

Annina Klappert

ERNSTER COMIC, KOMISCHE WISSENSCHAFT. ART SPIEGELMANS *MAUS*



Abbildung 1: Ignatz Maus in *Krazy Kat*, 1916

I. Der diskursive Ausschluss von Comics

I.1 Der Ernst deutscher Literaturwissenschaft

Seriosität nimmt in den Selbst- und Fremdzuschreibungen von Wissenschaft einen sehr hohen Stellenwert ein. Dieser gründet im engen Zusammenhang, der zwischen Ernsthaftigkeit und Wissenschaftlichkeit gesehen wird, wie für das Beispiel der Germanistik an deren Gründerdiskursen gezeigt werden kann. Besondere Legitimierungszwänge im Blick auf die gesellschaftliche Akzeptanz kennzeichnen, das zeigen die Ausführungen Rainer Kolks, den Beginn dieser Disziplin.¹ Hierbei spielt nach Kolk vor allem die Reflexion des Selbstverständnisses eine Rolle, die zu einer eigenen Berufsethik, dem philologischen Ethos, führt. Moral und Wissenschaftlichkeit finden hier im ‚ernsten wissenschaftlichen Sinn‘ eine so enge Verbindung, dass es möglich wird, Dilettanten als „charakterlich fragwürdig“ aus dem „Bereich seriöser Wissenschaft“ auszugrenzen und den philologischen Zugriff als alleinige wissenschaftlich akzeptable Methode gelten zu lassen.² Wer von den disziplinären Regeln abweicht, riskiert den eigenen Status, da sich mit deren Etablierung auch abzeichnet, dass „die Erzeugung disziplinärer Subkulturen eine Gefahr

1 Vgl. Rainer Kolk: „Wahrheit – Methode – Charakter. Zur wissenschaftlichen Ethik der Germanistik im 19. Jahrhundert“, in: IASL 14,1 (1989), S. 50-73, hier S. 51.

2 Ebd., S. 54.

für die eigene Position bedeuten könnte“.³ Die Regeln im neuen „Sozialsystem der Germanistik“⁴ wirken sich auch auf die Wahl der Gegenstände aus. Philologie, so zeigt Jürgen Fohrmann an philologischen Autobiographien des 19. und 20. Jahrhunderts, versteht sich als Teilhabe am Bedeutenden, das heißt, „am Rechten teilzuhaben“ und „das eigene Leben in den Dienst des Bedeutenden zu stellen“.⁵ Der gebildete Raum sei dabei über große und bedeutende Leute sowie Gegenstände kodiert, deren Glanz gleichsam auf die Philologen abstrahle. Fohrmann beschreibt, wie auf diese Weise unter dem Etikett der ‚Bildung‘ der soziale Aspekt in den Vordergrund rückt: „‚Bildung‘ wird damit zu jenem *sozialen Komparativ*, der die intellektuellen Auseinandersetzungen zu Sekundärphänomenen des ‚Betriebes‘ gerinnen läßt.“⁶



Abbildung 2: Comic der Wissenschaft I: Jacob Grimm⁷

Das Image des Comics als Medium der Antibildung und der unernsten Gegenstände widerspricht so sehr dem philologischen Ethos und seinen ‚moralischen Bedingungen‘ für Wissenschaftlichkeit, dass er als Reputation verspre-

3 Ebd., S. 71.

4 Ebd., S. 73.

5 Jürgen Fohrmann: „Die autobiographische Tätigkeit und die Autobiographie von Germanisten“, in: Petra Boden/Holger Dainat (Hg.), *Atta Troll tanzt noch. Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 1-12, hier S. 2.

6 Ebd., S. 11.

7 McCloud definiert Comics folgendermaßen: „Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.“ (Scott McCloud: *Understanding Comics*, Northhampton 1993, S. 9:5.) Zur Zitation von Comic-Panels bezeichne ich mit der ersten Zahl die Seite, mit der Zahl hinter dem Doppelpunkt das Panel auf dieser Seite.

chender Gegenstand undenkbar erscheint. Die sozialen Kodierungen prägen das germanistische Verständnis von Wissenschaftlichkeit seit den Anfängen der Disziplin und sind, wie das Beispiel der Comicforschung besonders überzeugend zeigt, auch heute noch ein stark regulierender Faktor für die Wahl von Forschungsthemen. Es wundert daher nicht, dass sich der Comic als Gegenstand der Deutschen Literaturwissenschaft nicht gleich und dann auch nie ganz hat etablieren können und sogar von einer wissenschaftlichen Zensur gesprochen werden kann.

Das belegen zum einen die Zahlen der Forschungspublikationen zum Thema. So kommt Clemens Schwenders quantitative Auswertung zu dem Fazit, „daß weder die germanistische Literaturwissenschaft noch die Massenkommunikationsforschung sich intensiv mit dem Comic befaßt.“⁸ Vier Phasen der germanistischen Comic-Forschung lassen sich unterscheiden. So führt die Vehemenz der moralischen Debatten 1955 zu einem ersten Höhepunkt der Veröffentlichungsdichte.⁹ Nach einem Tiefstand 1960 beginnt eine zweite Phase mit einer hohen Publikationsdichte um 1970, die zunächst anhält.¹⁰ Eine dritte Phase beginnt mit den 1980er Jahren, in denen der Comic mittlerweile als Kunstform anerkannt ist, aber auf wenig Interesse in der Wissenschaft stößt.¹¹ In der *Internationalen Germanistischen Bibliographie* etwa, die mit der großen Anzahl verzeichneter Veröffentlichungen wirbt, stellt der Anteil der Literatur zum Comic 1982 mit 11 Publikationen nur 0,048 % aller verzeichneten Artikel.¹² Trotz einer zunehmenden Anerkennung des Comics in der Forschung insgesamt, muss das Forschungsengagement im Vergleich zu anderen Themen immer noch als „verschwindend gering“ bezeichnet werden¹³, und es

-
- 8 Clemens Schwender: „Aspekte der Comic-Diskussion in Zeitschriftenaufsätzen in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985“, in: Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hg.), *Germanistische Medienwissenschaft*, Bd. 3: Comicforschung in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1984, hg. v. Siegfried Zielinski/Rainer Matzker, Bern u.a. 1989, S. 47-71, hier S. 53.
 - 9 Vgl. Clemens Schwender: „Qualitative Auswertung verschiedener Stichproben aus Zeitschriftenartikeln 1945-1985“, in: F. Knilli/S. Zielinski (Hg.), *Germanistische Medienwissenschaft*, S. 75-86, hier S. 79.
 - 10 Vgl. Clemens Schwender: „Aspekte der Comic-Diskussion“, S. 55, 64f. Für 1970 nennt Schwender 73 Titel. Viele dieser Publikationen gehen allerdings weniger auf innerdisziplinäre Arbeiten als auf Comicliebhaber zurück (vgl. Dietrich Grünewald: *Comics*, Tübingen 2000 (= *Grundlagen der Medienkommunikation* 8), S. 76). Vgl. auch für den Zeitraum von 1950-1970 den Forschungsüberblick von Bernd Dolle-Weinkauff: *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim, Basel 1990.
 - 11 Vgl. C. Schwender: *Qualitative Auswertung*, S. 85.
 - 12 Vgl. C. Schwender: *Aspekte der Comic-Diskussion*, S. 52.
 - 13 Vgl. ebd.; Bernd Dolle-Weinkauff gelangt zum gleichen Ergebnis am Bsp. der Monographien über Comics, vgl. ders.: „Praxis der Serienanalyse. Methoden und Ergebnisse“, in: F. Knilli/S. Zielinski (Hg.), *Germanistische Medienwissenschaft*, S. 87-104. Ebenso D. Grünewald: *Comics*, S. 69.

kann allenfalls von kurzfristigen Booms gesprochen werden.¹⁴ Eine vierte Phase seit 1990 ist von Versuchen geprägt, die Forschung zu systematisieren und auf eine kontinuierliche Basis zu stellen. Grünewald hebt in seinem Forschungs-Überblick die Arbeitsstelle für Graphische Literatur¹⁵, das Frankfurter Institut für Jugendbuchforschung¹⁶ und die Arbeiten von Hans-Jürgen Kagemann in München hervor.¹⁷ In ihrem Resümee zur jüngsten Comic-Forschung zeigen Michael Hein, Michael Hüners und Torsten Michaelsen, dass darüber hinaus die ästhetischen oder formtheoretischen Aspekte von Comics in keiner der thematisch naheliegenden Forschungsunternehmungen auf wissenschaftliches Interesse gestoßen sind: nicht innerhalb der Medienwissenschaft, nicht in der Kunst- oder Kulturwissenschaft, nicht in Ausstellungen über die Bedeutung des Verbalen, nicht in Arbeiten zu graphisch gestalteten Texten und der konkreten Poesie und auch nicht in Arbeiten über das Verhältnis von Bild und Schrift in der Moderne.¹⁸ Dies ist, so bemerken sie zu Recht, umso erstaunlicher, wenn man sich den Umfang etwa der Filmforschung vor Augen führt.

Angesichts der diskursiven Abwertung von Comics in der Wissenschaft und deren Konsequenzen für das Sozialsystem der Wissenschaft wird der Rechtfertigungszwang jener Forscher verständlich, die sich dennoch mit dem Thema Comic beschäftigen. In den meisten Einleitungen noch in den 1990er Jahren finden sich Stellungnahmen zum Thema in Form von Apologien oder übertriebenen Plädoyers, die auf den Klärungsbedarf verweisen, den ein Medium, das der *low culture* zugeordnet wird, im System der *high science* auslöst. Die Positionsbestimmungen des Comics in den Einleitungen sind daher

- 14 „The findings of this analysis show that during these years in the Federal Republic of Germany research on comics worthy of this title did not in fact take place. [The publications] appeared after the fashion of a boom and disappeared just as quickly from the scene.“ (Friedrich Knilli u.a.: „Quantitative Entwicklung der Comicforschung“, in: F. Knilli/S. Zielinski (Hg.), *Germanistische Medienwissenschaft*, S. 13-46, hier S. 33.)
- 15 Die ArGL hat sich 1990 als Zentrum gegründet, das gemeinsam Fachforschung betreibt, kontinuierlich eine Spezialbibliothek für Comics und Comicforschung aufbaut und mit seinen Erkenntnissen über Publikationen in Presse und Fachzeitschriften, Mitarbeit an Ausstellungen sowie über Vorträge an die Öffentlichkeit tritt. Vgl. http://www.slm.uni-hamburg.de/berichte97_00/argl.html vom 30.10.03. Die ArGL initiierte mit der internationalen Tagung zur Ästhetik des Comics in Hamburg 1994 eine der sehr wenigen Tagungen zu Comics im deutschsprachigen Raum.
- 16 Die Arbeit des Instituts konnte im Rahmen eines DFG-Projektes ab 1983 finanziert werden und ist verbunden mit dem Namen Dolle-Weinkauffs. In Frankfurt am Main fand 1982 eine Tagung zu deutschsprachigen Comics und ihren Einfluss auf junge Leser statt.
- 17 Hans-Jürgen Kagemann startete z.B. die Herausgabe eines Jahrbuchs: *Comics anno. Jahrbuch der Forschung zu populär-visuellen Medien*, München, Wien 1991.
- 18 Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen: „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Ästhetik des Comic*, Berlin 2000, S. 9-15.

als eine nicht abbrechende Auseinandersetzung darüber zu verstehen, welche Gegenstände innerhalb der Literaturwissenschaft als legitim zu gelten haben. Dabei geht es auch um die Sicherung des eigenen Status im Sozialsystem der Germanistik und damit den eigenen wissenschaftlichen Ruf, denn es hat, wie es in einer Einleitung heißt, „die genannte wertende Behandlung der Comic-Forschung solche Untersuchungen [der politischen Relevanz von Comics] nicht gerade ermutigt; wissenschaftliche Respektabilität war (und ist) mit ihnen nicht zu erreichen (gewesen).“¹⁹ Der Comic kann hierbei als ein Beispiel für die Wirkung diskursiver Prozesse in der Wissenschaft allgemein gelten, denn die Problematik seiner mangelnden Akzeptanz im wissenschaftlichen Bereich verweist, wie Pierre Bourdieu gezeigt hat, auf die soziale Funktion von Forschungsgegenständen überhaupt: „Die Hierarchie der Forschungsobjekte dürfte einer der wichtigsten Gegenstände einer Soziologie der Erkenntnis sein. Denn diese Hierarchie der für erforschungswürdig bzw. -unwürdig gehaltenen Objekte ist einer der Kanäle, über die die soziale Zensur wirkt.“²⁰ Welches sind aber die Ausschlusskriterien, die den Comic in Diskredit bringen, und wie sind die Phasen intensiverer Forschung zu erklären, die sich dennoch eingestellt haben?

1.2 Erstes Ausschlusskriterium: Comics sind nicht ernsthaft

Insofern die deutsche Literaturwissenschaft seit ihren Anfängen Wissenschaftlichkeit gerade auch nach der Unterscheidung von ernst und komisch bewertet, ist das Image des Comics als eines Komischen und Kindgerechten ein erstes Ausschlusskriterium. Interessanterweise markiert der Begriff ‚ernst‘ nach dem Grimmschen Wörterbuch im Mittelhochdeutschen den Status einer sozialen Auseinandersetzung, den „wirklichen Streit und Kampf“ „und so stellen sich ernst und spil, ernster kampf, wo es ans leben geht, und spil, bloszes ritterspiel, turnier einander oft entgegen“.²¹ Im Neuhochdeutschen wird der Begriff zwar allgemeiner verwendet, kennzeichnet aber immer noch das Wahre oder Wahrhaftige, denn „ernst bezeichnet immer das wirklich gemeinte, wahre, feste und eifrige, den gegensatz von scherz und spasz: es ist mein rechter ernst.“²² Die Semantik des Begriffs ‚ernst‘, der im Konzept des philologischen Ethos eine so große Rolle spielt, verweist demnach auf zwei Ebenen im Selbstverständnis des ernsthaften Wissenschaftlers: Die Wahrhaftigkeit von Gegenstand und Person und die Verankerung des Wahrhaftigen in einem Raum der Auseinandersetzung, in dem der soziale Status als eines Wahrhaftigen auf dem Spiel steht.

- 19 Thomas Hausmanninger/Hans-Jürgen Kagelmann (Hg.): Comics zwischen Zeitgeschehen und Politik, München, Wien 1994, S. 7.
- 20 Pierre Bourdieu: Soziologische Fragen, aus d. Franz. v. Hella Beister und Bernd Schwibs, Frankfurt/Main 1993, S. 187.
- 21 Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, Gütersloh, Wien 1991, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe von 1862, S. 923f.
- 22 Ebd., S. 925.

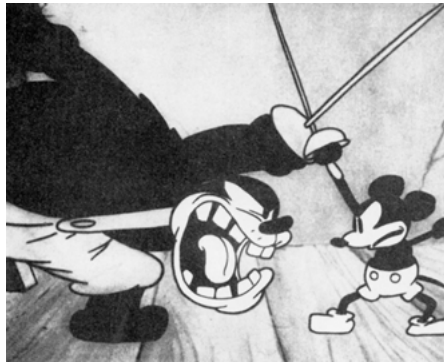


Abbildung 3: Mickey Mouse in *The Gallopin' Gaucho*, 1928

Der Begriff ‚Comic‘ führt dagegen in das Bedeutungsfeld des ‚Komischen‘. Komisch kann dabei einmal im Gegensatz zu tragisch verstanden werden, aber auch gattungunspezifisch im Sinne von lustig: „Aiming at a humorous or ridiculous effect: applied to literary compositions, songs, journals, etc., which have it as their express aim to excite mirth; burlesque, funny.“²³ Comics sind dann „short for *comic paper* [...]. A children's paper“²⁴, also mit dem Kindlichen assoziiert, und *Comic strips* werden im *Brockhaus* dementsprechend auch als „drollige Streifen“²⁵ übersetzt. Auch wenn Bernd Dolle-Weinkauff im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* einen dankenswert differenzierten Blick auf Comics anbietet und von einer Loslösung des Begriffs vom ‚Komischen‘ seit den 1930er Jahren spricht²⁶, zeigen doch die anderen Lexikoneinträge, dass sich das Image des Comics als eines unernsthaften Mediums, auch angesichts des hohen Bekanntheitsgrades der lustigen Comic-Strips in der Presse, nicht so einfach auflösen lässt. Eine andere Bedeutungsfärbung erhält das ‚Komische‘ darüber hinaus im Sinne von ‚komischem Verhalten‘, also nach dem Grimmschen Wörterbuch „*komisch* [...], *das jetzt so fest und verbreitet ist, sogar gleich närrisch, wunderlich* (ein komischer mensch, komisches betragen *sind beleidigend*)“.²⁷ Die Wertung eines komischen Menschen oder Betragens als „beleidigend“ zeigt, dass das Komische in diesem zweiten Sinne im Deutschen eine soziale Kategorie ist, die die

-
- 23 The Oxford english dictionary, hg. v. John A. Simpson u. Edmund S.C. Weiner, Bd. 3, Oxford 2000, S. 536.
 24 Ebd.
 25 Brockhaus/Wahrig: Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden, Bd. 2, hg. v. Gerhard Wahrig u.a., Wiesbaden, Stuttgart 1981, S. 116.
 26 Bernd Dolle-Weinkauff: „Comic“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, hg. v. Klaus Weimar u.a., Berlin, New York 1997, S. 312-315, hier S. 312.
 27 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, bearb. v. Dr. Rudolf Hildebrand, Gütersloh, Wien 1991, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe von 1873, S. 1652.

sozial nicht akzeptierten Verhaltensweisen definiert. Vom semantischen Befund der Begriffe ‚komisch‘ und ‚ernst‘ könnte also der Comic als Gegenstand der Literaturwissenschaft kaum weiter von deren Anliegen entfernt sein.

Dies betrifft auch die Einschätzung des Comics als Kindermedium. Comics haben dabei, so Thierry Groensteen, einen zweifachen Nachteil. Sie werden in die Kinderstube abgeschoben und gleichzeitig als schädlich für sie erklärt: „[D]eprived of their adult audience, comics were confined to the ghetto of youth magazines and reserved for children, but comics’ massive introduction into these magazines provoked the hostility of educators“.²⁸ Das Klima des kultur-pädagogischen Kampfes gegen Comics bewirkt, dass Comics als Gegenstand auch im wissenschaftlichen Bereich ernst genommen werden, allerdings nur im Interesse des Jugendschutzes. Die deutschsprachige Comic-Forschung etabliert sich daher als Jugendbuchforschung, die pädagogisch orientiert ist und ihre Geschichte als ‚Schmutz- und Schund-Debatte‘ begründet.²⁹ Die Intensivierung der Comic-Forschung in den 1950er Jahre resultiert daher weniger aus einem Interesse an der Ästhetik oder Medialität des Comics, sondern vor allem aus dem Glauben an die ernst zu nehmende Bedrohung, die er für die Kinder darstellt, und übrigens auch für die Literaturwissenschaft selbst und ihren ‚eigentlichen‘ Gegenstand: „Was die Atombombe der Welt antun kann, nämlich ihr Ende herbeiführen, das kann das Comicbook der Welt der Literatur antun – nämlich das Lesen ausrotten.“³⁰

Im Laufe der Forschungsgeschichte werden Comics vermehrt dann rezipiert, wenn sie sich ‚ernsten‘ Themen zuwenden oder ‚ernsthafte‘ experimentelle Ambitionen zeigen. Dies zeigt die zunehmende Forschungsaktivität um 1970, die unter anderem auch auf die thematischen und formalen Innovationen durch die amerikanischen Underground-Comics seit 1967 reagiert, die mit der Enttabuisierung politischer und sexueller Inhalte bewusst auf Erwachsene als Publikum abzielen. Groensteen beschreibt dies als die Rückeroberung der Erwachsenen als Leserschaft, die der Comic im 19. Jahrhundert ursprünglich angesprochen hatte, die aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts praktisch ganz vernachlässigt worden sei.³¹ Das Forschungsinteresse regt sich auch Mitte der 1980er Jahre, in denen eine Reihe von Comics, an die Underground-Comics anknüpfend, unter dem Namen New Comics bekannt gemacht werden und

-
- 28 Thierry Groensteen: „Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?“, in: Anne Magnussen/Hans-Christian Christiansen (Hg.), *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Kopenhagen 2000, S. 29-41, hier S. 31.
- 29 Vgl. Siegfried Zielinski/Rainer Matzker: „Vorwort“, in: F. Knilli/S. Zielinski (Hg.), *Germanistische Medienwissenschaft*, S. 7-10, hier S. 7; vgl. auch D. Grünwald: *Comics*, S. 67.
- 30 Das Zitat ist entnommen aus: „Comics“, in: *Jugendliteratur* 2,7 (1956), S. 349 (zit. n. C. Schwender: *Qualitative Auswertung*, S. 75).
- 31 T. Groensteen: *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?*, S. 30.

speziell Erwachsenen-Themen behandeln.³² Eine breitere öffentliche und wissenschaftliche Resonanz zeigt sich diesmal allerdings nur für Art Spiegelmans *Maus*, was, wie später gezeigt werden wird, als symptomatisch für den Comic-Diskurs gelten darf.



Abbildung 4: Comic der Wissenschaft II: Friedrich Theodor Vischer

I.3 Zweites Ausschlusskriterium: Comics sind *nicht* Kunst

In den USA entsteht eine große und weit reichende Comic-Industrie in den 1930er Jahren, die das Image von Comics auch international nachhaltig prägt. In den deutschsprachigen Kulturen treten Comics nun als Vertreter einer Massenkultur in Erscheinung, die noch ungewohnt und auch als Angriff auf die ‚echten Bücher‘ mit vagen Ängsten verbunden ist.³³ Eine erste Veränderung in der öffentlichen Wahrnehmung bewirken 1962 Pop-Künstler wie Andy Warhol und Roy Lichtenstein, die in ihren Arbeiten auf die bekannte Weise Comics zitieren. Durch das nobilitierende Zitat eines anerkannten Kunst-Mediums avancieren so auch Comics zu Kunst: „Über den Umweg der Male-

-
- 32 Themen sind hier z.B. erste sexuelle Erfahrungen (Chester Brown: *Yummy Fur*, 1986), Feminismus und lesbische Beziehungen (Roberta Gregory: *Naughty Bits*, 1991), Beziehungsprobleme und Katholizismus (Joe Matt 1992: *Peep Show*), Kulturkritik (Daniel Clowes: *Lloyd Llesellyn*, 1985), Homosexualität (Jaime und Gilbert Hernandez: *Love & Rockets*, 1981) und familiäre Alltäglichkeit (Peter Bagge: *Neat Stuff*, 1985). Vgl. Andreas C. Knigge: *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*, Hamburg 1996, S. 172.
- 33 Groensteen diagnostiziert dies für Frankreich, gleiches lässt sich aber auch für den deutschsprachigen Kulturkreis annehmen (vgl. *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?*, S. 32).

rei haben hier Comic-Figuren Einzug in die höhere Kultur gehalten.“³⁴ Eine zweite Veränderung des Comic-Images bewirken die Underground- und Autorencomics seit 1967, die sich bewusst von der Massenproduktion distanzieren: „Comic-Werke, die [...] als autonome Alben und Bücher abgeschlossene Erzählungen mit inhaltlich und grafischem Anspruch vorlegen.“³⁵ Groensteen konstatiert hier einen doppelten Formwandel zwischen Buch und Konsumware in der Geschichte des Comics, nachdem sie im 19. Jahrhundert ursprünglich in Buchform angetreten, dann aber 1879 zu einem Phänomen der Presse geworden sind. 1970 sei nun die Produktion von Alben exponential gewachsen, so dass von einem Wiedereintritt des Comics in die Bücherwelt die Rede sein könne: „[A]fter having won back its adult readership, comic art operates a return to its original form, the book.“³⁶ Eine dritte Veränderung der öffentlichen Wahrnehmung von Comics bewirken reputierliche Ausstellungen, die mit der Akzentverschiebung vom Gebrauchswert zum Ausstellungswert den Status von Comics als legitimer Kunst markieren.³⁷ Diese Entwicklungen gehen nicht unbemerkt an der Wissenschaft vorbei: Eine Ausstellung der französischen *Société civile d'Etudes et de Recherches des Littérature Dessinées (SO-CERLID)* in Berlin 1969/70 stößt eine Reihe von Veröffentlichungen an, die sich um eine Überwindung der pejorisierenden Behandlung von Comics bemühen.³⁸ Es ist die Zeit des zweiten Publikations-Höhepunkts, der diesmal unter positiveren Vorzeichen stattfindet.³⁹ Damit einhergehend sind erste Zeichen einer beginnenden Comic-Kultur und einer Fan- und Sammlerszene zu beobachten, die für die Forschung als Informations- und Materialquelle von großer Bedeutung ist.⁴⁰ In Bezug auf die universitäre Rezeption zieht Grünewald für diesen Zeitraum dennoch ein negatives Resümee: „Außerhalb der Fan-Szene änderte sich die skeptische Einstellung zu Comics kaum.“⁴¹ Einen Grund hierfür sehen Thomas Hausmanning und Hans-Jürgen Kagelmann in

-
- 34 C. Schwender: Qualitative Auswertung, S. 80; vgl. auch S. Zielinski/R. Matzker: Vorwort, S. 7f.
 - 35 D. Grünewald: Comics, S. 2.
 - 36 T. Groensteen: Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?, S. 30.
 - 37 Vgl. Stefan Wolfinger: Von Karl Marx bis Carl Barks. Comics und Geschichte, Wien 1999 (= Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaft 15), S. 50.
 - 38 Vgl. D. Grünewald: Comics, S. 71 und C. Schwender: Qualitative Auswertung, S. 81.
 - 39 Die Statistik der zwischen 1965 und 1982 erschienenen deutschen Publikationen zu Comics vermerkt zwar nur 9% an Publikationen, die sich mit dem Thema Comic und Kunst befassen, was nach den Kommentatoren aber dennoch bedeutet, dass Comics nun immerhin Kunstfähigkeit zugesprochen wird (vgl. S. Zielinski/R. Matzker: Vorwort, S. 8).
 - 40 Die bekanntesten Interessengemeinschaften sind INCOS (vgl. <http://www.incos-ev.de> vom 04.11.03) und ICOM (vgl. <http://www.comic-i.com> vom 04.11.03).
 - 41 D. Grünewald: Comics, S. 71.

der geisteswissenschaftlichen Rezeption der Kritischen Theorie und ihrem Kulturindustrietheorem.⁴² Währenddessen entwickelt sich die Comic-Kunst international weiter. Mitte der 1980er Jahre kristallisiert sich mit den New Comics ein neuer Versuch heraus, der Massenproduktion durch Kunst zu begegnen: „Seit Mitte der 80er Jahre ist eine Entwicklung von der Comic-Massenware zur ‚grafic art‘ oder ‚sequentiellen Kunst‘ – wie es Will Eisner nennt – zu konstatieren.“⁴³ Man dachte, so Spiegelman, Comics würden nun im Buchladen verkauft: „So they all created this buzz in New York publishing circels that graphic novels were where it was at.“⁴⁴ Die New Comics lösen sich von der Massenproduktion und deren inhaltlichen wie formalen Vorgaben ab und erreichen nur Auflagen von 20.000.⁴⁵ Auch deutsche Verlage stellen ihre Strategie um und betonen den Kunstwert von Comics. Ausdruck dessen ist der erste Internationale Comicsalon in Erlangen 1984, mit dem die Comic-Verlage den Anspruch zeigen, „als ‚ernsthafte‘ Kunstform – ergo ernsthaftes verlegerisches Wirken – in der Öffentlichkeit anerkannt zu werden.“⁴⁶

Tatsächlich stellt die Massenproduktion von Comics für Comic-Künstler ein Problem dar. Während die großen Comicverlage Marvel und DC Auflagen von fünf Tausend bis zu einer Million haben, werden nach Spiegelman gerade die besten Comics nur in einer Auflage von drei bis vier Tausend produziert; darüber hinaus seien sie für eine nicht speziell an Comics interessierte Leserschaft in der Nische der Comic-Kultur und ihren Fachläden richtiggehend versteckt.⁴⁷ „[The] best comic books“, so bemerkt auch Groth, „have a built-in inaccessibility to the mass market“.⁴⁸ Vom ökonomischen Standpunkt aus gesehen wird der Erfolg eines Comics ohnehin in ganz anderen Größenordnungen gemessen als Buch-Literatur: „A lot of literary novels sell 10,000 copies and are considered well entrenched in the culture, not marginal like a comic that reaches only 10,000 copies.“⁴⁹ Während man auf diese Weise, sehr verkürzt gesagt, auf amerikanischer Seite über die Probleme und Optimierungsmöglichkeiten der Produktion künstlerisch ambitionierter Comics nachdenkt, arbeitet man in Deutschland immer noch mit Comic-Börsen, Ausstellungen

42 Vgl. T. Hausmanninger/H.-J. Kagelmann (Hg.): Comics zwischen Zeitgeschehen und Politik, S. 7f.

43 Gerald Munier: Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart, Hannover 2000, S. 32.

44 Art Spiegelman/Gary Groth: „Art Spiegelman Interview“, in: The Comics Journal 180 (1995), S. 52-114, hier S. 75. Der zweite Teil des Interviews befindet sich in: The Comics Journal 181 (1995), S. 97-139.

45 Vgl. zu den New Comics den informativen Aufsatz von Dirk Rehm: „New Comics. Von Chester Brown bis Carol Swain“, in: Reddition 21 (1993), S. 44-60. Vgl. auch A.C. Knigge: Comics, S. 171.

46 G. Munier: Geschichte im Comic, S. 8.

47 A. Spiegelman/G. Groth: Art Spiegelman Interview, S. 60.

48 Ebd., S. 63.

49 Ebd., S. 66.

und Zeitschriften an einer wohlwollenderen Rezeption.⁵⁰ In dieser stabil gewordenen Comic-Kultur wird über Comics als Kunst geredet, allerdings kommen die Spezialisten in diesem Gebiet nur in seltenen Fällen aus dem universitären Raum und so konstatiert Ole Frahm: „Eine Comicwissenschaft existiert nicht.“⁵¹

1.4 Die Streichung des Comics von der Liste wissenschaftlicher Gegenstände

Die Einschätzung des Comics als eines potentiellen Forschungsgegenstands ist also zum einen davon abhängig, wie Wissenschaftlichkeit definiert wird, und zum anderen davon, wie der Comic in Bezug zu dieser Definition gesetzt wird. Wo Wissenschaftlichkeit über die Unterscheidung von komisch und ernst definiert und der Comic auf der Seite des ‚Komischen‘ oder ‚Kindlichen‘ eingetragen wird, etabliert er sich als Forschungsgegenstand, wie die 1950er Jahre gezeigt haben, allenfalls im Zeichen diskursiver Abwehrreaktionen. Auch wo Wissenschaftlichkeit über die Unterscheidung von Masse und Kunst bzw. Exklusivität definiert wird und der Comic als Massen- und Unterhaltungskunst wahrgenommen wird, wird er nicht auf größeres Forschungsinteresse stoßen. Die Thematisierung von Comics in der Germanistik ist also abhängig von den Kriterien der Ernsthaftigkeit und des Kunstwerts.⁵² Dass in Bezug auf die deutschsprachige Forschung über Comics nicht von einer Comicwissenschaft, sondern nur von kürzeren Phasen intensiverer Forschung die Rede sein kann, hängt damit zusammen, dass es, anders als im Fall von Lyrik etwa, keinen *grundsätzlichen* Eintrag in den literaturwissenschaftlichen Themenkanon gibt. Sowie ein Comic-Phänomen aber nach diesen Parametern zu einem potentiellen wissenschaftlichen Gegenstand wird, kann es sogar zeitweise zu einem beträchtlichen Interesse kommen. Eine Erklärung hierfür liefert, wie Wolfinger zeigt, Bourdieus Soziologie des Geschmacks, wie er sie in *Die feinen Unterschiede* entwickelt hat.⁵³ Bourdieu unterscheidet die Rezeptionsweise der Unterschicht, die vor allem auf Verständlichkeit und Identifikationsmöglichkeiten Wert legt, von jener der Oberschicht, deren Priorität auf

50 Im zweiten Halbjahr 1993 werben zirka zehn deutsche Mittel- und Großstädte mit Comic-Ausstellungen (vgl. Munier: *Geschichte im Comic*, S. 8, Anm. 8). Vgl. die Zeitschriften: *Rraah!*, *Comic Speedline* und *Comic Forum*.

51 Ole Frahm: „Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics“, in: M. Hein/M. Hüners/T. Michaelsen (Hg.), *Ästhetik des Comic*, S. 201-216, hier S. 201.

52 Vgl. auch die hilfreiche Differenzierung in vier „handicaps“ des Comics von Groensteen: die Hybridizität, sein Status als Sub-Literatur, seine Nähe zur Karikatur und der Link zur Kindheit (vgl. *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?*, S. 35). An dieser Stelle arbeite ich nur mit den genannten zwei Kriterien, wobei das Kriterium des ‚Komischen‘ und ‚Kindlichen‘ im Gegensatz zum Ernsthaften Groensteens dritten und vierten Aspekt zusammenfasst.

53 Vgl. S. Wolfinger: *Von Karl Marx bis Carl Barks*, S. 50-55.

der Dekodierung des Werkes durch klassenspezifische Vorbildung liegt. Wolfinger zeigt am Beispiel der positiven Rezeption von Comics in den 1960er Jahren, dass die Pop-Art einen solchen nötigen Verweis auf den Bildungsvorrat des Betrachters lieferte. Je mehr bildungsbedingte Voraussetzungen demnach in einem Comic zu finden seien, desto mehr Gültigkeit habe er als zum guten Geschmack gehöriges Produkt.⁵⁴ Bourdieus Unterscheidung gibt so einen Hinweis auf die Bedingungen der Möglichkeit, dass Comics eher als ernstzunehmender Kunstgegenstand und damit auch eher als legitimer Gegenstand der Wissenschaft gelten können. Denn der gute Geschmack hat im wissenschaftlichen Raum viel Gewicht, weil dieser seit seinen Anfängen ein, wie Kolk und Fohrmann etwa für die Germanistik gezeigt haben, sozialer Raum ist.

II. Gegendiskurse

II.1 Gegen jeden Medienessentialismus: die Untersuchung der *uses*

Die einfachen Unterscheidungen von komisch und ernst sowie von Masse und Kunst und deren Anwendung zur Distinktion von Comic und Wissenschaft, die dann zur geringen Respektabilität des Comic-Themas in der Wissenschaft führt, funktioniert nur bei einer medienessentialistischen Herangehensweise. Diese begleitet den Comic seit den Anfängen seiner Erforschung in den 1950er Jahren: „In den fünfziger Jahren aber suchte man zu einem großen Teil alles in Comics augenfällig Dumme, Schlechte und Triviale dem Grundmuster des Mediums selbst [...] zuzuschreiben.“⁵⁵ Die Forschung neigt seitdem dazu, nicht nach inhaltlichen und formalen Merkmalen zu differenzieren, sondern die Disqualifizierung von Comics mit deren ‚Sosein‘ zu begründen.⁵⁶ Ich möchte hier aber nicht nur gegen den abwertenden Medienessentialismus argumentieren, sondern auch gegen den ‚aufwertenden‘. So heißt es etwa, die Popularität des Mediums ermögliche neue Reichweiten der Kommunikation und habe dadurch demokratisierende⁵⁷ und emanzipatorische Kraft.⁵⁸ Eine

54 Dies begründet übrigens auch mit den Erfolg von *Maus*; siehe hierzu Kapitel III.

55 S. Zielinski/R. Matzker: Vorwort, S. 7.

56 Vgl. zu den Argumentationen S. Wolfinger: Von Karl Marx bis Carl Barks, S. 60; Andreas C. Knigge: Comic Jahrbuch 1987, Frankfurt/Main 1987, S. 59; D. Grünwald: Comics; T. Groensteen: „It is rather surprising, for example, that the aesthetics of comic art should be systematically condemned as a whole, as if they were a single entity!“ (Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?, S. 33.)

57 „...America needs a truly democratic high art. Armerica needs the round comic strip!“ (Zit. n. Miles Orvell: „Writing Post-historically. Krazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon“, in: American Literary History 4,1 (1992), S. 110-128, hier S. 115.)

sehr differenzierte Variante dieser Position findet sich bei Frahm, der die Ablehnung des Comics im Bereich der Wissenschaft mit seiner Modernität begründet, die sich in seiner ‚parodistischen Ästhetik‘ äußere.⁵⁹ Die Nähe von Comic und Parodie besteht, so Frahm, in der Gleichzeitigkeit von stabilisierender und destabilisierender Wiederholung, die zu Verunsicherung führe: „Die Ambivalenz zwischen der banalen, materialen Oberfläche der Zeichen und der durch ihre Wiederholung entstehenden Überdetermination des weißen Raumes, kurz: ihre Unentschiedenheit zwischen Identität und Differenz, erweckt wenig Vertrauen. So sieht kein seriöser wissenschaftlicher Gegenstand aus.“⁶⁰

Ich schätze Frahms Ansatz, der seine parodistische Ästhetik unifizierenden Ästhetiken wie etwa jener Scott McClouds entgegensetzt, aber es scheint mir nicht haltbar, dass diese als „strukturelle Parodie“ zum Paradigma des Comics gemacht wird. Wirklich vielversprechend scheint mir die angebotene Verbindung von Parodie und Medienästhetik dagegen als Lektürehinsicht für spezifische Formen verschiedener Medien zu sein. Denn sonst wäre ja, auch wenn Frahm eine Aufwertung beabsichtigt, wieder am Comic etwas ‚falsch‘, der Comic wäre ‚genuin‘ oder ‚essentiell‘ parodistisch und würde seine mangelnde Beachtung durch sein, diesmal als hochwertig eingestuftes, strukturelles ‚Sosein‘ verschulden. Der Austausch der Vorzeichen führt aber, so meine ich, nicht weiter, weil eine Subsumierung aller Comic-Phänomene unter ein ‚wesentliches‘ Prinzip, sei es positiv oder negativ kodiert, nicht gelingen kann. Die Comics ‚an sich‘ sind demnach nicht der Grund für ihren Ausschluss, allein schon, weil Comics ‚an sich‘ nicht beobachtbar sind.

Beobachtbar sind dagegen die *uses* des Comics, also die Umgangsweisen, die sich mit der Comicform herausgebildet haben.⁶¹ Es ist daher zu fragen, welche *uses* des Comics eine wissenschaftliche Betrachtung abschrecken und

58 Vgl. hierzu Umberto Eco: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt/Main 1984, S. 44; vgl. auch Thomas Wörtche: „Populäre Formen – binäres Denken? Anmerkungen zu Crime & Comic“, in: Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 37,1 (1992), S. 33-43, hier S. 43.

59 Vgl. O. Frahm: Weird Signs.

60 Ebd., S. 214.

61 Leschke beschreibt diesen medientheoretischen Standpunkt z.B. so, „dass Medien nicht als mehr oder minder statische Entitäten aufzufassen sind, die ontologische Qualitäten, und sei es auch nur solche technischer Natur, aufweisen, sondern als historische Komplexe, die über kein anderes Wesen verfügen als dasjenige, das die jeweiligen historischen Repräsentationen und ihr Gebrauch ihnen zugesteht“ (Rainer Leschke: „Zwischenraum, um Durchzuschauen“. Anmerkungen zur Paradigmenbildung der Medientheorie“, in: LiLi 31, 123 (2001), S. 85-103, hier S. 98). Für die Filmtheorie formuliert auch Carroll: „Thus, this brand of film theory becomes mired in arguments about the nature of the medium when it may be more advisable to discuss the reasons and grounds underlying different uses of the medium.“ (Noël Carroll: Philosophical Problems of Classical Film Theory, Princeton 1988, S. 261.)

welche ihr Interesse wecken. Es ist zweitens zu fragen, warum man im wissenschaftlichen Diskurs die Möglichkeiten des Comic-Mediums auf seine auffälligsten *uses* reduziert. McCloud verweist gleich zu Beginn seiner Comic-Theorie darauf, dass die *uses* eines Mediums nicht mit seinen Potentialen gleichgesetzt werden können: „Sure, I realized that comic books were usually crude, poorly drawn, semiliterate, cheap, disposable, kiddie fare -- -- but – they don’t have to be!“⁶² Betrachtet man das Verhältnis von Medium und Mediengebrauch aus dieser Perspektive, ist es einerseits möglich, die negativen Urteile gelten zu lassen, die auf einen großen Teil der Comics zutreffen mögen. Andererseits erhält man die Chance, das Medium nicht *nur* aufgrund der aktuell verbreitetsten Gebrauchsformen zu bewerten, sondern auch auf seine Potentiale hin zu befragen. Dies ist umso bemerkenswerter, als die kulturellen Unterschiede in der Comic-Rezeption zeigen, dass eine Wechselwirkung zwischen Diskurs und Mediengebrauch besteht, das heißt, dass ein positiver Diskurs über Comics auch einen qualitativ besseren *use* des Mediums produziert. Spiegelman beschreibt, wie die kulturelle Abwertung des Comics qualitativ bessere *uses* verhindert, weil die Künstler Anerkennung suchen:

„The sad thing for comics is not so much that they’re considered ‘low’ culture; it’s just that as a result there’s a smaller percentage of great artists who devoted themselves to comics than to other media. That may be because of the artificial distinction between high and low, and as a result of that distinction, people who are aware of certain capacities in themselves will go for the brass ring – to either where the money is, like movies, or where the glory is, which might be something like painting. As a result, there’s a kind of natural selection that pulls people away from devoting first-rate skills to a medium that’s considered second-rate.“⁶³

Kulturelle und wissenschaftliche Diskurse hängen dabei zusammen, das heißt, dass sich in anderen Kulturen auch andere Kulturen der Wissenschaft abzeichnen. Im anglo-amerikanischen und im franko-belgischen Kontext gibt es zunächst zwar auch Widerstände gegen die Akzeptanz von Comics, doch gehen von hier anders als vom deutschsprachigen Raum schon früh Impulse aus, die ein besseres Klima auch für die Comicforschung herstellen.⁶⁴ Frankreich nimmt hierbei die Vorreiterrolle ein in Bezug auf künstlerische Produkte, eine aktive Fanszene und die institutionelle Verankerung von Comic-Kultur und – Forschung durch die Gründung des *Centre d’Etude des Littératures d’Expression Graphique (CELEG)* 1962 und der *SOCERLID* 1964.

Im Wechselspiel von Diskurs und Comic-Produktion ist ein comic-freundliches Diskursklima ebenso ausschlaggebend wie es die künstlerischen Impulse sind: „Sicherlich würden gründliche pädagogische Überlegungen ein besseres Klima schaffen für die Produktion anspruchsvollerer Inhalte und die Expansion des Mediums. Aber wie können Comics auf eine ernsthafte Betrachtung

62 S. McCloud: *Understanding Comics*, S. 3, 4-5.

63 A. Spiegelman/G. Groth: *Art Spiegelman Interview*, S. 58.

64 Zur internationalen Comicforschung vgl. Anne Magnussen/Hans-Christian Christiansen: „Introduction“, in: dies. (Hg.), *Comics & Culture*, S. 7-25.

tung hoffen, solange sie sich nicht zuerst Themen von größerer Bedeutung zuwenden?“⁶⁵

Sicher ist jedenfalls: Während sich in vielen europäischen Ländern eine rege Comic-Kultur herausbildet⁶⁶, findet diese Entwicklung in deutschsprachigen Ländern sowohl in Bezug auf die Comicforschung als auch auf die Ausbildung von Künstlern sehr verzögert und begrenzt statt.⁶⁷ Da man die Potentiale des Comic-Mediums nicht am Comic ‚an sich‘ zeigen kann, ist der interkulturelle Vergleich seiner *uses* umso wertvoller, da er deutlich macht, dass in deutschsprachigen Kulturen mögliche Potentiale des Comics diskursiv unterdrückt werden, dass etwa „Deutschland in Sachen Comic – verglichen mit anderen Ländern – ein ‚Entwicklungsland‘ ist.“⁶⁸ Dies äußert sich in den wenig anspruchsvollen deutschen Produktionen von Anfang an, nach Grünewald ein Erfolg des Schund-und-Schmutz-Kampfes: „Engagierte Verlage, Autoren und Zeichner mit künstlerischem Anspruch hielten sich von Comics fern. Entsprechend sah das Angebot aus.“⁶⁹ Die schlecht entwickelte Comic-Kultur ist also seit den 1950er Jahren selbstverordnet und auch noch heute bestreiten bei den deutschen Comic-Verlagen ausländische Lizenzen 95% der Neuerscheinungen.⁷⁰ Als der Carlsen-Verlag im Sommer 1990 ausschließlich deutsche Zeichner und Autoren präsentiert, hofft man schon, Deutschland schließe bald an die französischen Zustände an, was sich allerdings als Fehlschluss erweist, „vor allem auch, da es etlichen vielversprechenden Künstlern an professionellem Selbstverständnis fehlte.“⁷¹ Mit der fehlenden kulturellen Akzeptanz ist dem Comic in Deutschland das Potential für mehr Professionalität verwehrt worden, und zwar das von Künstlern ebenso wie das von Wissenschaftlern. Das Kind wird mit dem Bade ausgeschüttet, denn wenn das Machen von und

-
- 65 Will Eisner: Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art, Wimmelbach 1995, S. 5.
- 66 Das französische Beispiel hat Auswirkungen auf Italien, Spanien, Belgien, Holland und Schweden, wo sich Comic-Interessierte zusammen schließen; vgl. D. Grünewald: Comics, S. 68 und G. Munier: Geschichte im Comic, S. 31.
- 67 Einen Sonderfall stellt zumal das Verhältnis der DDR zu Comics dar, da hier Comics aus ideologischen Gründen mit dem Vorwurf des Anti-Amerikanismus bis auf wenige Ausnahmen, die sozialistischen Bildergeschichten, verboten waren. Vgl. Gerd Lettkemann/Michael F. Scholz: „Schuldig ist schließlich jeder ... der Comics besitzt, verbreitet oder nicht einziehen läßt“. Comics in der DDR – Die Geschichte eines ungeliebten Mediums (1945/49-1990), Berlin 1994.
- 68 Dietrich Grünewald: Vom Umgang mit Comics, hg. v. Hannelore Prosche, Berlin 1996, S. 9f.
- 69 Ebd., S. 8f.
- 70 Vgl. G. Munier: Geschichte im Comic, S. 32. Nach Knigge haben deutschsprachige Comics vor allem im humoristischen Bereich, etwa von Autoren wie Gerhard Seyfried, Rötger Feldmann alias Brösel, Ralf König oder Walter Moers, am meisten Erfolg (vgl. Comics, S. 309f.), also dort, wo sie dem Namen und Image nach hinzugehören scheinen.
- 71 A.C. Knigge: Comics, S. 309.

das Reden über Comics disqualifiziert wird, wird gleichzeitig nicht nur der Diskurs über das Wertvolle an Comics und über die Entwicklung seiner Formen unterbunden⁷², sondern auch die künstlerische Professionalität.

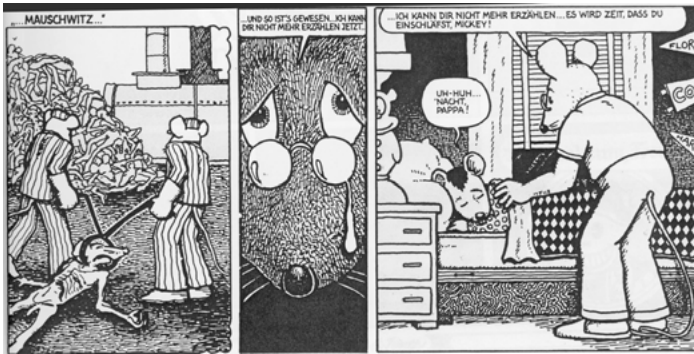


Abbildung 5: Erste Version von Art Spiegelmans *Maus* in *Raw*, 1972

II.2 Die diskursive Aufwertung des Comics

Um die Qualität des wissenschaftlichen Diskurses über Comics zu steigern, muss es also darum gehen, diskursiv auf die einseitigen Zuschreibungen einzuwirken. Viele Ansätze innerhalb der Comic-Forschung zielen genau darauf ab. Ich will im Folgenden den Versuch unternehmen, sie zu explizieren und zu systematisieren.

Um den Comic in Bezug auf das Kriterium der Ernsthaftigkeit aufzuwerten, sind zwei Strategien denkbar. Die erste Strategie zielt darauf ab, den Comic in die Form der Wissenschaft einzutragen, also auf die Seriosität des Forschungsgegenstands ‚Comic‘ zu verweisen. Eisner bemüht sich etwa um einen solchen grundsätzlichen Eintrag: „Der Ansatz dieses Buches ist, daß die besondere Natur der Bild-Erzählung eine ernsthafte Betrachtung sowohl durch den Kritiker als auch durch den Künstler verdient.“⁷³ Oft wird auch der Nutzen des Gegenstands für die Wissenschaft herausgestellt, etwa sein soziologischer Wert als Spiegel der Alltagskultur und damit als Quelle⁷⁴ oder seine Be-

72 Hausmanninger und Kagelmann konstatieren, dass die Qualität des wissenschaftlichen Diskurses oftmals unter der Abwertung der Comics leidet, denn es hat „dort, wo dennoch Untersuchungen angestellt wurden, wiederholt zu einer wenig achtsamen Behandlung des Forschungsgegenstands geführt – als minderere und triviale Literaturform schienen die Comics auch keinen übermäßig aufmerksamen Analyseblick zu verdienen.“ (T. Hausmanninger/H.-J. Kagelmann (Hg.): *Comics zwischen Zeitgeschehen und Politik*, S. 7f.)

73 W. Eisner: *Mit Bildern erzählen*, S. 5.

74 Vgl. z. B. S. Wolfinger: *Von Karl Marx bis Carl Barks*, S. 13 und D. Grünwald: *Comics*, S. 11.

deutung für die Geschichtswissenschaft.⁷⁵ Hein/Hüners/Michaelsen weisen auf den Mangel eines ganzen Forschungsfeldes hin, das Comics unter ästhetischen und formtheoretischen Aspekten betrachten müsste und für das sie eine umfassende Zusammenfassung möglicher und nötiger Forschungsfragen liefern.⁷⁶ Sie schärfen dabei den Blick für die interdisziplinären Verknüpfungsmöglichkeiten, ohne die eine gemischte Form wie der Comic gar nicht auskäme.⁷⁷ Verweist man das Comic-Thema in die Interdisziplinarität, stellt dies auch eine Öffnung des Wissenschaftsfeldes für Comics dar, denn jede angesprochene Disziplin kann ihre Hinsicht auf das Thema und Verknüpfungsmöglichkeiten aus ihrer Perspektive entwickeln und bearbeiten.⁷⁸ Die genannte diskursive Stärkung des Comics durch seinen Eintrag in wissenschaftliche Fragestellungen ist die effektivste Diskursstrategie, da sie sich an den Selbstzuschreibungen der Wissenschaft orientiert. Es ist aber im Auge zu behalten, dass dabei die Zuordnung von Wissenschaftlichkeit und Ernsthaftigkeit selbst aufrecht erhalten wird.

Es wird umgekehrt eher selten auf die Möglichkeit verwiesen, dass Wissenschaft ‚komisch‘ oder ‚witzig‘ sein kann oder sein darf. Eine zweite Strategie besteht also darin, die Form der Wissenschaft selbst zu verändern. Es wäre dann zu hinterfragen, was am Komischen oder Kindlichen eigentlich so bedrohlich für Wissenschaft und Kultur ist. Groensteen geht einen Schritt in diese Richtung: „Many adults, in particular those who occupy a dominant position in the world of culture, take themselves very seriously...“⁷⁹ Die Wissenschaft, nähme sie sich selbst nicht so ernst, könnte ihre Darstellungsformen, so wie sie das im Fall von Film und Computer getan hat, um die Form des Comics erweitern, also auch in der Form des Comics selbst erscheinen. Ein Beispiel für diese Möglichkeit hat McCloud mit *Understanding Comics* geliefert, einem Comic-Buch, das im wissenschaftlichen Diskurs über Comics unhinterfragt als wissenschaftlich rezipiert wird, was sicher auch an der deutlichen Referenz auf wissenschaftliche Verfahren liegt.⁸⁰

75 Vgl. z. B. G. Munier: *Geschichte im Comic* und S. Wolfinger: *Von Karl Marx bis Carl Barks*, S. 7.

76 Vgl. M. Hein/M. Hüners/T. Michaelsen: *Einleitung*.

77 Als interdisziplinäre Zugänge nennen sie den semiologischen Ansatz der Zeichentheorie und die strukturalistische Narrationsforschung (vgl. ebd., S. 11.).

78 Spezifische Fragestellungen können aus der Literaturwissenschaft, der Linguistik, der Kunstgeschichte, der Medienwissenschaft und der Kulturwissenschaft kommen.

79 T. Groensteen: *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?*, S. 40.

80 Zu nennen wäre das Verfahren der Definition, des didaktischen Gesprächs, der historischen Verortung, der Klassifikation (S. 52-57), des mediengeschichtlichen (Kap. VI), wahrnehmungstheoretischen (S. 24-49) und narrationstheoretischen (Kap. III, IV) Ansatzes, sowie der interkulturellen Perspektive (S. 77-82).



Abbildung 6: Eine systemkritische Maus *Die Abenteuer von Red Rat*, 1984

Um den Comic als Kunst-Gegenstand aufzuwerten, greifen ähnliche Strategien. Eine mögliche Strategie besteht nochmals darin, den Comic in die Form der Wissenschaft einzutragen, indem diesmal auf den Kunstwert von Comics verwiesen wird. Dies funktioniert z.B. durch den Anschluss an Kunst-Traditionen wie die Bildgeschichten-Tradition des 19. Jahrhunderts⁸¹ oder auch, wie bei McCloud, durch den Verweis auf Werke des 20. Jahrhunderts, die als Kunst rezipiert werden, aber seinem Verständnis nach unentdeckte Comic-Beispiele darstellen.⁸² Zudem werden spezielle Formen im Comic aufgewertet, indem etwa von Groensteen dem Angriff von Erziehern auf die Sprechblasen mit dem Hinweis begegnet wird, dass diese seit dem Mittelalter in Gebrauch sind, und er die Kritiker der einfachen Dialoge an deren Entsprechungen in Theater und Kino erinnert.⁸³ Drittens werden Comics an die langen Traditionen der in ihnen integrierten Zeichensysteme Schrift und Bild angeschlossen, indem sie z.B. als „erfolgreiche Kreuzung von Literatur und Illustration“ bezeichnet werden.⁸⁴ Diese Strategie zur diskursiven Aufwertung des Comics ist sehr effektiv, sie erhält allerdings die Unterscheidung von niedriger und hoher Kunst selbst aufrecht, die zum Eintrag des Comics in die niedrigen und damit nicht von der Wissenschaft beachteten Künste führt. Eine weitere Strategie sollte daher sein, Kunst nicht nach den Begriffen von *high* und *low* zu unterscheiden. Spiegelman betont die Nutzlosigkeit dieser Differenz: „I’m aware of the distinction certainly [...]. But it’s not a really meaning-

- 81 Vgl. z.B. D. Grünwald: Comics, S. 70; M. Hein/M. Hüners/T. Michaelen: Einleitung; McCloud verweist über die ‚modernen Comics‘ des 19. Jahrhunderts hinaus auf die ägyptische Malerei seit 1300 v.C., den Teppich von Bayeux von 1066, ein präkolumbianisches Bild-Manuskript von 1519 und William Hogarths *A Harlot’s progress* von 1731 (Vgl. Understanding Comics, S. 12-16.).
- 82 McCloud nennt Werke von Lynd Ward und Frans Masereel (Understanding Comics, S. 19).
- 83 Vgl. T. Groensteen: Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?, S. 33f.
- 84 Vgl. W. Eisner: Mit Bildern erzählen, S. 10.

ful distinction for me because there's stuff that is art, and there's stuff that isn't. The stuff that is art, I don't care of it has balloons or not. That's a useless distinction."⁸⁵ Die Nutzlosigkeit bezieht sich dabei nicht nur auf den üblichen Ausschluss von Comics aus dem Bereich ‚hoher Kunst‘, sondern auch auf den Ausschluss ‚hoher Kunst‘ aus dem Comic-Kontext, wie folgendes Zitat zeigt:

„Then one day Ken Jacobs said, ‚Look, this Picasso stuff that your're sneering at,‘ he was dragging me towards it, ‚think of it as a big comic book panel. Don't think of him as a famous artist, just think of him as a guy who's jacking off in his room and working the same way you're working on your stuff and don't put him on any pedestal. [...]‘ Then it was possible to start looking at it and thinking about it in ways that were useful to me. ‚O.K., if he's a comic book artist, I can swipe from him!‘“⁸⁶

Verabschiedet man sich von der Unterscheidung in höhere und minderwertige Kunst und ihre typischen Zuschreibungen, werden die verschiedenen Bereiche innerhalb von Kunst ineinander übersetzbar. Eine solche Übersetzung stellen die Comic-Zitate der Pop-Art dar, eine andere die Picasso-Zitate Spiegelmans: „It was a way of re-translating Picasso so that he wasn't part of some alien culture. Forget this high/low shit.“⁸⁷

Die Gegendiskurse mit ihrer strategischen Flexibilisierung der selbstverständlich gewordenen Zuschreibungen führen demnach, so lässt sich zusammenfassend sagen, zu einer Öffnung des Forschungs- und Kunstfeldes für Comics. Die Bereiche hängen dabei zusammen, denn wenn Comics ein Potential für Kunst zugesprochen wird, dann ist auch ihre Rezeption in der Wissenschaft erleichtert; wenn Comics umgekehrt ein Potential für Ernsthaftigkeit zugesprochen wird, dann wird auch eher nach ihrem Kunstwert gefragt. Es sei dennoch eine Diskursstrategie genannt, die an beiden Feldern zugleich ansetzt: die Veränderung des Labels. Das negative Image des Comics hat sich in Deutschland in besonderer Weise unter diesem Namen im kulturellen Gedächtnis festgesetzt, während die „Bildgeschichte“ des 19. Jahrhunderts noch nicht dieser breiten Ablehnung ausgesetzt war.⁸⁸ Auch das französische *bande dessinée* löst andere Assoziationen aus, etwa die der Zeichenfolge (*bande*)⁸⁹ oder der graphischen Repräsentation (*dessinée*).⁹⁰ Um die Kodierungen im Deutschen erneut zu ändern, ist es daher sinnvoll, die Rede über Comics zu

85 A. Spiegelman/G. Groth: Art Spiegelman Interview, S. 58.

86 Ebd., S. 57.

87 Ebd.

88 Das Leipziger *Lexikon der Kunst* von 1987 spricht z.B. auch von Bildgeschichte, vgl. D. Grünewald: Vom Umgang mit Comics, S. 7.

89 Das französische *bande* bedeutet ursprünglich „Rand“, „Waldrand“, „Randstreifen“ (Emil Gamillscheg: Ethymologisches Wörterbuch der französischen Sprache, Bd. 1, Heidelberg 1997, S. 79).

90 Das französische *dessin* wird folgendermaßen definiert: „Répresentation ou suggestion graphique des objets sur une surface; œuvre (d'art) qui en découle.“ (Le Robert méthodique. Dictionnaire méthodique du français actuel, 2. Auflage, hg. v. Josette Rey-debore, Paris 1994, S. 393.)

verändern und mit diesem Wechsel die Möglichkeit anderer *uses* zu markieren. Die Arbeitsstelle für Graphische Literatur in Hamburg hat ganz bewusst diese Strategie gewählt.⁹¹ Sie orientiert sich dabei wohl auch aus idiomatischen Gründen (die Übersetzung ‚gezeichnete Streifen‘ berührt im Deutschen eher abwegige Assoziationsfelder) weniger am französischen Begriff als am englischen Pendant *graphic novel*, das für Erzählungen in Comicform benutzt wird und das auch im englischsprachigen wissenschaftlichen Kontext einer Aufwertung des Gegenstandes dient.⁹² Der Begriff des Graphischen ist dabei nicht nur mit angesehener Kunst und technischer Fertigkeit assoziiert, sondern verweist darüber hinaus durch seinen Wortkörper auch auf ein Comicspezifikum, da das griechische γράφειν noch schreiben und malen zugleich bezeichnet.⁹³ Die Strategie besteht also mit anderen Worten darin, dem deutschen Wissenschaftler zu geben, was er braucht: *ein ernsthaftes Etikett*. Dies ist durchaus sinnvoll, um die Diskussionen um graphische Literatur auf ein anderes Gleis zu lenken. Die Potentiale, die dieses andere Gleis bereithält, sind dann im Interesse von Wissenschaft *und* Kunst.

III. Seit *Maus* sind Comics nicht mehr komisch

Der US-amerikanische Comic *Maus*⁹⁴ von Art Spiegelman erscheint 1986 und 1991 in zwei Bänden, die bald auch in deutscher Übersetzung vorliegen (1989/1992). Er erzählt die Geschichte der Verfolgung des polnischen Juden Vladek Spiegelman bis nach Auschwitz und die seines Überlebens, wobei diese Erzählung in ihre eigene Entstehungsgeschichte, die sich um die Interviews des Vaters Vladek durch seinen Sohn Art dreht, eingebettet und von ihr unterbrochen ist. *Maus* markiert einen Wendepunkt in verschiedenen geisteswissenschaftlichen Diskursen: man unterscheidet die Zeit vor und nach *Maus*.⁹⁵ Ein Grund hierfür ist, dass die Wissenschaftler mit *Maus* in Bezug auf graphische Literatur gleich in zweifacher Hinsicht bekommen haben, was sie brauchen: eine Darreichungsform mit seriösem Image, ein Buch, und vor allem: *ein ernsthaftes Thema*. Aus Sicht mancher deutscher Geisteswissenschaftler

91 Auch die Zeitschrift *Reddition* betont übrigens mit ihrem Untertitel *Zeitschrift für graphische Literatur* den Wert von Comics für Kunst und Wissenschaft.

92 Vgl. z.B. die Tagung in Leuven vom 12./13.5.2000, die unter dem Titel *The graphic novel* abgehalten wurde.

93 Vgl. T. Groensteen: *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?*, S. 36.

94 Art Spiegelman: *Maus. A Survivor's Tale*, Bd. 1: *My Father Bleeds History*, New York 1986, Nachdruck 1991, Bd. 2: *And Here My Troubles Began*, New York 1991.

95 „Art after MAUS, Kunst nach MAUS, sollte eine Ausstellung mit neuerer Kunst zum Holocaust im New Yorker Jewish Museum ursprünglich heißen.“ (Ole Frahm: „Kunst nach MAUS? Art Spiegelmans Arbeit an der Gedächtniskultur“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 27.09.2003, Nr. 226, S. 15.)

scheint das im ersten Moment weniger ein Glück als eine Schwierigkeit. Mit dem Erscheinen von *Maus* treffen zwei problembehaftete Themen aufeinander, der Comic und die Darstellung der Shoah, die auf eine ganz spezifisch deutsche Problematik verweisen und deren Zusammentreffen ein drittes Problem generieren muss, „the absolute shock of an oxymoron“, wie Spiegelman es formuliert.⁹⁶ Erste Reaktionen auf *Maus* sind ein Ausdruck für diesen Schock, der in einem scheinbar unauflöslichen Widerspruch zwischen der Trivialität der Form und der Erhabenheit des Inhalts gesehen wird:

„In gewisser Weise hat Spiegelman das absolute Gegenmodell zum Werk [Celans] geliefert: die kostbare, traditionell höchste Gattung der Kunst auf der einen Seite – die schäbigste [...] auf der anderen: die Hermetik von Celans Sprache, ins Verstummten reichend, auf heilige Texte sich beziehend – das Populäre der Cartoons, das Infantile der Funnies, als Abfall der Kulturindustrie angesehen, auf *Micky Maus* sich beziehend...“⁹⁷

Das Problem, das sich dann aber stattdessen gestellt hat, war, dass es kein Problem gab. Die ablehnenden Stimmen verebbten schnell.⁹⁸ *Maus* hat der Kritik sowohl im Blick auf das Thema als auch auf die formale Gestaltung standgehalten und damit nicht nur ein Tabu in der Diskussion um die Repräsentation der Shoah, sondern auch um den Comic als Gegenstand der Geisteswissenschaften gebrochen.



Abbildung 7: Art Spiegelman: *Maus II*, 1991

96 A. Spiegelman/G. Groth: Art Spiegelman Interview, S. 76.

97 Kurt Scheel: „Mauschwitz? Art Spiegelmans ‚Geschichte eines Überlebenden‘“, in: Merkur 5 (1988), S. 435-438, hier S. 437.

98 Vgl. Kai-Steffen Schwarz: „Vom Aufmucken und Verstummten der Kritiker. Die Diskussion um Art Spiegelmans *Maus*“, in: Joachim Kaps (Hg.), Comic Almanach 1993, Wimmelbach 1993, S. 107-111.

In der Tat ist *Maus* nicht nur ein ästhetisch anspruchsvoller Comic, sondern auch ein Beispiel für eine reflektierte und selbstkritische Shoah-Repräsentation. Die Form graphischer Literatur gestaltet dabei nicht nur das narrativ Erforderliche, in der Form selbst äußern sich Selbstreflexivität und Verantwortlichkeit dem Thema gegenüber durch comic-spezifische Techniken, die den historischen Abstand zwischen Erzählen und Erzähltem markieren, die Balance zwischen Nichtzeigen und Zeigen der Shoah bewerkstelligen, eine Rhetorik des Tatsächlichen nicht nur umgehen, sondern explizit in Frage stellen und schließlich die Entstehung und Dekonstruktion von Feind- und Freund-Bildern über den Wechsel von Metapher und Maske vermitteln. Ich werde mich hier nicht weiter in die Diskussion um die Darstellbarkeit der Shoah auf das Terrain von Ethik und Ästhetik begeben, sondern auf die Bewegung konzentrieren, die *Maus* in das feste geisteswissenschaftliche Kategorien- und Wertgefüge gebracht hat. Zwei Fragen schienen plötzlich im Raum zu stehen, mit denen der diskursive Status von Comics neu zu überdenken war.

III.1 Wollen wir das glauben: Comics können Kunst sein?

Maus ist aufgrund seiner beständig konstatierten Qualität und seines Themas Shoah immer wieder auf seine Medialität hin befragt worden, denn das, was hohen ethischen und ästhetischen Maßstäben genügt, kann kein Comic sein oder muss der erste gute Comic sein. *Maus*, so heißt es daher, ist wohl eher „a serious form of pictorial literature“⁹⁹, ein „Bilder-Roman“ oder ein „Tragic“¹⁰⁰. Im Versuch, *Maus* in etwas anderes umzutaufen, vollzieht sich ein Etikettenschwindel, da die Umbenennung meist nicht affirmativ, sondern aus jeweils verschieden begründeten Vorbehalten heraus geschieht. Der Loslösung von *Maus* aus seinem medialen Kontext liegt der einseitige Eintrag des Comics in den Bereich des Komischen und der Nicht-Kunst zugrunde, der zu zwei verschiedenen argumentativen Schlüssen in Bezug auf *Maus* führt:

1. Comics sind dem erhabenen Thema formal unangemessen; *Maus* dagegen ist formal und thematisch hochwertig und also *kein* Comic.
2. *Maus* ist ein Comic, aber der erste, der Qualität bewiesen hat. Beide Argumentationen sind nicht haltbar.

1. *Maus* ist ein Comic. Kein Medium, also auch nicht der Comic, kann per se trivial sein. Es ist richtig, dass die Distanzierung des Comic-Themas aus den Diskursen um Kunst und die Marktorientierung von Comics etwa schematisierte Darstellungsverfahren gefördert haben. Dies betrifft aber vor allem die Massenware aus den Verlagshäusern Marvel und DC und ist nicht auf Comics insgesamt zu übertragen. Eine medienessentialistische Festschreibung verein-

99 Lawrence Langer: „A Fable of the Holocaust“, in: New York Times Book Review vom 03.11.1991, S. 35-36, hier S. 35.

100 Vgl. zu den Zitaten K.-S. Schwarz: Vom Aufmucken und Verstummen der Kritiker, S. 107

seitigt hier nur und berücksichtigt nicht die unterschiedlichen Gebrauchsformen, die von einem Medium gemacht werden können. Es ist daher nicht nur so, dass *Maus* ästhetisch hochwertig sein kann, *obwohl* es ein Comic ist, von *Maus* muss sogar im Gegenteil gesagt werden, dass es ästhetisch hochwertig ist, *weil* es ein Comic ist. Spiegelman ist selbst davon überzeugt, dass ein Grund für den Erfolg von *Maus* gerade in der Form zu finden sei. *Maus* profitiere von den experimentellen Comics, die er in den Jahren zuvor gemacht habe. Auch wenn die formalen Experimente jetzt weniger in den Vordergrund gestellt seien als die Geschichte seines Vaters und daher weniger ins Auge fielen, stünden sie ebenso im Zentrum und trügen zum Erfolg von *Maus* bei.¹⁰¹ Die zentrale Bedeutung der Form in *Maus*, die im übrigen von vielen Analysen bestätigt wird, zeigt nicht nur, dass die Comicform ästhetische Qualität vermitteln kann, sondern weist umgekehrt jenen Leuten Unkenntnis nach, die das um jeden Preis abstreiten wollen: „Art Spiegelman doesn’t draw comics”. This means that anyone who draws comics of literary value does not draw comics. [...] This is the stuffy cant of the dilettante who knows nothing of comics, doesn’t respect the form, and must therefore immediately divorce a work from its own medium.“¹⁰²

2. *Maus* ist nicht der einzige ‚gute‘ Comic. *Maus* steht in der Tradition des Comics als Kunstform und deren Erzählverfahren und ist aus diesem Kontext schlichtweg nicht zu lösen. Dass vielen eine comicspezifische Qualität vor *Maus* nicht in den Sinn kommt, liegt einmal mehr an den bereits erwähnten medienessentialistischen Zuschreibungen. Eine Replik Gary Groths auf einen Artikel von Ethan Mordden im *New Yorker* zeigt, wie undifferenziert der Blick auf Comics sein kann.¹⁰³ Dieser hatte betont, *Maus* sei der erste hochwertige Comic, denn diese hätten bisher weder anspruchsvollere Stilelemente entwickelt noch (auto)biographisch geschrieben oder einen ironischen Stil gewählt. Groth attestiert in einer Antwort Morddens Artikel eine „ignorance of comics history and aesthetics“¹⁰⁴, da dessen einziger Bezugspunkt Super-Hero-Comics zu sein scheinen. Es habe nicht nur eine Comic-Tradition vor Spiegelman gegeben, die den Comic als ästhetische Form entwickelt habe und auf deren Grundlage Spiegelman überhaupt erst *Maus* habe machen können, sondern es gebe auch in der Gegenwart zahlreiche andere, begabte Comiczeichner/innen, die von den Medien jedoch vernachlässigt würden. Morddens exklusives Lob von *Maus* schließe jene anderen aber aus: „[He] used *Maus* as a battering ram to exclude other work of equivalent or superior merit.“¹⁰⁵ Ein langes Interview von Groth mit Spiegelman beschäftigt sich mit Comic-

101 Vgl. A. Spiegelman/G. Groth: Art Spiegelman Interview, S. 76.

102 Gary Groth: „The Maus Fallacy“, in: *The Comics Journal* 147 (1991), S. 3-4, hier S. 4.

103 Vgl. Gary Groth: „A Case of Complex Ignorance“, in: *The Comics Journal* 150 (1992), S. 3-4.

104 Ebd., S. 3.

105 Ebd., S. 4.

Ästhetik, -Strömungen, und -Autorschaft und liefert nicht zuletzt auch die ausgeschlossenen Namen nach.¹⁰⁶

III.2 Wollen wir das glauben: Comics können ernsthaft sein?

Das Thema Shoah, das, im statischen Modell hoher und niedriger Kunst gedacht, *mindestens* im Rahmen eines Gedichts repräsentiert werden muss, wurde mit *Maus* im Rahmen der Comic-Kultur aufgearbeitet. Munier beschreibt den Tabubruch als „Frage, ob der Comic überhaupt ein akzeptables Medium für die Publikation so ernsthafter Themen“ sei.¹⁰⁷ Die Frage verweist auf den einseitigen Eintrag graphischer Literatur in das Paradigma des ‚Komischen‘. Symptomatisch hierfür ist auch die überschwängliche Reaktion, dass die Shoah-Repräsentation nach *Maus* nur noch in Form von Comics erfolgen dürfe: „[...] der Holocaust als Comicstrip – darf man so was machen? Geht es denn so? Vermutlich geht es nur noch so.“¹⁰⁸ Die Gründe dafür, dass *Maus* als legitime, weil ernsthafte Shoah-Bearbeitung rezipiert worden ist, liegen neben dem schon erwähnten Kunstwert an der Seriosität des Autors: „Art Spiegelman’s engagement is not only allowed, it is deemed necessary, because of his position as the child of a survivor. Yet this too raises a question: what reception would a comic-book on the Holocaust have received had it been written and drawn by an individual without such ‚credentials‘?“¹⁰⁹

Hinzu kommt die Glaubwürdigkeit, dass Spiegelman ein ernstes Ziel verfolgt, „a seriousness of purpose that goes against the essential lightness of the cartoon mode, for both are attempting a literature that bridges the political and the personal and establishes an exemplary posture toward twentieth-century history.“¹¹⁰ Was meist vergessen wird ist, dass Spiegelmans Projekt nur gelingen konnte, weil er sein eigenes Medium ernst nimmt. Dies zeigt besonders gut der Vergleich mit dem in etwa zeitgleich erscheinenden deutschen Comic *Hitler* von Dieter Kalenbach und Friedemann Bedürftig.¹¹¹ Spiegelmans Blick auf diesen Comic ist so erhellend wie erfrischend:

„*Hitler* was the story of the Third Reich in comics, and it was being developed to be used in schools to teach these German kids about what happened, because the given is that kids can’t read any more, kids can’t think any more, so let’s at least give them comic books to give them some sense of what’s going on in the world. They developed hundreds of pages of supplementary material [...]. It was all incredibly well-intentioned, incredibly stupid, and it was a very German, methodical way of trying

106 Vgl. A. Spiegelman/G. Groth: Art Spiegelman Interview.

107 G. Munier: Geschichte im Comic, S. 47.

108 Henry M. Broder: „Mauschwitz“, in: Die Zeit vom 07.07.1989, Nr. 28, S. 47.

109 Gillian Banner: Holocaust literature. Schulz, Levi, Spiegelman and the memory of the offence, London 2000 (= Parkes-Wiener series on Jewish studies 8), S. 2.

110 M. Orvell: Writing Posthistorically, S. 111.

111 Dieter Kalenbach/Friedemann Bedürftig: *Hitler*, Bd. 1: Die Machtergreifung; Bd. 2: Der Völkermörder, Hamburg 1992.

to get something across with hundreds of pages of text to supplement the comic book.“¹¹²

Ein Comic, das Schüler mit einem ernsthaften Thema vertraut machen soll, braucht in Deutschland ein Supplement, wobei eine Ironie darin liegt, dass die Intention *dieses* Comics ohne Zusatzmaterial aufgrund des Einsatzes schematisierter Rollenbilder, der einseitigen Einstellung auf die Täterperspektive, des Mangels an Selbstreflexion in Bezug auf den eigenen Authentizitätsstatus und des Mangels an historischer Selbstpositionierung tatsächlich missverständlich ist.¹¹³ Die Autoren Bedürftig und Kalenbach, die sich des Mediums nur ausnahmsweise bedienen, können lediglich die einfachen Comicschemata wiederholen, indem von ihnen „die Ausdrucksmittel des Comics, die eingesetzt werden, vor allem Denk- und Sprechblasen, ohne Verstand für die Wechselwirkung der Elemente im einzelnen genutzt werden: ihre Möglichkeiten werden verschenkt.“¹¹⁴ Dadurch dass Spiegelman ein affirmatives Verhältnis zu Comics hat, weiß er die Form zu nutzen und präsentiert statt eines Adventure- und Heldencomics eine ehrgeizige Modifikation seines Mediums. Es ist daher interessant, wie sich die *scientific community* in Deutschland selbst ausge- trickt hat: erst entzieht man dem Medium den diskursiven Rahmen, in dem es sich produktiv entwickeln kann, nimmt dann aber einen Beitrag zur Shoah- Repräsentation wie *Maus* mit Freuden auf.¹¹⁵

III.3 Der Eintritt von *Maus* in Kunst und Wissenschaft

Maus kreuzt die gängigen medienessentialistischen Zuschreibungen zu Comics gleich doppelt. Zum einen gilt *Maus* als einer der wenigen Comics, die auch in weiteren Leserkreisen als Kunst bzw. Literatur geschätzt werden.¹¹⁶ Tatsächlich war es das ausgemachte Ziel schon von Françoise Moulys und Spiegelmans Zeitschrift *Raw*, wo *Maus* ja zunächst erschien, Comics den Eintritt in andere kulturelle Bereiche zu schaffen, also jene Leute anzusprechen

112 A. Spiegelman/G. Groth: Art Spiegelman Interview, S. 54.

113 Vgl. Annina Klappert: „Comics und Kulturpolitik. Der *Hitler*-Comic als Hitler-Denkmal“, in: Susanne Düwell/Matthias Schmidt (Hg.), *Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*, Paderborn 2002, S. 143-169.

114 Ole Frahm/Michael Hein: „Hilflose Täter. Was Auschwitz in einigen Comic-Geschichten verloren hat“, in: Joachim Kaps (Hg.), *Comic Almanach 1993*, Wimmelbach 1993, S. 90-105, hier S. 97.

115 Zu anderen Comics zur NS-Zeit vgl. G. Munier: *Geschichte im Comic*, S. 48.

116 Es gibt viele Kommentare zum Literaturwert von *Maus*: als bislang ungesehene Fusion von Comic und Roman (vgl. M. Orvell: *Writing Posthistorically*, S. 111.), als „Höhepunkt graphischen Erzählens“ (Andreas Platthaus: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Frankfurt/Main, Leipzig 2000, S. 294) und als, exzeptionell für Comics, „Literatur und Kunst“ (Hans-Jürgen Kagelmann: „Hintergründiges Katz-und-Maus-Spiel“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 07.07.1989.).

„who don't go into comics specialty shops, don't browse underground comics racks, and aren't already predisposed to comics but could be if the right material were presented to them“.¹¹⁷ Dass *Maus* später in gebundener Form erscheint ist also kein Zufall, sondern das Resultat der geschickten Verkaufsstrategie, mit anderen Gebrauchsformen auch andere Leute anzusprechen. Einen weiteren Grund für seinen Erfolg sieht Spiegelman außerdem im narrativen Schwerpunkt von *Maus*: „*Maus* works in bookstores because it was intentionally made for readers, in that the engine in *Maus* is my father's narrative, a verbal construct. [...] [I]t's just that the inner needs of *Maus* made something that allowed the word-oriented people to move towards letting these pictures have an effect on them...“.¹¹⁸

Darüber hinaus ist noch einmal auf Spiegelmans Kunst zu verweisen, comicspezifische Mittel für eine reflektierte und selbstreflektierte Darstellung zu entwickeln. Das Fazit der Öffnung ins Feld der Kunst bleibt jedenfalls: „Mit *Maus* hat er den Comics die vielleicht wichtigste Tür zur Literatur geöffnet, weitere Zeichner sind inzwischen in seine Fußtapfen getreten“.¹¹⁹ Dennoch kann der Kunstwert und die Vermarktungsstrategie von *Maus* noch nicht der einzige Grund für seinen Erfolg sein, da die genannten Zeichner nicht annähernd so stark rezipiert worden sind. Es braucht also mehr, es braucht das Thema Shoah. *Maus* hat gerade an einem so ernsthaften Thema wie der Shoah gezeigt, dass Comics ernsthaft sein können und zieht einen Teil des Erfolges sicher auch aus dem gerade in Deutschland umstrittenen Thema der Shoah-Repräsentation. Für Groth ist *Maus* ein Beispiel dafür, wie sich ein Comic durch thematische ‚Hochwertigkeit‘ diskursiv durchsetzen kann: „The holocaust is intellectually ‚current‘ in a way that stories of an analogous literary quality about young women in an LA punk milieu or a graphic novel of depression-era hoboes are not.“¹²⁰ Positiv ist immerhin die Wahrnehmung des Comics durch weitere Leserkreise, die *Maus* bewirkt hat: „*Maus* certainly has moved through other circles than most comics have, and the result is that I find people who have discovered comics through *Maus*.“¹²¹ Die Diagnose Groths bleibt dennoch richtig: Das Thema von *Maus* kann als diskursive Rechtfertigung für die ‚ernsthafte‘ Beschäftigung mit Comics dienen. *Maus* hat den Comic zumindest kurzfristig salonfähig gemacht. Der Eintritt des Comics in den wissenschaftlichen Diskurs ist möglich geworden, weil keine soziale Ausgrenzung droht: man ist, wenn man sich mit *Maus* beschäftigt, nicht ‚komisch‘.

117 Françoise Mouly/Art Spiegelman, zit. n. M. Orvell: Writing Posthistorically, S. 123.

118 A. Spiegelman/G. Groth: Art Spiegelman Interview, S. 65f.

119 A.C. Knigge: Comics, S. 170. Knigge nennt David Mazzuchelli, Harvey Pekar, Jason Lutes und Howard Cruse.

120 G. Groth: The Maus Fallacy, S. 3.

121 A. Spiegelman/G. Groth: Art Spiegelman Interview, S. 60.

III.4 Der Eintritt der Wissenschaft in die Comic-Szene

Maus hat es also geschafft: Dieser Comic wird nicht nur als Kunst oder Literatur, sondern auch als wissenschaftlicher Gegenstand ernstgenommen. In diesem Sinne ist die Einteilung in die Zeit vor und nach *Maus* sogar gerechtfertigt. Diese Differenz bezieht sich dann aber nicht auf die Qualität graphischer Literatur selbst, sondern vor allem auf den selten glamourösen Eintritt des Comic-Gegenstands in die Geisteswissenschaften. Die Frage ist daher nun, ob diese mehr als nur zu reagieren vermögen: Wie verhält sich die Wissenschaft nach *Maus*? Produziert *Maus* nur einen der kurzlebigen Booms, wie sie die Statistik über die Comic-Forschung verzeichnet, oder wird es eine kontinuierliche Forschung geben? Die kulturellen Widerstände sprechen für einen kurzfristigen Boom, der zudem sehr an *Maus* gebunden ist. Schließlich werden die medienessentialistischen Argumente gegen graphische Literatur genutzt, um sozial relevante Diskurspositionen zu stärken; es gibt also einen Mechanismus, der so schnell nicht aufzulösen ist. Die Entwicklung kann wahrscheinlich auch weiterhin nur in Wellen oder Schüben stattfinden. Dafür braucht es einerseits immer wieder neue oder neu entdeckte graphische Literatur, die sich auch außerhalb der üblichen Leserschaft Gehör verschaffen kann. *Maus* hat eine gute Strategie gefunden, die Leserschaft auszuweiten. Einige Strategien, die für wissenschaftliche Diskurse gewählt wurden, um ihren Gegenstandsbereich auszuweiten und ihren Eintritt in die Comic-Szene zu schaffen, wurden oben genannt. Diese Strategien sind zum einen wichtig, weil Wissenschaft Kultur mit gestaltet, d.h. bestimmte kulturelle Formen ermöglicht oder unterdrückt. Eine ‚ernsthafte‘ Beschäftigung der ‚ernsthaften‘ Instanz Wissenschaft mit graphischer Literatur und ein wissenschaftlicher Blick auf Kunst würde schließlich nicht nur dem Image graphischer Literatur aufhelfen, sondern auch Fragestellungen herausarbeiten können, die die Unterschiede innerhalb des Mediums greifbar und auf diese Weise seine professionelle Weiterentwicklung möglich macht. Umgekehrt könnte eine Offenheit des wissenschaftlichen Interesses für nicht etablierte Formen der Forschung selbst nutzen, die sich durch Voreingenommenheit und dem Festhalten an den gegebenen Diskursformen auch selbst einschränkt. Ein Highlight in einer solchen Weiterentwicklung des wissenschaftlichen Selbstverständnisses wäre dann das momentan schwer Vorstellbare: die Gelehrten-Autobiographie in Comicform.

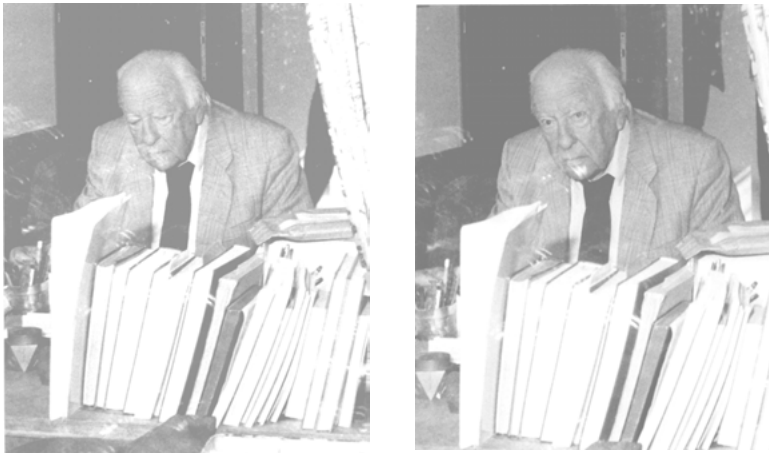


Abbildung 8: Comic der Wissenschaft III: Hans-Georg Gadamer

Literaturverzeichnis

Banner, Gillian: Holocaust literature. Schulz, Levi, Spiegelman and the memory of the offence, London 2000 (= Parkes-Wiener series on Jewish studies 8).

Bourdieu, Pierre: Soziologische Fragen, aus d. Franz. v. Hella Beister und Bernd Schwibs, Frankfurt/Main 1993.

Brockhaus/Wahrig: Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden, hg. v. Gerhard Wahrig u.a., 2. Bd., Wiesbaden, Stuttgart 1981.

Broder, Henry M.: „Mauschwitz“, in: Die Zeit vom 7.7.1989, Nr. 28, S. 47.

Carroll, Noël: Philosophical Problems of Classical Film Theory, Princeton 1988.

Dolle-Weinkauff, Bernd: „Praxis der Serienanalyse. Methoden und Ergebnisse“, in: Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hg.): Germanistische Medienwissenschaft, Bd. 3: Comicforschung in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1984, hg. v. Siegfried Zielinski/Rainer Matzker, Bern u.a. 1989, S. 87-104.

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

Dolle-Weinkauff, Bernd: „Comic“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, hg. v. Klaus Weimar u.a., Berlin, New York 1997, S. 312-315.

Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt/Main 1984.

Eisner, Will: Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art, Wimmelbach 1995.

Fohrmann, Jürgen: „Die autobiographische Tätigkeit und die Autobiographie von Germanisten“, in: Petra Boden/Holger Dainat (Hg.), Atta Troll tanzt noch. Selbstbesichtigungen der literaturwissenschaftlichen Germanistik im 20. Jahrhundert, Berlin 1997, S. 1-12.

Frahm, Ole/Hein, Michael: „Hilflose Täter. Was Auschwitz in einigen Comic-Geschichten verloren hat“, in: Joachim Kaps (Hg.), *Comic Almanach* 1993, Wimmelbach 1993, S. 90-105.

Frahm, Ole: „Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics“, in: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hg.): *Ästhetik des Comic*, Berlin 2002, S. 201-216.

Frahm, Ole: „Kunst nach MAUS? Art Spiegelmans Arbeit an der Gedächtniskultur“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 27.09.2003, Nr. 226, S. 15.

Gamillscheg, Emil: *Ethymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Bd. 1, Heidelberg 1997.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3, Gütersloh, Wien 1991, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe von 1862.

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, bearb. v. Dr. Rudolf Hildebrand, Gütersloh, Wien 1991, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe von 1873.

Groensteen, Thierry: „Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?“, in: Anne Magnussen/Hans-Christian Christiansen (Hg.), *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Kopenhagen 2000, S. 29-41.

Groth, Gary: „The Maus Fallacy“, in: *The Comics Journal* 147 (1991), S. 3-4.

Groth, Gary: „A Case of Complex Ignorance“, in: *The Comics Journal* 150 (1992), S. 3-4.

Grünewald, Dietrich: *Vom Umgang mit Comics*, hg. v. Hannelore Prosche, Berlin 1996.

Grünewald, Dietrich: *Comics*, Tübingen 2000 (= Grundlagen der Medienkommunikation 8).

Hausmanninger, Thomas/Kagelmann, Hans-Jürgen (Hg.): *Comics zwischen Zeitgeschehen und Politik*, München, Wien 1994.

Hein, Michael/Hüners, Michael/Michaelsen, Torsten (Hg.): *Ästhetik des Comic*, Berlin 2002.

Hein, Michael/Hüners, Michael/Michaelsen, Torsten: Einleitung, in: dies. (Hg.), *Ästhetik des Comic*, Berlin 2002, S. 9-15.

Kagelmann, Hans-Jürgen: „Hintergründiges Katz-und-Maus-Spiel“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 07.07.1989.

Kagelmann, Hans-Jürgen: *Comics Anno. Jahrbuch der Forschung zu populär-visuellen Medien*, Bd. 1, München, Wien 1991.

Kalenbach, Dieter/Bedürftig, Friedemann: *Hitler*, Bd. 1: *Die Machtergreifung*; Bd. 2: *Der Völkermörder*, Hamburg 1992.

Klappert, Annina: „Comics und Kulturpolitik. Der *Hitler*-Comic als Hitler-Denkmal“, in: Susanne Düwell/Matthias Schmidt (Hg.), *Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik*, Paderborn 2002, S. 143-169.

Knigge, Andreas C.: *Comic Jahrbuch* 1987, Frankfurt/Main 1987.

Knigge, Andreas C.: Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer, Hamburg 1996.

Knilli, Friedrich u.a.: „Quantitative Entwicklung der Comicforschung“, in: Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hg.), Germanistische Medienwissenschaft, Bd. 3: Comicforschung in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1984, hg. v. Siegfried Zielinski/Rainer Matzker, Bern u.a. 1989, S. 13-46.

Knilli, Friedrich/Zielinski, Siegfried (Hg.): Germanistische Medienwissenschaft, Bd. 3: Comicforschung in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1984, hg. v. Siegfried Zielinski/Rainer Matzker, Bern u.a. 1989.

Kolk, Rainer: „Wahrheit – Methode – Charakter. Zur wissenschaftlichen Ethik der Germanistik im 19. Jahrhundert“, in: IASL 14.1 (1989), S. 50-73.

Langer, Lawrence: „A Fable of the Holocaust“, in: New York Times Book Review vom 03.11.1991, S. 35-36.

Leschke, Rainer: „„Zwischenraum, um Durchzuschau’n. Anmerkungen zur Paradigmenbildung der Medientheorie“, in: LiLi 31,123 (2001), S. 85-103.

Lettkemann, Gerd/Scholz, Michael F.: „Schuldig ist schließlich jeder ... der Comics besitzt, verbreitet oder nicht einziehen läßt“. Comics in der DDR – Die Geschichte eines ungeliebten Mediums (1945/49-1990), Berlin 1994.

Magnussen, Anne/Christiansen, Hans-Christian (Hg.): Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics, Kopenhagen 2000.

Magnussen, Anne/Christiansen, Hans-Christian: „Introduction“, in: dies. (Hg.), Comics & Culture, Analytical and Theoretical Approaches to Comics, Kopenhagen 2000, S. 7-25.

McCloud, Scott: Understanding Comics, Northampton 1993.

Munier, Gerald: Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart, Hannover 2000.

Orvell, Miles: „Writing Posthistorically. Crazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon“, in: American Literary History 4.1 (1992), S. 110-128.

The Oxford english dictionary, Bd. 3, hg. v. John A. Simpson/Edmund S.C. Weiner, Oxford 2000.

Rehm, Dirk: „New Comics. Von Chester Brown bis Carol Swain“, in: Reddition 21 (1993), S. 44-60.

Le Robert méthodique. Dictionnaire méthodique du français actuel, hg. v. Josette Rey-debore, Paris 1994.

Scheel, Kurt: „Mauschwitz? Art Spiegelmans ‚Geschichte eines Überlebenden‘“, in: Merkur 5 (1988), S. 435-438.

Schwarz, Kai-Steffen: „Vom Aufmucken und Verstummen der Kritiker. Die Diskussion um Art Spiegelmans *Maus*“, in: Joachim Kaps (Hg.), Comic Almanach 1993, Wimmelbach 1993, S. 107-111.

Schwender, Clemens: „Aspekte der Comic-Diskussion in Zeitschriftenaufsätzen in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985“, in: Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hg.), Germanistische Medienwissenschaft, Bd. 3: Comicforschung in der Bundes-

republik Deutschland 1945-1984, hg. v. Siegfried Zielinski/Rainer Matzker, Bern u.a. 1989, S. 47-71.

Schwender, Clemens: „Qualitative Auswertung verschiedener Stichproben aus Zeitschriftenartikeln 1945-1985“, in: Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hg.), Germanistische Medienwissenschaft, Bd. 3: Comicforschung in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1984, hg. v. Siegfried Zielinski/Rainer Matzker, Bern u.a. 1989, S. 75-86.

Spiegelman, Art: Maus. A Survivor's Tale, Bd. 1: My Father Bleeds History, New York 1986, Nachdruck 1991, Bd. 2: And Here My Troubles Began, New York 1991.

Spiegelman, Art/Groth, Gary: „Art Spiegelman Interview“, in: The Comics Journal 180 (1995), S. 52-114. Der zweite Teil des Interviews befindet sich in: The Comics Journal 181 (1995), S. 97-139.

Wörtche, Thomas: „Populäre Formen – binäres Denken? Anmerkungen zu Crime & Comic“, in: Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 37,1 (1992), S. 33-43.

Wolfinger, Stefan: Von Karl Marx bis Carl Barks. Comics und Geschichte, Wien 1999 (= Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaft 15).

Zielinski, Siegfried/Matzker, Rainer: „Vorwort“, in: Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hg.), Germanistische Medienwissenschaft, Bd. 3: Comicforschung in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1984, hg. v. Siegfried Zielinski/Rainer Matzker, Bern u.a. 1989, S. 7-10.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Untertitel: Ignatz Maus in *Krazy Kat*, 1916

Nachweis: George Herriman: *Krazy Kat*, Bd. 1, 1916, Wien 1991, o.S. (Comic-Strip vom 12. November 1916).

Abbildung 2:

Untertitel: Comic der Wissenschaft I: Jacob Grimm

Nachweis: Unbekannter Fotograf: Jacob Grimm, 1860 und Firma Philipp Graff: Jacob Grimm, 1862, zit. n.: Jahrbuch der Brüder-Grimm-Gesellschaft 6, hg. v. Hartmut Kugler u.a., Kassel 1996, S. 77.

Abbildung 3:

Untertitel: Mickey Mouse in *The Gallopin' Gaucho*, 1928

Nachweis: „The Gallopin' Gaucho, 1928“, in: Walt Disneys Mickey Mouse. My Life in Pictures as told to his good friend Russell Schroeder, New York 1997, S. 11.

Abbildung 4:

Untertitel: Comic der Wissenschaft II: Friedrich Theodor Vischer

Nachweis: Camilla Zach-Dorn: Bleistiftzeichnung, 1885, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Hs.-Abt. Nr. 18238. Bildvorlage Deutsches Literaturarchiv Marbach.

Abbildung 5:

Untertitel: Erste Version von Art Spiegelmans *Maus* in *Raw*, 1972

Nachweis: Art Spiegelman: „Maus“, in: Breakdowns. Gesammelte Comic Strips von Art Spiegelman, Roter Stern: Frankfurt/Main, Basel 1980, o.S. [1972].

Abbildung 6:

Untertitel: Eine systemkritische Maus *Die Abenteuer von Red Rat*, 1984

Nachweis: Die Abenteuer von Red Rat, Bd. 1, hg. v. Michael Kuper und Theo Butterhoff, Übersetzung und Design v. Ralf G. Landmesser, Berlin 1984, S. 24:1.

Abbildung 7:

Untertitel: Art Spiegelman: *Maus II*, 1991

Nachweis: Art Spiegelman: Maus. A Survivor's Tale, Bd. 2: And Here My Troubles Began, New York 1991, S. 54:1-4.

Abbildung 8:

Untertitel: Comic der Wissenschaft III: Hans-Georg Gadamer

Nachweis: Mathias Michaelis: Foto von Hans Georg Gadamer, Heidelberg im August 1996. Bildvorlage Deutsches Literaturarchiv Marbach.