

## Rezensionen

### Sekundärliteratur

Daniel Stein / Stephan Ditschke und Katerina Kroucheva. *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript, 2009.



Wer ein Comic-Forschungsprojekt beginnt, meint zunächst, es mit einem von den Kulturwissenschaften weitestgehend vernachlässigten Feld zu tun zu haben. Man erwartet ein dementsprechend eher schmales Lesepensum, und tatsächlich: Betrachtet man das Literaturverzeichnis manch neueren Aufsatzes zu Comic-Themen, dann könnte man den Eindruck gewinnen, dass jenseits von

Scott McClouds *Understanding Comics* (dt. *Comics richtig Lesen*) kaum eine andere brauchbare theoretische Schrift erschienen ist. Der Band *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, herausgegeben von Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva und Daniel Stein, tritt den Gegenbeweis an.

Das tut er auf zweierlei Weise. Zum einen haben die Autorinnen und Autoren der Essay-Sammlung erschöpfende bibliographische Arbeit geleistet. Die prall gefüllten Literaturverzeichnisse der Aufsätze entkräften schnell jede vorschnelle Annahme, man habe es mit einem jungfräulichen Forschungsgebiet zu tun. Wer also die Quellenangaben des Bandes durchforstet und ausgewertet hat, kann einigermaßen sicher davon ausgehen, zumindest im deutschsprachigen und anglophonen Bereich auf dem aktuellen Forschungsstand zu sein (wenn man den Autorinnen und Autoren hier etwas vorwerfen kann, dann höchstens, dass die Berge von theoretischen Beiträgen aus dem frankophonen Raum weitestgehend außer Acht gelassen werden). Kurz gesagt also:

Ecke, Jochen. Rez. von *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Hg. Daniel Stein, Stephan Ditschke und Katerina Kroucheva. *interjuli: Internationale Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2 (2010): 109-14.

selbst als reine Bibliographie wäre *Comics* im Regal des fachlich Interessierten unersetzlich.

Gleichzeitig stellt der Band aber auch inhaltlich nicht mehr und nicht weniger als die Summe des Forschungsstandes wichtiger Teilbereiche der langsam entstehenden *comics studies* dar. Er erfüllt somit durchaus den Anspruch, der auf dem Klappentext erhoben wird: eine „umfassende wissenschaftliche Einführung in das weite Feld der Geschichte und Theorie des Comics“ zu bieten. Das bedeutet allerdings keinesfalls, dass wir es mit schlüsselfertigen Theoriegebäuden und lückenloser Historiographie zu tun haben. Im Gegenteil: die Aufsätze machen vor allem deutlich, wo sich die größten Baugruben in der neuen Disziplin auftun und in welchen Teilbereichen noch die theoretischen Blaupausen noch ergänzt oder revidiert werden müssen.

Dass *Comics* hervorragend als implizites *mission statement* für das Forschungsfeld zu gebrauchen ist, lässt sich zum einen an der grundlegenden Konzeption des Bandes festmachen. Die meisten fundamentalen Probleme aus Jahrzehnten vereinzelter Forschungsprojekte zum Comic werden von den Autorinnen und Autoren klar erkannt und umschifft; rein semiotisch, soziologisch oder pädagogisch

ausgerichtete oder generell monodisziplinäre Ansätze, die noch bis vor kurzem das Feld dominierten, finden sich in der Aufsatzsammlung praktisch nicht. Der Essentialismus vorangegangener Forschergenerationen, die vor allem der irrigen Annahme unterlagen, einen a-historischen „Comic an sich“ beschreiben zu können, ist somit meist gebannt, wenn er auch nicht wirklich immer konsequent gemieden wird. Stattdessen betrachten die Autorinnen und Autoren der Beiträge die Erzeugnisse des Mediums meist aus der historischen Perspektive, als „Ausprägungen spezifischer Diskurse und sozialer Dispositionen sowie als Ergebnis von Verhandlungen zwischen Produzenten und Rezipienten“, wie die Herausgeber in ihrem Vorwort schreiben (12). Daraus ergeben sich vier Kerngebiete der Forschungsarbeit, welche im Vorwort als „Genealogie, Formalästhetik, Sozialgeschichte und Einzelanalyse“ summiert werden (11).

Besonders die Teilbereiche „Genealogie“ und „Sozialgeschichte“ deckt der Band mit einiger Akribie und erheblichem Erkenntnisgewinn ab. In Daniel Steins und Frank Kelleter's Aufsatz zur seriellen Ästhetik im Comic findet sich so zum Beispiel die wichtige These, dass „das Strukturprinzip der Serialität nahezu zwangsläufig eine Ästhetik fordert, die ihre eigene

Formengeschichte beobachtet und auf diese Weise immer weitere Variationen und Selektionen realisiert“ (90). Dass Comic-Texter und –zeichner meist ein akutes Gespür für die Geschichte ihres Mediums haben und diese Geschichte – ob sie nun wollen oder nicht – im Comic der Gegenwart immer wieder reflektieren, mag bei eindeutig historisch bedingten Genres wie dem der Superhelden oder der Zeitungs-*funnies* sofort einleuchten. Alan Moores und Dave Gibbons *Watchmen* oder Frank Millers *Dark Knight Returns* sind ohne die medien- und kulturhistorische Dimension nicht zu verstehen.

Dass die Comic-Geschichte aber auch Werken eingeschrieben ist, die seit jeher als „Ausnahmeerscheinungen“ behandelt und vom Kulturbetrieb eher der intellektuellen denn der Populärkultur zugerechnet werden, ist in dieser Vehemenz und Folgerichtigkeit selten bis nie formuliert worden. In Aufsätzen wie Ole Frahms „*Independent Comics* und ihre Unabhängigkeit von bürgerlichen Kunstbegriffen“ wird so eindrucksvoll demonstriert, dass wir Arbeiten wie Art Spiegelmans *Maus*, die Comics von Chris Ware oder Robert Crumb missverstehen, wenn wir in ihnen – quasi als fachwissenschaftliche Kurzschlussreaktion - allein klassische lite-

rarische Werte erkennen. Nur wer um die Geschichte des Mediums weiß, wer sich mehr als nur die aktuellsten Erzeugnisse der Comic-Industrie angeeignet hat, wird erfassen können, in welchem Ausmaß diese Werke tatsächlich die Geschichte des eigenen Mediums verhandeln. In Frahms arg radikaler Konzeption wird auf diese Weise durch die Comic-Künstler die Illusion künstlerischer Autonomie bewusst gebrochen: „[D]ie Comics machen sich in ihrer parodistischen Struktur über jede Vorstellung der Autonomie lustig, indem sie ihre Zeichen sichtbar auf andere Zeichen beziehen, die nie unabhängig sind“, wie er schreibt (183). Eine der großen Lehren des Bandes kann also sein: Wir müssen lernen, Comics *als Comics* zu betrachten, als Medium mit eigener, komplexer Geschichte, auf die immer wieder rekurriert wird. In manchen Fällen mag dieses selbstreflexive Bezugsraster gar für das Werk das wichtigste und aufschlussreichste darstellen.

Dass die Autorinnen und Autoren des Bandes sich dabei in ihrem unbedingten Distinktions- und Emanzipationswillen für das Forschungsgebiet bisweilen in Superlative versteigen und Widersprüche aufwerfen, ist verzeihlich, hat mit Scott McCloud und anderen Apologeten des Mediums

prominente Vorläufer und schafft meist eher spannenden Reibungswiderstand denn wirkliche Ärgernisse. So findet sich sowohl bei Frahm als auch im Essay Thomas Beckers zur „Genealogie der autobiographischen Graphic Novel“ die merkwürdige Vorstellung, man könne absolut trennscharf zwischen „kunstförmiger“ intellektueller Kultur und „warenförmiger“ Massenkultur unterscheiden – bei Frahm, um den Comic klar vom bürgerlichen Kunstverständnis abzutrennen oder zu „enthaupten“ (181), bei Becker dagegen, um bestimmten autobiographischen Comics wiederum exakt diese bildungsbürgerlichen Weihen zu verleihen (255). Warum wir als Kulturwissenschaftler derart normativ tätig werden müssen, bleibt dabei allerdings unklar, ebenso wie die Frage, warum Frahm zwar einerseits die Autonomie der Comics von bürgerlichen Kunstvorstellungen behauptet, andererseits aber fast nur Künstler behandelt, die von bürgerlichen Institutionen als Individualgenies deklariert worden sind (Spiegelman, Crumb, Doucet).

Ähnlich fundamental und amüsant widersprechen sich Packard und Becker in ihren Beiträgen. Während Packard im Anschluss an Scott McCloud behauptet, dass die cartoonhafte Reduzierung im Comic „die intersubjek-

tive Relation zum Leser“ erst ermögliche, und dass dieser vermittels der „Körperimagination seiner Mimik [der Mimik der abgebildeten Comicfigur], seinen Gesten, seiner Körperhaltung gerecht werden kann“ (39), postuliert Becker, dass die „reizärmere Ästhetik einer schematischen Grafik im Stil des *Clair-obscur* oder der *ligne claire* . . . der Tendenz einer Abkühlung auch in visuellem Sinne“ entgegenkomme (255). Dadurch entstehe eine quasi-modernistische Distanz zum Leser; Einfühlung werde verhindert und durch Reflexion ersetzt. Ganz abgesehen davon, ob man das Unterbinden von emotionaler Identifikation wirklich als literarischen Wert an sich setzen sollte, müsste man nach einer solch essentialistischen Konzeption davon ausgehen, dass die Begeisterung vieler Kinder für Hergés *Tim und Struppi* auf der avantgardistischen Abstandnahme vom diegetischen Geschehen basiert – ein gelinde gesagt absurder Gedanke.

So sehr sich viele der Beiträge also auch explizit dem Emanzipationsdiskurs verwehren mögen, bleibt doch festzustellen, dass auch in dieser Aufsatzsammlung die allermeisten theoretischen Probleme aus einem Minderwertigkeitskomplex der Forschungsgemeinschaft heraus entstehen, der oft eine differenziertere

Darstellung verhindert. Vor diesem Hintergrund kann man auch verstehen, weswegen vor allem die in der Einleitung versprochenen Einzelanalysen bei weitem zu kurz kommen: die Autorinnen und Autoren sind meist zu sehr damit beschäftigt, das Medium an sich zu adeln, um sich länger mit Einzelwerken aufzuhalten. So verspricht der Aufsatz von Stephanie Hoppeler, Lukas Etter und Gabriele Rippl zwar, sich mit intermedialen Phänomenen in Gaimans *Sandman* zu beschäftigen; letzten Endes liegt der Fokus aber deutlich auf der Theoretisierung von Intermedialität im Comic *an sich* und nicht auf der Analyse von Gaimans Comic-Zyklus. Stephan Ditschke und Anjin Anhut dagegen beschäftigen sich mit der narrativen Struktur von Superheldencomics und stellen spannende Überlegungen zu den metaphorischen Räumen in diesen Erzählungen an. Ob sich Behauptungen wie die, dass der Superheld klassischer Prägung die moralische Ordnung seines „Existenzraums“ immer wieder bestätigt und damit „Geschichte in Natur“ verwandelt, (159), als valide erweisen, müsste aber eigentlich an konkreten Werken überprüft werden – und erst recht, wie moderne Autoren von Superheldengeschichten selbstreflexiv mit diesen konservativen Mustern umgehen.

Auch in diesem Sinne hebt der Band vor allem Baugruben aus: Die Anwendung und Ausdifferenzierung der bisweilen eher skizzenhaften Theorien können und müssen wir als zukünftige Forschungsprojekte ansehen. In jedem Falle sollte mit dieser Aufsatzsammlung – , neben Schüwers *Wie Comics erzählen*, mit Sicherheit die beste und fundierteste unter den zahlreichen eher allgemein ausgerichteten Publikationen der letzten Monate – , der Zeitpunkt gekommen sein, um für eine Weile von derartigen Rundumschlägen abzusehen. Es wird Zeit, über konkrete Comics zu sprechen – mit Büchern wie diesem als probater Handreichte.

Jochen Ecke

**Ina Karg/Iris Mende. KULTURPHÄNOMEN HARRY POTTER: MULTIADRESSIERTHEIT UND INTERNATIONALITÄT EINES NATIONALEN LITERATUR- UND MEDIENEVENTS. V&R Unipress, 2010.**

