and question: »What if Jack Kirby were a Black creator?« We became obsessed with figuring out ways to create diegetic prototypes of false covers and posters that promoted Black Kirby; a black comics creator from a parallel universe where the comics characters were inspired by African mythology instead of Greek and Norse. These comics would be fueled by social change, soul music, and Black American culture. So, The Mighty Thor becomes The Mighty Shango. Big Barda becomes Big Sistah. Captain America becomes Major Sankofa. We began to riff on Kirby's work and create politically oriented parodies that not only celebrated Jack Kirby's work but also critiqued it from a racialized perspective. The American comics culture and industry has never been the most diverse space for any creators or characters from non-heteronormative expressions. Ironically, Kirby helped to proliferate the hegemony of the perfect white superhero. On the other hand, Kirby was a remarkably prolific and incredibly diverse in regards to his influences. Black Kirby, as an identity and aesthetic, allowed us to delve into the nostalgia of our childhoods and represent it through an informed visual language that made the experience extremely useful for the type of critical making that supported a lot of our collective pursuits.

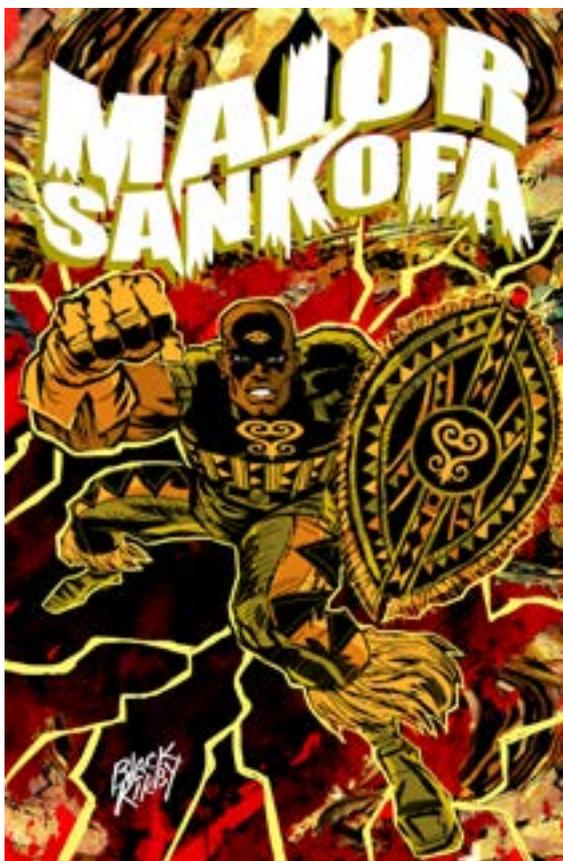


Fig. 2
Black Kirby:
MAJOR SANKOFA

What's the final goal or outcome of doing this type of work?

BK | The final goal is to put out more work in this vein that continues to challenge the art world, the comics industry, and the academy in regards to racial identity and cultural agency within given capitalist frameworks. We are always looking for new venues for the work and have more things that we want to say through this collective.

How was the process of collaborating on a project such as this?

BK | The process was extremely liberating. Before we began producing work we spent many hours discussing the inspirations of the work and what we wanted to accomplish. Then, we went to our respective workplaces and began, over a two month period, to create and remix our work. When we finished we had over 100 Black Kirby pieces. So, the initial collaboration was a very conceptual framework

in which we could operate. Then, we began to make work, share the work, and expand upon our own visual vocabulary. We used Hip Hop culture as a methodology for making meaning. That is we sampled and remixed each others works, used digital technology to collage work together and then sent the work back and forth to each other like the African American traditions of »call and response«. Stacey would start a drawing, then I would sample pieces of it and send it back. I'd add my own drawings and sample forms from Kirby, color it and then Stacey would do the same. It blurred the lines between authorship, ownership, and made for a very robust mode of collaboration.

How does science fiction and other speculative genres inform the work?

BK | Black Kirby is very much informed by science fiction, fantasy, magical realism, and afrofuturism. The speculative aspect is very apparent all the way down to the fact that these are artifacts (or »artifictions«) from another universe that is similar to our own. Also, the idea of Black Kirby is an avatar of »double consciousness« theory. We elevate and also lampoon that theory in our slogan »We not just conscious. We double conscious.« So, Black Kirby becomes a vessel or a golem that contains the intersections between two souls. Black Kirby is the prosthetic that allows us both the freedom to perform and say things that we wouldn't have alone. The other aspect of the show, which is called »In Search of... The Mother Boxx Connection«, is the idea of continual travel and exploration through visual culture and other forms of cultural production.

Afrofuturism and other black speculative endeavors embrace the idea of looking back through the past at the future. The character Major Sankofa is the embodiment of that notion. »Sankofa« is the Ghanaian concept based on remembering one's past for empowerment. The term literally means »go back and get it«. So, the show and collaboration itself is centered around researching the past and looking for spaces where black creators and characters should have been and then subsequently placing them there. Even though this positioning is an imaginative one, it does give us a point in time where we can engage openly in discussions about these contentious spaces and hopefully inspire the creations of more speculative pieces that help engage with issues around race and representation even more.

What are some of the other influences on the work outside of the obvious inspirations derived from Jack Kirby?

BK | Another huge influence on the work is, of course, Hip Hop. We both are from the »hey day« of Hip Hop culture and it has influenced us both as artists, educators, and designers. The entire show is based on re-appropriations, re-contextualization, inversion, sampling, and remixing. Each piece, despite who the primary maker



Fig. 3 Black Kirby: *Mo'BLACKTUS*



Fig. 4
Black Kirby:
Funky Totem

was, is signed »Black Kirby« to challenge ideas around mediation and authorship, authenticity, and the nature of how meaning is created in a networked society. The digital medium by which Black Kirby is made and disseminated is very much a part of the discourse and the aesthetic. The work definitely has a verve and rhythm to it that is inspired by Detroit techno, P-Funk, Old Skool Hip Hop, Jazz, and the Blues. Music is a technology and Black Kirby uses that technology to hack into various modes of legibility and meaning.

How have audiences reacted to the work?

BK | Overall, the reaction to the work has been quite positive. We have shown the work in over fifteen venues and it still seems to pique the interest of comics scholars and creators around the country. We were very fortunate to garner the attention of the wonderful scholars that saw fit to contribute to our exhibition catalog. The articles are by some of the most notable cultural critics on Hip Hop, technology, art, sociology, media studies, and American studies in general. We were quite honored and surprised that so many people identified with our work and how we were articulating it.

What do you think the future holds for the project?

BK | When audiences saw the mock covers and diegetic prototypes in the show, they naturally assumed that the stories were actual comics. So, even though the covers and mock posters weren't real, we gained the attention of a lot of fans who actually wanted to read the satirical characters and scenarios we alluded to in the work. Because of this, we were inspired to create original comics featuring the characters from the show but, also new characters by Black Kirby that were *not* in the original show. We are currently working on new gallery work but also hard at work writing stories and making characters within the aesthetic of this new creator that we constructed together. It's a very busy and exciting time and we are excited for the future. This includes original work like *Night Boy* (in progress) and *Kid Code: Channel Zero*. *Kid Code* is basically a mash-up of Green Lantern, Doctor Who, as seen through the lens of someone like Afrika Bambaataa; one of the forefathers of Hip Hop culture. In the story, Kid Code and his comrades are traveling through time to stop the Power from dominating the universe. They are seeking shards of God's original voice to reset creation to its original positive form. The in progress publications *Night Boy* and the graphic novel *I Am Alfonso Jones* both deal with the recent upswing in our country around police brutality against the black male body in particular.

Night Boys' protagonist Jamal Jemison survives being shot by a policeman. His cousin does not. While in the hospital he is visited by two night spirits that give



Fig. 5 Black Kirby: *Magneto X*

him the power to bend darkness and shadow to his whim. His power stems from the potential energy of deferred dreams and dreams unrealized. He protects us from the dark realm that is just outside our door.

Tony Medina's *Alfonso Jones*-book is due to be published by Lee and Low books. The main character is shot by a policeman while buying a suit for his father's release from prison. The story is then told via the perspective of Alfonso's ghost. It acts as a »chorus« through which we can view how this young man's death affects the city of New York and the world.

Of late, there seem to be more obvious intersections between what we call the Black Speculative Arts Movement and Black Lives Matter. It almost seems like a resurgence of the Black Arts Movement and how it interacted and supported the Black Power Movement. Everything moves in cycles and things are coming back around like a cipher; a circle.

Bibliography

- Anderson, Reynaldo/Jones, Charles (Eds.): *Afrofuturism 2.0: The Rise of AstroBlackness*. Lanham, MD, 2016.
- Baraka, Amiri: *Blues People*. New York 1963.
- Barr, Marleen S: *Afro Future Females*. Columbus, OH, 2008.
- Duffy, Damian/Jennings, John/Robinson, Stacey: *Kid Code. Channel Zero book 1*. Washington, D.C. 2015.
- Due, Tananarive: *The Good House*. New York 2003.
- Durham, David Anthony: *Acacia*. New York 2007.
- Forman, Murray/Neal, Mark Anthony (Eds.): *That's the Joint: The Hip Hop Studies Reader*. London 2011.
- Green, Martin I.: *Voodoo Child*. New York 1995.
- Hopkinson, Nalo: *Sister Mine*. New York, NY, 2013.
- Jennings, John/Robinson, Stacey: *Black Kirby: In Search of... the Mother Boxx Connection*. Buffalo, NY, 2013.
- Mosley, Walter: *The Tempest Tales*. Baltimore 2008.
- Nama, Adilifu: *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*. Houston, TX, 2008.
- Peterson, Gilles/Baker, Stuart (Eds.): *Freedom, Rhythm & Sound*. London 2009.
- Schroeder, Patricia: *R. Robert Johnson. Mythmaking, and Contemporary American Culture*. Urbana, IL, 2004.
- Thomas, Sheree R. (Ed.): *Dark Matter*. New York 2000.
- Thomas, Sheree R. (Ed.): *Dark Matter: Reading the Bones*. New York 2004.
- Wester, Maisha L.: *African American Gothic: Screams from Shadowed Places*. New York 2012.

Beate Wild

comiXconnection mit und gegen Grenzen

Ein Projekt zum *independent comic* in Slowenien, Kroatien, Serbien, Rumänien, Ungarn sowie Bosnien und Herzegowina

»Mit dem Gesicht nach Westen und dem Rücken zu den anderen«,¹ das umschreibt die für die jüngere Generation im östlichen Europa so typische West-Ausrichtung, die aber dem direkten Nachbarn auf der anderen Seite der Grenze kaum Interesse zollt. Diese Äußerung wurde zum Leitmotiv und Movens des Forschungs- und Ausstellungsprojekts *comiXconnection strip – bandā desenatā – strip – képregény – cpunn*, das die extrem unterschiedlich entwickelten Comic-Szenen aufspürt und zueinander in Beziehung setzt. Ein Projekt, das sich im Laufe der Vorbereitung und Umsetzung mit immer neuen Grenzen konfrontiert sah (Abb. 1).

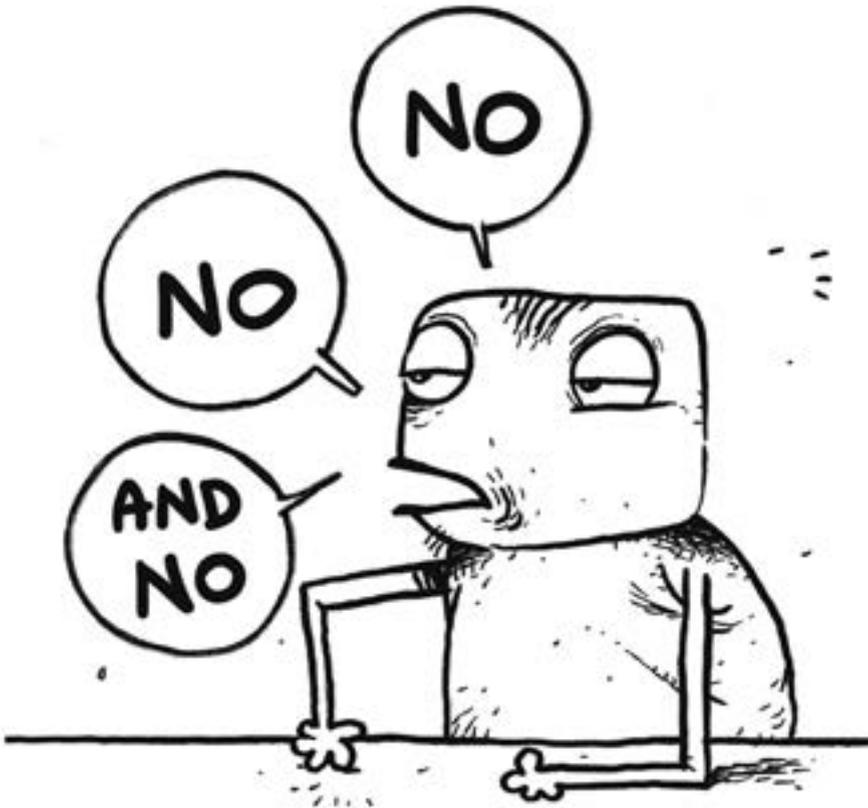
Die sechs Länder im Blickpunkt des Projekts teilen heute real existierende Staatsgrenzen miteinander. Aktuelle nationalistische Orientierungen zeichnen dafür verantwortlich, dass sich diese Grenzen zunehmend scharf abheben, auch sprachlich und kulturell zur Festigung der jeweiligen nationalen Identitäten. Dies war nicht immer so. Die heutigen politischen Grenzen, die im Laufe des 20. Jahrhunderts in diesem Raum gezogen wurden, entsprechen keineswegs den Sprachgrenzen, ein Umstand, der unmittelbar auf die gemeinsame Geschichte während der Habsburger Regentschaft verweist. Während die ältere Generation dieser Staaten ihre *mental map* auch heute noch als einen Großraum umschreibt, der über die heutigen nationalstaatlichen Grenzen hinausgeht, nimmt die jüngere Generation das, was jenseits der nahe gelegenen Grenzen passiert, kaum wahr. Für ihr Desinteresse führen sie auch Verständigungsschwierigkeiten ins Feld: die andere Sprache als Barriere für eine Wahrnehmung des Grenznachbarn.

Diese Erkenntnis zwang das Projekt bei der Umsetzung in die Mehrsprachigkeit. Denn erst wenn alle Texte aller Comics für alle in ihrer jeweiligen Mutterspra-

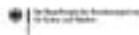
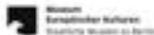
1 | Äußerung von Anamaria Pravicencu von *Jumătatea Plină* im Rahmen eines Interviews in Bukarest 2011.

comiXconnection

strip, bandă desenată, strip, képregény, стрип



MUZEUL NATIONAL DE ARTA CONTEMPORANA
2-4 STRADA IZVOR 050563 BUCURESTI
13.12.2013-30.01.2014 / MIERCURI-DUMINICA 10:00-18:00



PARTENERI MEDIA
SAPTE SERI



Abb. 1 Plakat der Bukarester Station, gestaltet von Stefan Bönisch, Berlin, nach einem Motiv von Alexandru Ciubotariu, Bukarest

che zu lesen sind, kann man Interesse für die anderen Künstler und ihre Comics jenseits der eigenen Grenzen wecken, kann Dialog entstehen. Unter Einbeziehung des Englischen und des Deutschen ergaben sich dadurch 46 (!) Übersetzungsrichtungen. Bei der europaweiten Suche nach Muttersprachlern, die die Texte aus einer dieser Sprachen in ihre eigene übertragen konnten, entfaltete sich – jeweils über die Familiengeschichten der Übersetzer – die wechselvolle Geschichte dieser Region mit all ihren Grenzziehungen, Ausgrenzungen, Vertreibungen und Arbeitsmigrationen.

Das Forschungsprojekt zum *independent comic* in den sechs Ländern startete 2011 mit der aktuellen Bestandsaufnahme von Comic-Künstlern und ihren rezenten² Werken. Ein internationales Team knüpfte die Kontakte zu den Künstlern vor Ort, zu den Verlagen, den NGOs und anderen Netzwerkern der Comic-Szene. Über Interviews galt es, die lokalen, regionalen und nationalen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zum alternativen Comic zu erfassen (Akzeptanz, Leserschaft, Förderer etc.). Im Fokus aber standen die Künstler selbst, ihre Ausbildung, ihre künstlerische Ausrichtung, ihre Comic-Motivation, ihre Haupterwerbsquellen, ihre geografische Ausrichtung, ihre Vernetzung. Aufgrund der unterschiedlichen politischen und damit auch kulturpolitischen Vorgeschichten der Länder (vor allem der ex-jugoslawischen Länder versus Rumänien und Ungarn) divergieren die Kriterien für den *independent comic*. Was einen *non commercial, no school* oder *underground comic* vom *mainstream comic* abhebt, das differiert von Land zu Land, die Übergänge sind fließend. Entsprechend zeichnen sich erhebliche Unterschiede im künstlerischen Niveau ab, schlagen sich Popularität und Wertschätzung der Comics anders nieder, wirken sich Einflüsse von außen wie z.B. Manga erfolgreich aus oder stoßen auf keinerlei Resonanz.

Für die Wanderausstellung und den wissenschaftlichen Begleitband fokussierte die Auswertung jedoch weniger die Differenzen als vielmehr die Schnittstellen, die Parallelen, die möglichen Verbindungen, um eine Basis für einen grenzüberschreitenden Dialog zu schaffen. 12 Autoren aus 8 Ländern reflektieren in dem mehrsprachigen Essay-Band die Comic-Szene in Vergangenheit und Gegenwart. Der Katalog spiegelt unmittelbar die Ausstellung wider, die Projektwebsite www.comixconnection.eu enthält die Basics, informiert über die jeweiligen Stationen und Events und bietet eine Diskussionsplattform.

Was aber intendiert die Ausstellung? Anders als übliche Wanderausstellungen ist sie kein starres, fest umrissenes Produkt mit gleichbleibenden Exponaten. In Teilen entwickelt sie sich erst im Laufe der Tournee. Als Ausstellung existiert sie nicht um ihrer selbst willen, sondern wird dem Prozess, den sie auslösen und mit-

2 | Rezent wurde als »nicht älter als fünf Jahre« festgelegt.



Abb. 2 Einleitung zur Ausstellung, Novi Sad 2015. Foto © Beate Wild

telfristig fördern und befördern soll, untergeordnet. Damit wird ihr Selbstzweck quasi zum Vorwand degradiert, dem sich auch die Gestaltung³ fügt.

Sichtbares Zeichen für das Variable, das sich im stetigen (Auf)Bau befindet, ist das Bagerüst, das 25 beidseitig bedruckte Aluminiumplatten hält, flankiert von Texttafeln (Abb. 2). Für den Betrachter ungewohnt, werden Comics damit zu wirklichen »Raumfüllern«, die an Bedeutung gewinnen, verglichen mit Comics, die sich üblicherweise zweidimensional mit oder ohne Rahmen an der Wand entlang zeigen. Ungewöhnlich auch die mit Comics bemalten dunkelgrünen Klappstühle (Abb. 3), deren Anzahl von Station zu Station wächst. Der Besucher wirkt verunsichert durch das Spiel mit der Dreidimensionalität. Wie um ihm endlich auch Gewohntes zu präsentieren, bieten einfache Holzrahmen Platz für zusätzliche Comics, je nachdem auch Originale, unter Glas geschützt. Den haptischen Bedürfnissen der Comic-Leser kommt die Lesecke mit knapp 100 Comic-Bänden entgegen, diverse Screens und Touchscreens sind variabel mit Filmen, Skizzenbüchern, Animationsfilmen u. a. bestückt. Eine breite Endlos-Papierrolle fungiert wie ein überdimensioniertes Gästebuch für die Künstler, die sich aber auch

3 | Die künstlerische Gestaltung der Ausstellung sowie der Stellwände oblag Xaver Victor Schneider, Berlin.



Abb. 3 Klappstühle, bemalt von Primož Bertoneclj/Slowenien, Balázs Gróf/Ungarn und Iztok Sitar/Slowenien. Foto © Beate Wild

den kleineren Maßvorgaben anpassen können: ein als Stafette weitergereichtes ABeCeDarium, das sich ebenfalls schrittweise füllt.

Entsprechen schon diese verschiedenen Versatzstücke keiner herkömmlichen Comic-Ausstellung, so läuft die künstlerische Gestaltung der zahlreichen Stellwände allen klassischen Präsentationsformen zuwider, und das gleich mehrfach: Statt auf Papier, wie sonst üblich, werden die Comics auf selbstklebende Transparentfolie gedruckt, aufgezo-gen auf mattierte Aluminiumwände. Nur selten erscheinen sie im Original-Format, zumeist sind sie vergrößert, sind Proportionen oder Perspektiven verschoben. Eine weitere Irritation ergibt sich aus der gezielten Kombination von Werken verschiedener Künstler auf einer Stellwand. Denn formale, gestalterische oder thematische Parallelen wie auch Kontraste werden überhaupt erst augenscheinlich, wenn die Comics verschiedener Länder und Künstler unmittelbar zueinander in Beziehung gesetzt werden. Nur diese Art der künstlerischen Intervention und Verfremdung vermag zu provozieren, neue Blickwinkel zu öffnen und damit auch den Weg für einen grenzübergreifenden Dialog zu eb-nen – anders als eine aufzählende Comic-Anthologie, exakt nach Ländern geordnet. Dass diese ungewohnte Art der Präsentation nicht bei allen der mehr als 60 beteiligten Künstler auf Akzeptanz stieß, erscheint verständlich.



Abb. 4 | Erweitertes »Pentagon« in Vukovar, 2015. Foto © Beate Wild.

Eigens für die Ausstellung zeichneten fünf Künstler jeweils die Geschichte des Comics ihres Heimatlandes – in Form eines Comics. Diese Geschichten sind Teil des nach Ländern geordneten, überdimensionalen Fünfecks, das den Netzwerknern der alternativen Comic-Szenen gewidmet ist (Abb. 4). Denn anders als beim kommerziellen Comic bedarf es beim *independent comic* eines national und international agierenden Netzes aus Vereinen, Verlagen, Buchhandlungen, Festival- und Workshop-Organisatoren, die alle auf ihre Art den Weg zum Leser ebnen und die vielfältigen Verbindungen zu den anderen Kunstsparten (Animation, Street Art, Musik, Performance etc.) sichern. Sie bemühen sich, das Image des Comics gegen alle Vorbehalte aufzuwerten und als Kunst- und Kommunikationsform zu etablieren, gleichrangig neben anderen.

Vielseitig unterstützen die NGOs die Tournee der Wanderausstellung⁴ mit Rahmenprogrammen, der Vermittlung von Künstlern und Kooperationspartnern, Öffentlichkeitsarbeit. Umgekehrt sind sie es auch, die mehr Beachtung finden durch das internationale Projekt. Das offene Format der Ausstellung erlaubt beliebige Erweiterungen und Aktualisierungen vor Ort. Workshops (Abb. 5) verhindern das ausschließliche »Konsumieren« der Ausstellungsbesucher und vermitteln ihnen weitere Dimensionen, jenseits von Mickey Mouse und Spiderman. Die Er-

4 | Ausstellungsbeginn 2013 in Pula/Kroatien. Es folgten Stationen in Slowenien, Rumänien, Ungarn, Kroatien, Serbien sowie Bosnien und Herzegowina, Details s. <http://comixconnection.eu/locations/>. Weitere Stationen sind in Mittel- und Westeuropa geplant.



Abb. 5 Workshop im Muzej Slavonije in Osijek, 2014. Foto © Tatjana Ivegeš-Wilhelm.

fahrungen der zurückliegenden Stationen belegen klar, dass Comics neben dem klassischen Museumspublikum ganz neue Besuchergruppen aktivieren können. Dadurch ergeben sich neue Betätigungsfelder für die Künstler im Schnittpunkt zwischen Museum und Besucher. Mehr denn je ist der Comic ein ideales Medium zur Vermittlung diverser Kontexte an die jüngere Generation.

Um die mentalen Grenzen aufzuweichen, steuert die Ausstellung auf ihrer Route gezielt auch Städte in Grenzregionen an. In Südosteuropa sind das meist jene Gebiete, in denen schon seit mehr als 300 Jahren Menschen unterschiedlicher Herkunft, Sprache und Konfession friedlich zusammenleben, die aber durch die politischen Grenzziehungen im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr auch zu wirtschaftlichen und kulturellen Randgebieten wurden. Jedoch scheinen die NGOs und Künstlerkollektive gerade in den grenznahen Regionen im Vergleich zu den Gruppen in den großen Ballungsräumen und Hauptstädten effektiver und motivierter zu agieren.⁵ Umso wichtiger ist es, sie mit *comiXconnection* in ihrem Engagement zu unterstützen.

Inzwischen zeichnet sich ab, dass das Projekt auch grenzüberschreitend diskutiert wird, vielfach wertgeschätzt, weil es international Raum für künstlerische

5 | StripOs (Osijek/Kroatien) mit mehr als 100 aktiven Mitgliedern publiziert, recherchiert, organisiert Workshops. Timișoara in Westrumänien wartet mit mehreren aktiven NGOs auf. Seit Jahren agieren in Subotica/Serbien mehrere Initiativen grenzüberschreitend nach Ungarn.

Kooperation und Kommunikation bietet. Etliche der involvierten Künstler und Netzwerker identifizieren sich inzwischen damit. Über Events stiftete *comiXconnection* neue Kontakte, bot den Künstlern neue Auftrittsplattformen. Mit dem Blick über die Grenze konnte Neugier jeweils in beide Richtungen geweckt werden. Und nicht zuletzt zeigt auch das westliche Europa ein Interesse an den dort noch weithin unbekanntem Künstlern und ihren Werken.

Literatur

Nuber, Jörn/Wild, Beate (Hgg.): *comiXconnection – networks and backgrounds*. Tenja 2013.

Wild, Beate (Hg.): *comiXconnection – strip, bandă desenată, strip, képregény, cmpun.* Osijek 2013.

Stefan Neuhaus

Grenzenlos: Comics im Unterricht – (Fach-)Grenzen überschreitend

Die Fachtagung des BDK, Fachverband
für Kunstpädagogik, Landesverband Berlin
am 26. September 2014

Comics wurden als Unterrichtsgegenstand in deutschen Schulen und in der pädagogischen Literatur zum ersten Mal in den 1970er Jahren aufgegriffen. Zumeist ging es im Kunst- und Deutschunterricht darum, das Medium als Phänomen zu betrachten, seine Ästhetik und Inhalte zu analysieren und kritisch zu hinterfragen. Nicht selten mit dem Ziel, die Comics als triviales, populistisches und stereotypes Massenmedium zu charakterisieren.

Die Zeiten haben sich geändert: Comics werden heute selbstverständlich als ein geeignetes Unterrichtsmedium gesehen, mit dem auf anschauliche und attraktive Weise fachspezifische und fächerübergreifende Kompetenzen vermittelt werden können.

So können sie Geschichtsbewusstsein schaffen, zum kreativen Schreiben und Literaturverständnis anregen, Sprachkompetenzen ausbilden, interkulturelles Lernen fördern und bieten in Eigenproduktion eine kreative Möglichkeit Geschichten zu erzählen.

Der Landesverband Berlin des BDK bot in seiner Fachtagung Kolleg_innen in sieben Workshops innovative Anregungen für einen Einsatz von Comics im Unterricht. Angesprochen waren nicht nur Lehrer_innen des Faches Kunst, sondern auch der Fächer Geschichte, Deutsch und Französisch. In den fachgemischt besuchten Workshops ergaben sich daher vielfältige Möglichkeiten für ein fächerverbindendes Arbeiten und Lernen.

In seinem Einführungsvortrag *Der narrative Blick* stellte Prof. em. Dr. Dietrich Grünewald, ehemaliger Lehrstuhlinhaber für Kunstdidaktik, zunächst die große



Abb. 1 Workshop »Ab durch die Wand« – Figuren nach einem Steckbrief entwickeln.

Auswahl an Comics vor, die im Unterricht eingesetzt werden können, von *Asterix*¹ für den Latein- bis zum Klimawandelcomic *Die große Transformation*² für den Erdkunde- und Philosophieunterricht. Auch im außerschulischen Bereich begegnen den Schüler_innen vielfach Informationen in comicartigen Formen, wie z. B. die Bauanleitungen von IKEA.³ Deshalb ist es wichtig, dass Schüler_innen lernen, kompetent mit Comics umzugehen. Mit vielen Beispielen aus der Unterrichtspraxis veranschaulichte Grünewald wie insbesondere der Kunstunterricht dazu beitragen kann, dass die Schüler_innen durch eigenes Gestalten einen »narrativen Blick« entwickeln, um den Comic zu verstehen, zu interpretieren und um ihn als eigenes Mitteilungsmedium nutzen zu können.

Dr. René Mounajed, Lehrer für Deutsch und Geschichte an einer integrierten Gesamtschule in Hannover, führte in seinem Workshop *Comics und Museum – eine fruchtbare Zusammenspiel für den Geschichtsunterricht?!* zunächst in die Arbeit mit Comics im Geschichtsunterricht ein und erörterte geschichtstheoretische und museumsdidaktische Aspekte. Die aktuelle Thematik des Ersten Weltkrieges war

1 | René Goscinny/Albert Uderzo: *Asterix Latein 01. Gallus*. Berlin 2000, und 21 weitere ins Latein übertragene Asterix-Alben.

2 | Alexandra Hamann/Claudia Zea-Schmidt/Reinhold Leinfelder: *Die große Transformation*. Berlin 2013.

3 | Siehe z. B. den Artikel von Lukas Wilde in diesem Tagungsband.



Abb. 2 Workshop »Ab durch die Wand« – Figuren nach einem Steckbrief entwickeln.

Anlass zu einer Diskussion darüber, welche Themen und welche Geschichtscomics sich für welches Alter gut eignen würden.⁴ Ist es der grausame Grabenkrieg, der Einsatz von Gasmasken oder der afrikanische Frontkämpfer aus deutschen Kolonien, der sich als Erzählanlass zur Gestaltung eines Comics eignet? Anschließend besuchten die Teilnehmer_innen die Sonderausstellung *Der erste Weltkrieg, 1914–1918* im Deutschen Historischen Museum und suchten sich aus den vielen Exponaten ein Objekt aus (z.B. Kriegsspielzeug, Propagandaplakat, Erkennungs-marke), das sich als Ausgangspunkt für eine Erzählung eignen könnte. Zurück im Workshop-Raum wurden dann daraus verschiedene Konzepte zur Gestaltung eines eigenen Geschichtscomics entwickelt.

Sprachanimateurin Isabelle Cimièrè gab im Workshop *Comics machen die französische Sprache attraktiv* eine Fülle von Anregungen mit Hilfe von Comics Sprachkompetenzen im Französischunterricht zu vermitteln, Kommunikations-hemmnisse zu überwinden und Interesse an der französischen Kultur zu entwickeln.

In Kleingruppen erprobten die Teilnehmer_innen verschiedene Methoden:

Ausgeschnittene Panels sollten in die richtige Reihenfolge gebracht und ein »fehlendes« Bild zeichnerisch ergänzt werden. Comicseiten, aus denen der Text gelöscht wurde, waren mit einem eigenen Text zu füllen. Anschließend konnte das

4 | Vom 04.09. bis 06.09.2015 fand in Frankfurt/M. die Jahrestagung der ComFor *Geschichte im Comic-Geschichte des Comic* statt. Ein Tagungsband ist in Vorbereitung.

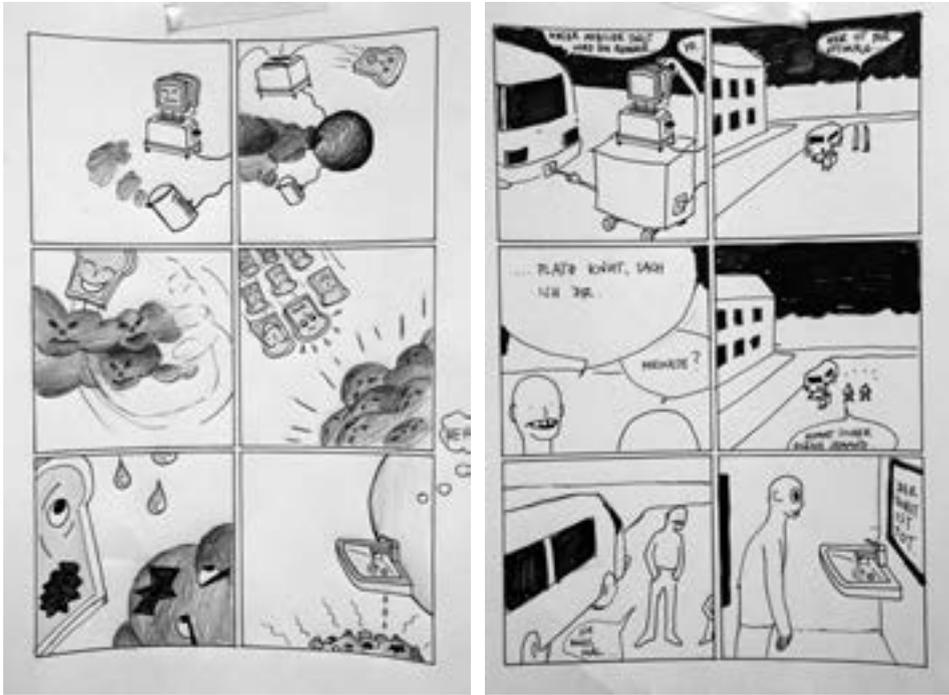


Abb. 3-4 Workshop »Ab durch die Wand« – »Vom Toaster zum Waschbecken«: Zwischen-
geschichte erfinden

Ende der Geschichte erfinden und gezeichnet werden. Ideogramme und Laut-
worte sollten aus einer Comicerzählung herausgesucht und ihre französische Be-
deutung gefunden werden.

Die Themen franko-belgischer Comics bieten reichhaltige Anlässe für Diskus-
sionen in der Klasse: Die Teilnehmer_innen suchten aus den vielen mitgebrachten
Alben Geschichten bzw. einzelne Seiten heraus, zu deren Thematiken wie z.B.
Nachhaltigkeit, Frauen und die Rolle der Frau in der Gesellschaft, Schutzgelder-
pressung und Gewalt, Fernsehen, Rassismus oder Alltag Skizzen für ein Unter-
richtsvorhaben entwickelt wurden.

Stefan Dinter, Dipl.-Des. (FH), freier Illustrator, Comiczeichner und -verle-
ger, ging in seinem Workshop *Zweier ohne – Grenze Anfang. Comics (nicht nur) im
Deutschunterricht* von Dirk Kurbjuweits Novelle *Zweier ohne* aus.⁵ Sie erzählt vom
Übertreten der Grenze von der Jugend zum Erwachsensein, von Freundschaft,
Liebe, Sex und Tod und ist u. a. in Baden-Württemberg als Oberstufenlektüre vor-
gesehen. Nach einigen zeichnerischen Übungen, Informationen über Anfänge in

5 | Dirk Kurbjuweit: *Zweier ohne*. Köln 2003.



Abb. 5 Workshop »Vom BUMMBANG zur Bilderzählung« – Soundwörter

Filmen, Büchern und Comics erörterten die Teilnehmer_innen wesentliche Fragen, die bei einer Umsetzung eines Textes in einen Comic zu klären sind: Was zeige ich? Was schreibe ich? Wo wirkt das Bild, wo das Wort? Wie gewichte ich die Geschichte – will ich schon etwas aus dem späteren Text verraten, oder gerade dies auf keinen Fall? Übernehme ich die Struktur des Textautors, oder bringe mich meine comicspezifischen Entscheidungen dazu, die Geschichte umzustrukturieren? So vorbereitet, skizzierten die Teilnehmer_innen anschließend ihren eigenen Vorschlag für den Beginn einer Comic-Adaption »Zweier ohne«.

In den reinen Zeichenworkshops wurden verschiedene Ansätze vorgestellt, die auch zeichnerisch Unerfahrenen Mut machen, einen Comic zu entwickeln. So ließ Comiczeichner Emmanuel Murzeau die Teilnehmer_innen in seinem Workshop *Durch die Linie, über die Spalten hinaus...* in einer vorgegebenen Rahmenstruktur schlichte Umrisse und minimale Linien zeichnen. Sie orientierten sich dabei an *La Linea*, der Zeichentrickfigur von Osvaldo Cavandoli, dessen in einer einzigen durchgehenden Linie gezeichnetes nörgelndes Männchen in zahlreichen Werbefilmen auftrat. Durch An- und Umordnen der entstandenen Bilder erfanden die Teilnehmer_innen neue Geschichten, die wiederum durch weitere Einzelpanels sinnvoll ergänzt wurden.

Mangazeichnerin Marianna Poppitz zeigte, dass sich Mangafiguren wegen ihres oft reduzierten Zeichenstils sehr gut als Einstieg für Comicerzählungen eignen. Sie ging in ihrem Workshop *Erzählen im Manga - Bilder in Sequenzen zum Leben erwecken* von einfachen Emoticons (Smileys) aus, die nach und nach



Abb. 6 Workshop »Vom BUMMBANG zur Bilderzählung« – Soundwörter

mit Details erweitert wurden. Durch kleine zeichnerische Eingriffe ließen sich in den Emoticons Charaktere und Gefühle ausdrücken. Im nächsten Schritt wurden den gezeichneten Emotionen Aussagen hinzugefügt, auf die andere Teilnehmer_innen mit eigenen Zeichnungen reagierten. So entwickelten sich schnell kleine Geschichten.

Geräusche als Einstieg zur Entwicklung von Geschichten wählte Marcel Kröner (Fachseminarleiter Bildende Kunst, Berlin) in seinem Workshop *Storyline – vom BUMMBANG zur Bilderzählung*:

»Der erste Zugang war eine Szene aus einem Animationsfilm ohne Ton, der aber gestalterisch Sounddarstellungen zu erkennen gab. Dieser Einstieg führte zu Skizzen von Soundwörtern, die die Vielfältigkeit der Ausdrucksformen zu erkennen gaben. Auch legte diese Übung eine persönliche Handschrift fest und ermutigte, in diesem Stil weiter zu arbeiten. Buchstaben, Zeichen, Bewegungsstriche und Sprechblasen bilden das Vokabular für zeichnerische Soundassoziationen.

Ein zweiter Zugang wurde durch das konkrete Geräusch animiert, mittels einer Soundmaschine konnten Alltags- und Eventgeräusche zu Gehör gebracht werden, die ebenfalls zeichnerisch erprobt wurden. Formen und Strukturen können den Geräuschen einen ganz bestimmten Ausdruck verleihen, sodass den Teilnehmer_innen ein umfangreiches grafisches Soundmaterial für die Entwicklung einer Comicstory zur Verfügung stand.

In einem Layout mit festgelegten Panels sollte anschließend eine komplette Story vorbereitet werden, ohne dass konkrete Darstellungen von Personen oder Interieurs die Story vorwegnehmen durften. Eine selbst zusammengestellte Soundcollage konnte die Ideenfindung erleichtern.

Doch hier ging bereits die Arbeit in viele verschiedene Richtungen, weil die Erstellung einer Soundcollage als kognitive Hilfestellung individuell interpretiert wurde. Einige führten Frottagen durch und nahmen gleichzeitig den Sound auf, um danach Objekte dafür zu erfinden. Andere gingen in die Berliner U-Bahn, um Geräusche der Großstadt zu filtern. Oder mit verschiedenen Soundmaschinen wurde eine Abfolge von Geräuschen in eine erzählerische Reihenfolge gebracht, die dann visualisiert wurde.« Marcel Kröner

Der Zeichner Paul Paetzel begann in seinem Workshop *Ab durch die Wand – Zeichnerische Grenzsprengrung* mit einfachen Erzählübungen, da die meisten Teilnehmer_innen keine Erfahrungen mit eigenen zeichnerischen Geschichten hatten.

»In der ersten Übung fehlte in einem Comic der Text in den Sprechblasen. Die Geschichte war also nur über die Bilder zu entschlüsseln und die Teilnehmer_innen sollten den Text ergänzen. In der zweiten Übung waren die Zeichnungen gelöscht und die Handlung konnte diesmal nur über den Text erschlossen werden. Hier sollten die Panels grafisch ergänzt werden, um so die Geschichte zu vervollständigen. In einer dritten Aufgabe mussten sechs leere Panels gefüllt werden. Einzig im ersten Panel war ein Toaster und im letzten ein Waschbecken vorgegeben. So musste der Zeichner/die Zeichnerin einen Plot erfinden, der die beiden Gegenstände logisch einbindet.

Nach diesen Aufgaben entwickelten die Workshopteilnehmer_innen eine/n Protagonistin/en für die Geschichten der Hauptaufgabe. Zur Hilfestellung gab es einen Steckbrief, in den man Körper- und Charaktermerkmale eintragen konnte. Ziel war es, ein eigenes kleines Comicheft zu gestalten. Es sollte 145mm breit und 105mm hoch sein, acht bis zwölf Seiten beinhalten, und jede Seite jeweils nur ein Bild mit Text tragen. Letzteres diente als Zeitersparnis, um das Heft relativ schnell mit Inhalt füllen zu können. Außerdem sollten die Comics mit einer Japanbindung geheftet werden. Dies ist eine Technik, bei der die Bögen nur von einer Seite bedruckt (in diesem Fall wurde nur auf eine Seite des Blattes gezeichnet) und in der Mitte gefaltet gebunden werden. Da die Seiten nicht noch vorher kopiert oder gescannt wurden, war jedes Heft somit ein Unikat.

Die Handlung sollte intuitiv erarbeitet werden. Ausgehend von einer Erinnerung, einer Idee, einem Gefühl musste, ohne großartig nachzudenken, die Handlung aufgebaut werden. Manche der Kursteilnehmer_innen begannen sofort an der Geschichte zu zeichnen, andere erarbeiteten zuerst ein Storyboard, um so den Comic zu konstruieren. Fast alle konnten ihre Geschichten zeichnerisch fertigstellen. Sie banden ihre Hefte und diejenigen, die nicht ganz fertig wurden, zeichneten die Geschichten zuhause zu Ende. Interessant war es zu sehen, dass die Workshopteilnehmer_innen sehr ambitioniert und interessiert an alle Aufgaben herantreten sind. Die Aussicht am Ende des Tages ein fertiges Produkt in den Händen zu halten (anstelle einer einfachen Comicseite) motivierte alle sehr.« Paul Paetzel

Die große Teilnehmerzahl (über 100) dieser Fortbildung, insbesondere auch das Interesse der vielen Lehrer_innen außerhalb der künstlerischen Fächer, zeigt, dass Comics in ihrer Vielfalt eine signifikante Rolle im Vermitteln bzw. Verstehen von Unterrichtsinhalten übernehmen können. Sie fördern die kreativen Fähigkeiten der Schüler_innen und steigern deren Motivation, sich mit den konkreten Inhalten intensiv auseinanderzusetzen. Die überaus positiven Rückmeldungen von Workshopteilnehmer_innen belegen das. Dieses Potential gilt es nun in Folge-Workshops und durch die Zusammenarbeit von Zeichner_innen, Pädagog_innen und Comicwissenschaftler_innen zu nutzen.⁶

6 | Vom 16.11. bis 19.11.2016 veranstaltete die ComFor ihre Jahrestagung zum Thema »Comics in der Schule – Schule im Comic« an der Universität Duisburg-Essen.

Literatur

Gosciny, René/Uderzo, Albert: *Asterix Latein 01. Gallus*. Berlin 2000.

Hamann, Alexandra/Zea-Schmidt, Claudia/Leinfelder, Reinhold: *Die große Transformation*. Berlin 2013.

Kurbjuweit, Dirk: *Zweier ohne*. Köln 2003.

Mounajed, René: *Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*. Frankfurt a.M., 2009

Wilde, Lukas: »Comics | Piktogramme: Mediale Transformationen der ›Sprache‹ des Comics«, in: Harbeck, Matthias/Heyden, Linda-Rabea/Schröer, Marie (Hgg.): *Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt*. Berlin 2016, S. 97–118.

Ole Frahm

Für die Fußnote

1 | Existiert eine Comic-Wissenschaft? Wer die Beiträge durchsieht, die in der hier vorliegenden Dokumentation der Tagung *Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten* formuliert wurden, kann feststellen, dass sie alle den wissenschaftlichen Charakter wahren, der an den Universitäten in unseren Tagen gelehrt wird. Es gibt AutorInnennamen, Titel, längere Untertitel, *abstracts* und Fußnoten. Es ist alles in bester Ordnung: wenn die Grenzen der Comics befragt werden, müssen ja nicht gleich die Grenzen der Wissenschaftlichkeit in den Blick geraten. Doch wird sich bei der genaueren Lektüre der Eindruck nicht abwehren lassen, dass es etwas Disparates oder sogar Desparates gibt, dass zwischen den verschiedenen wissenschaftlichen Ansätzen, Methoden und Schreibweisen Grenzen existieren, die nicht ausdrücklich benannt, reflektiert oder eben wissenschaftlich bearbeitet werden, dass die Fiktion *einer* Comicwissenschaft nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass die vielen Forschungen und Studien sich immer wieder in die verschiedenen Fächer verteilen, wie sie in ihren unterschiedlichen Zugängen, Methoden, Gegenständen, Interessen, Wissensformen, Aussagen tradiert sind. Dieses Auffächern *einer* Comic-Wissenschaft könnte tatsächlich ihre geheime Stärke darstellen, ihre bisher unbekante, unheimliche Kraft, sich in ganz verschiedenen Fächern einzurichten und hinter den Panelen den ein oder anderen Geheimgang zu entdecken oder zumindest dem Hype ein wenig Kühlung zuzufächeln (Abb. 1). Momentan scheinen die Comics allerdings eher eine komische Trophäe darzustellen, die sich in der jeweiligen Disziplin vorzeigen lässt, ohne dass entschieden werden müsste, ob die Comics ein Feld der Forschung, ein Fach, viele Fächer oder unterirdisch sind. Barbara Eder, Elisabeth Klar und Ramón Reichert formulieren eine ähnliche Kritik, mit der sie aber eine Hoffnung verbinden:

»Wenn nicht darüber hinausgegangen wird, im Sinne eines ›Comic plus‹ die eigenen Methoden auf den Comic zu übertragen und Forscher_innen aus allen Ecken der Welt und allen Fachrichtungen nicht zumindest temporär eine gemeinsame Sprache zu finden, um sich über Comics/Manga/Bandes dessinées etc. verständigen zu können, kann die ständige Neuerfindung des wissenschaftlichen Comic-Rades wohl auch im Internet-Zeitalter nicht verhindert werden.« (Eder/Klar/Reichert 2011, S. 11)



Abb. 1 Floyd Gottfredson/Ted Osborne/Ted Thwaites: *Mickey Mouse*, 31.10.1936. In: *Walt Disney's Mickey Mouse*. »House of the Seven Haunts!« Hgg. von David Gerstein/Gary Groth. Seattle 2012, S. 108.

Um einen Austausch über eine solche *gemeinsame Sprache* zu ermöglichen wurde mit den folgenden Sätzen die thematischen Grenzen für ein Panel abgesteckt, in dem die zwischen den Fächern gezogenen Grenzen und ihre Überschreitung selbst zum Gegenstand werden sollte:

»2. Interdisziplinarität

Wie die boomende Comicforschung zeigt, initiiert das Medium Comic auch und gerade bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung ein Hinausgehen über die Grenzen der einzelnen Disziplinen. So wird Comicforschung zu einem umkämpften Experimentierfeld, in dem nicht nur diverse Sparten der Wissenschaften mit- und nebeneinander existieren, sondern auch wo wissenschaftliche Trends und turns deutlich ihre Spuren hinterlassen. Das Medium spiegelt damit seismographisch rezente Entwicklungen in der Forschung wider, wobei sich ein Historisierungsprozess innerhalb der Comicforschung selbst abzeichnet. Es stellt sich dabei u. a. die Frage, inwieweit Grenzziehungen zwischen »alten« und »neuen« Forschungsmethoden die Erforschung des Mediums vorantreiben. Und: Bleiben die Grenzen zwischen einzelnen Disziplinen innerhalb der Comicforschung so weit offen, dass die Rezeption der jeweiligen Forschungsergebnisse tatsächlich stattfindet?« (»CfP: Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten« 2014)

Der Schwerpunkt sollte Schlüsse aus der Erfahrung vorangegangener Tagungen ziehen, dass nicht selten auf einem Panel versammelte Vorträge nebeneinander stehen blieben ohne – wie in einem Panel (Abb. 1, 5, 6) – in eine interessante oder wenigstens lustige Interaktion zu treten, wodurch die jeweilige Fachlichkeit thematisch würde. Im Wissen, dass dies auch auf einer Tagung mit dem Titel *Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten* wieder geschehen würde, ohne dass die Organisatoren viel dafür oder dazu tun müssten, sollte die Ausschreibung diese anderen Grenzen in den Blick nehmen. Doch anders als bei den anderen drei im *call for papers* ausgeschrieben Themenschwerpunkten – Intermedialität, Migration und Grenzen des Menschlichen – wurde für *Interdisziplinarität* **kein einziger Vorschlag** eingereicht. Kein einziger. War die Analyse falsch und das *Experimentierfeld* gar nicht *umkämpft*? Oder gab es *die boomende Comicforschung* gar nicht, weil es gar keine Comicwissenschaft gibt, sondern nur Explorationen einzelner Fächer zum Comic,

die jeweils gar nicht auf andere Disziplinen und Disziplinierungen angewiesen sind? Hatte die 2011 projektierte Suche nach einer gemeinsamen Sprache noch 2014 nicht begonnen? Wollte niemand die eigenen methodischen Übertragungen diskutieren, weil diese dann ja auch in die anderen Fächer übertragen werden müssten? Bei aller Selbstverständlichkeit von Diskursanalysen in den letzten Jahrzehnten schien jedenfalls niemand eine Archäologie der Comic-Wissenschaften rezent genug zu finden, um sich auf ein solches Panel zwischen den Panels zu begeben, in diesen weißen Raum einer Fuge, der offenbar noch zu unbestimmt ist, als dass in ihm Aussagen möglich wären.

Es ließe sich nun problemlos polemisieren: die Betriebsblindheit einzelner Disziplinen könnte angegriffen werden; der lächerliche Popanz fachwissenschaftlicher Begrifflichkeiten, mit denen eine so lächerlich machende Sache wie der Comic beschrieben wird; das unfassbar albern anmutende Faktum, dass in dem Moment, in dem sich die umfassende Rekuperation der Potentiale der Comics im Namen der Graphic Novel anzukündigen scheint, diese zum seriösen Objekt welcher Wissenschaften auch immer werden, eine Tendenz, die ein *call for papers* aus dem Jahr 2015 zu einem Panel mit dem Titel »Whither comics studies?« als Verführung formuliert: »Academia is by no means immune to the allure of the graphic novel as a would-be vehicle of cultural distinction.« (»CfP: Whither comics studies?« 2015). Eine solche Polemik aber müsste immer schon einen kohärenten Ort *der* Comic-Wissenschaft behaupten, von dem aus das lächerliche Ungenügen *der anderen* Fächer, diese Karikaturen einer Theorie der Karikatur, erst sichtbar würden. Doch gerade um diesen Ort, seine Ränder und seine Kohärenz, müsste es bei einer Debatte um Interdisziplinarität gehen.

2 | Existiert eine Comic-Wissenschaft? Während Martin Schüwer 2008 anmerkt, dass eine »Comicwissenschaft« bisher nur in Keimform« existiere (Schüwer 2008, S. 12), scheinen inzwischen kaum Zweifel an ihrer Existenz erlaubt zu sein: »Comics studies have grown spectacularly in the last decade.« (»CfP: Whither comics studies?« 2015) Oder:

»Es mag stattdessen angebracht sein, von der Existenz einer immens produktiven **Comicforschung** zu sprechen, die sich immer wieder neu zwischen den Polen einer sehr heterogenen Forschungsvielfalt und den Ansprüchen einer stärker konsolidierten, institutionalisierten und interdisziplinär aufgestellten **Comicwissenschaft** verortet, die sich in Analogie zur Filmwissenschaft im zukünftigen Fächerkanon etablieren könnte.« (Etter/Stein 2015, S. 107)

Noch steht die »Comicwissenschaft« in dieser Formulierung von Lukas Etter und Daniel Stein im Konjunktiv, aber die »**Comicforschung**« verortet sich immerhin schon zwischen diesem Konjunktiv mit den durch sie im Indikativ gesetzten Ansprüchen und der heterogenen Forschungsvielfalt. Diese ist nicht interdisziplinär und gerade dies könnte das Ausbleiben der Vorschläge für ein Panel zur Interdisziplinarität erklären. Jene konsolidiert sich »stärker« *zwischen* den Disziplinen,

wobei im Fortgang des Kapitels *Comictheorie(n) und Forschungspositionen* deutlich wird, dass umstritten ist, *welche* Disziplinen dazu gehören würden. Die Autoren referieren unterschiedliche Auflistungen, deren »Modelle immer nur heuristisch zu verstehen« seien: »sie können nie *das ganze* Spektrum an Forschungspositionen erfassen, denn dazu sind deren Ansätze viel zu divergent und divers« (Etter/Stein 2015, S. 114, meine Hervorhebung). Solche Modelle tendieren zum ersten, heterogenen Pol. Um zum Pol der Ansprüche *einer interdisziplinär aufgestellten Comicwissenschaft* zu gelangen, folgen die Forscher Kai Mikkonen, der »grob **drei Stoßrichtungen der Comicforschung** jenseits disziplinärer Grenzen« vorschläge: die Untersuchung der »**Rezeption**« wird von den »**ästhetischen Fragen**« und »**kulturwissenschaftlich und sozialwissenschaftlich ausgerichtete Studien**« (S. 114, Hervorhebung im Text) unterschieden. Diese Unterscheidung entfaltet allerdings kein comicspezifisches Argument, so viel Literatur sich für den jeweiligen Bereich finden lässt (S. 115) und respektiert die bestehenden disziplinären Grenzen. So bestätigt sich hier Gregory Steirers Beobachtung in *The State of Comics Scholarship*:

»While I do not wish to over-emphasize the divides between disciplines (nor under-emphasize the work done by scholars to question their home disciplines' predilections) we can also roughly associate each scholarly approach to comics with a specific discipline: sociocultural comics scholarship, it turns out, is usually produced by historians, ideological by sociologists, auteurist and formalist by literature or cinema scholars, and industrial by media scholars.« (Steirer 2011, S. 276)

Steirer resümiert, dass diese unterschiedliche Beschäftigung mit den Comics keineswegs einer »Interdisziplinarität von unten« genügen würde, wie W.J.T. Mitchell sie gefordert hat, mit der das Wissen selbst als Praxis »redefiniert« werden würde (S. 277) und befindet sich vielleicht deshalb auf der Suche nach »einer kohärenteren disziplinären Identität« (S. 264). Er findet sie in der »identification of select author-creators as auteurs« (S. 272). Wie Etter und Stein schaut er die von ihm favorisierte Strategie bei den Filmwissenschaften ab, die ihre aus den Literaturwissenschaften bezogen:

»As in cinema studies, where auteur theory introduced the director as the primary force behind a film's meaning, the *auteur* approach to comics scholarship assigns single writers or – ideally – writer-artists a position of semiotic importance analogue to that of the literary author or playwright.« (ebd.)

In dieser Aufzählung fehlt nur noch das Künstlergenie der Kunstwissenschaften, das in den gängigen Comicgeschichten fast ausschließlich durch Männer besetzt wird. Einer solchen Vorstellungswelt entspringt auch die zum Abschluss des Artikels gemachte Unterscheidung zwischen »seichter« und »tiefer« Interdisziplinarität (S. 278), ganz so als hätten die Comics mit ihren Oberflächen und Projektionen nicht etwas anderes lehren können. Nein, die Grenzen sind eng gezogen, wenn eine kohärente Disziplin gebildet werden soll. Die Dichotomien zwischen seicht und tief, Künstler und Masse, Kunst und Kitsch müssen so intakt bleiben

wie die Betonung der (phallogozentrischen) »führenden Vision eines einzelnen Individuums« (S. 272), mit der sich in einer Art *coup* die Materialität der Zeichen ignorieren und ihre Zerstreuung zentrieren läßt. Steirers *State of Comics Scholarship* kommt so unausgesprochen vom Stand der Forschung zum Staat der Forschung, der nicht anders als andere Staaten gedacht werden kann, weshalb der *auteur* schließlich dafür plädiert, weniger die Comics zu erforschen, als gleichsam die Verfassungsdokumente der Comicwissenschaft zu formulieren (S. 278).

Ganz anders tritt Charles Hatfield in *Indiscipline, or The Condition of Comics Studies* auf. Schon im ersten Absatz spricht er von einem Feld, das nur zum Blühen gebracht würde, wenn es durch »true interdisciplinary collaboration« beackert werden würde (Hatfield 2010, S. 2). Noch keimt es nur (»a number of factors make it difficult to speak of the field as anything other than *nascent*« (ebd., meine Hervorhebung), und Hatfield, eine Art *paysan californien*, will dort auf keinen Fall eine Monokultur anpflanzen, denn aufgrund der »heterogenen Natur des Feldes der Comic Studies« (S. 4) und seiner »multidisziplinären Natur« (S. 2, 6) werde die »Idee der Disziplinarität« selbst herausgefordert (S. 2). Doch wie in der menschlichen Betrachtung der Natur herrscht kein Überfluss durch Wildwuchs vor, sondern der Mangel, sogar eine Notlage, die aber durch eine von Martin L. Davis und seinem Buch *Breaking the Disciplines* entnommenen »Idee einer ›Ökologie des Wissens« behoben werden könne (S. 12). Wenn die Comic-Forschung nur einen »rigorosen Pluralismus« artikulieren würde, »self-aware, synthetic, and questioning«, dann würde das Feld schon »aufblühen« (S. 13). Mit solchem Vertrauen in die Natur kann der Comic-Forschung nichts mehr passieren, wie auch John Lent weiß: »The study of comic art was an evolutionary process« (Lent 2010, S. 8).

Wer auf Empfehlung des Call for Papers »Whither comic studies?« Gregory Steirers und Charles Hatfields Artikel nacheinander liest, kommt nicht umhin, an Günter Eichs Maulwurf *Hausgenossen* zu denken:

»Was mir am meisten auf der Welt zuwider ist, sind meine Eltern. Wo ich auch hingehe, sie verfolgen mich, da nützt kein Umzug, kein Ausland. Kaum habe ich einen Stuhl gefunden, öffnet sich die Tür und einer von beiden starrt herein, Vater Staat oder Mutter Natur.« (Eich 1973, S. 112)

Die epistemologischen Fragen, die sich angesichts dieser Entwürfe aufdrängen, lauten: Wie ist eine Sprache über Comics zu finden, die der Elternlosigkeit ihrer Zeichen, ihrer Fremdheit und Internationalität entspricht? Welche Metaphern würden ihrer Reproduzierbarkeit gerecht? Welche Wissenschaft zöge aus der strukturellen Anonymität der Comics, ihrer Repetition, ihrer Zerstreuung und Vermarktung über die vielen verschiedenen Medien hinweg die Konsequenzen? Zwar mag längst nicht mehr in derselben Weise gelten, was der aus Österreich stammende und 1947 in die USA emigrierte Kafka-Experte Heinz Politzer 1949 für die Zeichner der Comic Strips attestiert, aber seine Worte erinnern daran, welche Produktionsweisen die Comics etablierten:

»Like the artist of the *Biblia Pauperum* again, the comic-strip artist is essentially anonymous. The modern artist and the work feed on his biography, on the conflict in which he is embroiled with society. His name, the embodiment of his biography is *indispensable*, and his work is to serve in establishing his name in history. *But in the comic strips the fictitious character is more important than the hand that draws it.* It can survive its creator, *change fathers.*« (Politzer 1949, S. 348, meine Hevorhebung)

Das benennt indirekt ein Motiv, das die Graphic Novel so dankbare Aufnahme unter den Akademikern finden lässt, denn endlich ist der Name, die Biographie wieder unabdingbar für das Verstehen, endlich gibt es wieder einen Konflikt, der sich tragisch ernst nehmen lässt. Doch hat die fröhliche, wiederholbare, lächerliche Linie dadurch ihren Strich verloren, den sie durch die traditionelle Auffassung der Autorschaft, des Genies und des Künstlersubjekts gemacht hat?

3 | Existiert eine Comicwissenschaft? Vielleicht ist zu untersuchen, wie es kommt, dass sich die akademischen Disziplinen beim Comic – anders als beim Film – so schwer taten. Die schon von Gregory Steirer angemahnte Historisierung der Forschung gerät allerdings komisch, wenn sich unter der Überschrift *Comictheorie und -forschung vom 19. bis ins 21. Jahrhundert* nur der Titel *Essai de Physiognomie* von Rodolphe Toepffer aus dem 19. Jahrhundert findet, der als Theorie durchgehen mag, aber doch nicht kaschieren kann, dass es außer einem (!) weiteren Text, den Gilbert Seldes 1924 über *Krazy Kat* von George Herriman abgefasst hat, vor den 1940er Jahren keine umfängliche akademische Forschung gab (Etter/Stein 2015, S. 116f.). Seldes' 17 Druckseiten kurzen Text umfängt eine solche Magie, dass Joseph Witek ihn in seinem nüchternen Forschungsüberblick als Glücksbringer kennzeichnet, »an important talisman for American comic fans looking for critical validation for their enthusiasms« (Witek 1999, S. 13). Die ersten tastenden Versuche einer (männerdominierten) Geschichtsschreibung – *Classic Comics and their Creators* von Martin Sheridan, 1944, und *The Comics* von Coulton Waugh, 1947 – artikulieren keinen akademischen Ton, sondern plaudern anekdotisch von einer vergangenen Ära (vgl. ebd., S. 5–10). Noch zwanzig Jahre später, Ende der 1960er Jahre, so ruft sich Arthur Asa Berger 1994 im Nachwort der Wiederveröffentlichung seines grundlegenden Essays *L'il Abner. A Study in American Satire* ins Gedächtnis, war es komisch sich mit Comics zu befassen:

»When we received our hoods at commencement our dissertation titles were announced. [...] When my title ›L'il Abner‹ was announced, many people in the audience laughed. My first public appearance as a scholar was connected to laughter« (Berger 1994, S. 171).

Warum wurde und wird ein solches Gelächter immer wieder als Manko, Makel oder Mangel verstanden, warum lachen sie – wie offenbar Berger selbst – nicht mit, wo das Publikum doch offenbar auch lacht, weil es merkt, dass der Gegenstand der Satire von *L'il Abner* sich nicht auf die Zeitungsseiten einschränken lässt, sondern eine Doktorarbeit zu *L'il Abner* selbst zur Satire der Wissenschaften werden

könnte? Dies zeugte von außergewöhnlicher Kraft: Welcher Zuhörer wäre schon einmal nur beim Hören des Dissertationstitels *Ödipus, der Tyrann* von Jammern und Schauern ergriffen worden? Die Leichtigkeit der Ansteckung des Lachens hat sicherlich dazu beigetragen, dass Comics nicht so ernst genommen wurden wie Tragödien, für die sich jemand mehrere Stunden in einen dunklen Raum mit heller Bühne begeben muss, um sich dort mit einem so in die Paranoia getriebenen Helden zu identifizieren, dass der sich die Augen aussticht. Der tragische Modus wird immer wieder auf die Geschichte der Comic-Forschung selbst übertragen, die nicht müde wird, unter den Wirkungen von Fredric Werthams *Seduction of the Innocent* von 1954 zu leiden statt sie – wie es Bart Beaty gezeigt hat – diskursiv einzuordnen und zu analysieren, warum dieser Diskurs Macht gewinnen konnte (Beaty 2006): Wertham gehört zu einer größeren Bewegung. Die wissenschaftliche Betrachtung der Comics setzt mit der weiteren Entfaltung der Freizeitkultur nach dem Zweiten Weltkrieg ein, die zugleich eine andere Integration des Proletariats in die gesellschaftliche Struktur bedeutete. Leo Bogart beispielsweise hat 1949 für seine Dissertation 121 Männer aus einer »low-income tenement neighborhood« interviewt und festgestellt, dass der Bildungsgrad darüber entscheidet, wieviel über die Comics gesprochen wird, und das Klischee, dass Comics für die schlichteren Menschen wichtiger sind, insofern nicht gilt (Bogart 1955, S. 27). Die meisten Leser gäbe es, so behauptet er ohne Beleg, in mittleren Einkommenschichten. Ob dies 1930, 1910 auch so war? Darüber gibt es bekanntlich keine Daten. Für Wissenschaftler war die Lektüre von Comics lange Zeit irrelevant, kein ihren Methoden würdiger Gegenstand: »The comics are not supposed to be taken seriously«, geben selbst die von Bogart interviewten Leser zu Protokoll (S. 28). Entsprechend wurden Comics lange Zeit nicht einmal gesammelt: In den 1920er Jahren haben nur Außenseiter wie Henry Darger Strips aus den Zeitungen ausgeschnitten und in Telefonbüchern eingeklebt (Abb. 2). Erst in den 1960ern begann Bill Blackbeard mit seiner berühmten Sammlung in der selbsternannten *San Francisco Academy of Comic Art*, auch als Reaktion auf die geplante Vernichtung der Zeitungsbestände nach deren Mikroverfilmung (Frahm 1991, S. 25; Lent 2010, S. 24). Zurück zu Bogart und Wertham: Wissenschaftlich erfuhren Comics erst besondere Aufmerksamkeit als bürgerliche oder kleinbürgerliche Jugendliche sich dieses Medium anzueignen beginnen: erst als verführte LeserInnen, dann als Heranwachsende durchaus mit dem Programm, die hergebrachte bürgerliche Kultur, ihre Wertvorstellungen und ihre Ästhetik anzugreifen – es sei nur an die *Air Pirates* und ihrem Kampf gegen das Privateigentum an der konturierten Linie und für deren Kollektivierung erinnert (Hüners 2003), Ansätze, die durch die Anerkennung der Comics entpolitisiert wurden. Es war diese Entwicklung, die nach einer neuen Disziplinierung rief.

Eine neue diskursive Formation zeichnet sich in den langen 1960er Jahre ab, in denen ZeichnerInnen zu forschen begannen, sich Clubs zur Erforschung der



Abb. 2 Michael Bonesteel: *Henry Darger. Art and Selected Works*. New York 2000, S. 255.

Comics gründeten (Lent 2010, S. 14–17), das *Journal of Popular Culture* und Übersichtswerke wie das in viele Sprachen übersetzte *Comics. Anatomie eines Massenmediums* von Wolfgang J. Fuchs und Joachim C. Reitberger erschienen. Es waren nicht mehr vereinzelt Artikel, wie der von Heinz Politzer, es waren nicht mehr nur sporadische soziologische Untersuchungen wie die von Leo Bogart, sondern im Rahmen einer beginnenden Erforschung der Ästhetik der Populärkultur, semiotischer Studien und einer Ideologiekritik des Bestehenden wurden die verstreuten Aussagen regelmäßiger – und hätten so die Grundlage für eine potentielle Comicwissenschaft bilden können.

Warum also haben diese Ansätze die »Schwellen« nicht überwunden, über die eine diskursive Formation getreten sein muss, um zur Wissenschaft zu werden (vgl. Foucault 1992, S. 265–269)? Wenn in denselben Jahren Michel Foucault in der *Archäologie des Wissens* formuliert, wie schwierig es für ihn war, »jenen weißen Raum zu definieren, von dem aus ich spreche und der langsam Form in einem Diskurs annimmt, den ich als noch schwach und unbestimmt empfinde« (S. 30), dann liest sich dies wie eine Vorlage für die Comicforschung, die sich noch immer zwischen den Fächern oder Panels auf einem solchen weißen Raum zu befinden scheint: Welche »Aussagen in ihrer Streuung, in all den durch ihre Nicht-Kohärenz

offenen Spalten, in ihrer Überlappung und ihrem wechselseitigen Sich-Ersetzen, in ihrer *nicht zu vereinheitlichenden Gleichzeitigkeit* und ihrer *nicht deduzierbaren Abfolge*« bildeten die »spezifische Geschichte« der Comicwissenschaft und würden zur »Gesamtheit der Regeln, die ihre diskursive Praxis charakterisieren« (S. 184f., meine Hervorhebung)? Was wäre das »historische Apriori« der Comicwissenschaft, deren Gegenstand mit seinen zerstreuten Zeichen, deren Nicht-Kohärenz, Überlappungen und ihrem wechselseitigen Sich-Wiederholen, ihren offenen Fugen zwischen den Panels, vor allem mit ihrer nicht zu vereinheitlichenden Gleichzeitigkeit auf der Seite und ihrer nicht deduzierbaren Abfolge wie eine ernsthafte Parodie der von Foucault untersuchten Aussageformationen wirken könnte? War Anfang der 1970er Jahre nicht alles gegeben, um in Analogie zur Filmwissenschaft eine Comicwissenschaft zu begründen?

4 | Existiert eine Comicwissenschaft? Oder handelt es sich um eine der vielen »Pseudowissenschaften (wie die Psychopathologie)« (Foucault 1992, S. 253)? Wahrscheinlich hat die Comicforschung schon die »*Schwelle der Positivität*« überschritten, in der eine »diskursive Praxis sich vereinzelt und Autonomie gewinnt« (S. 265), aber warum ließ sie keine »völlig neue diskursive Praxis« erscheinen (S. 268)? Meines Erachtens wäre ein »epistemologischer Einschnitt« notwendig gewesen, der sich von den bisherigen wissenschaftlichen Disziplinierungen trennt, ähnlich des Einschnitts, den Louis Althusser für die marxistische Wissenschaft gegenüber der bürgerlichen Ideologie geltend gemacht hat (Althusser 1975, S. 37f.). Warum blieb ein solcher Einschnitt oder Axthieb aus? Neben vielen praktischen Aspekten (vgl. Lent 2010, S. 9f.), spielen folgende Elemente eine Rolle:

Erstens. Wie Pierre Couperie und Claude Moliterni in ihrem Resümee der internationale Forschungssituation 1970 erinnern, spielt bei dem wissenschaftlichen Interesse am Comic auch ein Sentiment eine Rolle: »Alles begann in der Tat gegen Ende der fünfziger Jahre in Frankreich bei den 30- bis 40jährigen Beamten, Ärzten, Lehrern, die sich *sehnsuchtsvoll* der Comics ihrer Jugendzeit erinnerten.« (Couperie/Moliterni 1970, S. 21, meine Hervorhebung). Dieses Sentiment verwandelt sich wenige Sätze darauf ins Ressentiment:

»Wir gehen von dem Grundgedanken aus, daß der Comic Strip trotz seines Welterfolges verkannt wird; die Leute lesen ihn, ohne ihn wirklich anzusehen, sie gehen mit Vorurteilen an ihn heran [...].« (ebd.)

Werden die Comics verkannt, weil anderen die Sehnsucht nach den die Kindheit prägenden Bildern fehlt? Wie lassen sich Comics lesen ohne sie anzusehen? Müssen einzelne Bilder – wie in der epochalen Ausstellung *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, die von Couperie und Moliterni kuratiert wurde – vergrößert, aus dem Kontext des Lesens erst herausgerissen werden, damit sie gesehen werden können? Diese Fragen lassen sich nur beantworten, wenn die Voraussetzung akzeptiert wird, die Comics seien *trotz ihres Welterfolges* eine verkannte Kunst. Doch

welcher Art »Kunst« sollen Comics sein? Schon Eckart Sackmann hat gezeigt, dass Couperie und Moliterni »einem naiven, handwerklich orientierten Kunstbegriff« folgen (Sackmann 1992, S. 91).

»Beamte, Lehrer und Ärzte«: es ist nicht ohne Ironie, dass Berufe der Disziplinargesellschaft sich des Comics annehmen und ihn samt der mit ihnen verbundenen Affekte zu disziplinieren versuchten. Der Versuch, die eigenen Affekte mittels eines schlechten Gewissens zu beherrschen, lässt sich nur bedingt durch die Behauptung der Kunst beruhigen und generiert ein Ressentiment. »Frahm disqualifizierte sich später als Wissenschaftler, als er ernstlich versuchte, Comics mit Nietzsche [...] zu erklären« (Sackmann 2013, S. 11): »Ah, die Vernunft, der Ernst, die Herrschaft über die Affekte [...]: wie teuer haben sie sich bezahlt gemacht!« (Nietzsche 1999, S. 297). Der Preis, den die Comic-Forschung bis heute für das schlechte Gewissen ob ihrer Affekte zahlen musste, ist ihr Grenzen ziehendes, Grenzen verteidigendes Ressentiment gegen alle, die anders sind. In der Formulierung von Couperie und Moliterni – *die Leute gehen mit Vorurteilen an den Comic heran* – wird lesbar, wie das Ressentiment, das auf die Comics projiziert wird, auf diejenigen projiziert wird, die dieses Ressentiment angeblich projizieren, denn *die Comics geben ja auch mit Vorurteilen an die Leute heran*, das ist Teil ihres Welterfolgs. Solche Projektion ist weniger pathisch (wie es nach Adorno und Horkheimer für die antisemitische Weltsicht gilt – Adorno/Horkheimer 1988, S. 199), sondern entspricht dem Funktionieren der Comics: Mit den Oberflächen ihrer Zeichen provozieren sie die Projektion auf ein Dahinter, das sie nicht füllen, sondern »als Projektionen in der Zerstreung der Zeichen, in den Konstellationen und durch die Notwendigkeit der Materialisierung kenntlich« machen (Frahm 2006, S. 252) – diese Zerstreung als *Lachen* ist ihre Reflexion (Frahm 1997, S. 53).

Couperies und Moliternis Projektion ersetzt das Lachen, wird nicht zur affizierten Reflexion, die sich der fremden, oberflächlichen Materialität der Zeichen öffnet. Stattdessen beklagen sie sich über »viele Journalisten und Universitätsprofessoren«, die »über den Comic-Strip schreiben« wollten, aber »nur sehr oberflächlich unter soziologischem Aspekt« (Couperie/Moliterni 1970, S. 26, meine Hervorhebung). Nein, »wenn man sich nicht acht oder zehn Jahre intensiv damit befaßt hat, kann man nichts erreichen. Und der Forscher, der sich seit seiner Kindheit beschäftigt, hat einen unschätzbaren Vorteil.« Welchen? Couperie und Moliterni erläutern gleich im anschließenden Satz: »Der Soziologe muß die Comics unbedingt von Grund auf kennen, wenn er sie untersucht.« Und zwei Sätze weiter: »Eine genaue Kenntnis der Comic Strips ist hierbei unerlässlich« (ebd.). Des Forschers Vorteil ist die Ausbildung eines gründlichen Ressentiments allen gegenüber, die nicht als Kinder Comics gelesen haben, die ohne Sehnsucht forschen und so kein »abgerundetes Ganzes« schaffen werden (ebd.). Statt das Affektive der Comics selbst zum wissenschaftlichen Gegenstand zu machen, die Wissenschaft von den Comics affizieren zu lassen, sollte die Comicforschung an anderen

Wissenschaften ausgerichtet werden. So wurde sie nicht zur Wissenschaft, aber disziplinar zugerichtet: »Make no mistake about it, a discipline disciplines.« (Jenkins 2011, S. 5).

Wie sähe eine affizierte Disziplin aus? Lässt sich ein affektives, ansteckendes Verhältnis überhaupt disziplinieren? Ist dafür wirklich »harte Arbeit« notwendig, verklärt zu »fröhlicher Fron«, die von der »Augenwischerei [...] eigentlich Arbeitsunwilliger« abgegrenzt werden muß (Sackmann 2013, S. 12, 17, 11)? Oder überschreitet gerade ein solcher Forscher durch harte Arbeit die Grenze zur Augenwischerei, wenn er zu einer historisch unpräzisen und die Situation verharmlosenden Beschreibung des Werdegangs des Zeichners von Nick Knatterton kommt: »Schmidt diente sich hoch. Wie manch anderer Zeichner profitierte er davon, dass viele seiner jüdischen Kollegen nach der »Machtergreifung« der Nazis ihren Sessel hatten räumen müssen« (Sackmann 2013a, S. 5). Aber nur so entstand wahrscheinlich ein weiterer »fortschrittlicher Comic zur Zeit der Nazi-Diktatur, der man gern die Rückschrittlichkeit deutscher Comics anlastet« (Sackmann 2013, S. 7), ganz als gäbe es ihr nichts anderes anzulasten.

Zweitens. Das Sentiment und die Affekte wurden in die Nationalisierung des Comic-Erbes umgeleitet, die sich schon früh an den Adjektiven in Untertiteln wie *an American Idiom* (White/Abel 1963) oder *A Study in American Satire* (Berger 1994) oder *d'expression française* (Moliterni 1972) andeutete. Fünfzig Jahre später gibt es Reihentitel wie *Deutsche Comicforschung*, deren Herausgeber weiß, was

»ausländische Comicforscher von uns erwarten: dass wir uns erst mal um *unsere eigene* Historie kümmern, bevor wir besserwisserisch über amerikanische oder französische Modethemen dozieren. [...] Was in Deutschland fehlt ist – nach dem Schritt, dass der Comic als eine Kultur angesehen wird, die nicht nur *kurzlebigen internationalen Moden* folgt, sondern *langlebig, traditionell* verankert und zukünftig ertragreich ist – die Einrichtung eines *Zentrums* dieser Comic-Kultur. [...] Ein nationales Comiczentrum.« (Sackmann 2013, S. 10, 14 meine Hervorhebung).

Im nationalen Idiom lässt sich die Fremdheit der Comics und ihrer Zeichen als etwas »von uns«, wen immer das meint, »wiedererkennen« (Althusser 1977, S. 142): ein ganzer ideologischer Staatsapparat ist hier am wirken, der die nationale Identität aufrichtet. Das nationale Zentrum zentriert die Zerstreuung. Die Comics ziehen Grenzen und überschreiten sie nicht, sie sind nicht international, sondern »amerikanisch«, »französisch«, »unsere eigenen« also »national«. Sobald sie die Grenze überschreiten werden sie zu einem »Kultur-Import« (S. 14). Die Forscher, wir schreiben 2013, sollen sich an diese Grenzen halten, denn besser wissen kann man es nur in der eigenen langlebigen Nation. Etwas muß passiert sein: 1992 hat derselbe Autor noch *Von den Anfängen einer europäischen Comicforschung* geschwärmt, die sich, wie er überzeugend nachweist, den amerikanischen Comics, der Pop-Art und einem Mißverständnis verdankt (Sackmann 1992, S. 85, 91 f.).

Drittens. Wäre eine Comicwissenschaft ohne die Grenzen vorstellbar, die durch das Ressentiment gezogen werden, ohne die Ausschlüsse, die für diese Grenz-

ziehungen nötig wären? Das Ressentiment produziert eine Logik der Identität, des Dazugehörens zur Disziplin, der richtigen Forschung, die von der falschen, undisziplinierten zu unterscheiden ist. Sind solche Ausschlüsse eine notwendige Voraussetzung für die Bildung einer Disziplin – oder könnten die Grenzen einer affektiven, fröhlichen Wissenschaft durchlässiger sein? Historisch ist von solchen Ausschlüssen nicht nur die Fanforschung betroffen, deren »Mitteilungsblätter [...] von der Universitätsforschung zu Unrecht abgelehnt« werden (Couperie / Moliterni 1970, S. 26), sondern auch Studien wie Hans-Christian Kossaks *Hypnose und die Kunst des Comics oder Wie man grüne Kreise in die Augen bekommen kann*, mit der es ihm 1999 gelingt schon im Titel zwei parawissenschaftliche Bereiche zu verknüpfen. Dabei erfüllt der Autor alle wissenschaftlichen Voraussetzungen: Er hat schon als Kind Comics gelesen (Kossak 1999, S. 18–21) und sichtlich hart gearbeitet. Methodisch greift Kossak eine Beobachtung aus den Gesprächen Bogarts mit Comiclesern auf: »The comics are usually discussed in terms of their literal content – the characters and the things they say and do.« (Bogart 1955, S. 27). Kossak nimmt den Inhalt wörtlich und bezieht sich auf Untersuchungen wie die von Francis E. Barcus *The World of Sunday Comics*, der das Weltbild, das Comics vermitteln, mit einem Sample aus jeweils dem Monat März der Jahre 1943, 1948, 1953 und 1958 untersucht (Abb. 3). Vielen nachfolgenden ForscherInnen wäre diese Methode zu pauschal, aber anders als Alfred Baumgärtner, der *Die Welt der Comics* mit Hansrudi Waeschers Welt verwechselt, hat Barcus nicht weniger als 153 Strips betrachtet. Kossak erweitert den Zeitraum seiner Untersuchung auf 60 Jahre, von 1938 bis 1998, in denen er »99 eindeutige Hypnosesituationen« aufgefunden hat, die er »danach analysiert, welchem Beruf oder welchen Tätigkeiten sowohl Hypnotiseur als auch deren Klienten bzw. Opfer nachgehen« (Kossak 1999, S. 102).

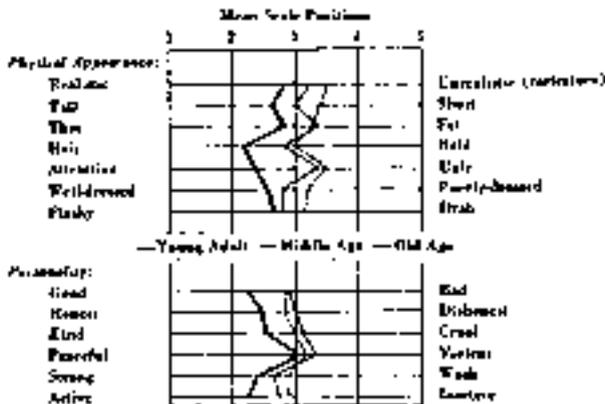


FIGURE 2. Personal Appearance and Personality Differences by Age Group

Abb. 3 Francis E. Barcus: »The World of the Comics«, in: David Manning White/Robert H. Abel: *The Funnies. An American Idiom*. New York 1963, S.190–218, hier S. 214.

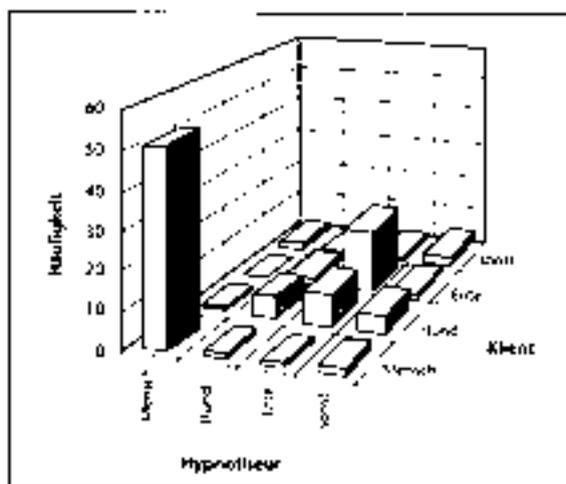


Abb. 4.2: Analyse der biologischen Abstammung von Hypnotiseur und Klient im Comic

Abb. 4 Hans-Christian Kossak: *Hypnose und die Kunst des Comics oder wie man grüne Kreise in die Augen bekommen kann*. Heidelberg 1999, S. 113.

Eine seiner gelungensten Statistiken weist die biologische Abstammung beider Positionen nach, durch die der besondere Hypnosefall Disney augenfällig wird (Abb. 4). Kossaks Einzelanalysen mögen narratologisch schlicht erscheinen, aber dem Psychologen geht es darum, die Motive der Hypnose durch sehr verschiedene Comics zu verfolgen. *Fauler Zauber mit den Augen*, wie ein Album von Ibanez heißt, das von Kossak immer wieder zitiert wird (Abb. 5), fasst die Ambivalenz des Themas sehr gut zusammen, denn natürlich geht es nicht um Augenwischerei, sondern um die »Gemeinsamkeiten von Comic und Hypnose« (Kossak 1999, S. 298–304): so verlangen Comic und Hypnose »die aktive Auseinandersetzung des Lesers bzw. Klienten«; Hypnose arbeitet mit indirekten Suggestionen, Comics mit indirekten Informationen, kurzum, im Comic wird fauler Zauber mit den Augen getrieben. Das ist – anders als eine digitale Augenbewegungsanalyse – nicht sonderlich ernst zu nehmen, aber könnten Kossaks Feststellungen nicht befragen, was wir als wissenschaftliche Gewißheiten voraussetzen? Sollte es nicht »unsere« epistemologische Imagination herausfordern?

Statt einer solchen Spur zu folgen bleibt Kossaks Studie doppelt ausgeschlossen: methodisch entspricht sie nicht den dominanten Vorgehensweisen und im Gegenstand trifft sie die Frage nach dem Medium selbst, das hypnotisiert – und so in einem ernsthaften Diskurs nicht erscheinen darf. Giorgio Agamben hat die Entstehung des wissenschaftlichen Diskurses folgendermaßen charakterisiert:

»Die irreduzibel zu unserer Kultur gehörige Opposition von Rationalismus und Irrationalismus hat ihre verborgene Grundlage in dieser ursprünglichen Zusammengehörig-

keit von Astrologie, Mystik und Wissenschaft, deren augenscheinliches Symptom das astrologische *revival* bei den Intellektuellen der Renaissance ist. [...] Deswegen muß eine Kritik an der Mystik, der Astrologie und der Alchemie notwendigerweise eine Kritik der Wissenschaft implizieren. Und nur die Wiedergewinnung einer Ebene, wo Wissenschaft und Erfahrung ihren ursprünglichen Ort wiederfinden, könnte zu einer definitiven Überwindung der Opposition von Rationalismus/Irrationalismus führen.« (Agamben 2004, S. 34f.)

Wäre es denkbar, dass sich just in den Jahren, in denen der Irrationalismus aus der Physik ausgetrieben wird, in den Jahrzehnten, in denen sich das Medium des Spiritismus in das Medium der Kommunikationswissenschaften verwandelt (Sconce 2000), die Konstellationen der zerstreuten Zeichen in den Comics eine solche *Ebene* wiedergewonnen haben, in der Mystik und Wissenschaft, Sentiment und diskursive Praxis parodiert oder sogar kritisiert werden? Denn diese Ebene erscheint bekanntlich von so vielen Fugen durchfurcht, dass es um den *ursprünglichen Ort* längst geschehen sein könnte. Und begründen sich die Mühen der Etablierung eines autonomen Diskurses der Comics in diesem speziellen Ort, der ja kein einzelner Ort ist, sondern sich schon früh in andere Medien verteilt und diese heimsucht? Sind die Comics mit ihren strukturellen Parodien gleichsam zerrieben an den Grenzen zwischen Rationalismus und Irrationalismus, Analyse und Affekt, harter Arbeit und heiterem Vergnügen, wissenschaftlicher Disziplin und parawissenschaftlicher Rede, weil sie in diesen Dichotomien nicht aufgehen wollen, sondern über sie – lachen?

Die Frage nach einer möglichen Interdisziplinarität wäre demnach falsch gestellt, denn die Disziplinen, um die es hier geht, haben die Grenze zum Irratio-

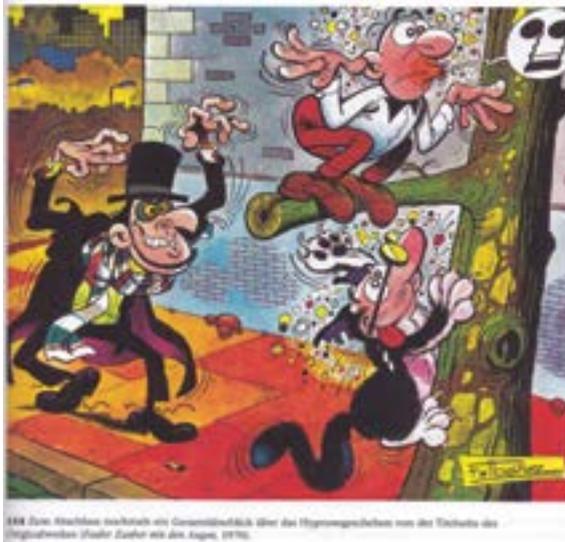


Abb. 5 F. Ibanez: Fauler Zauber mit den Augen. Zitiert nach Kossak 1999, S. 159.

nalismus so strikt gezogen, dass sie jenseits des Intellegiblen liegt, während sich die Comics mit ihren Affekten, ihrem Lachen und ihrer materialen Reflexion auf keiner der beiden Seiten ausschließlich verorten ließen, sondern die Grenze selbst als faulen Zauber und Augenwischerei (und damit als diskursive Praxis) erkennen ließen. Sie ziehen die Grenzen und Frontverläufe, deren Projektionen und Ausschlüsse zwischen den Panels nach, eine nicht abschließbare, politische Kartographie der Diskurse der Moderne. Im Lesen, Sehen, Gucken, Betrachten, Blättern, Entziffern, Folgen, Lächeln, Lachen, Kopfschütteln, Projizieren, Reflektieren ihrer Fluchtlinien einer zerklüfteten Oberfläche werden beide Seiten der Opposition aktiviert, Erwachsen-werden, Kind-werden und zerstreut, Superheldin-werden, Snoopy-werden, Fuge-werden, Sprechblase-werden, Stern-werden. Die Konstellationen ihrer Zeichen, Indizien, Spuren, Signaturen, Linien, Konturen, Figuren, Übertreibungen, Wiederholungen, Buchstaben wären – übertragen gesprochen – nicht durch Astronomie allein zu bestimmen, deren Notwendigkeit und Bedeutung dadurch nicht in Frage gestellt wird, es bedürfte auch der Astrologie, um ihre Konstellationen und Assoziationen zu deuten, um ihren spezifischen, historischen, ihren politischen Ort zu erkennen, kurzum es bedürfe als Existenzbedingung der Comicwissenschaft einer wilden Astronomie *und* einer »rationalen Astrologie« (Benjamin 1991, S. 193), die neue Sternwelten der Freude aufleuchten lassen könnten.

Viertens. Die genannten Ausschlüsse lassen vor allem einen Streit um den Gegenstand ausfallen, der nicht durch das Ressentiment geleitet, sondern mit Argumenten geführt wird. Eine *gemeinsame Sprache* wäre ein solcher *Streit um Asterix* oder welche Comics auch immer. Das Komische an dem Ausbleiben von Vorschlägen für ein Panel zu *Interdisziplinarität* auf einer Tagung mit dem Titel *Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten* bleibt ja, dass es durchaus eine Menge gäbe, um was sich nicht nur in Fußnoten streiten ließe, wie unterschiedliche Einschätzungen der Etablierung der *Graphic Novel* anmahnen (z.B. Hochreiter/Klingenböck 2013) oder der Entwicklung der Comic-Forschung (Sackmann 2014, Frahm 2016). Es kann allerdings sein, dass die Felder möglichen Dissenses nicht zwischen den Fächern, sondern innerhalb einer Disziplin liegen, wie bei der literaturwissenschaftlichen Debatte, ob sich auf Comics Erzähltheorien anwenden lassen oder nicht (Balzer 2003, Schüwer 2008, S. 19–24). Wie könnte ein solcher Dissenz Grenzen überschreiten, wie ein Streit nicht in der Entzweiung enden, sondern eine Ebene wiederfinden, auf der Wissenschaft und Erfahrung sich begegnen können – im Lachen einer Reflexion?

5 | Existiert eine Comic-Wissenschaft? Liegt der weiße Raum, von dem aus die Comicforschung spricht gar nicht in den Fugen zwischen den Panels, sondern im *Arkham Asylum*?



Abb. 6 Raoul Vaneigem/André Bertrand: Direkt hergestellte Comix. In: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der situationistischen Internationale Band 2*. Hamburg 1977, S. 281. Quelle: *Situationistische Internationale. Der Beginn einer Epoche*. Aus dem Französischen von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Roberto Ohrt. Edition Nautilus 2008, S. 245.

6 | In der Zeit, in der Couperie und Moliterni einzelne Panels im Louvre präsentierten, gab es einen anderen Entwurf einer Betrachtung der Comics, der die Aktivitäten von den Comic-Clubs der Beamten, Lehrer und Ärzte kritisch sah:

»Die Comix sind die einzige wirklich populäre Literatur unseres Jahrhunderts. Die von den im Gymnasium verbrachten Jahren für immer geprägten Schwachköpfe konnten nicht umhin, über sie zu dissertieren – nicht ohne Unbehagen sollen sie aber die unsrigen lesen und sammeln. Vermutlich kaufen sie sie sogar, um sie zu verbrennen. [...] Wie man sieht, ist diese Methode das Gegenteil zur Pop-Art, die die comix zerstückelt. Wir haben es im Gegenteil darauf abgesehen, den comix ihre Größe und ihren Inhalt wiederzugeben.« (Viénet 1977, S. 281f.)

Diese Zeilen rufen die Klassenkämpfe in Erinnerung, in denen sich die Situationistische Internationale sah und in die sie durch ihre Entwendungen auch von Comics intervenierte (Abb. 6). Der Sinologe René Viénet lässt keinen Zweifel daran, dass stets die Rekuperation droht, der aber im Ton mit ätzender Heiterkeit begegnet wird – bekanntlich haben die Sammler gesiegt. Problematisch und (für einen von Männern dominierten Club wie die SI) typisch ist sicherlich die Vorstellung einer verlorenen *Größe* samt der offensichtlichen (Kastrations-)Angst vor Zerstückelung (vgl. zur Kritik männlicher Comic-Forscher-Fantasien Trinkwitz 2011, S. 66). Doch meint *Größe* vielleicht eher die zerstreute Verbreitung eines

Lachens und es ließe sich angesichts der Praxis der Situationistischen Internationale fragen, welche *andere* Wissenschaft der Comics schon 1910, 1930, 1967 notwendig gewesen wäre? Welche *Art* Wissenschaft hätte sich etablieren müssen, um den Kampf frühzeitig gegen die Rekuperation der Comics aufzunehmen? Welche Grenzen hätte sie niederreißen müssen? Wie sähe eine Interdisziplinarität aus, die noch hin auf *diese Art* Wissenschaft offen wäre? Und läßt sich *das Unbehagen der Comix* wiedergewinnen?

Literatur

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: »Elemente des Antisemitismus«, in: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M. 1988, S. 177–217.
- Agamben, Giorgio: *Kindheit und Geschichte*. Frankfurt a.M. 2004.
- Althusser, Louis: *Elemente der Selbstkritik*. Westberlin 1975.
- Althusser, Louis: »Ideologie und ideologische Staatsapparate«, in: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Berlin 1977, S. 108–153.
- Balzer, Jens: »Der Horizont bei Herriman«, in: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hgg.): *Die Ästhetik des Comics*. Berlin 2002, S. 143–152.
- Barcus, Francis E.: »The World of the Comics«, in: David Manning White/Robert H. Abel (Hgg.): *The Funnies. An American Idiom*. New York 1963, S. 190–218.
- Beaty, Bart: *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. Jackson 2005.
- Benjamin, Walter: »Zur Astrologie«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften, Band VI*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1992, S. 192–193.
- Berger, Arthur Asa: *Li'l Abner. A Study in American Satire*. Jackson 1994 [1969].
- Bogart, Leo: »Comic Strips and Their Adult Readers«, in: Bernard Rosenberg/David Manning White (Hgg.): *Mass Culture. The Popular Arts in America*. London 1964, S. 189–198.
- »CfP: Grenzen ziehen, Grenzen überschreiten«. In: *ComFor | Gesellschaft für Comicforschung*. <http://www.comicgesellschaft.de/2013/12/31/cfp-grenzen-ziehen-grenzen-uberschreiten/> (zit. 02.10.2016).
- »CfP: Whither comics studies?« In: *ComFor | Gesellschaft für Comicforschung*. <http://www.comicgesellschaft.de/2015/12/19/cfp-whither-comics-studies/> (zit. 12.10.2016).
- Couperie, Pierre/Moliterni, Claude: »Zur internationalen Forschungssituation«, in: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Vom Geist der Superhelden. Comic Strips*. Berlin 1970, S. 21–26.
- Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramón: »Einführung«, in: Dies. (Hgg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld 2011, S. 9–24.
- Eich, Günter Eich: »Hausgenossen«, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Band 1. Die Gedichte. Die Maulwürfe*. Frankfurt a.M. 1973, S. 312–313.
- Etter, Lukas/Stein, Daniel: »Comichtheorie(n) und Forschungspositionen«, in: Julia Abel/Christian Schmidt (Hgg.): *Comics und Graphic Novels*. Stuttgart 2015, S. 107–126.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1992.
- Frahm, Ole: »Bill Blackbeard und ›Krazy Kat‹ oder Die Wiederentdeckung des klassischen Zeitungstrips«, in: *Comic Reddition* (1991: 18), S. 22–27.

- Frahm, Ole: »Das unsichtbare Dritte. Comics als genealogisches Medium«, in: *17° – Zeitschrift für den Rest* (Mai/Juni/Juli 1997: 14), S. 50–53.
- Frahm, Ole: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale*. Paderborn 2006.
- Frahm, Ole: »Für die Fußnote«, in: Matthias Harbeck/Linda-Rabea Heyden/Marie Schröer (Hgg.): *Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt*. Berlin 2016, S. 323–340.
- Hatfield, Charles: »Indiscipline, or, The Condition of Comics Studies«, in: *Transatlantica* (2010: 1), <http://transatlantica.revues.org/4933>.
- Hochreiter, Susanne/Klingenböck, Ursula (Hgg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld 2014.
- Hüners, Michael: »Die Linie gehört uns!«, in: *Frankfurter Rundschau*, 13.11.2003, S. 30.
- Jenkins, Henry: »Introduction. Should We Discipline the Reading of Comics?«, in: Randy Duncan/Matthew J. Smith (Hgg.): *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. London/New York 2011, S. 1–14.
- Kossak, Hans-Christian: *Hypnose und die Kunst des Comics oder wie man grüne Kreise in die Augen bekommen kann*. Heidelberg 1999.
- Lent, John: »The winding, pot-holed road of comic art scholarship«, in: *Studies in Comics* (2010: 1), S. 7–33.
- Moliterni, Claude: *Historire de bande dessinée d'expression française*. Paris 1972.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Genealogie der Moral*, in: Ders.: *Kritische Studienausgabe Band 5*. Hgg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999.
- Politzer, Heinz: »From Little Nemo to L'il Abner. Comic Strips as Present-Day Folklore«, in: *Commentary*, 1. Oktober 1949, S. 346–354.
- Sackmann, Eckart: »Die Nähe zur Kunst suchen. Von den Anfängen der französischen Comic-Forschung«, in: Joachim Kaps (Hg.): *Comic Almanach 1992*. Wimmelbach 1992, S. 85–94.
- Sackmann, Eckart: »2005 bis 2014 – zehn Jahre »Deutsche Comicforschung««, in: Ders. (Hg.): *Deutsche Comicforschung 2014*. Hildesheim 2013, S. 7–17.
- Sackmann, Eckart: *Ob, Nick Knatterton*. Hildesheim 2013a.
- Schüwer, Martin: *Wie Comics erzählen*. Trier 2008.
- Sconce, Jeffrey: *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham/London 2000.
- Steirer, Gregory: »The State of Comics Scholarship: Comics Studies and Disciplinarity«, in: *International Journal of Comic Art* (Herbst 2011), S. 263–285.
- Trinkwitz, Joachim: »Zwischen Fantum und Forschung: Comics an der Universität«, in: Mathis Biker/Ute Friedrich/Joachim Trinkwitz (Hgg.): *Prinzip Synthese: Der Comic*. Bonn 2011, 64–71.
- White, David Manning/Abel, Robert H. (Hgg.): *The Funnies. An American Idiom*. New York 1963.
- Viénet, René: »Die Situationisten und die neuen Aktionsformen gegen Politik und Kunst«, in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Band 2*. Hamburg 1977, S. 279–284.
- Witek, Josef: »Comics Criticism in the United States. A brief Historical Survey«, in: *International Journal of Comic Art* (1999: 1), S. 4–16.

KURZBIOGRAFIEN DER BEITRAGENDEN

Anna Beckmann

Studierte bis Herbst 2016 den Masterstudiengang Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Von 2013 bis 2015 veranstaltete sie Projekt-tutorien an der Humboldt-Universität mit den Themen *Comic-Literatur-Theorie. Der Comic im Diskurs wissenschaftlicher Auseinandersetzung – Chancen und Mög-lichkeiten interdisziplinärer Theoriebildung* und *Die politische Ästhetik des Comics*. Gemeinsam mit anderen Studierenden gründete sie im Anschluss an die Projekt-tutorien den »AK Comic Berlin«, innerhalb dessen die gemeinsame wissenschaft-liche Auseinandersetzung mit Comics weitergeführt wird. Mitglied des Berliner Comic-Kolloquiums.

Anastasia Blinzov

Studentin der Historischen Urbanistik an der Technischen Universität Berlin. Während ihres Bachelorstudiums der Kulturwissenschaft und Germanistischen Linguistik an der Humboldt-Universität zu Berlin nahm sie von 2013 bis 2015 an den Projekt-tutorien zu Comics im Diskurs interdisziplinärer Theoriebildung und der politischen Ästhetik im Comic von Anna Beckmann teil. Im Rahmen eines Arbeitskreises »AK Comic Berlin« setzt sie zusammen mit weiteren Studierenden die wissenschaftliche Arbeit am Comic fort.

Olaf M. Braun

Student der Philosophie und germanistischen Linguistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er veröffentlicht in unregelmäßigen Abständen eigene Comics – u.a. in *Renate, Milk + Wodka* und zusammen mit der Comiczeichner*innengruppe Nulltausendnull. Von 2013 bis 2015 besuchte er die Projektutorien von Anna Beckmann an der Humboldt-Universität zu den Themen *Comic-Literatur-Theorie* und *Die politische Ästhetik des Comics*. Er ist Mitglied des Berliner Comic-Kolloquiums. Im Internet zu finden ist er hier: www.nulltausendnull.de und auf www.toonsup.com/omb.

Dr. Michael A. Chaney

Associate Professor of English and of African American Studies at Dartmouth College. He is the author of *Fugitive Vision: Slave Image and Black Identity in Antebellum Narrative* (Indiana, 2008) and the editor of *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (Wisconsin, 2010). His essays on African American literature and the interrelation of visual and verbal art have appeared in such journals as *American Literature*, *Callaloo*, *ESQ*, *Modern Fiction Studies*, *African American Review*, *MELUS*, and *College Literature*. He is currently completing a book on comics entitled *Reading Lessons in Seeing: Form and Trope in the Graphic Novel*.

Dr. Ole Frahm

Studium der Germanistik, Geschichte und Psychologie in Hamburg und Berlin, lebt in Frankfurt a.M. Arbeitet als freier Autor und Künstler (in der Künstlergruppe LIGNA). Mitgründer der Arbeitsstelle für Graphische Literatur (ArGL) an der Universität Hamburg. Bücher: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale* (Paderborn 2006). *Die Sprache des Comics* (Hamburg 2010). Artikel: »Produktion, Distribution und Rezeption von Comics und Graphic Novels«, in: Julia Abel/Christian Klein: *Comics und Graphic Novels*. Stuttgart 2015, S. 38–55. »Eduard Fuchs' karikierende Antisemitismustheorie«, in: Hans-Joachim Hahn/Olaf Kistenmacher (Hg.): *Beschreibungsversuche der Judenfeindschaft*. Berlin/München/Boston 2015, S. 426–450.

Angela Guttner

Geb. 1987. Bachelorstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien und der NUI Maynooth. 2013 Abschluss mit Arbeiten zu den Themen *Der Unzuverlässige Erzähler im Comic* und *Arno Schmidt und sein Verhältnis zum Weiblichen*. 2013 Masterstudium Literaturstudien: intermedial/interkulturell an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg; 2016 Abschluss mit der Masterarbeit *Funktionen von Grenzen in Israel-Palästina-Comics*. Forschungsinteressen: Comicnarratologie, Comic und Zeitgeschichte, Comic und Gender.

Dr. Dietrich Grünewald

Geb. 1947; Studium Lehramt Kunst/Deutsch, Promotionsstudium Germanistik/Kunstwissenschaft, Dr. Phil. 1976, 2. Staatsexamen 1977, Habilitation 1980, Lehrer, Lehrbeauftragter für Comics am Institut für Jugendbuchforschung (1977–1990), Wissenschaftlicher Assistent, Universität Dortmund (Kunst und ihre Didaktik), 1986 apl. Prof., 1995 Lehrstuhl für Kunstwissenschaft und Kunstdidaktik, Universität Koblenz, Institut für Kunstwissenschaft; seit April 2013 pensioniert; zahlreiche Publikationen zum Bereich Comic seit 1978, Ausstellung *Comic-Kunst. Vom Weberzyklus zum Bewegten Mann. Deutschsprachige Bildgeschichten des 20. Jahrhunderts*. Mittelrhein-Museum Koblenz 2004; Gründungsmitglied der ComFor und 1. Vorsitzender 2005–2013.

Matthias Harbeck

Studium der Geschichte, Politik und Ethnologie in Hamburg und Leiden, Niederlande. 2003 Abschluss mit einer Magisterarbeit zur *Stadtentwicklung Rio de Janeiros in der Kaiserzeit in europäischen Reiseberichten und bildlichen Darstellungen*. Referendariat an der Universitätsbibliothek der HU Berlin 2006–2008, abgeschlossen mit einer Staatsexamens-/MA-Arbeit über *Das Massenmedium Comic als Marginalbestand im deutschen Bibliothekssystem*. Seit 2009 Fachreferent für Ethnologie an der UB der HU. Promoviert an der Uni Oldenburg zum Deutschenbild im amerikanischen Mainstreamcomic und organisiert seit 2012 das Berliner Comic-Kolloquium (www.comic-kolloquium.de).

Dr. Andreas Heimann

Geb. 1977; Studium in Komparatistik, Filmwissenschaft und Deutsche Philologie. Promotion an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Neuere Deutsche Literaturwissenschaft/-geschichte mit der Dissertation *Die Zerstörung des Ich. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks* (bei Transcript erschienen). Weitere Publikationen: »Auf der Suche nach dem verlorenen Le Reel. Überlegungen zu Ari Folemans Waltz with Bashir«, in: D. Grünewald (Hg.): *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Essen 2013.

Linda-Rabea Heyden

Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Anglistik in Mainz und Neuseeland. Stipendium an der interdisziplinären Doktorandenschule »Laboratorium Aufklärung« in Jena. Promotion zu Comic-Adaptionen von Goethes *Faust* mit besonderem Interesse auf (inter)medialen und soziokulturellen Aspekten. In Weimar arbeitete sie am Goethe-Nationalmuseum an der digitalen Faust-Installation mit. Lehraufträge (u. a. beim bologna.lab der HU Berlin), Veröffentlichungen, Vorträge und weitere Forschung zu Comics, Adaptionen, Kulinaristik und (Inter)

Medialität. Mitorganisatorin des Berliner Comic-Kolloquiums. 2016 Diplom im Kulturmanagement.

Julia Ingold

Studierte bis 2015 in Hamburg, Paris und Kiel Deutsche Sprache und Literatur, Kunstgeschichte und Romanistik. Im Sommer 2012 hatte sie ihr Bachelor-Studium mit einer Arbeit über *Zeichentheorie und Poetik in Craig Thompsons ›Habibi‹* abgeschlossen. Sie ist Mitgründerin und Mitherausgeberin von *CLOSURE – Kieler e-Journal für Comicforschung*. Im Wintersemester 2015/16 war sie Gastdozentin am Department of German der University of Mumbai in Mumbai, Indien. Seit ihrer Rückkehr arbeitet sie an ihrem Dissertationsprojekt über Else Lasker-Schüler.

John Jennings

Professor of Media and Cultural Studies at the University at California Riverside. His research and teaching focuses on the analysis, explication, and disruption of African American stereotypes in popular visual media. It is concerned with the topics of representation and authenticity, visual culture, visual literacy, social justice, and design pedagogy. He is an accomplished designer, curator, illustrator, cartoonist, and award-winning graphic novelist. Eisner Award in 2016 for his co-edited book *The Blacker the Ink: Constructions of Black Identity in Comics and Sequential Art* (Rutgers 2015). His work overlaps into various disciplines including African American Studies, Design History, Media Studies, Women and Gender Studies, and Literature. He is co-founder and organizer of the MLK NorCal's Black Comic Arts Festival in San Francisco. Jennings is also a Nasir Jones Hip Hop Studies Fellow at the Hutchins Center at Harvard University. In the collaborative »entity« Black Kirby he works together with fellow artist Stacey Robinson, Assistant Professor of Graphic Design at School of Art & Design at the University of Illinois at Urbana-Champaign.

Jakob Kibala

Studium der Soziologie, Kunstgeschichte und Philosophie an der Joh. Gutenberg-Universität Mainz bis 2012 sowie SHK am Institut für Kunstgeschichte. Magisterarbeit *Sozialtheoretische Zugriffe auf Bild und Evidenz in kritischer Perspektive*, ausgez. als herausragende Abschlussarbeit. Danach Lehrauftrag am Institut für Soziologie der JOGU zu Soziologischer Theorie und Gender Studies. Seit 2013 Promotionsstudium an der HFBK Hamburg zum Zitieren und Verweisen im anglo-amerikanischen Comic. Freie Mitarbeit im Museum Wiesbaden und Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Seit 2011 freier Autor und Comickritiker für die Zeitschrift *testcard*. Publikationen zum Thema Comics (zuletzt »Konzeptualisierungen eines Unbewussten der Bilder. Helen Mirras Indizes und Grant Morrisons *Batman R.I.P.*«, in: Simone Brühl/Jakob Christoph Heller (Hgg.):

Re : Medium. Standortbestimmungen zwischen Medialität und Mediatisierung, Marburg: Tectum 2012). Zudem Ausstellungen eigener künstlerischer Arbeiten.

Christina Maria Koch

Staatsexamen in Anglistik/Amerikanistik und Politikwissenschaft. Promotion an der Philipps-Universität Marburg, gefördert von der Friedrich-Ebert-Stiftung, zur Darstellung medienspezifischer Merkmale von graphischen Krankheitserzählungen. 2015 dreimonatiger Forschungsaufenthalt an der Ohio State University/ Billy Ireland Cartoon Library and Museum gefördert mit dem U.S. Ambassador's Grant for Young Researchers. Forschungsinteressen sind Comicforschung, Geschlechterforschung und feministische Theorien, politische visuelle Kultur und soziale Bewegungsforschung und die Verbindungen von Literatur und Medizin. Publikationen zu Comics, u. a. David Small: *Stitches*.

Merle Koch

Geb. 1978 in Essen. Kunststudium in Brüssel, zunächst drei Jahre Comiczeichnen am Institut St. Luc, nach dem Diplom zwei Jahre am ERG ein Studium mit den Schwerpunkten Narration, Trickfilm und Druckgraphik abgeschlossen. Im Anschluss zweijähriges Studium »Bildnerisches Gestalten und Therapie« an der Akademie der Bildenden Künste München. Im WS 2011/2012 Beginn eines Promotionsstudiums an der Muthesius Kunsthochschule Kiel bei Prof. Norbert Schmitz.

Dr. Katharina Küstner

Studium der Kunstpädagogik und Anglistik. Arbeitete nach dem Referendariat als Lehrerin für künstlerisch-ästhetische Praxis an einer Fachoberschule für Gestaltung sowie als wissenschaftliche Evaluatorin für die Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. Mit ihrer Studie »Identitätsentwürfe comiczeichnender Jugendlicher« wurde sie 2015 an der Universität Koblenz-Landau bei Prof. Grünewald promoviert.

Kai Linke

2012 Abschluss seines Masters of Education in Englisch und Geographie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nachdem er seine Masterarbeit über Diane DiMassa's Comic Zine *Hothead Paisan* geschrieben hat, promoviert er zur Zeit über verschiedene Politiken und Repräsentationen des Weißseins in queeren US-amerikanischen Comics. Seine Promotion wird von der Rosa-Luxemburg-Stiftung gefördert.

Stefan Neuhaus

Geb. 1947, StD i.R., Studium der Kunstpädagogik an der HdK-Berlin (jetzt UdK). Fachbereichsleiter für die Künstlerischen Fächer am Leonardo-da-Vin-

ci-Gymnasium, Berlin. Langjähriger Vorsitzender des BDK, Fachverband für Kunstpädagogik, Landesverband Berlin. Leitung zahlreicher Schülerwerkstätten und Lehrerfortbildungen zu Comics im Unterricht, zuletzt: »Grenzenlos - Comics im Unterricht«; z.Z. Fortbildungen zu »Baukultur – fächerübergreifende und fächerverbindende Unterrichtsideen« und Erstellung von Unterrichtsmaterial im Auftrag der Wüstenrot-Stiftung. Projektbetreuung »Hanna und Chloé« des Deutsch-Französischen Jugendwerkes, ein zweisprachiger Comic zum interkulturellen Austausch, 2004. Vorstandsmitglied im Deutschen Comicverein, Organisation des Deutschen Standes auf dem Internationalen Comicfestival Angoulême 2015, 2016, Projektbetreuung Comiczeichnen mit Flüchtlingskindern, 2016.

Dr. Stephan Packard

Juniorprofessor für Medienkulturwissenschaft an der Universität Freiburg; davor wissenschaftlicher Assistent am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in München. Forschungsschwerpunkte betreffen semiotische und psychoanalytische Forschungen an traditionellen und neuen Medien; Affektsemiotiken; Zensur und andere Formen textueller und medialer Kontrolle; sowie Comicforschung. Er ist Vorsitzender der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor), ständiger Redakteur der Zeitschrift *Medienobservationen* und Herausgeber der Zeitschrift *Mediale Kontrolle unter Beobachtung. – Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse* (Göttingen 2006, Diss.). *Poetische Gerechtigkeit* (Düsseldorf 2012, hg. mit Donat/Lüdeke/Richter). *Thinking – Resisting – Reading the Political* (Berlin 2013, hg. mit Esch-van Kan/Schulte). *Abschied von 9/11? Distanznahmen zur Katastrophe* (Berlin 2013, hg. mit Hennigfeld). *Comics & Politik* (Berlin 2014, Hg.).

Dr. Roger Sabin

Professor of Popular Culture at Central Saint Martins, University of the Arts London. His books include *Adult Comics: An Introduction* (Routledge), and *Comics, Comics and Graphic Novels* (Phaidon). He serves on the boards of the main academic journals in the field, and reviews graphic novels for the press and radio.

Dr. Michael F. Scholz

Professor für die Geschichte der Neuesten Zeit am Historischen Institut der Uppsala Universität. Veröffentlichungen zur Geschichte der Comics (Auswahl): »Schuldig ist schließlich jeder ...« *Comics in der DDR 1945/49–1990* (1994) sowie Beiträge im Jahrbuch für *Deutsche Comicforschung*, in Anthologien und in einer Reihe von Zeitschriften. Comic-Ausstellungen in Erlangen (1994, 1998) und Berlin (2000). Aktuelles Forschungsprojekt: »Entertainment or Propaganda. Comic Strips in Sweden during World War II«.

Marie Schröer

Studium der Romanistik und Anglistik/Amerikanistik an der Universität Potsdam. Derzeit forscht sie an ihrem Promotionsvorhaben zum Thema »Bild- und Bildungsromane. Selbstfindung und Selbsterfindung im Comic«. Sie ist Mitorganisatorin des Berliner Comic-Kolloquiums (www.comic-kolloquium.de) und verfasst regelmäßig Comic-Rezensionen für den Tagesspiegel. Seit 2012 ist sie als Lehrbeauftragte (Universität Potsdam, seit SoSe 2015 HU Berlin) tätig und hat in diesem Zusammenhang kultur- und literaturwissenschaftliche Seminare zu unterschiedlichen Themen wie Bild/Text-Relationen, Autobiografie und Postmoderne und Inszenierung von Essen und Essenden angeboten.

Dr. Jeff Thoss

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Englische Philologie der Freien Universität Berlin. Er hat über Metalepsen in der Populärkultur promoviert und beschäftigt sich im Rahmen seines Habilitationsprojekts mit Medienrivalität in der englischen Literatur. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Erzähltheorie, Intermedialität (insbesondere Text-Bild-Beziehungen), Populärkultur und Comics. Comicarelevante Publikationen umfassen die Monografie *When Storyworlds Collide: Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics* (Leiden 2015) sowie die Aufsätze »Tell it Like a Game: Scott Pilgrim and Performative Media Rivalry« (in Ryan/Thon: *Storyworlds across Media*, Lincoln 2014) und »From Penny Dreadful to Graphic Novel: Alan Moore and Kevin O'Neill's Genealogy of Comics in The League of Extraordinary Gentlemen« (*Belphegor* 13 (2015)).

Christian Tischer

Referent für diskriminierungssensible Kinder-, Jugend- und Erwachsenenbildung, studiert Deutsch und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Von 2013 bis 2015 besuchte er die Projektutorien von Anna Beckmann an der Humboldt-Universität zu den Themen *Comic-Literatur-Theorie. Der Comic im Diskurs wissenschaftlicher Auseinandersetzung – Chancen und Möglichkeiten interdisziplinärer Theoriebildung* und *Die politische Ästhetik des Comics*. Gemeinsam mit anderen Studierenden wurde im Anschluss an das Projektutorium der »AK Comic Berlin« gegründet, innerhalb dessen die gemeinsame wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Comics weitergeführt wird.

Dr. Beate Wild

Studium der Romanistik und Europäischen Ethnologie (Köln, Bonn, Salamanca/Spanien); Magister und Promotion. Forschungen zu transhumanen Gruppen in Griechenland, Ex-Jugoslawien und Rumänien. Volontariat bei den Staatlichen Museen zu Berlin. Diverse Forschungs- und Ausstellungsprojekte, u. a. *Menschenfresser – Negerküsse. Das Bild vom Fremden im deutschen Alltag* (Berlin 1991). Ku-

ratorin am Siebenbürgischen Museum Gundelsheim. Seit 2004 Koordinierung Ostmittel- und Südosteuropa am Museum Europäischer Kulturen, Berlin. Interdisziplinäre, multinationale Projekte. Entwicklung neuer Präsentations- und Vermittlungsformen. www.moldovamobil.eu, www.bringanobject.eu, www.comiXconnection.eu; JörnNuber/Beate Wild (Hgg.): *comiXconnection – networks and backgrounds*. Tenja 2013 (Essay-Band).

Lukas R. A. Wilde

Magisterabschluss an der Friedrich Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und der Gakugei Universität Tokyo in den Fächern Theater- und Medienwissenschaften, Japanologie und Philosophie. Derzeit Doktorand am Institut für Medienwissenschaft der Eberhard Karls-Universität Tübingen mit einem Dissertationsvorhaben über Kommunikation mit Manga-Darstellungen in interkulturellen Konfigurationen. Diverse comicrelevante Veröffentlichungen u. a. zu Webcomics, Diagrammatik und Medientheorie. Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes, Online-Redakteur der ComFor und Co-Organisator der Webcomic-Initiative Comic Solidarity. Forschungsschwerpunkte sind neben japanischer Populärkultur Medientheorie, transmediale Figurentheorie und pragmatische Semiotik.

Der Begriff der Grenze stand in seiner Ambivalenz von gleichzeitiger Trennung und Verbindung im Zentrum der Jahrestagung für Comicforschung 2014. Denn auch der Comic ist ein Medium, das in mehrfacher Hinsicht Grenzen setzt, ausreizt und überschreitet, nicht nur die zwischen Hoch- und Populärkultur. In formaler Hinsicht verwischt er die Unterschiede zwischen Schrift und Bild, Medien und Künsten und bricht mit stilistischen Konventionen. Inhaltlich setzen Comics zunehmend auf ihr subversives Potential, um gesellschaftliche und psychische Grenzbereiche zu thematisieren: Immer mehr Werke befassen sich mit class, race und gender sowie mit fragilen Selbstbildnissen. Auch die weniger abstrakten geografischen Grenzen werden ganz konkret von Comics überwunden: Sie werden global vermarktet, beeinflussen Kulturbereiche jenseits der eigenen nationalen Grenzen und werden in internationaler Arbeitsteilung hergestellt. Der vorliegend interdisziplinäre Band beleuchtet Versionen von Grenzen und Grenzüberschreitungen im und durch den Comic aus verschiedenen Perspektiven und anhand unterschiedlichster Beispiele.

Beitragende sind Anna Beckmann, Anastasia Blinzov, Olaf M. Braun, Michael A. Chaney, Ole Frahm, Angela Guttner, Dietrich Grünwald, Matthias Harbeck, Andreas Heimann, Linda-Rabea Heyden, Julia Ingold, John Jennings, Jakob Kibala, Christina Maria Koch, Merle Koch, Katharina Küstner, Kai Linke, Stefan Neuhaus, Stephan Packard, Roger Sabin, Michael F. Scholz, Marie Schröer, Jeff Thoss, Christian Tischer, Beate Wild und Lukas R.A. Wilde.



ISBN 978-3-941030-68-8 36,00 EUR