

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

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 vereinzelte 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 gehen 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, verkürt 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).

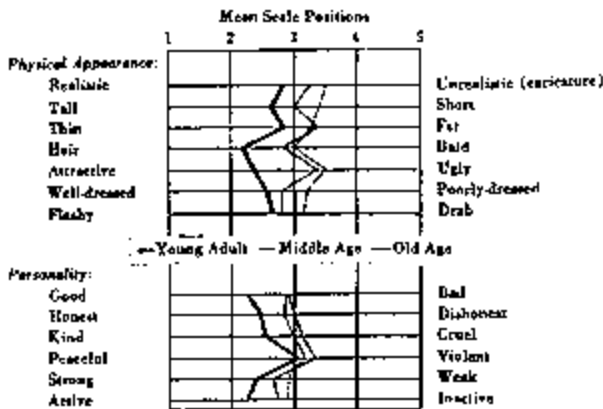


FIGURE 2. Personal Appearance and Personality Differences by Age Group

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.

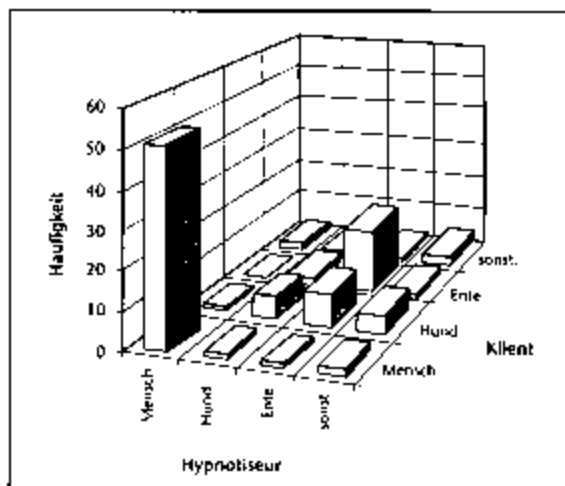


Abb. 8.2: Analyse der biologischen Abstammung von Hypnotiseur und Klient im Comic

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 Schröder (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.