ISSN 0259-7446
ÖS 60,–

medien & zeit

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

Thema:
Comic

Comics und das Prinzip Bildgeschichte

On the Language of Comics and the Reading Process

Populärkultur und Kongo

„façonner la façon même" – Die Gestalt selbst gestalten

Comics zum Bosnienkrieg

Karikaturen zur Revolution 1848/49 in Deutschland

Spuren und Überbleibsel: Anton Winkelhöfer

3/2001

Jahrgang 16

Uni-Shop im NIG

Deine Fachbuchhandlung für Publizistik- und Kommunikationswissenschaften

Uni-Shop im NIG
1010 Wien
Universitätsstraße 7
Tel.: 42 77 / 298 15

Öffnungszeiten
Montag 8.30 bis 18.30 Uhr
Dienstag bis Donnerstag
8.30 bis 17 Uhr
Freitag 8.30 bis 15 Uhr

Dein Vorteil ist unser Ziel:
mehr Bücher, mehr Skripten, mehr Service

Fachbücher

Wir haben unsere Publizistik-Abteilung erweitert! Ab sofort findest Du bei uns eine noch größere Auswahl an Fachliteratur für Dein Studium. Sollte trotzdem einmal ein Titel nicht lagernd sein, bestellen wir natürlich jedes gewünschte Buch. Außerdem gibt es für etliche Bücher Hörerscheine, mit denen Du bei uns 20 % weniger zahlst.

Skripten

Für zahlreiche Lehrveranstaltungen bekommst Du bei uns Skripten zu günstigen Preisen. Wir erweitern unser Angebot laufend und bemühen uns, möglichst aktuelle Skripten anzubieten. Damit Du Dich optimal auf Prüfungen vorbereiten kannst, sind unsere Skripten von den Professoren vidiert. Außerdem beraten wir Dich gerne, wenn Du nicht sicher bist, was Du zur Prüfungsvorbereitung brauchst.

Service

Kompetente Beratung beim Einkauf
Bestellung und Versand
Kopiererbetreuung vor Ort

WUV UNIVERSITÄTSVERLAG
Berggasse 5
A-1090 Wien
Tel.: 0043 / 1 / 310 53 56
Fax: 0043 / 1 / 319 70 50

Ein Service der ÖH

medien & zeit

Inhalt

Comics und das Prinzip Bildgeschichte
Zur Theorie der Bildgeschichte als eigenständiger Kunstform 4
Dietrich Grünewald

On the Language of Comics and the Reading Process 14
Mila Francisca Bongco

Populärkultur und Kongo
Zwischen der Bande Dessinée von Hergé und den Bildern von Chéri Samba 22
Thomas Fillitz

„...façonner la façon même ..." – Die Gestalt selbst gestalten
Der Comicautor, Journalist und Wissenschaftler Pierre Christin im Interview mit Bettina Brixa und Peter H. Karall 31

Comics zum Bosnienkrieg 43
Herbert Hrachovec

„Im Eise der Grundrechte"
Die Karikaturensammlung des Instituts für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund zur Revolution 1848/49 in Deutschland als Fundgrube für die Auseinandersetzung mit der Zensur 51
Walter Lindner

Spuren und Überbleibsel: Anton Winkelhöfer 64
Eckart Früh

Rezensionen 66

Impressum

Medieninhaber. Herausgeber und Verleger:
Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)", A-1180 Wien, Postfach 442
http://muz.pub.univie.ac.at
WAP: http://muz.pub.univie.ac.at/wap/

© Die Rechte für die Beiträge in diesem Heft liegen beim „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)"

Vorstand des AHK:
Univ.Doz. Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann), Gisi Icha (Obmann-Stv.), Barbara Pilgram (Obmann-Stv.), Mag. Fritz Randl (Geschäftsführer), Claudia Spitznagel (Schriftführerin), Mag. Michaela Lindinger (Schriftführerin-Stv.), Mag. Wolfgang Monschein (Kassier), Bernd Beutl, Mag. Bettina Brixa, Mag. Edith Dörfler, Dr. Norbert P. Feldinger, Gerhard Hajicsek, Herbert Hirner, Mag. Peter H. Karall, Mag. Silvia Nadjivan, Mag. Wolfgang Pensold, Dr. Thomas Steinmaurer, Dr. Herwig Walitsch

Redaktion:
Bettina Brixa, Gerhard Hajicsek, Peter H. Karall

Korrespondenten:
Prof. Dr. Hans Bohrmann (Dortmund), Univ. Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin), Prof. PhD. Ed Mc Luskie (Boise, Idaho), Dr. Robert Knight (London), Univ. Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig), Dr. Edmund Schulz (Leipzig), Prof. emer. Dr. Robert Schwarz (S. Palm Beach, Florida)

Druck:
Buch- und Offsetdruckerei Fischer, 1010 Wien, Dominikanerbastei 10

Erscheinungsweise:
Medien & Zeit erscheint vierteljährlich

Bezugsbedingungen:
Einzelheft (exkl. Versand): öS 60,– / € 4,36

Jahresabonnement:
Österreich (inkl. Versand): öS 220,– / € 15,99
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): öS 300,– / € 21,80

StudentInnenjahresabonnement:
Österreich (inkl. Versand): öS 160,– / € 11,63
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): öS 240,– / € 17,44

Bestellung an:
Medien & Zeit, A-1180 Wien, Postfach 442
oder über den gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446

Publizistik-Shop

Ein Buch-Shop des WUV

Publizistik-Shop
1180 Wien

Kutschkergasse 23
Tel.: 407 77 80

Öffnungszeiten
Mo – Fr 9.30 bis 17 Uhr

Willkommen in der Welt des Wissens

Fachbücher und Skripten

- Rezeptionsforschung
- Journalismus
- Radio
- Film und Fernsehen
- Neue Medien
- Medien allgemein
- PR und Werbung
- Medienpädagogik
- Technologie und Ökologie
- Recht
- Information und Dokumentation
- Kultur und Cultural Studies
- Gender
- Theorie
- Philosophie und Semiotik
- Medienpsychologie

Copycards
Mit *einer* WUV | Copycard kannst Du sämtliche Kopiergeräte am Institut sowie 200 weitere in ganz Wien (z. B. an der UB) benutzen.

Editorial

In meiner Comic-Strip-Phantasie
Ist die Welt so klar wie nie:
Im All wimmelt es von Superhelden.
Amerika schläft ruhig. Gute Nacht.

Extrabreit: *Superhelden.* In *Rückkehr der phantastischen 5!* Hamburg: Metronome 1982

Comics: bei uns oftmals unterschätzt. Scheuen sich Fachleute im frankophonen Raum nicht, Bande dessinée, die französische Form des Comic, als „neunte Kunst" zu bezeichnen und diese durch zahlreiche Fachpublikationen zu würdigen, findet im deutschsprachigen Bereich bis dato kaum eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dieser medialen Form statt. Viel zu oft haftet hierzulande dem Comic immer noch das Image von Schund und Trivialität an. Die damit verbundenen Klischees bewegen sich zwischen Entenhausen und Metropolis – Donald Duck und Superman. Comic sowie mit ihm verwandte Vermittlungsformen abseits dieser gängigen Vorstellungen einer kommunikationswissenschaftlichen Betrachtung und Erörterung zu unterziehen und damit auch vorgefaßte Meinungen zu transzendieren ist Ziel dieses Schwerpunktheftes.

Die von WissenschaftlerInnen der verschiedensten Fachdisziplinen verfaßten Beiträge können als Einstieg in diese Materie dienen, dringen aber tief in die terra incognita der wissenschaftlichen Comicforschung vor. So unterschiedlich wie die Fachbereiche der jeweiligen AutorInnen sind die Themen der einzelnen Aufsätze:

Der Kunstwissenschaftler Dietrich Grünewald erarbeitet in seinem Beitrag *Comics und das Prinzip Bildgeschichte* anhand konkreter Beispiele eine mögliche theoretische Definition des Begriffs „Comic" und unterzieht diese sodann einer kritischen Bewertung.

Mila Francisca Bongco analysiert in *On the Language of Comics and the Reading Process* die Spezifika der Erzählsprache von Comics.

Thomas Fillitz vergleicht in *Populärkultur und Kongo* aus einer sozialanthropologischen Sicht anhand zweier Tintin-Alben von Hergé sowie dem Werk des aus dem Kongo stammenden Künstlers Chéri Samba das Verhältnis von Comics/Bande dessinée bzw. bildender Kunst zur Populärkultur.

Der französische Comicautor und Professor für Journalismus Pierre Christin beschreibt in dem Interview *„... façonner la façon même ..." – Die Gestalt selbst gestalten* neben seinen persönlichen Erlebnissen und Arbeitsweisen mit der Bande dessinée auch seine neuesten Projekte, in denen die Grenzen zu anderen Vermittlungsformen immer fließender werden.

Der Philosoph Herbert Hrachovec zeigt in *Comics zum Bosnienkrieg*, auf welche Weise die aktuellen Ereignisse in Südosteuropa durch Comics verarbeitet werden.

Walter Lindner beschäftigt sich in seinem Beitrag *„Im Eise der Grundrechte"* mit der dem Comic nahen medialen Form der Einblattkarikatur und deren Rolle in den Revolutionsjahren 1848/49 in Deutschland.

Eckart Frühs *Spuren und Überbleibsel* zum Zeichner Anton Winkelhöfer und dessen Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart sowie Rezensionen zum Thema runden den Schwerpunkt ab.

„Superhelden – rasen durchs All!", endet der eingangs zitierte Song der deutschen Gruppe Extrabreit. Sie werden es im Kosmos der US-amerikanischen Mainstreamcomics auch weiterhin tun. Abseits davon gibt es jedoch eine Menge Werke mit gesellschaftlich, politisch und historisch relevanten Themen, die es zu entdecken gilt und die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Comic, sei es als historische Quelle, als Kommunikations- oder Kunstform zu einer lohnenden und faszinierenden Aufgabe machen.

Bettina Brixa
Gerhard Hajicsek
Peter H. Karall

Wir danken Andrea Schilling für die Hilfe beim Korrekturlesen.

Comics und das Prinzip Bildgeschichte

Zur Theorie der Bildgeschichte als eigenständiger Kunstform

Dietrich Grünewald

Comic – ein unscharfer Begriff

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts werden die seit den 1890er Jahren in US-amerikanischen Zeitungen publizierten Serien-Bildgeschichten als *Comics* bezeichnet. Bezieht sich der Begriff anfangs auf im karikierenden Stil gezeichnete komische Geschichten, so subsumiert er mit dem Erscheinen von Abenteuergeschichten auch andere Genres. Neben die Zeitung treten als weitere Medien Comic-Heft, -Album und -Buch.[1] Das inhaltlich wie gestalterisch vielfältige Angebot läßt den Begriff *Comics* unscharf werden, läßt Unterschiede zu anderen Formen der Bildgeschichte verschwimmen. So verwenden Autoren wie Kunzle[2] oder McCloud[3] den Begriff für jede Art von Bildgeschichte.

Da es für Comics keine festgelegten ästhetisch-normativen Regeln gibt, scheint es angebracht, nicht pauschal, sondern anhand konkreter Einzelanalyse nach ihren Spezifika zu fragen. Beginnen wir daher unsere Frage nach einer Definition von Comics und ihrem Verhältnis zur Bildgeschichte allgemein mit der Betrachtung eines populären Comicstrips.

Ein Beispiel – Calvin und Hobbes

Die Geschichte (in Abb. 1) wird uns in vier Bildern (Panel) präsentiert, annähernd gleichförmige und gleichgroße Rechtecke im Hochformat, nebeneinander in Reihe angeordnet, gemäß unserer Lesekonvention von links nach rechts chronologisch zu verfolgen. Es handelt sich um die reproduzierte Version einer schwarz-weißen Tuschzeichnung. P1 weist vier Darstellungsmodi auf: ikonische, d.h. auf Grund von Gestaltähnlichkeit deutbare Zeichen, eine gleichmäßig geschwärzte Fläche, zwei syntaktische Zeichen (Sprechblasen) und in sie eingeschriebener Text. Die ikonischen Zeichen sind als Tiger (Formähnlichkeit, typisches Streifenmuster) und kleiner Junge (Formähnlichkeit, geringere Größe gegenüber dem Tiger, proportional übergroßer Kopf, zackige Strubbelfrisur) zu deuten. Der Zeichenstil ist cartoonhaft, d.h. leicht karikierend angelegt.

Beide Figuren sind etwa in Brusthöhe durch eine leicht gewellte horizontale Linie abgeschnitten – eine „Unbestimmtheitsstelle", die der Betrachter aufgrund seiner Seh- und Körpererfahrung im Kontext der weiteren grafischen Angaben leicht zu ergänzen weiß: Tiger und Junge sitzen in einem Bett, ihre (nicht sichtbaren) Unterkörper befinden sich unter einer oben umgeschlagenen Bettdecke, im Rücken zwei Kopfkissen; der gebogene weiße Strich, der die Figuren verbindet, ist als Oberkante der Bettrückwand zu lesen. Die

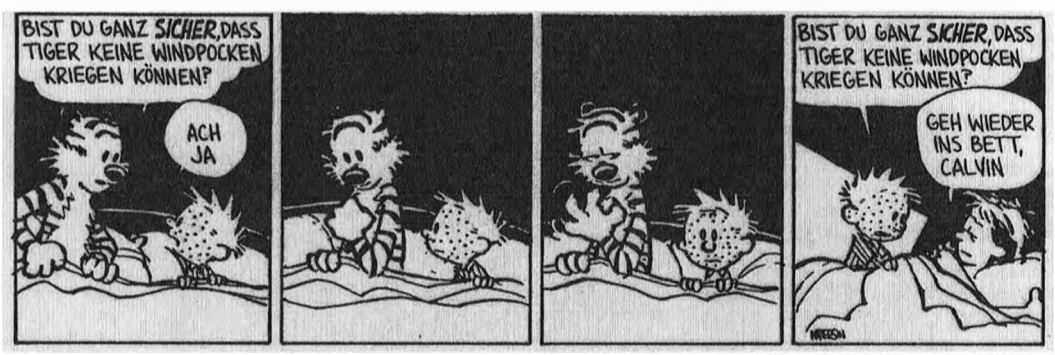


Abb. 1: Bill Watterson: *Calvin und Hobbes. Ganz schön daneben.* 7. Album. Frankfurt/M.: Krüger Comics 1993

[1] Zur Geschichte der Comics vgl. u.a. Andreas C. Knigge: *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer.* Reinbek 1996.

[2] David Kunzle: *The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825.* Berkeley 1973 (Bd. 1), 1989 (Bd. 2).

[3] Scott McCloud: *Comics richtig lesen.* Hamburg 1994.

Schwarzfläche, die zum einen die ikonischen Zeichen klar und deutlich hervortreten läßt, ist in diesem Kontext auch inhaltlich deutbar: unterhalb des gebogenen weißen Strichs als Bettrückwand, oberhalb als Wand, so daß die Zeichnung räumlich gelesen werden kann. Der Betrachter schaut von vorne und leicht von oben auf ein Bett, das sich in die Bildtiefe erstreckt. Da wir in einem Schlafzimmer erfahrungsgemäß keine schwarze Wandfarbe resp. keine schwarze Tapete annehmen, assoziieren wir mit dem Schwarz einen Zeithinweis: es ist Nacht, was mit der Szenerie (Bett) korrespondiert.

Der Tiger befindet sich links im Bild. Seine Pose läßt eher an eine anthropomorphe Figur denn an ein Tier denken. Er wendet seinen Körper leicht dem Jungen zu, sieht ihn an. Seine Pfoten fassen wie die Hände des links neben ihm befindlichen Jungen den Rand der Bettdecke. Das Gesicht des Jungen ist im Profil dargestellt, zum Tiger hingewendet, mit dem er Blickkontakt hat. Der Mund ist geöffnet. Das Gesicht ist mit Punkten übersät. Der in handgeschriebenen Versalien präsentierte Text der großen Sprechblase, deren Dorn auf den Tiger als Sprechenden verweist, klärt über diese Punkte auf: Der Frage des Tigers ist zu entnehmen, daß der Junge die Windpocken hat, die Punkte also als Symptom für diese Krankheit anzusehen sind. Die skeptische Mimik des Tigers entspricht seiner Frage, die Unsicherheit und Ängstlichkeit verrät: kann er sich auch wirklich nicht anstecken? Offenbar ist P1 bereits ein Dialog vorangegangen, in dem dem Tiger versichert wurde, er könne sich nicht anstecken. Die bestätigende Antwort in der dem Jungen zugewiesenen Sprechblase verrät durch das vorgesetzte „Ach", daß der sich aber offensichtlich doch nicht so ganz sicher ist.

P2 wiederholt die Szenerie; allerdings fehlen die Sprechblasen. Der Tiger hat sich vom Jungen abgewandt und den Blick auf seine linke Pfote geheftet, die er nun vor seine Brust hält. Man erkennt anhand eines kleinen vom Finger abgehenden Strichs, daß er eine Kralle ausgefahren hat. Das sieht auch der Junge. Sein zum Strich geschlossener Mund, die leicht zum Tiger hin geneigte Körperhaltung markieren, daß er aufmerksam und skeptisch dessen Reaktion wahrnimmt. P3 führt diesen Prozeß verstärkt fort. Die Finger der Tigerpfote sind nun gespreizt, die Krallen deutlich sichtbar, was durch zwei kleine weiße Striche signalhaft betont wird. Die Augenpunkte des Tigers haben sich zu Schlitzen verengt, die Pupillen sind in die linken Augenwinkel, in Richtung des Jungen, geschoben. Der Tiger läßt nun eine raubtierhafte Gefährlichkeit erahnen. Das spürt wohl auch der Junge. Er hat seinen Kopf abgewendet, schaut mit leerem Blick aus dem Bild. Seine Mimik, unterstützt durch den leicht gewellten Mundstrich, suggeriert dem Betrachter, der sich unschwer mit ihm und der Situation identifizieren kann – wie fühlt man sich, wenn unmittelbar neben einem ein Tiger seine Krallen ausfährt? –, eine betroffen ängstliche Erwartungshaltung zu assoziieren. Offensichtlich traut der Tiger der Versicherung nicht, wappnet sich, die Ansteckung durch Demonstration (?), durch Einsatz (?) seiner Raubtierwaffe – der Kralle – zu verhindern ...

Haben wir es bis jetzt von P1 zu P3 mit einem kontinuierlichen, zeitlich engen Prozeß zu tun, so markiert der Schritt zu P4 eine Zäsur. Zwar liegen die gleichen Darstellungsmodi wie in P1 vor, befinden wir uns nach wie vor in einem Schlafzimmer bei Nacht, doch haben wir offensichtlich den Ort gewechselt. Das Schlafzimmer ist ein anderes, wie die nun von der Seite gezeigte Schlafstätte und die darin liegende neue Figur, eine Frau, anzeigen. Der Tiger ist verschwunden – vermutlich befindet er sich weiterhin im erstgezeigten Bett. Der kleine Junge dagegen findet sich auch in P4. Wir sehen Kopf, Oberkörper und Arm, mit dem er an die Bettdecke der Frau faßt. Angeschnitten von der oberen Begrenzungslinie der Bettdecke, schließen wir, daß er neben dem Bett steht (oder auf ihm kniet), also offensichtlich sein Bett verlassen und den anderen Schlafraum betreten hat und nun die Frau – der Situation nach zu urteilen seine Mutter – wachrüttelt. Der weiße Keil hinter dem Jungen, der inhaltlich kaum deutbar ist, mag auf seine Bewegungsrichtung – die Spitze des Keils weist auf den Kopf der Mutter – verweisen, kann aber auch anzeigen, daß er wach ist, während die Mutter, deren Kopf von Schwarz umfangen ist, geschlafen hat und jetzt – die Mimik macht es deutlich – schläfrig und unwirsch auf den Sohn reagiert. Der wiederholt die Frage des Tigers (P1) und verdeutlicht damit, daß es (vor dem Schlafengehen) wohl die Mutter war, die den Sohn hinsichtlich der Ansteckungsgefahr beruhigt hat. Die ihr zugewiesene Sprechblase gibt nun keine Antwort auf die Frage, vielmehr weist sie – genervt – den Sohn, dessen Namen Calvin wir jetzt erfahren, an, wieder ins Bett zu gehen.

Was hat die Analyse dieses Beispieles hinsichtlich

der Klärung des Begriffs *Comic* erbracht? „Maßgebend für die Definition des Comic-Begriffs" sind nach Schwarz[4] die „Bestandteile: Erzählcharakter, Bildreihung, Sprechblasen."

Erzählcharakter

Unser Beispiel erzählt autonom eine vollständige Geschichte, grenzt sich damit von der Illustration ab, die einem erzählenden Sprach-Text fakultativ untergeordnet ist, vom darstellenden Bild (z.B. einem Stillleben) wie vom szenischen Bild (z.B. eines mythologischen Motivs). Die Eigenständigkeit der Geschichte, gleich, ob sie vom Autor selbst erfunden oder eine Adaption ist, ist eine grundlegende Eigenschaft, die allerdings nicht nur dem Comic, sondern jeder Form von Bildgeschichte eignet. Sie kennzeichnet z.B. die Genesis-Buchmalerei der *Vivian-Bibel* (845/46), die *Passion Christi* von Albrecht Dürer (1511), die *modern moral subjects* von William Hogarth (18. Jh.), die Bilderbogengeschichten (19. Jh.), die Dramen Max Klingers (19. Jh.), die Bildromane Frans Masereels (Anfang 20. Jh.) wie die Micky-Maus-Geschichten oder Graphic Novels wie jene Mattotis (*Der Mann am Fenster*, 1992).

Unser Beispiel ist eine abgeschlossene Episode aus einer (potentiell unendlichen) Serie: *Calvin und Hobbes* von Bill Watterson[5] . Wer die Serie kennt, kann anders als der Nichteingeweihte mit den Irritationen dieser Episode umgehen. So weiß er, daß der Tiger ein Stofftier namens Hobbes ist, das als Fantasie-Spielgefährte, als alter ego des kleinen Calvin „lebendig" und groß wird, sobald die beiden allein sind. Für andere Personen bleibt Hobbes das Stofftier. Das Verhältnis von Hobbes und Calvin ist ambivalent; sie sind dicke Kameraden, aber in einigen Episoden gibt Hobbes zu erkennen, daß er ein Raubtier und Menschen durchaus gefährlich ist – was die plötzliche Angst Calvins in der Episode erklärt. Das Beispiel gehört zu einem Motivkreis, der Calvins Windpockenerkrankung durchspielt. So kennt Calvin die Ansteckungsgefahr und ist bereit, sie auszunutzen, um seine Freund-Feindin Susi zu attackieren. In diesem Kontext gesehen, kann unsere Episode als eine traumatische Verarbeitung unbewußter Schuldgefühle verstanden werden. Serien kennzeichnet, daß die Akteure *stehende Figuren* sind, d.h. sie sind in ihrem Charakter, in ihrer Rolle festgelegt und erlauben dem Autor ein variationsreiches Spiel mit diesen Figuren, ermöglichen dem Leser eine klare Erwartungshaltung und Interpretationsmöglichkeit. Unser Beispiel ist eine abgeschlossene witzige Kurzgeschichte, die auf eine Pointe zuläuft, wie so viele Comic-Strips für Zeitungen.

Es gibt andere Serien, deren einzelne Episoden länger sind und in spannenden Fortsetzungshappen präsentiert werden. So sind die einzelnen Geschichten z. B. von *Asterix* in dem Jugendmagazin *Pilote* (ab 1959) zunächst als wöchentliche Fortsetzungsgeschichten erzählt worden, bis dann die Episoden einer abgeschlossenen Geschichte als Album erschienen. Während es sich hier um eine Serie mit stehenden Figuren handelt, die theoretisch unendlich viele Episoden aufweisen kann, gibt es andere Serien, die nur eine in sich abgeschlossene Handlung erzählen, oft in Fortsetzungen segmetiert. So sind Lionel Feiningers *Kinder-Kids* zwar wöchentlich in Fortsetzung in der *Chicago Sunday Tribune* (1906) erschienen, doch die Episoden fügen sich zu einer Geschichte, einem Reiseabenteuer (das allerdings nach Folge 29 abgebrochen wurde). Auch Hal Foster erzählt in seinem Epos *Prinz Eisenherz* (*Prince Valiant*, ab 1937 im *New York Journal*) eine in sich geschlossene Gesamtgeschichte, die den Charakter eines Entwicklungsromans hat.

Somit sind auch der Serien-Charakter und stehende Figur keine normativen Definentia des Comics. Außerdem finden sich auch in der historischen Bildgeschichte[6] Serien mit stehenden Figuren.

Bildfolge

Auch das zweite von Schwarz genannte Kriterium, die Bildreihe, trifft auf unser Beispiel zu. Die vier Panels sind als narrative Bildfolge zu verste-

[4] Rainer Schwarz: *Was sind Comics?* In Wolfgang J. Fuchs (Hg.): *Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht.* Opladen 1977, 11.

[5] Die Serie erschien mit über 3000 Strips von 1985 bis 1995, vertrieben vom Universal Press Syndicate; vgl. *ComicForum* 34/1991, Andreas Platthaus: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte.* Berlin 1998, 295ff.

[6] z.B. *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Münchener Bilderbogen,* Nr. 50/ 1850, Nr. 55/1850, Nr. 232/1857 oder Johann Hermann Detmold/ Adolf Schrödter: *Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer. Abgeordneten zur constituirenden Nationalversammlung zu Frankfurt am Main.* Frankfurt/Main 1848/49, 6 Hefte, Reprint. Dortmund: Harenberg Kommunikation 1979.

Abb. 2: Bill Watterson: *Calvin und Hobbes. Ganz schön daneben.* 7. Album. Frankfurt/M.: Krüger Comics 1993

hen, in deren Verlauf sich die Handlung prozeßhaft entwickelt. Die von Bild zu Bild fortschreitende Handlung ist als konstitutives Element jeder Bildgeschichte zu werten und von Bildfolgen abzugrenzen, die thematisch offen oder gebunden Bilder ohne fortführenden Erzählprozeß aneinander reihen. So ist z. B. die Grafik-Folge *Tod* von Käthe Kollwitz (1934/35), die einzelne, eigenständige Motive zum Thema Tod versammelt, keine Bildgeschichte, während ihre Folgen *Weberaufstand* (1893/97) und *Bauernkrieg* (1907/08), die Handlungsprozesse erzählen, dazuzurechnen sind. Grundsätzlich sind zwei Erzählmöglichkeiten der Bildgeschichte zu unterscheiden: die „weite Bildfolge" und die „enge Bildfolge". Unter „weiter Bildfolge" ist eine Folge von Einzelbildern zu verstehen, die zeitlich relativ weit auseinander liegen. D. h. jedes Einzelbild stellt sehr kompakt und komplex, in Form einer prägnanten, weiter assoziierfähigen Szene den Höhepunkt eines Geschehens dar. Damit gewinnt es einen relativ autonomen Stellenwert, muß intensiv betrachtet und gedeutet werden. Oft ist ein Verstehen nur möglich, wenn der Rezipient den erzählten Stoff bereits kennt oder wenn ein begleitender Text ergänzende Informationen liefert. Der Fortgang der Geschichte verläuft in Sprüngen, womit denn auch eine ausgedehnte erzählte Zeit, z. B. die Lebensspanne eines Menschen, in wenigen Einzelbildern gegeben werden kann. Die genannten Bildgeschichten von Käthe Kollwitz sind Beispiele für die weite Bildfolge.

Das Watterson-Beispiel veranschaulicht die enge Bildfolge. Darunter ist eine Folge von Bildern zu verstehen, zwischen denen nur ein relativ kurzer Zeitraum vergeht; manchmal sogar gar keiner, wenn z. B. mehrere Detail-Panels einen bestimmten Moment charakterisieren. Statt in Sprüngen gleitet die enge Bildfolge gewissermaßen im Fluß fort. Dem Einzelbild wird damit weniger Gewicht beigemessen; es animiert den Blick, rascher zum nächsten Panel zu eilen, die Panels werden deutlicher als zusammengehörend erfaßt und gesehen. Nicht selten ist es der Bewegungsprozeß, der die Handlung weitertreibt.

I.d.R. meint Bildfolge zwei und mehr Panels. In unserer *Calvin-und-Hobbes*-Serie finden sich allerdings auch Episoden, die nur aus einem einzigen Panel bestehen (vgl. Abb. 2). Dennoch wird auch hier eine Geschichte erzählt; d.h. der Betrachter wird animiert, das Geschehen vor und nach dem gezeigten Einzelbild assoziativ zu ergänzen. Man kann von „ideeller Bildfolge" sprechen. Sie erweist sich als dramaturgisches Mittel, denn der Verzicht auf die Darstellung weiterer Panels und die damit belassene Offenheit der Geschichte markieren erst die intendierte Pointe. Szenische Einzelbilder, wie narrative Genrebilder[7] oder narrative Karikaturen, die auf ein assoziierendes Ergänzen des Davor und Danach angelegt sind, müssen somit als Kurzform der Bildgeschichte gewertet werden. Spezielle Formen der Bildgeschichte als Einzelbild finden sich z.B. in Reliefs und Vasenmalereien der archaischen Kunstperiode, wenn im Bild keine einzelne Szene einer Handlung dargestellt ist, sondern vieles erzählt wird, was sich eigentlich zu unterschiedlichen Zeitpunkten ereignet.[8] Wickhoff nennt diesen Erzählstil den „komplettierenden Stil"[9]. In anderen narrativen Einzelbildern erscheinen dagegen die handelnden Personen

[7] z.B. *Die Dorfbraut* von Jean-Baptiste Greuze, 1761.

[8] Carl Robert: *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage.* Berlin 1881, 13ff.

[9] Franz Wickhoff: *Die Wiener Genesis.* 1895, zit. *Schriften* Bd. 3. Berlin 1912, 14ff.

mehrfach. In diesen „Simultanbildern" werden Szenen unterschiedlicher Zeitpunkte in einem Handlungsraum präsentiert, die der Betrachter chronologisch miteinander verbinden muß. Oft hilft ihm zur Orientierung ein Weg, an dem entlang die Szenen angeordnet sind,[10] oder ein Architektur-Szenarium[11]. Ein – wenn auch seltenes – Beispiel bietet die Comic-Album-Reihe *Goofy*.[12]

Weite und enge Bildfolge erweisen sich als probate Möglichkeit der Dramaturgie einer Bildgeschichte. Dramaturgie meint, in einer bestimmten Erzählzeit eine bestimmte erzählte Zeit (ein paar Minuten, ein Jahr, ein Jahrhundert ...) und was in dieser erzählten Zeit geschieht, zu arrangieren. Will Eisner, der daran erinnert, daß Zeit relativ ist, d. h. unterschiedlich lang oder kurz je nach Situation empfunden werden kann, spricht von „Timing".[13] So kann ein Zeitraum gerafft, kann – wenn es seine Bedeutung oder die Steigerung der Spannung verlangt – verlängert werden, wenn z. B. – der Zeitlupe des Films vergleichbar – der Schuß aus einer Pistole und das Auftreffen der Kugel in einer Vielzahl von Bildern gestreckt werden. Timing, der Rhythmus einer Erzählung, ist ein wesentliches Moment der Dramaturgie und führt dazu, daß in – vornehmlich längeren – Bildgeschichten weite und enge Bildfolge je nach Bedarf gemischt werden. Zudem muß eine Geschichte nicht chronologisch linear geordnet sein; es finden sich Beispiele, in denen Handlungsstränge parallel erzählt werden, wobei die Panels des Erzählstranges A mit denen des Erzählstranges B ineinander verwoben werden; Beispiele mit Rahmenhandlung, solche mit Rückblenden oder unterschiedlichen Erzählebenen, zum Beispiel eingeschobenen Träumen, oft durch einen besonders gekennzeichneten Panelrand (z.B. wellenförmig) markiert.

Die Panels des Watterson-Beispiels sind in Leserichtung in einem Streifen nebeneinander angeordnet. Es wurde so zur Veröffentlichung in Tageszeitungen konzipiert und folgt der Definition des Comic-Strips, wie sie Knigge formuliert: „Abfolge von zumeist zwei bis vier Bildern mit Fortsetzungscharakter oder einem abgeschlossenen Gag, die in horizontaler Richtung in einer Tageszeitung erscheint."[14] Das Streifenprinzip findet sich auch in vielen Heften und Alben. So weisen z. B. die Comic-Romane von Comes[15] durchgehend vier Streifen auf, die meist zwei bis vier Panels enthalten. Dieses Prinzip ist aber nicht normativ. Vielmehr unterliegt die Wahl von Größe, Form und Anordnung der Panels sowohl medialen Bedingungen als auch künstlerisch-narrativen Entscheidungen. So sind die Einzelbilder der als Wandmalerei ausgeführten *Franzlegende* von Giotto (1296-1304) durch die Gegebenheiten der Kirche San Francesco in Assisi geprägt; das spiralförmig verlaufende Reliefband, das auf 44 Tafeln mit einer Gesamtlänge von 200 m von den Feldzügen Trajans gegen die Daker berichtet (113 n. Chr.), durch das Medium Säule; die als Stickerei-Fries erzählte Geschichte von der Eroberung Englands durch den 70 m langen und 50 cm hohen Wandteppich (11. Jh.); Größe und Anordnung der Einzelbilder in mittelalterlichen Glasfenstern[16] durch mediumspezifische handwerkliche, ästhetische und theologische Faktoren.

Der Bilderbogen als Einzelblatt, die Sonntagsbeilage amerikanischer Zeitungen, die Seite eines Heftes oder Albums erlauben ein variationsreiches Spiel mit Panelgrößen und -formen, das Lebendigkeit und Dynamik verstärkt, das, wie Winsor McCay in *Little Nemo* zeigt (z. B. Nemos Stelzengang in der Episode vom 29.10.1905), inhaltliche Aussagen auch formal veranschaulichen kann. Wie auf einem Altarretabel können auch auf Heft- und Albumseite die Panels die konventionelle Leserichtung aufgeben und spezielle Ordnungen entwickeln, wobei oft durch Pfeile oder Numerierung der Panels die Chronologie angezeigt wird. In seinen surrealistischen Collage-Bildromanen weist Max Ernst jedem Einzelbild eine eigene Buchseite zu.[17] Dient diese Präsentation dazu, daß sich der Betrachter auf das rätselhafte Einzelbild konzentrieren kann, verfährt Frans Masereel in seinen Holzschnitt-Bildromanen ebenso, obwohl er meist in enger Bildfolge erzählt.[18] Aber auch zeitgenössische Autoren und Autorinnen wie Jacques de Loustal[19] oder Anke Feuchtenberger[20] können ihre Bildfolgen so ord-

[10] z.B. Moritz von Schwind: *Der gestiefelte Kater. Münchener Bilderbogen* Nr. 48, 1850.
[11] z.B. Hans Memling: *Szenen aus dem Leben Mariä.* Um 1480.
[12] z.B. Goofy Nr. 10: *Goofy als Frankenstein.* 1979.
[13] Will Eisner: *Mit Bildern Erzählen. Comics & Sequential Art.* Wimmelbach 1995, 27.
[14] Knigge 1996, 330.
[15] z.B. *Die Wildkatze.* Zürich 1983.
[16] Wolfgang Kemp: *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster.* München 1987.
[17] *La femme 100 têtes.* 1929.
[18] z.B. *Die Sonne.* 1919.
[19] *Zenata beach.* 1991.
[20] *Die Hure H.* 1996.

nen. Die kleine Aufzählung verdeutlichte nebenbei, daß Bildgeschichten weder an ein bestimmtes Medium, an bestimmte künstlerische Verfahren noch an bestimmte Stile gebunden sind; ihre der künstlerisch-narrativen Intention folgende Gestaltung ist offen, was sich auch in Comic-Alben zeigt, die – moderne Reproduktionstechniken machen es möglich – Zeichnung, druckgrafische Techniken, Malerei, Collage, Fotografie, Montage, Computergrafik nutzen und auch mischen können.[21]

Sprechblase

Das dritte Definitionskriterium nach Schwarz, die Sprechblase, scheint nun ein spezifisch comic-typisches Merkmal zu sein. Unser Beispiel weist in P1 und P4 Sprechblasen auf: weißgrundige ballonartige Aussparungen (in Panels ohne schwarzen Hintergrund sind sie konturiert), in die Text als wörtliche Rede eingeschrieben ist und die mittels eines hinweisenden Häkchens dem Sprechenden zugeordnet werden. Ins Bild integrierte Rede finden wir auch schon in griechischen Vasenbildern, im Spruchband mittelalterlicher Kunst, in den Dialogblasen der europäischen Karikatur seit dem 18. Jahrhundert. Aber erst seit Rudolph Dirks seinen anfangs dialogfreien *Katzenjammerkids* (Zeitungs-Serie ab 12. Dez. 1897) ihren deutsch-amerikanischen Slang in Blasen schrieb, wird die bildintegrierte wörtliche Rede zu einem festen Bestandteil der Comics.

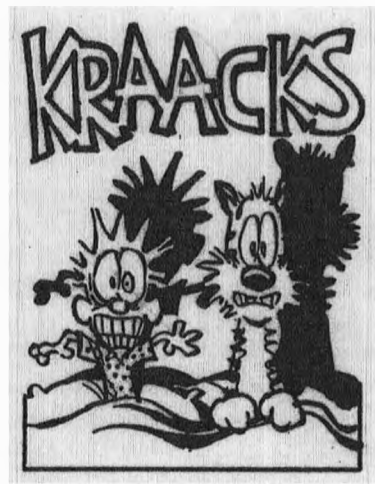


Abb. 3: Bill Watterson: *Calvin und Hobbes. Ganz schön daneben.* 7. Album. Frankfurt/M.: Krüger Comics 1993

Nicht nur, was gesagt (oder gedacht) wird, können die Sprechblasen in eingeschriebener Schrift oder auch mittels symbolischer und ikonischer Zeichen vermitteln, nicht nur, wer redet (oder denkt), zeigen sie an – ihre besondere Leistung liegt darin, daß sie auch den Sprachduktus vermitteln können. Dazu haben sich spezifische grafische Formen der Sprechblasenumrandung und -form eingebürgert: punktiert für Denken, gestrichelt für Flüstern, fett umrandet für Schreien (oft durch die Größe der Buchstaben unterstrichen), mit Blümchen versehen für Säuseln, mit Eiszapfen für „unterkühltes" Reden, ohne eingeschriebenen Text für Sprachlosigkeit, mit Fragezeichen für Ratlosigkeit usf. Zweifellos ein wunderbares Mittel, dem an sich stummen Spiel die Akustik in der Vorstellung des Rezipienten zu schenken, ergänzt durch die ebenfalls ins Bild eingebrachte Lautmalerei, die alle narrativ nötigen Geräusche visualisieren kann (vgl. Abb. 3).

P2 und P3 unseres Beispieles haben keine Sprechblasen – was sich im erzählerischen Kontext erklärt. Wie hier finden sich in vielen Comics immer wieder Passagen, die keine Sprechblasen aufweisen. Manche Autoren verzichten vollständig auf dieses Mittel, wie Oscar Jacobsson in *Adamson* (ab 1920) oder Hendrik Dorgathen in *Space Dog* (1993). Die Verwendung von Sprechblasen ist eine künstlerische Entscheidung; wenn sich die Handlung ohne sie erschließt, ist sie überflüssig; wenn Autoren sie als grafisch störend empfinden, greifen sie (wie Foster in *Prinz Eisenherz*) zum Untertext. Daß Sprechblasen nicht absolut konstitutiv für Comics sind, belegen Beispiele wie *Tom Poes* (1938) von Marten Toonder, der erst 1945 die in den Untertext aufgenommenen Dialoge in Sprechblasen setzte. Zahlreiche Bildgeschichten, insbesondere im Bilderbuch, mischen Beitext (den kommentierenden wie die wörtliche Rede) und Sprechblasen.[22]

Das Bild als Spielbühne

1753 charakterisiert William Hogarth seine satirisch-kritischen Bildgeschichten: „Mein Ziel war, meinen Stoff zu behandeln wie ein Dramatiker. Mein Bild ist meine Bühne, und Männer und Frauen sind meine Schauspieler, die durch gewisse Gesten und Stellungen ein stummes Spiel vorführen."[23]

[21] z.B. Neil Gaiman/Dave McKean: *Die tragische Komödie oder die komische Tragödie des Mr. Punch.* Stuttgart 1994.

[22] z.B. Pommaux: *Achtung, Ungeheuer!* Frankfurt/M. 2001.

[23] William Hogarth: *Über das Kunststudium.* In William Hogarth: *Analyse der Schönheit.* 1753, zit. Berlin 1914, 13.

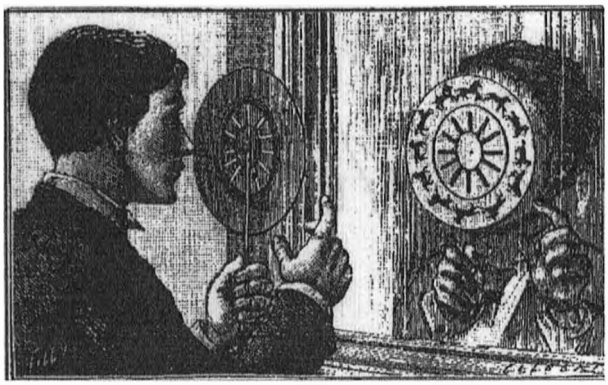


Abb. 4: aus Georg Füsslin: *Optisches Spielzeug oder wie die Bilder laufen lernten.* Stuttgart: Füsslin 1993, 31

Der Vergleich der Bildgeschichte mit dem Theater macht bewußt, daß sie uns eine fiktive Geschichte visuell vorführt. Der Blick ins Panel entspricht dem Blick auf die Theaterbühne, seine Ausstattung der Bühnendekoration, gibt Auskunft über den Handlungsort, kann die Zeit anzeigen, kann die Stimmung durch Attribute, Farbe und Helligkeit spürbar werden lassen. Die Akteure gleichen Schauspielern, die bestimmte Rollen verkörpern. Ihr visuelles Erscheinungsbild, Aussehen, Kleidung und Attribute, zeigt bereits mehr oder weniger deutlich die Rolle. Das Fledermauskostüm Batmans, der Lendenschurz Tarzans sind wiederkehrende Erkennungszeichen wie charakterisierende Rollenverweise. Die idealisierte Figur verweist auf die Rolle des „Guten", die häßliche auf die Rolle des „Bösen".

Natürlich kann der Zeichner mit solchen Kennzeichnungen spielen, kann im Verlauf der Handlung die Erwartungshaltung bestätigen oder ins Gegenteil verkehren; doch meist dient sie als Orientierungshilfe für den Betrachter – vertraute, klischeehafte Attributierung als verständliche Rollenmarkierung. So läßt die Gestaltung Calvins als kleiner Junge mit Strubbelfrisur die Rolle des pfiffigen Lausbuben erahnen. Watterson führt uns das Prinzip vor Augen, wenn er in einigen Strips Calvin in eine andere Rolle schlüpfen läßt: dann zeigt er ihn, wie sich Calvin selbst im Fantasiespiel sieht (z.B. als Raumfahrer Spiff) oder wie er sich als *Der Unfaßbare* kostümiert.

Wesentliches erzählerisches Moment kommt der Körpersprache der Akteure zu, ihrer Pose, ihrer Gestik, ihrer Mimik. Oft sind es nur wenige, aber gekonnt gesetzte Striche, die eine gezeichnete Figur beredt machen, alle Gemütszustände – Lachen, Weinen, Trauern, Wut, Skepsis, Neugier, ... – spürbar werden lassen. Spezielle Zeichen, z. B. ein Strahlenkranz um den Kopf, Zitterlinien, eine schwarze Wut-Wolke etc. können wie die Sprechblase die Körpersprache unterstützen. Ein expressiver oder karikierender Stil, der Übertreibungen erlaubt, macht diesen Effekt besonders deutlich.

Anders als auf der Theaterbühne entsteht die Bewegtheit der Akteure erst assoziativ im Kopf des Betrachters aufgrund prägnanter Körperhaltung, die suggeriert, daß die Figur gewissermaßen im Prozeß eines Bewegungsablaufes „eingefroren" dargestellt ist. Der Betrachter fühlt aufgrund eigener Körpererfahrung, daß diese Haltung zeitlich nicht lange beibehalten werden kann und führt sie imaginierend weiter. Ich habe oben angedeutet, daß die enge Bildfolge vielfach durch den Bewegungsprozeß der Akteure gesteuert wird und daß sie – von Ausnahmen abgesehen – erst seit Rodolphe Toepffer die Bildgeschichte bestimmt. Toepffers Bildromane entstanden um 1830, zu einer Zeit, als der Zeichentrick erfunden wurde. Die gezeichneten Phasen eines Bewegungsprozesses werden chronologisch in Kreisform auf einer Scheibe, dem Lebensrad, angeordnet (vgl. Abb. 4). Zwischen den einzelnen Bildern befinden sich Schlitze. Wird diese Scheibe vor einen Spiegel gehalten und gedreht, so kann ein Betrachter mit auf eine Stelle fixiertem Blick durch die rasch vorbeihuschenden Schlitze die Spiegelbilder wahrnehmen, die durch die Bewegung der Scheibe scheinbar zu einem Bild verschmelzen: Die Figur scheint sich nun tatsächlich zu bewegen. Ähnlich funktioniert die Wundertrommel, nur daß hier die Phasenfolge auf einen Streifen gezeichnet ist, der an den Innenrand einer drehbaren Trommel geheftet und durch Schlitze im Trommelrand betrachtet wird.[24]

Das Prinzip, einen Bewegungsprozeß in Phasen zu zerlegen, nutzen Zeichner wie Toepffer, Lothar Meggendorfer oder Wilhelm Busch in ihren Bildgeschichten, um ihnen besondere Dynamik zu verleihen. In dieser engen Bildfolge bewegen sich die Figuren zwar nicht wie im Trickfilm, aber das

[24] vgl. Georg Füsslin: *Optisches Spielzeug oder wie die Bilder laufen lernten.* Stuttgart 1993.

Auge wird rasch von Panel zu Panel geführt und der Betrachter vermag den Bewegungsprozeß lebendig und anschaulich zu imaginieren. Nach Erfindung der Fotografie untersuchen in den 1880er Jahren Fotografen wie Etienne-Jules Muybridge und Eadweard Marey den Bewegungsprozeß von Tieren und Menschen, in dem sie fotografisch die einzelnen Bewegungsphasen segmentieren (Chronofotografie). Werden die Phasenfotos nicht auf getrennten Fotoplatten, sondern nur auf einer fixiert, so ergibt sich ein Bild, wie es im Manifest der futuristischen Maler beschrieben wird: „Durch das Beharren auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum. So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine." (*Technisches Manifest* 1910).

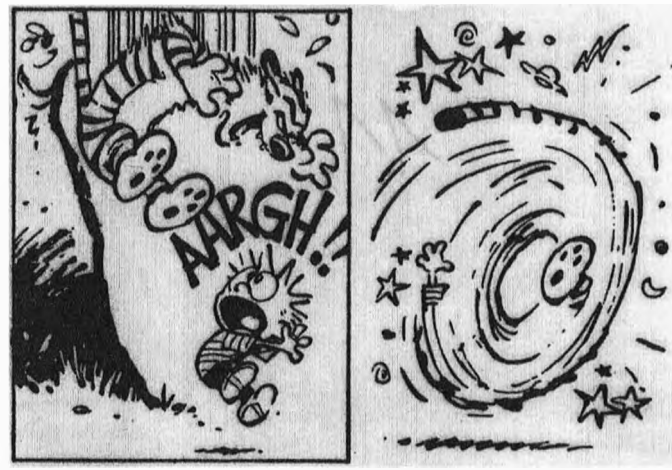


Abb. 5: Bill Watterson: *Calvin und Hobbes. Ganz schön daneben.* 7. Album. Frankfurt/M.: Krüger Comics 1993

Lange bevor Künstler wie Giacomo Balla oder Carlo Carra dieses Prinzip malerisch umsetzten, haben Wilhelm Busch u.a. diese verschmolzene Phasenbewegung dargestellt, um besondere Schnelligkeit zu veranschaulichen. Zum Beispiel in Buschs *Balduin Bählamm* (1883), wo der Dichter, dem ein Zahn gezogen wird, vor Schmerzen mit den Beinen strampelt. Die Panelfolge (die von Bild zu Bild durch Veränderung des Umfeldes Bewegung im Raum veranschaulicht) und die Möglichkeit, Schnelligkeit zusätzlich durch Bewegungsstriche, Unschärfe u.a.m. nachempfindbar zu machen, wird in vielen Comics genutzt (vgl. Abb. 5).

Dazu kommt, daß sich die Comics neue Scheindrücke zunutze machen, die mit der Erfindung des Films möglich wurden. Der Blick des Theaterbesuchers auf die Spielbühne ist perspektivisch festgelegt, der Blick durch das „Kameraauge" erlaubt dagegen einen raschen Wechsel der Perspektive, kann das Geschehen von allen Seiten, aus der Frosch- oder Vogelsperspektive, kann es von Weitem wie im nächsten Augenblick ganz nah zeigen. Während auf der Theaterbühne ein Aktionsprozeß kontinuierlich in Lebenszeit verlaufen muß, kann der Film durch die Technik von Zeitlupe und Zeitraffer Handlungsprozesse verkürzen oder dehnen, kann mittels Montage unterschiedliche Handlungsstränge verbinden usf. Diese „Kameraeinstellungen" und Montagemöglichkeiten erlauben auch in der Panelfolge der Comics eine dynamisierte Darstellung.

Rezeptionsanforderungen

Auf Theaterbühne, Filmleinwand oder Bildschirm läuft das gezeigte Geschehen in vorgegebener Zeit ab, gleich, ob der Betrachter der Handlung folgt oder nicht. Die Bildgeschichte verlangt zwingend einen aktiven Rezeptionsprozeß. Unberührt von aller künstlerischen Raffinesse bleiben ihre Akteure starr, bleibt die Panelfolge eine räumliche Anordnung und verschmilzt nicht zu einem Prozeß. Erst die aktive Imaginations- und Interpretationsarbeit des Rezipienten macht aus dem gezeigten Angebot eine lebendige Geschichte. In der Bildgeschichte mischen sich sukzessive und simultane, abstrakte und anschauliche Wahrnehmung. Die (möglichen) Texte im Bild wie die Bildfolge verlangen ein lesendes Fortschreiten; das Einzelbild, die Seite eines Comic-Heftes, der kurze Strip in der Zeitung, das Triptychon sind simultan präsent. Am Fortgang der Handlung interessiert, wird aus dem Betrachten ein „Bildlesen", das sich auf die für die Erzählung funktionalen Informationen konzentriert. Das führt dazu, daß die Offenheit des Bildangebotes, ihre potentiell vieldeutige Interpretation eingeschränkt wird. Die einzelnen Bildzeichen sind nicht autonom, sondern narrativ funktional miteinander verbunden.

Weidenmann differenziert zwischen Darstellungs- und Steuerungscode. Ersterer bietet mit abbildenden Zeichen eine Realitätsanalogie, der

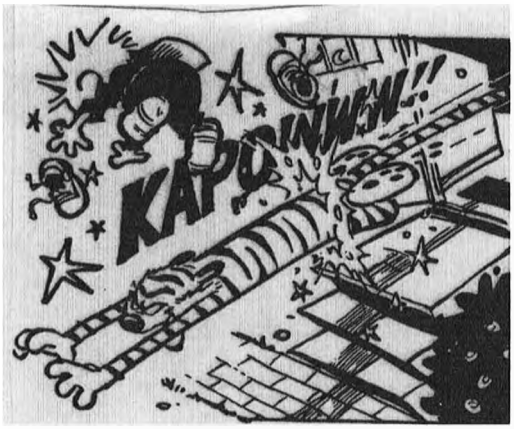


Abb. 6: Bill Watterson: *Calvin und Hobbes. Ganz schön daneben.* 7. Album. Frankfurt/M.: Krüger Comics 1993

andere lenkt den Betrachtungsprozeß.[25] Die Bildgeschichte bietet durch ihre unmittelbare Anschaulichkeit ein intensives Erlebnis, das durch „supranormale Reize" (z. B. optische Übertreibungen im Darstellungscode, ungewöhnliche Bildausschnitte und Blickwinkel im Steuerungscode) intensiviert werden kann (vgl. Abb 6). Wie ein Detektiv muß der Rezipient Indizien suchen und deuten, die ihm den roten Faden der Geschichte offenbaren. Entscheidend ist, Einzelpanels nicht additiv zu betrachten, sondern verknüpfend, synthetisierend zu lesen. Dabei müssen die Leerstellen, also das, was zwischen den Einzelbildern nicht gezeigt wird, kombinierend gefüllt werden. Das verlangt genaues Betrachten aller Informationen der Einzelbilder (Bild- und Textinformationen) und den Vergleich der Bilder unter Beachtung der Unterschiede, der wahrnehmbaren Differenz. Was, so heißt die gestellte Aufgabe, hat sich in P2 gegenüber P1 verändert und warum hat sich diese Veränderung ergeben? Im Vergleich stelle ich fest, was zwischen den Panels gleichgeblieben ist, was sich verändert hat, also was modifiziert, weggelassen, neu dazugefügt wurde und werde so motiviert, nach den Ursachen sowohl des Beibehaltenen als auch des Veränderten zu fragen. Die gefundene Antwort füllt die Leerstellen und läßt den Handlungsprozeß sichtbar, nachvollziehbar werden.

Die narrative Bildfolge basiert somit auf dem Prinzip der funktionalen Abfolge von „Redundanz" und „Innovation", des auf Ursachen beruhenden Konstanten und Veränderten. Das setzt Vorwissen (je nach Geschichte Alltagserfahrung oder spezielles Wissen) und Leseübung voraus, fordert (und aktiviert) ein mitempfindendes, miterlebendes, mithandelndes Sehen.

Prinzip Bildgeschichte

Versuchen wir, aus dem Gesagten ein Fazit zu ziehen. Versteht man in Übereinstimmung mit dem Autor, seinen Verlagen und der Sekundärliteratur unser Analysebeispiel als Comic, so definiert sich *Comic* als kurze, mit einer Pointe abschließende witzige Geschichte, präsentiert in einem karikierenden Zeichenstil, erzählt in enger Bildfolge gleichgroßer und gleichförmiger Panels in chronologischer Reihe, mit Sprechblasendialogen und einer Serie zugehörigen stehenden Figuren.

Wenngleich das Medium Tageszeitung, für das die Geschichte konzipiert wurde, Einfluß nimmt, ist es doch nicht definitorisch konstitutiv, da die Geschichte auch in (Sammel-)Alben, Büchern, wie im Internet zu finden ist. Vergleichbar dieser Geschichte resp. dieser Serie finden sich viele weitere Beispiele, dennoch sind die genannten Kriterien zu eng gefaßt. Die Calvin-und-Hobbes-Serie selbst weist – in Farbe für Sonntagsbeilagen konzipiert – auch längere Geschichten auf, die sowohl Form und Größe der Panels als auch ihre Anordnung variieren. Gilt die Streifenreihung vornehmlich für Comic-Strips, so kann sie doch nicht als Definitionsmerkmal für Comics schlechthin gelten. Auch Inhalt (Kinderalltag), Genre (komische Geschichte), Dramaturgie (Pointe), künstlerische Technik (Tuschzeichnung) und Zeichenstil (Karikatur/Cartoon) können zwar Ordnungskriterien für zahllose ähnliche Beispiele sein, aber keine Defintionsmerkmale für Comic, da es wiederum eine Fülle von Beispielen unterschiedlichen Inhalts etc. gibt.

Bleiben für eine Definition von Comic im engen Sinn: narrative enge Bildfolge, wörtliche Rede in Sprechblasen, Serie mit stehenden Figuren. Eingeschlossen sind Ein-Bildgeschichten (sofern es sich um eine „ideelle" Bildfolge handelt) sowie Geschichten, die aus narrativen Gründen ohne wörtliche Rede auskommen. Ausgeschlossen

[25] Bernd Weidenmann: *Der exaltierte Code der Comics.* In Bodo Franzmann u.a. (Hg.): *Comics zwischen Lese- und Bildkultur. Comics Anno. Jahrbuch der Forschung zu populär-visuellen Medien.* Vol. 2. München; Wien 1991, 62f.

dagegen sind einmalige, nicht-serielle Geschichten, Geschichten mit Untertexten (Prosa oder gereimt) und Geschichten in weiter Bildfolge. Es fragt sich allerdings, ob eine solche enge Definition sinnvoll ist.

Es gibt zunehmend Beispiele, die enge und weite Folge, die Sprechblasendialoge und Untertexte mischen, die eine zwar einmalige, aber in Folgen aufgeteilte (oft als Mini-Serie betitelte) Geschichte erzählen, die prinzipiell auch weitere Episoden ermöglichen. Hinsichtlich Genre (Inhalte, Intentionen), Medium, Dramaturgie, künstlerischer Technik, intendierter Zielgruppe u.a.m. lassen sich vielerlei Differenzierungen und damit Sparten aufzeigen – entscheidend scheint mir aber zu sein, daß all diesen unterschiedlichen Möglichkeiten etwas gemeinsam ist: es wird eine Geschichte autonom in einer narrativen Bildfolge (mit oder ohne synthetisch integriertem Text) erzählt, die – basierend auf dem Prinzip von Redundanz und Innovation – eine aktive, imaginierende, kombinierend die Leerstellen zu füllende Rezeptionsleistung fordert. Ich möchte daher lieber übergeordnet vom „Prinzip Bildgeschichte" sprechen, verstanden als einer eigenständigen Kunstform. Wesentlicher als normative Zuweisungen ist die Auseinandersetzung mit dem konkreten einzelnen Werk, mit der Spezifik seiner Ästhetik, seiner Aussage, seines Gehaltes, die auch erst dann Fragen der Qualität, der künstlerischen Wertung beantworten kann.[26]

Univ. Prof. Dr. Dietrich GRÜNEWALD (1947)
Professor für Kunstwissenschaft und Kunstdidaktik an der Universität Koblenz-Landau, Abteilung Koblenz (FB 2, Institut für Kunstwissenschaft).
Zahlreiche Publikationen zum Bereich Bildgeschichte/Comic, u.a.:
Vom Umgang mit Comics. Berlin: Volk und Wissen 1991.
Kommunikative und ästhetische Form der Comicschriften. In Joachim-Felix Leonhard u.a. (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen.* 2. Teilband. Berlin; New York: de Gruyter 2001.

[26] Eine ausführliche Literaturliste zum Thema findet sich z.B. in Dietrich Grünewald: *Comics.* Tübingen 2000.

On the Language of Comics and the Reading Process*

Mila Francisca Bongco

Text-Image Conflict in Comics

The simultaneous presence of two mediums** – words and images – neither started with comics nor is unique to them. But the existence of both codes can be a contentious issue in studying comics. On the one hand, an „iconic archaeology", rather than a textual one, seems to be instinctively assigned to comics.[1] In studies about the origin and development of the medium, for example, a graphic history is always provided. On the other hand, some studies focus on the medium solely as narrative art. Comics are compared to fiction and, using methods of literary analysis, factors such as character, theme, and plot are evaluated.

In analyzing comics, however, it is necessary to develop a new kind of understanding that goes beyond comparing and assessing verbal and visual structures separately. Both pictures and texts are the fundamental basis of almost all comics, and to seek to understand one without the other is to misinterpret the substance of this hybrid genre. The key to understanding comics does not lie in the words or pictures themselves but in the interaction and relationships between the two. The crucial point is how effectively the linguistic and pictorial signs interact – how absorbingly and dynamically a story is related in both pictures and texts. The interaction is all-important. It is a defining characteristic of comics, and the efficacy of the genre rests on the interdependence of the two mediums. Comics cannot help but demand of their readers the ability to decipher and „read" a new language – a récit dessinée or an iconographic narrative – comprised of both written and illustrated codes.

Comics and Narration

There is an aspect of comics that is usually taken for granted: comics always consist of „story situations". They contain accounts of people and ideas in a sequential progression in which „reading" plays an important role. However, the narration in comics is unique in that words and pictures intricately interact to aid readers to construct the story that the author intended. In creating a comic, the author decides what to illustrate and what to narrate in order to achieve a perceptible narrative coherence. In reading a comic, the reader must evaluate both image and text to make sense of the narrative – making inferences which are open-ended, probabilistic and subject to corrections and hypothesizing about the story's ending while weighing the probabilities of future narrative events and testing his or her expectations. The reader cannot construct the story of a comic without perceiving and interpreting the interaction between the comic's graphic and linguistic elements. Ignoring one medium leads to a misinterpretation of the story or worse, makes a sequence wholly incomprehensible.

Images and texts must be perceived together to realize the narrative in comics. Since all narratives, in order to sustain a reader's attention, are composed alternately to reward, modify, frustrate, or defeat a reader's search for story coherence, the play between text and image becomes even more potent in comics. When the pictures confirm the meaning of the words – or oppose them, or comment upon them – this interaction, this play, makes possible the irony, complications, double meanings, humour, suspense, melodrama, pun, parody, and secret motivations of the story.

* Dieser Beitrag basiert auf einem Kapitel des Buches von Mila Bongco und Jan Philipzig: *Reading comics: Language, culture, and the concept of the superhero in comic books.* New York; London: Garland Publishing Inc. 2000. Wir danken Garland Publishing Inc. für die freundliche Genehmigung. Die Red.

** Der in diesem Beitrag verwendete Medienbegriff entspricht in seiner Weite dem in der Literaturwissenschaft gebräuchlichen. Die Red.

[1] I. Pennachioni: *La nostalgie en images.* Paris: Libraires des Meridiens 1982, 22. Individual panels of comics art have also been displayed in museums which presumes that comics illustration may be appreciated isolated from the narrative they were initially intended for. The appropriation of comics in Pop Art by, among others, Andy Warhol and Roy Lichtenstein, has also caused comics to be re-submitted to pictorial, artistic criteria and to be perceived as viable museum pieces.

By manipulating the interaction between the two codes which make up their language, comics have at their disposal the syntax of other literary and artistic forms: iteration, distortion, amplification, stylization, and so on. The flow of the story in comics, however, may be marred by artificial or strategic narrative breakdowns caused by publishing requirements that reduce or cut up materials to intelligible daily, weekly, or monthly installments.[2] Many cartoonists manage to turn this requirement into an advantage; they try to enhance the suspense or humour naturally accruing from each installment by working deliberately toward a concluding panel to serve as a springboard for the next issue. While older strips sometimes offer examples of obviously flawed breakdowns, the conventions of the art form are refined enough today that most contemporary books and strips can seldom be faulted for narrative breakdowns. Beyond this disruption in narrative flow, however, we can critically evaluate a comic on the basis of the sequential progression of its narrative. This progression must be served by both the visual impact and the nuances of the story, and its assessment must embrace both the pictures and the texts used. This article addresses some elements that are utilised in the creation of comics narrative and the process of „reading" comics which are: 1) the use of panels, 2) the concepts of gutter and closure, 3) the use of balloons and the art of lettering in comics, and 4) rhythm of the narrative in comics, which also includes time, timing, and duration.

Narration in Frames: The Use of Panels

We can circumscribe the image-text conflict by taking the panel or frame as a unit of signification. In comics, images and accompanying texts are usually framed together. Since both image and text are contained within one panel or frame, taking this as a single unit attenuates the dispute regarding the advantage of one medium over the other. Instead, image and text may be given equal interpretative weight as they need not be analysed separately. The panel provides an enclosure, a unified field wherein images and text may be analysed in relation to one another. The panel, in fact, *graphically* and *diegetically* unifies image and text in the comics: it forms a graphic unit which represents one moment, one instant of an action in the narrative. Then, one frame interacts with other frames to create a sequence which constitutes the syntagmatic discourse of the story. The panel is the smallest unit of „comics grammar" in which the complex interaction of text and picture operates. The panels' lines, sizes and shapes offer cues or criteria for perceiving meaning within the confines of the medium and as intended by the author.

The use of panels has been credited as responsible for the narrative unity in comics.[3] It is a graphic technique specific to comics which effectively synthesizes two distinct mediums to optimize expression. In addition to its unifying function, the panels also signal the relevant time and space dimensions in comics narrative whereby a series of „framed" views interact to cue and channel the reader's construction of a meaningful story.[4] Frames enable the author to surmount problems in presenting complex narratives within the static, two-dimensional space of the comics world. Varying the contents and size of each frame in order to move the story forward simulates the progression of time and action.

Within the frames, the utilisation and perception of space is of paramount importance. Instead of relying on textual clues, narration in comics depends considerably on the effective positioning of the viewer with respect to a production in/of space. Discourse becomes a series of views, having their source in the viewer's position (strategically controlled or manipulated by the illustrator). One of the artist's primary concerns is always: How is the space of the story to be presented and where is the spectator in relation to it? The ingenuity of a comics artist lies in the manipulation of the contents and sequencing of panels in order to most effectively express a narrative. The primary function of perspective should be to purposely manipulate the reader's orientation in accord with the author's narrative plan. Another use of perspective is its employment to manipulate and produce various emotional states in the reader. The reader's response may be influenced by his or her positioning as a spectator, so that a scene depicted from above may

[2] Quite similar to earlier novels previously published in serialized forms.

[3] Antonio Lara: *El apasionante mundo del tebeo.* Madrid: Ed. Cuadernos para el Dialogo, Sociedad Anonima 1972, 35ff.

[4] Ruben Gubern: *El lenguaje de los comics.* Barcelona: Ediciones Peninsula 1972, 115.

evoke a sense of detachment – depicted from below, a feel of inferiority or fear (see Figures 1 and 2). Concurrent to the angle of presentation, the size and shape of the panel may also be used to elicit different levels of involvement or response from the readers, e.g., a narrow panel could trigger a sense of confinement, whereas a wide one could inspire a sense of freedom or escape.

A panel must have its own coherence and balance, but it is always only a part of a whole design which exhibits a pattern of unfolding events in space and time. Panels form units which mark the rhythm and tempo of the narrative's unfolding, control the points of view and angles of presentation, and signal to the reader a sympathetic perspective and the story's space and time. Joined side by side, panels form a system of signs that becomes coherent by orienting the reading of the narrative.

The manipulation of the various aspects of the panels provides almost unlimited means of manoeuvring the plot and gives rise to numerous narrational possibilities.

Comic book composition and layout may be evaluated by looking at individual panels, at a series of panels, at one full page or at the biggest panel available – a double page layout. An essential gauge of the effectiveness of the composition is narrational clarity – how the choice and organization of panels function to advance the story. Controlling the focus of the reader is important; one way to effectively do this is to select a „camera" distance so that each panel contains only the minimum essentials of a scene while maximizing story-telling. This corresponds to what Robert Harvey calls the „graphic centre of narrative focus":

> *Most composition in the graphic arts have what I call a „centre of focus" – a place to which the arrangement of the elements of the composition forces our attention (not necessarily the geometric centre of the composition). In the most effective comic panel composition, our attention should be focused on whatever element in that panel that contributes most to the telling of the story. That place in a panel I call „the graphic centre of narrative focus" – graphic centre emphasising the visual nature of the medium, and narrative focus embracing the storytelling function of comic art.*[5]

Fig. 1: This man looks threatening because of the angle in relation to the reader, as well as the fact that he extends past the gutters. *Daisho*. Art and script: Patrick Debruin © 1993 The creator

In comics, panel composition does not necessarily follow the „geometric centre of composition" of most graphic art because of such constraints as: 1) having to arrange speech balloons and their corresponding characters in reading order, 2) the inclusion of captions, 3) the need to change camera angle to vary perspective in a sequence, and 4) an artist's preference or ability to draw close-up or wide angle scenes. To overcome such constraints, a skilled comic artist can also use his or her understanding and appreciation of the readers' „visual literacy". With each decision of what to include or exclude, an artist presumes knowledge of some visual competence which is mostly based on experience and memory. The artist must supply sufficient cues in each panel so as to

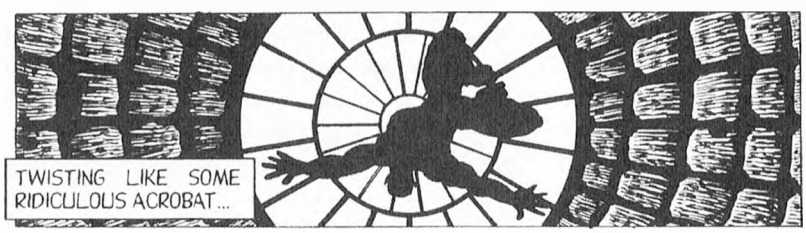


Fig. 2: The same man looks non-threatening because the frame is smaller and we see him from a birds-eye view. *Daisho*. Art and script: Patrick Debruin © 1993 The creator

[5] Robert Harvey: *The Aesthetics of Comic Strips*. In *Journal of Popular Culture* (Spring) 1986, 650.

activate the remembrance necessary for comprehension, without providing too much so as to take the pleasure out of recognition and participative reading.

One of the principal skills of comicbook narration lies in selecting, from among the nearly infinite potential of choices, the most effective points and moments to match the thematic movement of the story. Each moment depicted in comics is the outcome of a narrative choice which sets the tone of the narrative, presents a privileged angle, or determines the truth and ideological claims in the story being related. Our analysis and comparison of texts must take into account the prior narrative choices that establish the boundaries of each particular telling of events. As an example, Joseph Witek provides an analysis of two comic books depicting one historical event: the battle at Fort Sumter.* The two versions vary widely in point of view, in tone and in the ideological implications each draws from the events it is narrating. Witek points out how the title and the initial panels of each comic book already direct the interpretation of the event: *First Shot,* rendered by Harvey Kurtzman, Joe Severin, and Will Elder, starts with an exploding cannon ball which fills more than half of the first page, and the succeeding four panels show the trajectory of the shot and its subsequent explosion. The other version, *April 1861: Fort Sumter* by Jack Kirby, opens with a more conventional rendering of battle showing soldiers and officers, drawn with a demeanour of rationality, sensibly discussing their next moves and possible surrender. In contrast to the impression of destruction that opens *First Shot,* the latter version lends an air of rationality to the battle. Witek warns against hasty judgement of the precision of one over the other, however. Instead, a better focus is to investigate the varying ways in which these narratives deploy the conventions of sequential art to make truth claims about an event already weighted with cultural significance, previously established readings, and individual associations.[6]

A more common, though largely unnoticed privileging of an ideological tone or truth claim is performed by presenting the narrative through the perspective of the lead character. In most popular American comics, this is usually the ubiquitous crime-fighting superhero/ine. Specific narrative devices grant superheroes narrative centrality and often cede to them narrative authority through point-of-view frames, first person narration, and other textual and graphic cues which foster reader identification with them and their exploits. In the process, reader acceptance of the superhero's hegemonic role and function is encouraged, notwithstanding the fact that some superheroes resort to „illegal" means of solving crimes or upholding justice, and that the presence of superheroes attests to flaws and lacunas in society's legal and policing system.[7]

Gutter and Closure

Another important and distinct feature of comic art narration is the concept of the „gutter". As panels form borders to enclose material for narration, so do the same borders work to exclude the surrounding space. Much of the story in comics takes place in these intervals between the frames, in the gaps which separate the panels, called the „gutter". From past experience and sense-making naturally employed while reading, readers fill in gaps in information and cues supplied to them. In sequential art, although nothing is provided either textually or graphically, experience tells us as readers that something must be there and so we make the leap ourselves from one panel to the other. We fill in the intervening events, and do so no matter how long or large the interval is between one panel and the next. The type of leap to be made dictates the flow and pace of the narrative. The rhythm of the narrative in turn depends upon the difficulty of the transitions the readers are asked, or rather, forced to make – how much material they must supply to comprehend the story.

In *Understanding Comics,* Scott McCloud categorises these „leaps" into six different levels in a transition scale for narrative movement and comprehension in comics: 1) moment-to-moment, 2) action-to-action, 3) subject-to-subject, 4) scene-

* Die Schlacht bei Fort Sumter in Charleston, South Carolina, die vom 12.–14. April 1861 stattfand, markiert den Beginn des amerikanischen Bürgerkrieges. Die Red.

6 Joseph Witek: *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar.* Mississippi: University of Mississippi Press 1989, 22ff.

7 I provide further discussion of the hegemonic roles and functions of superheroes, and how these are implied or emphasized through various narrative devices in comic books, in chapters four and five of my book, *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books.* New York; London: Garland Publishing Inc. 2000.

to-scene, 5) aspect-to-aspect, and 6) non-sequitur. He also graphs the frequency of the transition techniques used by well-known comics artists internationally and shows that the breakdown proportion of transition types used is consistent among different genres of the medium, and very similar even among artists with very different styles, designs, and subject matter. McCloud proposes that the proportion is an important, albeit invisible, structural crutch used widely in comics in order to allow readers minimum signals to mentally construct a continuous, unified reality from a medium which depends on reading and understanding „empty spaces" (see Figure 3).[8]

As part of their experiments with panel and page formats, many artists started „violating" the gutter space as early as the mid-1960s. Text and graphic art extend into the gutter although the squares designating the panels are kept intact. Sometimes, the borders of the panels are eliminated altogether and images spill into the gutter without, however, totally obliterating the spaces which signal the transition between panels. In addition, various shapes other than the traditional squares or rectangles are used to mark the panels, therefore incorporating the gutter more graphically into the narrative and total page layout. The functions of this procedure are variable, but accentuating key moments in the narrative or rendering panoramic images are two of the most common.

Fig. 3: The reader makes the leap from one panel to another; here, one assumes that the sound in the second panel is somehow connected to the death threat in the first. *Understanding Comics*. Art and script: Scott McCloud © 1993 The creator

Text Read as Image: Lettering and Balloons

Similar to the use of panels, the use of balloons is a defining characteristic of the comics. Nowhere is the interrelation of image and text in comics more apparent than in the continuous transformation of words and text into graphic elements through the use of balloons.

Balloons started as a rectangle delineating speech in a frame, usually employed to differentiate direct speech from narration. Narrative text not placed in balloons is usually utilized to supplement images, such as to provide additional information about critical persons or objects, to expound on the events in the interval between panels, or to reveal the internal thoughts of a character. In some serial comics, there are even special panels for narrative texts at the beginning and/or end of installments – summarizing

[8] Scott McCloud: *Understanding Comics: The Invisible Art*. Princeton, Wisconsin: Kitchen Sink Press 1993, 70ff.

previous actions or foreshadowing future ones – to ensure continuity. However, the majority of comics, past and present, combine the use of narrative texts and balloons in presenting the story.

When introduced, the use of balloons made the third person and invisible narrator superfluous. The characters could speak more directly in a more conventional, less stilted style. Thought balloons also made introspection more direct and personal. In reducing or sometimes even totally omitting narrative text, the use of balloons is also effective in propelling the plot forward in terms of actual reading time. Through time, balloons have developed into a graphic component intrinsic to sequential art. Their development, which allowed for the integration of texts into images in one imaginative fashion after another, differentiates other „illustrated texts" and the comics.

Will Eisner has called balloons a „desperation device" which „attempts to capture and make visible an ethereal element: sound".[9] Corresponding to the increased sophistication in the medium and its artists, the balloon developed from a simple enclosure to become an important narrational device. It soon gained independence from a merely functional role to become aesthetically imbedded and part of the whole vignette as more and more artists experimented with and manipulated its appearance and content.

Now, balloons themselves constitute an essential element as part of a new pictographic code. The various forms and contours of the balloons enhance both texts and image in expressing emotions, movement, sound effects, abstract concepts, tone of dialogue and secret motivations or intentions. Noticeable too, is how artists have rendered the lettering, both within and outside a balloon, such that the letters function as an extension of the imagery. The choice and design of the typeface convert the normally mechanical aspect of type or font into a component of supportive involvement in the imagery which can provide the mood, a narrative bridge, and the implication of sound. Text, rendered in concert with the art, shows how the „reading" of it can evoke and influence specific emotions and modify the perception of the image.[10]

Rhythm of the Narrative: Timing and Duration

No matter how graphic the texts are rendered, however, there remains a paradox in the use of words to accompany images in telling a story. While text helps the narrative to move forward – by providing more information, directing the reader's attention, bridging gaps in time and movement – the presence of the text itself delays the reading of the story. The duration it takes to read the text already increases the time a reader may spend with one frame rather than if that frame were wordless. But more significantly, texts demand that readers process more information, both the meaning of the words alone and their relationship with the pictures, which itself initiates further re-thinking of already formed inferences, the making of new hypotheses and so on. Since all narratives unwind in time, this process of retardation is unavoidable in any narrative structure.

Retardation is more complicated in comics narration, however, because the perception of text and images is different. Images are perceived instantly and may be experienced at once. Reading requires time since prose must be read in a linear, time-based sequence. Furthermore, both actions require the use of the same organ for perception (unlike in cinema and television, where the motion of images is seen simultaneously with the sound of the accompanying text). In addition, images in comics are part of a sequence of other images and must be comprehended in relation to that sequence. Thus, time elapses from the instant of seeing the events and information illustrated, through the process of relating this information to the whole story and framing hypotheses to confirming or disconfirming them upon reading the text. The author can thus delay or hasten the reader movement from panel to panel

[9] Will Eisner: *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida: Poorhouse Press 1985, 26.

[10] The ability of verbal signs to be transformed into graphic signs through the use of balloons is international, and works even in cultures with different figural tradition like Japan, China and Thailand. Indeed, it is possible that, to an extent, the Japanese and Chinese are predisposed to more visual forms of communication because of their calligraphy which evolved from ideograms and the flexibility of the language which can be written in any direction except from bottom of the page to top. This flexibility can work as an aid in creative lay-outs, setting of tone, signalling other things both iconically and verbally.

Fig. 4: The wrestling match seems to go fast due to the absence of text. *Whoa, Nellie! #1*. Art and script: Xaime Hernandez © 1996 Fantagraphics

Fig. 5: The fight scene seems to take longer because of the presence of text which retards the reader's eye movement from panel to panel. *Daisho*. Art and script: Patrick Debruin © 1993 The creator

to control the timing and duration of the story, to hold reader interest, or to suit his or her own artistic style (see Figures 4 and 5).

Most of the time, text is used to complement the accompanying images. Text provides subtle shades of meaning too complex to be contained in images; they clarify strange, imaginary and other unfamiliar situations and scenes; they redirect the reader's attention, and signal the continuation of the action and the duration of time. But graphic images may be presented which are disconfirmed by the verbal information, or vice versa. While everything included in a comic strip is related to a specific story, some codes are intended to function in diverse, even opposing ways in the process of creating engrossing or interesting narratives. Even within one frame, there are multiple codes which do not advance in the same time, or even in the same direction.

Each panel, however, no matter how many verbal and pictorial elements are included in it, eventually pushes the reader forward into the next panel, according to the flow and pace of the story's continuity. Each drawing in comics has its allotted reading time, without which narrative continuity would be severely hindered.

The power of the panel text to establish a time duration for the pictorial element holds true in a variety of pictorial situations. A panel may represent a single instant – a fist hitting an assailant – or it may depict a scene that would take several moments to obtain, like a conversation among two or more characters. But in either case, the number of panels and the presence of text will influence the amount of time in the reader's act of perception. A long panel may actually be divided into multiple frames, usually cut according to the various segments of conversation. The panel with a series of pictures becomes in fact a tableau, a frozen scene which comes to life in segments. Each segment comes alive the moment the reader pays attention to it and only so long as the reader's attention is on it; each group of conversants is in motion only during its speaking moments, and only as their lines are being read. Due to the graphic impact, however, the semblance of continuous conversation and the ap-

pearance of a single unbroken scene exist simultaneously, creating the effect of a single, united scenario out of a scene that actually unfolds in time. Graphic cues are utilised in the picture so as to blend easily into our perception of the whole – so easily in fact that we are hardly aware of the mental gymnastics necessary to coordinate the time frames. The ease of the reader's perception is ordered by the text so that eye movement and the pace of the story are both controlled. The text both creates and controls the illusion of running time, the „duration" of the scene.

The instantaneous effect of image-perception, meanwhile, allows for the maintenance of the illusion of perceiving a whole. Both the reading of texts and the viewing of cinema involves control over the revelation of the next scene. In the case of comics, however, readers may take in the whole graphics first which may influence the interpretation of the texts, and may even stimulate them to read faster than their usual rate in anticipation of the next panel in the page. Thus the role of the text in ordering visual perception is not merely one of influencing eye movement but also of controlling the temporal aspect of perception.

In comics, time is a function of space, and panels may serve as divisions of time. The succession of panels in comics is the mechanism by which timing is achieved, and carefully controlled timing enhances the drama of every event. The narrative flow (how the author conceives of the passing of time in a particular sequence) and time flow (how it is perceived by the reader) are, however, seldom coincidental. Furthermore, they must both be weighed against actual reading time. The presentation of images and words must always correspond to the intentions of relating a story, where some information may be privileged in order to create the desired narrative effect.

Although the control and manipulation of information is characteristic in any storytelling, there is an added dimension in comic art because it is primarily visual and the format of comics is such that the reader can actually read any one panel he or she fancies. The comics artist must rely on a tacit agreement in reading competencies built up in reading comics so that readers will follow the pattern set up for the best presentation of the story. The reading manner in western and eastern countries, for example, differs in direction such that even „instinctive" eye movement would also vary. The order in which one perceives the various textual and pictorial elements of a single panel – not to mention a series of panels – also depends on eye movement. Interestingly, eye movement in a panel is determined in the West by both the left-to-right, top-to-bottom conventions of reading and by the freer patterns associated with the contemplation of pictures. A good comics artist knows how to work the two seemingly unrelated eye operations to his advantage.

Concluding Remarks

Comics is the art of graphic storytelling. Increased acknowledgment of this fact shows in the current terms used for the medium – graphic novels or sequential art – which call attention to comics' intrinsic qualities as a narrative art. In order to assess comics on their own terms, definitions of the structural and stylistic principles behind successful comics art must be formulated. The use and play of words and pictures give comics their distinguishing characteristic and should count in the evaluation of „good" or „bad" comics. This notion of a visual-verbal blend is a main principle in an aesthetic theory of comic and is important since it also derives directly from the nature of the art. But it is also only the first step in the process of evaluation, and must not be applied with inflexibility. It is very encouraging that recent scholarship on comics has changed its focus from the „effects and influence" of comics to analyzing artistic merits, to reveal an ingenious form with a highly developed grammar and vocabulary. One can finally see the development of a body of work attempting to assess comics on their own terms, measuring their worth against their own developed standards and aesthetic principles rather than by the yardsticks of other related art – so long as we define these evaluative terms without turning them into constraints.

Dr. Mila Francisca BONGCO (1960)
Education: Doctor of Philosophy, University of Alberta. Comparative Literature, Religion and Film/Media Studies. Author of *Reading comics: Language, culture, and the concept of the superhero in comic books*. New York; London: Garland Publishing Inc. 2000.

Populärkultur und Kongo

Zwischen der Bande Dessinée von Hergé und den Bildern von Chéri Samba

Thomas Fillitz

Als kleine Kinder liebten wir die Comics-Hefte Walt Disneys, vor allem die *Donald Duck*-Geschichten, auch die Kämpfe von Micky Maus gegen Kater Karlo – wobei die Sympathien beim Schurken Kater Karlo lagen. Wessen Eltern hielten damals, Ende der 1950er Jahre, diese Comics-Hefte nicht für einen kulturellen Verfall, für ein Aufgeben gegenüber einem nivellierenden Produkt der amerikanischen Industrie der Populärkultur? Doch wir haben durchgehalten, haben Comics-Hefte unter der Schulbank gelesen, oder sie dem Spielen während der Unterrichtspausen vorgezogen. Wir tauschten sie intensiv untereinander, und bald erweiterte sich der Horizont von den Walt Disney-Figuren zu anderen Heroen wie Tintin und seinem Hund Milou[1] von Hergé, Lucky Luke von Morris und Vidal, vor allem Obélix und Astérix von Goscinny und Uderzo. Ende der 1970er Jahre bat ich jeden Freund, der nach Paris reiste, mir die neueste Ausgabe der belgisch-französischen Zeitschrift „*A suivre*"[2] mitzubringen. Sie war 1978 vom belgischen Verlag Casterman gegründet worden, wobei ihre Autoren verschiedene Themen, Zeichen- und Erzählstile haben. Und ich fand meinen *hero*, Corto Maltese von Hugo Pratt. Ich hatte einmal die Sammlung seiner Geschichten ...

Es scheint allzu plakativ, Comics-Geschichten in die Ecke des Trivialen, des kulturell und moralisch Verfallenen zu setzen. Der Kunstkritiker Clement Greenberg, Chefideologe des New Yorker abstrakten Expressionismus, hat dies in einer Schrift gegen den Kitsch (als Ausdruck totalitärer Herrschaft) getan.[3] 1954 erschien in New York Fredric Werthams[4] *Seduction of the Innocent*, worin der Autor eine Verbindung zwischen Comics-Heften und Jugendkriminalität postulierte.[5] Jedenfalls führten seine Argumente zu den sogenannten Kefauver-Hearings, in deren Folge der „Comics-Code" erlassen wurde.[6] Diesem zufolge durften sich Verbrechen in Comics-Geschichten nicht auszahlen, und dies sollte gut sichtbar werden, vor allem durch Einsatz von „Heldinnen mit sittsamen Proportionen und Helden mit einem stolzen, selbstlosen Verlangen nach abstrakter Gerechtigkeit"[7]. Was die Herkunft aus der amerikanischen Massenkultur anlangt, zeigen Varnedoe/Gopnik auf, daß Comics zunächst im 19. Jahrhundert in Europa entstanden waren, in der Form der Bildergeschichten des Schweizer Pädagogen und Kunsttheoretikers Rodolphe Töpffer zwischen 1815 und 1834. Sie bestanden in einer Verbindung des alten Bilderbogens mit dem Stil der englischen Karikatur.[8] In den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts wurden in den USA die charakteristischen Stilelemente des Comics-Strips entwickelt – Dinge, die lebendig werden (vgl. *Little Nemo* von Winsor McCay im *New York Herald*), Umkehrungen – Katzen jagende Mäuse (vgl. *Krazy Kat* von George Herriman) – oder Verzerrungen von Körperteilen. In diesen Formen fanden Comics ihren Weg zurück nach Europa – in Belgien und Frankreich, wo sich ab den 1950er Jahren eine Kultur des Comics entwickelt hat, heißen sie nach wie vor dem Ursprung des Genres entsprechend *bandes dessinées* – kurze, einzeilige Bildgeschichten in Zeitungen – und werden in der Umgangssprache kurz BD („*BeDe*" ausgesprochen) genannt.

In der Folge wird die Frage der Differenz zwischen Comics/BD und Malerei einerseits anhand

[1] Dt.: *Tim und Struppi*.
[2] Dt.: Fortsetzung folgt.
[3] Clement Greenberg: *Avant-Garde and Kitsch*. In: *Partisan Revue* 6, 1939, 34-49; abgedruckt in Gillo Dorfles: *Le Kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*. Bruxelles 1978, 122-34.
[4] In Wien geboren und ebenda zur Psychoanalyse ausgebildet. Vgl. Kirk Varnedoe/Adam Gopnik: *High and Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*. München 1990, 137.
[5] vgl. Varnedoe/Gopnik 1990, 136f. Siehe zu Wertham auch Martin Barker: *A Haunt of Fears*. London 1984; Andy Medhurst: *Batman, Deviance, and Camp*, In: C. Lee Harrington, Denise D. Bielby (eds.), *Popular Culture. Production and Consumption*. Malden/Mass. & Oxford 2001, 24-35.
[6] Varnedoe/Gopnik 1990: 136f.
[7] Varnedoe/Gopnik 1990: 139.
[8] vgl. Varnedoe/Gopnik 1990: 111.

der BD zum Kongo von Hergé und andererseits anhand des Schaffens von Chéri Samba, Künstler aus der Demokratischen Republik Kongo, behandelt. Dabei geht es weniger um die Unterscheidung zwischen Hochkunst und Trivialkunst, sondern darum, wie mit Aspekten der Populärkultur in der Darstellungsweise umgegangen wird.

Saubermann und Ideologie der Moral: *Tintin au Congo*

Spätestens in meiner frühen Pubertät hatte ich mich von Tintin abgewandt. Für mich ist er ein rechthaberischer Besserwisser, immer schön adrett und sauber, ein asexueller Held in einer reinen Männerwelt, der jederzeit bereit war, sein Leben für seinen Liebling Milou-den-Hund zu opfern. Und er erschien immer so widerwärtig moralisch. Moralisch – wessen Moral?

1981 erfaßte mich neues Interesse am Helden von Hergé (dessen bürgerlicher Name Georges Rémi war), einem Nationalhelden der belgischen BD-Szene könnte man behaupten. In diesem Jahr erschien in einer kartonierten Faksimile-Ausgabe die Geschichte *Les Aventures de Tintin Reporter du Petit „Vingtième" au pays des Soviets*[9]. Sie war erstmals ab 10. Jänner 1929 in der Wochenbeilage für Kinder abgedruckt worden, 1930 wurde sie in einem speziellen BD-Album aufgelegt. 1982 folgte die Faksimile-Ausgabe der zweiten Abenteuergeschichten von Tintin und Milou, *Les Aventures de Tintin Reporter du Petit „Vingtième" au Congo* – kurz *Tintin au Congo*, erstmals 1931 in Belgien erschienen. Bei der Reise in das Land der Sowjets geht es Tintin um die Entlarvung kommunistischer Propaganda gegen den Westen, wobei sich gerade die BD als plumpe, aggressiv-antibolschewistische Propaganda erweist. Über *Tintin au Congo* meint der Sozialanthropologe Johannes Fabian, daß es sich um „one of the most popular and most notoriously colonialist comic strips" handelt,[10] dessen ausgeprägter Rassismus in der Ausgabe von 1970 offenkundig abgeschwächt worden ist.[11] Es sei angemerkt, daß einige Erlebnisse Tintins und Milous sich in beiden Alben unter leicht geänderten situativen Bedingungen wiederholen, so ihre Zusammenstöße mit Zügen oder Milous Rettung durch einen Flieger. Betrachtet man beide Geschichten von der Warte der politischen Moral Tintins (also von Belgien aus), so besteht der wesentliche Unterschied darin, daß in einem Fall das Böse schlechthin die Sowjets darstellen, in dem anderen Al Capone (d.h. die USA!), dessen Handlanger den klugen und mutigen kleinen Reporter wegen der Diamantenminen in Kongo umbringen sollen.

Die Geschichte von *Tintin au Congo* ist rasch erzählt: Angekommen in Belgisch-Kongo, begibt sich Tintin mit seinem treuen Milou auf Großwildjagd, dasselbe unternehmen beide gegen Ende der Geschichte. Dabei rettet Tintin Milou vor einem Krokodil, muß einen Gorilla erlegen, um in Windeseile in dessen Fell zu schlüpfen und Milou aus den Klauen eines anderen Gorillas zu befreien. Dann erlegt er fünfzehn Antilopen und stellt fest, daß sie damit frisches Fleisch für das Abendessen hätten. Einem Löwen, der Tintin fast tötet, beißt Milou den Schwanz ab, worauf dieser richtig zahm wird, und eine Boa, die Milou verschlingt, wird von beiden gemeinsam erledigt.

Gegen Ende gehen sie auf Elephantenjagd und vergessen nicht, die wertvollen Stoßzähne abzuschneiden. Zum wiederholten Mal in einem *tijoy* (den Sänften der Kolonialisten) sitzend, von den Trägern aus Angst fallen gelassen, vertreibt Tintin einen Leoparden mithilfe eines Spiegels. Dann filmt Tintin mit Milou als Giraffe verkleidet zwei Giraffen, und ein Nashorn, das nicht mit einem normalen Gewehr zu erlegen ist, wird mit Dynamit im wahrsten Sinn des Wortes in die Luft gejagt. Den Sieg über einen Büffel können die beiden gar nicht auskosten, denn von der einen Seite naht die Büffelherde und von der anderen der Doppeldecker aus Brüssel. Tintin, vor den Büffeln gerettet, überredet die Piloten zu landen, um nicht ohne seinen Gefährten Milou,

[9] „*Petit Vingtième*" war die Wochenbeilage für Kinder der belgischen Tageszeitung *Le Vingtième Siècle*.

[10] Johannes Fabian: *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire. Narrative and Paintings by Tshibumba Kanda Matulu*. Berkeley/Los Angeles/London 1996, 35. Die Popularität der BD, die Fabian anspricht, scheint sich auf jene in der Demokratischen Republik Kongo zu beziehen, auch wenn dieses Album in Belgien und Frankreich höchst begehrt ist.

[11] Nach Fabian (1996, 305) gibt es zwei Artikel zu dieser BD: Paul Herman: *Bande dessinée et Congo: De la passion au flirt discret*, in *Zaïre 1885-1985: Cent ans de regards belges*. Bruxelles: Coopération par l'Education et la Culture/ASBL 1985; Marie-Rose Maurin Abomo: *Tintin au Congo ou la nègrerie en clichés*. In Pierre Halen/János Riesz (eds.): *Images de l'Afrique*. Bruxelles 1993. Leider war es mir nicht möglich, Einsicht in die beiden Artikel zu nehmen.

der ihm in der Hektik abhanden gekommen war, heimkehren zu müssen.

Zunächst wird Tintins Unbestechlichkeit und sauberes Anliegen gezeigt, indem er Angeboten von amerikanischen, britischen und portugiesischen Zeitungen eine Absage erteilt. Sie hatten ihm bedeutende Geldbeträge für den Exklusivbericht über seine Abenteuer im Kongo in Aussicht gestellt. Dazwischen haben die beiden Helden ihre Begegnungen mit Lokalbevölkerungen, Missionaren und einem Bösen, der zuerst blinder Passagier auf dem Schiff war und am Ende als Scherge Al Capones entlarvt wird.

Die erste ernsthaftere Begegnung mit einer Lokalbevölkerung haben Tintin und Milou, als ihr Auto bei der Überquerung von Schienen steckenbleibt und die Eisenbahn naht. BOUM! Die Lok ist umgefallen, die Reisenden, in Pelzmänteln, Uniformkombinationen mit Feder am Hut, Krawatten und weißen Krägen ohne Hemden stehen herum und reden in *petit nègre*[12] – alle Handelnden aus Kongo reden durchgehend in *petit nègre*. Tintin übernimmt das Kommando, fordert die Lokalbevölkerung zum Arbeiten auf, sein Hund Milou hilft bisweilen mit, Tintin dirigiert.[13] Zu guter Letzt schleppt er den Zug ab und wird feierlich auf einer *tijoy* zum König der *Ba Baorom* gebracht. Dieser sitzt im Leopardengewand auf einem Stuhl, raucht Pfeife, die Füße auf einer Holzkiste, in der einen Hand einen Nudelwalker, seitlich hängt ein Säbel zu Boden.

Doch die Ruhe und Ehrerweisung für Tintin soll nicht lange andauern. Der Heiler/Divinator/Magier sieht seinen Einfluß schwinden, verbündet sich mit Al Capones Handlanger, tauscht „den Fetisch" der Dorfgemeinschaft, an den er nie geglaubt hatte, gegen Alkohol – und wird nach einem Bravourstück Tintins verjagt. Eine andere gesellschaftliche Gruppe wird von den beiden Bösen in den Konflikt hineingezogen, die *'M Hatuvu*. Deren König erkennt schließlich die hohen magischen Kräfte Tintins an, da dieser die Pfeile und Speere durch einen Elektromagneten auf einen Baum neben sich abwenden kann. So muß der Heiler/Divinator/Magier zu seinem letzten großen Atout greifen. Tintin will auf Leopardenjagd, da fällt dem Heiler/Divinator/Magier die Geheimgesellschaft der Aniota ein, die in Leopardenkostümen und mit metallenen Leopardenkrallen diejenigen Menschen töten, die man ihnen angewiesen hat. Die Bedeutung dieser Geheimgesellschaft zeigt sich in der Originalversion insofern, als die Erklärung des Heilers/Divinators/Magiers ein gesamtes Bildquadrat (nur Text) einnimmt und in Französisch und nicht *petit nègre* formuliert ist. Der Versuch, Tintin als Aniota zu töten, scheitert. Eine Boa umschlingt den Körper des Heilers/Divinators/Magiers. Tintin rettet ihn und stellt ihn wegen seiner Verkleidung, die er für lächerlich befindet, zur Rede. Schließlich trifft er auf Pygmäen, die sowieso schon auf ihn gewartet und derweil Milou zu ihrem König erkoren haben.

Betrachtet man den dem Handlungsablauf unterliegenden Diskurs, fällt auf, daß alle Weißen, ob gut oder böse, als Erwachsene dargestellt werden. Für Milou wird der für die BD charakteristische Stil der Parodie auf das Erwachsensein angewandt, mit seinem Gesichtsausdruck, seinen Aussagen etc. Alle Mitglieder von Lokalgruppen werden hingegen unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Alter als Erwachsene dargestellt, die wie Kinder handeln und denken – also in einer neuerlichen Umkehrung des auf Milou angewandten Prinzips. Dazu passen auch die Bezeichnungen der scheinbaren ethnischen Gruppen – *Ba Baorom* und *'M Hatuvu*. Der Name der einen Gruppe ist eine rein phonetische Umschreibung von *babas au rhum*. Das sind an sich Süßspeisen, bestehend aus einem flaumigen Teig, der in einem Sirup mit Alkohol oder in Rum getränkt ist. *'M Hatuvu* ist wiederum eine ebensolche von *m'as-tu vu* – „hast Du mich gesehen?".

Beachtet man den Raum, in dem Tintin und Milou sich bewegen, so scheint es, als würden Gesellschaften in Afrika ausschließlich nur Dorf oder Busch kennen – wobei der Busch als Ort der Großwildjagd besetzt ist. Städte sind nur da, wo auch der weiße Mann ist – so in Matadi, der Hafenstadt, so später, vor der Abreise, in der Stadt X...ville, was einen Hinweis auf die belgische Kolonialherrschaft liefert, da unter ihr die

[12] infantilisiertes, fragmentiertes Französisch – etwa: „Du große Weiße so gescheit, ich a'me k'eine Schwa'ze".

[13] Bei *Tintin au pays des Soviets* übersieht Tintin den Zug, er landet auf der Frontseite der Lokomotive, Milou kommt aus einem Rauchfang zu ihm geflogen, der Zusammenprall scheint der Maschine gar nichts getan zu haben. Hingegen ist vom Auto nur noch das Lenkrad übrig.

Namen bedeutender Städte nach dem Muster: Name einer weißen Persönlichkeit plus Suffix „ville" gebildet wurden, so Leopoldville[14], Stanleyville[15], Elisabethville[16] oder Albertville[17] etc. In dieses Motiv des Kongo – als Christianisierungs/Zivilisationsauftrag der Belgier und legitimes Revier für Großwildjagden als dafür verdiente Belohnung – paßt auch Tintins Begegnung mit dem Missionar, der ihm die Missionsstation zeigt: Schule, Bauernhof, Spital und Kapelle sind alle innerhalb eines Jahres aus dem Busch entstanden. Dieser erscheint als brachliegende und von der Lokalbevölkerung ungenutzte Natur, der in der Missionsstation die kulturell produktive Kapazität des Weißen gegenübersteht.

Diese Haltung wird insbesondere an der Stelle deutlich, an der Tintin in der Missionsschule einen Geographieunterricht über Belgien abhalten soll und mit der Begrüßung beginnt: „Meine lieben Freunde, ich werde Euch heute über Eure Heimat berichten: Belgien!"[18]. Zum ersten ist bei dieser Aussage Tintins zu beachten, daß historisch gesehen der Kongo zunächst als Privatbesitz von Leopold II. gehandhabt wird. Am 19. Juli 1885 wird das Territorium Kongo daher zum unabhängigen Staat, zum persönlichen Eigentum von König Leopold II., erklärt. Infolge von internationalem Druck und mangelnden finanziellen Ressourcen muß er auf das Territorium verzichten, Kongo wird 1908 zur Kolonie Belgiens.[19] Des weiteren ist die mit dem Ausspruch verbundene Ideologie zu beachten, wodurch die Zentrum-Peripherie Beziehung in eine dem Prinzip der Abstammung folgenden zwischen Vater-Kind transformiert wird. Diese Verlagerung auf das biologische Kriterium der Konsanguinität legitimiert scheinbar den Herrschaftsanspruch Belgiens auf den Kongo. Auch ist nach der Immigrationspolitik Belgiens während und nach der Kolonialzeit zu fragen, denn die permanente Behauptung, daß Belgien Heimat der Lokalbevölkerungen Kongos sei, müßte das Recht auf das Ansiedeln in dieser „Heimat Belgien" (warum nicht Antwerpen?) beinhalten!

Im Zusammenhang mit dem Zusammenstoß mit der Eisenbahn ist historisch zu berücksichtigen, daß die Belgier lokale Zwangsarbeiter beim Eisenbahnbau eingesetzt haben. Beim Bau der Eisenbahnlinie durch die feuchten Waldgebiete starben unzählige von ihnen aufgrund der klimatischen Bedingungen und vor allem infolge der unerbittlichen Arbeitsausbeutung.

Schließlich sei auf Hergés Szene des Heilers/Divinators/Magiers und dessen Bericht zur Geheimgesellschaft der Aniota kurz eingegangen. Johannes Fabian versteht das Bildquadrat, das ausschließlich mit Text gefüllt ist, als „obviously indended to be educational, imparting ‚ethnographic' knowledge. The reader is informed of an anti-white secret organization, called Aniota, whose members stalk their victims in leopard gear"[20]. Die Problematik dieser Stelle von Hergés Geschichte wird anhand eines Gesprächs zwischen dem Maler Tshibumba Kanda Matulu und Johannes Fabian offenkundig. Es geht um die Frage, ob die Mitglieder der Geheimgesellschaft *Anyoto*[21] sich verkleiden und als Leoparden erscheinen, wie Fabian meint, oder ob sie unter bestimmten Bedingungen tatsächlich zu Leoparden werden, was Tshibumba Kanda Matulu vertritt.[22] Im Laufe des Gesprächs wirft der Künstler dem Sozialanthropologen vor, daß seine Ansicht ja bei *Tintin au Congo* wiedergegeben würde. Worum es dem Künstler geht, ist, *Anyoto* in Differenz zum Thema *Simba-Bulaya* zu setzen, zu den „Löwen aus Europa". Lokalen Vorstellungen entsprechend ist dies eine Geheimorganisation der Kolonialisten, die durch Verkleidung und des Nachts Mitglieder von Lokalbevölkerungen umgebracht haben sollen. „At any rate, the topic certainly was part of popular memory".[23] Während für Tshibumba Kanda Matulu in diesem letzteren Fall tatsächlich Verkleidung gegeben ist, handelt es sich bei dem Überstreifen der Kleidung von *Anyoto* um eine Metamorphose, wodurch der Träger zum Leoparden wird.

Bei Hergé erfährt die Bedeutung der ethnographischen Information zur Geheimgesellschaft

[14] Kinshasa, nach König Leopold II.

[15] Kisangani. Stanley hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Kongo bereist und danach König Leopold II. in Brüssel Bericht erstattet.

[16] Lubumbashi, nach Königin Elisabeth, Frau von König Albert.

[17] Kalemie. Albert hatte den Kongo 1928 besucht.

[18] „Mes chers amis, je vais vous parler aujourd'hui de votre patrie: la Belgique! ..."

[19] Die Unabhängigkeit wurde am 30. Juni 1960 in Kinshasa ausgerufen, nachdem das Abkommen bei einer *table ronde* Januar – Februar 1960 in Brüssel beschlossen wurde.

[20] Fabian 1996, 305.

[21] w.o., 300.

[22] w.o., 300ff.

[23] w.o., 299.

Aniota eine Transformation. Zunächst wird dieses machtvolle Wissen vom Heiler/Divinator/Magier an den bösen Weißen weitergegeben – als unmoralische Geste in Opposition zu Tintins Unbestechlichkeit –, dann scheitert er kläglich in einem solchen Kostüm und wird darüber hinaus von Tintin wegen der lächerlichen Erscheinung zur Rede gestellt. Außerdem werden in diesem Zusammenhang Tintins Verkleidungen als Affe (um Milou zu befreien) und als Giraffe (um zwei Giraffen zu filmen) verständlich – im Verhältnis zu diesen „funktional sinnvollen" Handlungen des Weißen wird die Geheimgesellschaft *Anyoto* als rein karnevaleske Maskerade repräsentiert.

Von der BD zur BP, der *bande peinte* [24] – der Künstler Chéri Samba

Chéri Samba lebt in Kinshasa. Er kommt aus dem Kreis der Populärmaler aus der Demokratischen Republik Kongo und zählte bis Anfang der 1990er Jahre zu den drei bekanntesten, neben ihm sind Tshibumba Kanda Matulu und Moke zu nennen. Chéri Samba entwickelte eine ihm eigene Kombination von Darstellung und Text.[25] Der Künstler hat immer wieder seine Affinität zur *bande dessinée* bekannt, er hat bei der lokalen Zeitschrift *Bilenge Info* eine BD realisiert, *Lolo m'a deçu* („Lolo hat mich enttäuscht"), und behauptete in der Legende eines Selbstportraits, er habe vier Jahre für diese Zeitschrift gearbeitet.[26] Auch publizierte 1991 die Cartoon-Zeitschrift *Raw. High Culture for Lowbrows* [27] einige seiner Bilder.[28]

Bogumil Jewsiewicki, einem Historiker und Forscher in Kunst und Populärkultur in der Demokratischen Republik Kongo folgend, kann Chéri Sambas Karriere in drei Phasen untergliedert werden.[29] In der Zeit von 1975 bis 1978 schuf der Künstler Werke für das lokale, urbane Publikum, mit Themen wie Streitigkeiten zwischen Frauen, der Mensch, der zwischen drei Kräften gebunden ist – der Schlange, dem Krokodil und dem Löwen, als Symbole für Mission und westlichen Kapitalismus, für Magie und staatliche politische Herrschaft – etc. Von 1978 bis 1982 kam westliche Kundschaft hinzu, vor allem französische und belgische Entwicklungshelfer in Kinshasa. Samba konnte somit neue Formate und Themen bearbeiten, in denen sich die urbanen ärmeren Mittelschichten wiederfinden konnten. Es folgt die Periode von 1982 bis 1991, in der Samba vor allem an ein westliches Publikum verkauft und sich zunehmend international orientiert. In diese Schaffenszeit fallen auch Bilder wie *Paris est propre* („Paris ist sauber", 1989) oder *Souvenir d'un africain* („Souvenir eines Afrikaners", 1989), in denen gleichsam für seine Freunde in Kinshasa Eindrücke aus dem fernen Paris dargestellt werden – im Fall von *Paris est propre* (1989) afrikanische Straßenkehrer, die am Trocadéro im noblen 16. Arrondissement auf der Place des Droits de l'Homme (dem Platz der Menschenrechte, zwischen dem Palais de Chaillot und dem Musée de l'Homme[30] und gegenüber dem Eiffelturm gelegen) Hundekot auflesen. Ab 1990, mit zunehmender Beobachtung der Welt (wenn auch aus der Perspektive eines *kinois*, wie sich die Bewohner Kinshasas nennen), kann Chéri Samba kaum mehr zu den Populärkünstlern aus der Demokratischen Republik Kongo (damals Zaïre) gerechnet werden. Doch der Ausgangspunkt seines künstlerischen Schaffens war ein Ereignis aus 1975, „the public announcement of his pictorial project: to tell the truth while challenging the viewer on a level which is of secondary importance to the message" [31].

In seiner Kunst strebt der Künstler nach drei Prinzipien, wie er in einem Gespräch mit Bernard Marcadé feststellt. „Ich möchte meine Technik verbessern, Humor entwickeln und die Wahrheit sagen" [32] – die Prinzipien entsprechen seinen drei Persönlichkeiten: Chéri Samba, der die heutige Moderne zu kontrollieren gedenkt, der die Freiheit seiner Kunst genießt und der Prediger seines Staates und seiner Stadt ist.[33] In seinen Bildern mischt er Karikatur und Hyperrealismus, akzentuiert in Großaufnahmen Details,[34] er verändert Proportionen, spielt mit Perspektive, um den

[24] Jean-Pierre Jacquemin: *Heiliger Chéri Samba, male für uns.* In Wolfgang Bender (Hg.): *Chéri Samba.* München 1991, 22.

[25] Heute wenden auch andere Künstler diese Technik an, zum Beispiel Sambas jüngerer Bruder Cheik Ledy oder auch Syms.

[26] vgl. Bogumil Jewsiewicki: *Chéri Samba. The Hybridity of Art – L'hybridité d'un art. Contemporary African Artists Series #1, Artistes Africains Contemporains No. 1.* Québec 1995, 40f.

[27] *Raw: Memories of an African.* In *Raw. High Culture for Lowbrows*, Bd. 2, Heft 3, 1991, 12-19.

[28] Jewsiewicki 1995, 28f.

[29] w.o., 42ff.

[30] Das alte ethnographische Museum in Paris.

[31] Jewsiewicki 1995, 46f.

[32] *Chéri Samba im Gespräch mit Bernard Marcadé: „Scharf wie ein Messer ...".* In Bender 1993, 37.

[33] Jewsiewicki 1995, 19.

[34] Jacquemin 1991, 18.

Blick des Betrachters auf das ihm Wesentliche zu lenken. Lebendigkeit erhalten seine Bilder einerseits durch solche Größenunterschiede, andererseits durch seine diptychonähnlichen Bildaufbauten.[35] Durch sie stellt der Künstler Handlungsabläufe dar oder kombiniert verschiedene Ereignisse,[36] wie beispielsweise im Diptychon *aéroport frontière occidentale* („Flughafen. Grenze des Westens", 1990) und *aéroport frontière pays en voie de développement* („Flughafen. Grenze Entwicklungsland", 1990). Während in dem einen Teil Immigranten aus Afrika unnachgiebig und minutiös behandelt und überprüft werden, bestechen im anderen die Weißen die schwarzen Zöllner, um unbehelligt und schnell entschwinden zu können. In beiden sind diese Handlungselemente mit moralischen Aufforderungen/Empörungen von Chéri Samba unterlegt.

Der Künstler wird in seinem Schaffen durch Werbung, Comics, durch Film und TV, moderne Chansons und Populärliteratur aus Kinshasa, und vor allem durch das gesellschaftlich stattfindende Alltagsleben inspiriert. Darüber hinaus zeigt er bei vielen Bildern einen journalistischen Scharfsinn für Ereignisse,[37] etwa bei *Les Capotes utilisées* („Gebrauchte Kondome", 1990), das auf eine Pressekampagne vom März/April 1990 zurückgeht, in der die Unmengen an weggeworfenen Kondomen kritisiert werden.[38] Doch besonders charakteristisch sind seine Texte, in Form von Sprechblasen à la BD, von Titeln und längeren Ausführungen als Zierleisten. „For me, my work is incomplete if there aren't any texts, they symbolize the fantasy." [39]

In einem Interview für den Film *Maîtres des rues* (Regie Dirk Dumon), aufgenommen im November 1988 in Kinshasa, erklärte Chéri Samba, daß er keine Bilder vor den seinen kannte, in denen intensiv mit Sprechblasen gearbeitet wurde, er habe sie angewandt, damit die Leute vor seinen Bildern stehenbleiben. Wegen der Sprechblasen halten die Leute an und schauen sich seine Bilder konzentrierter an, für den Künstler sei es eine Ehre, daß sich ständig Menschenansammlungen vor seinen Bildern einfinden.[40] Freilich, für die Populärkünstler war es üblich, daß sie ihre Bilder in den Straßen der Städte anboten. Chéri Samba hat die seinen eines Tages auf den Mangobaum neben seinem Atelier gehängt, um mehr Aufmerksamkeit zu erregen.

In der populären Malerei in der Demokratischen Republik Kongo der 1960er und 1970er Jahre wurden kleinere Textlegenden aufgetragen, zumindest die Titel des Bildes. Über den weiter oben zitierten Tshibumba Kanda Matulu meint Johannes Fabian, daß Schrift in seinen Bildern epigraphisch aufzufassen sei, als Inschrift, die am Charakter des Ereignisses von aller Rede teilnimmt und zugleich aus dem dargestellten Monument ein Ereignis macht.[41] Bei Chéri Samba muß Schrift in der Beziehung zwischen Darstellung und Text gesehen werden, als Verbindung zwischen Malerei und BD, woraus erst das Kunstwerk konstituiert wird. Jacquemin zufolge benutzt der Künstler Lingala (eine der bedeutenden Regionalsprachen) und Französisch[42] für die Texte in seinen Werken, Jewsiewicki[43] ergänzt noch Kileta (eine weitere Lokalsprache) und Englisch. Beide Autoren betonen, daß Chéri Samba bei Lingala die verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen berücksichtigt und seinen dargestellten Akteurinnen und Akteuren ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft verleiht.[44] Bogumil Jewsiewicki erwähnt, daß der Künstler Englisch nicht beherrscht, sondern daß eine Bekannte in den 1980er Jahren die Übersetzungen in dieses Idiom vornahm.[45] Französisch verwendet Chéri Samba vor allem phonetisch, verändert Laute, spielt mitunter mit Fehlern in der Rechtschreibung. Doch mit solchen Verschiebungen arbeitet der Künstler bewußt[46] – so mutiert der Geschäftsmann, eigentlich ein *homme d'affaire*, zu einem *homme d'enfer* („Mann der Hölle").[47] Solche sprachlichen Verzerrungen sind Chéri Samba zufolge in Verbindung mit den in den Darstellungen vorgenommenen Proportions-/Perspektivenänderungen zu sehen. „Genauso ist es mit der Sprache. Statt das Französische so zu schreiben wie die Franzosen, schreibe ich es so, wie ich es

[35] ebda.
[36] siehe auch Jewsiewicki 1995, 81.
[37] Jacquemin 1991, 24f; Jewsiewicki 1995, 61.
[38] vgl. Bogumil Jewsiewicki: *Painting in Zaire. From the Invention of the West to the Representation of Social Self.* In Susan Vogel: *Africa Explores. 20th Century African Art.* New York 1991, 142f.
[39] In einem Interview mit Fatouma Saïd, 1990, zitiert nach Jewsiewicki 1995, 42.
[40] Jacquemin 1991, 24.
[41] Fabian 1996, 236ff.
[42] Jacquemin 1991, 23.
[43] Jewsiewicki 1995, 69.
[44] Jacquemin 1991, 23; Jewsiewicki 1995, 93.
[45] Jewsiewicki 1995, 69.
[46] Jacquemin (1991, 24) erwähnt, daß Chéri Samba sehr früh seine Schulbildung aufgegeben hat und somit in bezug auf Französisch als Autodidakt bezeichnet werden könne.
[47] vgl. Jacquemin 1991, 24.

höre ... Durch Deformationen der Sprache entstehen ebenso wie durch körperliche Deformationen witzige Situationen."[48]

Dennoch anerkennt der Künstler, daß Darstellung und Text in seinen Bildern oft auseinanderklaffen. Im Gespräch mit Bernard Marcadé[49] bestätigt er, daß seine Darstellungen für lokale Betrachter in der Demokratischen Republik Kongo provokant oder skandalös erscheinen mögen, vor allem seine vielen Bilder zu Sexualität, wie etwa die nackten Schenkel einer Frau, oder das Küssen in den Straßen, oder andere Praktiken. Mit seinen Texten kritisiert Chéri Samba alltägliche Verhaltensweisen wie das Küssen in den Straßen, die zu leichte Bekleidung von Frauen, oder die Praxis der Ausbeutung der Frauen durch Prostitution. „Die Wahrheit wird in meinen Bildern meistens *gesagt*".[50] Sein Diptychon *aéroport frontière occidentale* und *aéroport frontière pays en voie de développement* (1990) handelt „von Bestechung – von den zwei verschiedenen Möglichkeiten, das Wort Bestechung zu verwenden und zu verstehen".[51] Es sei ein Wort aus dem Westen, wobei die bezeichnete Handlung ebendort erfunden wurde, nunmehr der Westen aber die afrikanischen Gesellschaften der Korruption beschuldige.

Chéri Samba liebt es offensichtlich, zu provozieren, zu schockieren. Ob zu Klatsch oder Skandal, der Künstler steigert die Ironie seiner Darstellungen durch das zusätzliche *bricolage* mit seinen Texten. Bogumil Jewsiewicki sieht in Schlauheit, Polysemie und Paradoxon drei Prinzipien, durch die Chéri Samba seine Kommunikation mit dem Publikum untermauert – mit denen er auch der doppelten Zensur entgegentritt und entgeht: der des diktatorischen Staates unter Mobutu sowie der des lokalen Publikums.[52] Wegen und trotz seiner Ironie ist der Künstler Moralist,[53] der seine Ansichten und Ratschläge an die Lokalbevölkerungen in den urbanen Zentren afrikanischer Staaten richtet, genauso wie an die Weißen, ob sie das in seinen Bildern wahrnehmen wollen oder nicht.[54]

Populärkultur als Ort der Intervention

Mit „Not Quite Art" betitelt der Kunstpublizist Roger Sabin die Einleitung zu seiner Geschichte der Kunst des Comics.[55] Damit thematisiert er den Umstand, daß Comic immer wieder in Büchern über Kunst abgehandelt wird, allerdings immer im Sinne einer „trash icon"[56]. Auch Kirk Varnedoe und Adam Gopnik versuchen in *High and Low* die Angrenzungen von Kunst zu Comics, Graffiti oder Werbung aufzuweichen. Doch im Grunde lautet ihr Argument, daß Kunst bisweilen von Comics/BD inspiriert worden sei, allerdings nicht erst die Pop Art, daß schon früher Elemente oder Aspekte von Massenkultur beziehungsweise von Comics aufgegriffen worden seien. Für Varnedoe/Gopnik bleiben Comics jedoch eine lingua franca des Klischees,[57] ein Genre, das eindimensionale Helden schafft (z.B. Superman), und Mädchen/Frauen, die in ihrer Liebe zu Männern geradezu zerfließen. Sicher gehen die beiden Autoren mit ihrer Behauptung zu weit, das Genre der Comics-Hefte hätte ihr Überleben der amerikanischen Pop Art zu verdanken.[58]

Vielleicht ist das nicht untypisch für den Umgang mit Comics, daß bei ihnen so gut wie gar nicht zwischen qualitativ hochwertigen und der allgemeinen Massenproduktion zugehörigen unterschieden wird – beim Film gibt es immerhin den Begriff des Autorenkinos. Auch werden Neuerscheinungen nicht in Kunstzeitschriften oder Wochenendbeilagen von Tageszeitungen rezensiert. Immerhin, im Centre Belge de la Bande Dessinée in Brüssel wird von *9ème art*, der 9. Kunst, gesprochen. Bezüglich der Technik betont Sabin[59] die Besonderheit der Kombination von Darstellung und Schrift beim Comic, wodurch Ideen auf einzigartige Weise kommuniziert werden könnten. Es hänge eben auch von der Verbindung von Wort, Darstellung und Zeitlichkeit ab, ob Comics/BD mehrere inhaltliche Schichten vermitteln oder in ihrer oberflächlichen Mitteilung scheitern.[60] Und der Comicautor Frank Mil-

[48] *Chéri Samba im Gespräch mit Bernard Marcadé* 1991, 37.
[49] ebda.
[50] ebda.
[51] w.o., 38.
[52] Jacquemin 1991, 134f; Jewsiewicki 1995, 43.
[53] Jacquemin 1991, 15.
[54] Jacquemin 1991, 134; Jewsiewicki 1995, 27.
[55] Roger Sabin: *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*. London/New York 2001 (1st ed. 1996).
[56] w.o., 7f.
[57] Varnedoe/Gopnik 1990, 133f.
[58] w.o., 154.
[59] Neueren Publikationen folgend, wie beispielsweise Will Eisner: *Comics and Sequential Art*. Florida 1985.
[60] Sabin 2001, 8f.

ler verweist in dieser Verbindung zwischen Darstellung und Text bei Comics/BD auf ähnliche Feinheiten, wie sie sich bei Chéri Samba als konstitutiv für seine Kunstwerke zeigen: „The illustrations are not really illustrations of what's going on. The narration isn't really describing what's going on, either. There's a gap there, and somewhere in that gap is reality." [61] Genauso ist die Zeitschrift *(A suivre)* als spezielles Forum für BD-Autoren gegründet worden, die qualitativ anspruchsvolle Arbeiten zu schaffen beabsichtigten.

Vor allem ist es aus sozialanthropologischer Sicht unbedeutend, ob zwischen *high-and-low*-Kunstformen unterschieden werden soll oder nicht. Aus ihrer Perspektive geht es um die Beziehung zur Populärkultur – wobei jenseits von Verallgemeinerungen über Comics/BD in diesem Verhältnis das jeweilige Thema und der Stil eines Comics-Autors berücksichtigt zu werden hat. Sicher ist *Tintin au Congo* ein glänzendes Beispiel einer rassistischen BD. Zu beachten ist jedoch, daß Hergé damals durchaus gängige Stereotypen des Rassismus gegen Afrikaner anwandte, die heute noch in so manchen gesellschaftlichen Kreisen unerfreulicherweise nicht unüblich sind. Nach demselben technischen Verfahren des *bricolage* und der Übersteigerung, allerdings anhand anderer Aspekte des Alltags, kreieren Autoren in vielen anderen Comics/BD Traumwelten, wie jene sexuellen von Milos Manara oder Hugo Pratts *Corto Maltese*.

Auch habe Hergé ab 1934 nach einer Begegnung mit dem Studenten namens Tchang seine Arbeitstechnik geändert. Von da an wurden für alle späteren Abenteuer von Tintin genaue Recherchen an den Originalschauplätzen durchgeführt,[62] was die heute anerkannte inhaltliche Qualität seiner BD ausmacht.[63] Johannes Fabian erwähnt in Zusammenhang mit der Geheimgesellschaft *Aniota (Anyoto)*, daß der Autor die Information seinerzeit in jedem sozialanthropologischen Textbuch finden hätte können, mit Sicherheit aber beim Besuch einer Ausstellung des Musée d'Afrique Centrale in Tervuren/Brüssel.[64] Nicht zutreffend jedenfalls ist die Annahme, daß Hergés Tintin nur für Kinder konzipiert gewesen wäre. In Frankreich und Belgien wurden die Alben für alle zwischen 7 und 77 (so der Werbeslogan) beworben. Nur im Vereinigten Königreich und in den USA, wo Tintins Abenteuer ab 1958 respektive 1959 zu erhalten waren, umwarb der Verlag Methuen ausschließlich das Segment der Jugendlichen.[65] Comics sind Traumwelten, Mythen des Alltags oder übersteigerte Klischees, die, ausgehend von in der Populärkultur stattfindenden Stereotypisierungen oder Alltagsträumen, in der Form einer weiteren Übersteigerung kreiert werden. Dabei heben Comics/BD als Produkt nie in einen autonomen Bereich ab, sondern verbleiben im gesellschaftlichen Raum der Populärkultur – vor allem durch ihre Kommerzialisierung als Massenprodukt.

Anders verhält es sich bei der bildenden Kunst. Comics/BD wurde von Künstlern der Pop Art als Charakteristikum der Populärkultur der 1960er Jahre aufgegriffen. Andy Warhol hat *Dick Tracy* als Ikone dieser Massenkultur dargestellt,[66] Roy Lichtenstein hat sich des *Benday*-Punktes und der Technik der „Trivialisierung" von Emotionen angenommen, weil ihn diese Produktion einer Anti-Sensibilität interessiert habe.[67] Auch Chéri Sambas Verhältnis zu Comics/BD ist durch die Übernahme technischer Aspekte der Erzähl- und Darstellungsform gekennzeichnet, aber nicht, um sie als Charakteristik der Populärkultur zu thematisieren. Der Künstler setzt in seiner Darstellungsweise zum einen bei den tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnissen an, bei Hoffnungen und Vorstellungen der Menschen. Doch er zieht seine Bilder nicht in eine weitere Stufe der Übersteigerung, in eine abgehobene Traumwelt, sondern führt sie inhaltlich zurück auf gesellschaftliche Gegebenheiten der Alltagskultur. Comics/BD stellen bei seiner Malerei eine technische/stilistische Form dar, anhand derer er seine Überlegungen zur lokalen urbanen Kultur in Kinshasa beziehungsweise in der Demokratischen Republik Kongo artikuliert und davon ausgehend einen Diskussionsprozeß in eben diesen gesellschaftlichen Schichten zu initiieren trachtet.

Dem in diesem Beitrag verfolgten Ansatz entsprechend artikuliert sich Differenz zwischen Comics/BD und den Bildern von Chéri Samba in

[61] Frank Miller in *Amazing Heroes Magazine*, Juli 1986, 37f; zitiert nach Sabin 2001, 9.
[62] siehe Information im *Centre Belge de la Bande Dessinée*.
[63] Sabin 1996, 218.
[64] Fabian 1996, 305.
[65] Sabin 1996, 218.
[66] Varnedoe/Gopnik 1990, 142.
[67] Tilman Osterwald: *Pop Art*. Köln 1992, 183ff.

deren respektiven Beziehungen zu Populärkultur und in der Art, wie sie in den verschiedenen Genres thematisiert wird. Während Comics/BD an den konstruierten Stereotypen und Traumwelten ansetzen und diese einer zweiten Übersteigerung unterziehen, greift Chéri Samba Stil und Technik der Comics/BD auf, um den gesellschaftlichen Bereich des Populären zu einem Raum der Auseinandersetzung werden zu lassen. Es ist also auch das Konzept der Populärkultur, das zur Debatte steht – da als Produkt der Ideologie der Massenkonsumption, hier als Ort kulturellen Diskurses. Übrigens: Reisende, die am Flughafen Brüssel ankommen, werden in der Ankunftshalle als erstes von einer lebensgroßen Skulptur von Tintin und Milou[68] empfangen ...

Univ. Prof. Dr. Thomas FILLITZ
Professor am Institut für Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie, Gastprofessor an der Universität Lille 1, von 1997-2000 Mitglied des „Comité de rédaction" der „Cahiers d'Études Africaines", Paris. Feldforschungen in Nord-Nigeria (1991), Côte d'Ivoire und Bénin (1997). Mehrere Publikationen zum Regionalgebiet Afrika und den Themenschwerpunkten Kunst, Ideologie und Eliten. Sein neuestes Buch *Zeitgenössische Kunst aus Afrika. Vierzehn Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Benin* erscheint im Herbst 2001.

[68] von Nat Neujean, 1976.

„... façonner la façon même ..." – Die Gestalt selbst gestalten

Der Comicautor, Journalist und Wissenschaftler Pierre Christin im Interview mit Bettina Brixa und Peter H. Karall[1]

medien & zeit: *Monsieur Christin, wie hat Ihr erster Kontakt mit Comics ausgesehen? Ist es Ihre Absicht gewesen, mit Ihren ersten Arbeiten etwas vollkommen Neues zu schaffen, oder hatten Sie Bilder im Kopf, die Sie beeinflußten? Was ist die besondere Herausforderung, der besondere Reiz daran, einen Comic zu machen?*

Pierre Christin: Meine Bekanntschaft mit Comics habe ich, wie es in Frankreich logisch ist, in meiner Kindheit gemacht. Mein Vater war ein kleiner Friseur in einem Vorort östlich von Paris, und in der Herrenabteilung lagen Zeitungen und Illustrierte auf. Darunter *Tintin*, *Spirou* und andere, die ich weniger mochte: *Francs jeux*, zu sehr auf boy-scout, *Coeurs vaillants*, zu katholisch, *Mickey*, die ich schlecht gezeichnet fand. Dafür fehlte in der Reihe *Vaillant*, die kommunistische Wochenzeitung (das hätte den Kunden stören können), die ich bei einem Freund las.

Zu diesem Zeitpunkt habe ich es wirklich geliebt, Comics zu lesen, besonders die Abenteuer von *Blake und Mortimer* von Edgar P. Jacobs, meine einzige wirkliche Inspirationsquelle auf diesem Gebiet. Noch heute könnte ich das *M* der *Marque Jaune*[2] zeichnen, das ich über Wochen und Wochen hindurch mit Kreide auf den Schulweg malte, während ich auf die Fortsetzung wartete (damals war der Leser sehr geduldig). Gerne mochte ich auch einen Science-Fiction-Comic, genannt *Les Pionniers de l'Espérance*, der, ohne daß ich es eigentlich genau wußte, das, was man fortschrittliche Werte nennen könnte, vermittelte. Und ich bewunderte die Geschichten von Franquin, ihren modernen Charakter, ihre Nervosität, ihren Antimilitarismus und ihren Antiautoritarismus (aber auch das habe ich ehrlich gesagt erst später begriffen). Andererseits hat mich im Gegensatz zu vielen anderen jungen Franzosen etwas an *Tintin*[3] gestört, der vielleicht zu sehr dem kleinen gut erzogenen Jungen mit seinem Haarschopf fast wie der des Helden von Hergé ähnelte, der ich selbst war. Aber wohlgemerkt, die narrative und graphische Perfektion bestimmter Alben (nämlich wie durch Zufall derer, an denen Edgar P. Jacobs mitgearbeitet hat, wieder eine Sache, die ich erst einige Jahre später entdecken sollte: *Le Sceptre d'Ottokar*[4], *Le Lotus bleu*[5], etc.), diese Art von unübertrefflichem Klassizismus im Bereich des europäischen Comic hat mich stark geprägt.

Neben den Comics sollte man andere Lektüren nicht vergessen, die damals großen Einfluß auf mich hatten. In der Damenabteilung des Salons gab es was man in Frankreich als „magazines sentimentaux" bezeichnet, Zeitschriften wie *Nous deux*, mit Fotoromanen, deren Geschichten mich zwar nicht so sehr interessierten, aber deren narratives System (und die jungen wohlgeformten Mädchen, die in ihren Chef verliebt waren) mich doch aus verschiedenen Gründen anzog. Und nicht zu vergessen verschiedene Zeitschriften wie *Radar* und *Detective*, deren großartige hyperrealistische Zeichnungen mich faszinierten (da ich mir dachte, daß ein Fotograph ja nicht im Moment eines grausamen Verbrechens dabeigewesen hätte sein können) wie auch die jungen Frauen, erstochen und aufgeschlitzt von irgendeinem abscheulichen Flegel, Ehemann oder Geliebten, der mich anwiderte.

Schlußendlich, und immer noch um auf Ihre Frage in ausgeglichener Weise zu antworten, darf man meine regelmäßigen Besuche in der kleinen Papier- und Buchhandlung nicht vergessen, die sich neben dem Geschäft meines Vaters befand. Als Gegenleistung für Auf- und Einräumarbeiten bekam ich von der Buchhandlung jede Woche ein Buch. So begann ich die Kollektion des *Livre de Poche*[6] (die zu dieser Zeit entstand) von der

[1] Das Interview mit Pierre Christin wurde in englischer und französischer Sprache geführt. Wir bedanken uns bei Christoph Brixa und Thomas Fillitz für die Unterstützung bei der Übersetzung aus dem Französischen.

[2] Die Fortsetzungsserie ist später als Album erschienen. Dt.: *Blake und Mortimer: Das gelbe M.*

[3] Held von Hergés Serie *Tintin*. Dt.: *Tim und Struppi.*

[4] Dt.: *Tim und Struppi: König Ottokars Zepter.*

[5] Dt.: *Tim und Struppi: Der Blaue Lotos.*

[6] Bekannte französische Taschenbuchreihe.

Nummer eins an zu lesen, was ich Ausgabe für Ausgabe lange Jahre fortsetzte. Diese Lektüren und andere haben ebensoviel wie der Comic dazu beigetragen, was später den Nährboden für mein Leben als Schriftsteller bildete: das Verlangen, Geschichten zu erzählen.
Roman, Poesie, Theater (ich habe seit meiner Jugend eine Menge verschiedener kleiner Texte geschrieben), Musik (ich war Jazzpianist), Kino (mit 17 habe ich einen kleinen Film gedreht): ich wußte nicht, in welche Richtung ich gehen würde, nicht einmal, ob ich dorthin gehen würde, so sehr war die Welt der schöpferischen Tätigkeit von meinem Milieu entfernt. Das heißt, daß Comic für mich in keiner Weise eine meiner vorgegebenen Bestimmungen war.

Aber es gab da noch eine andere Sache: Meine Leidenschaft für die Zeichnung, die Malerei, die Illustration. Ich habe bald begriffen, daß ich selbst kein sehr guter Zeichner war, aber ich habe mich mit Leuten angefreundet oder bin mit Leuten befreundet geblieben, die sich bald unter die Großen des Comic einreihen sollten: Jean Giraud/Moebius, Jean-Claude Mézières. Es geschah durch den Kontakt mit ihnen, daß mir bewußt wurde, daß der Comic ein enormes Potential in sich barg, auch wenn das Genre zur damaligen Zeit – in den 60er Jahren – noch immer geringgeschätzt wurde, obwohl es bereits viele Leser gab. Aber das war auch beim Kriminalroman der Fall, obwohl der zu dieser Zeit in Frankreich stark vertreten war; bei der Science Fiction; bei der Rockmusik; bei allen möglichen Dingen, die sich ein wenig später im Feld der Para-Literatur, ja selbst der „Gegen-Kultur" wiederfinden sollten. Kurz gesagt, ohne es zu wissen war ich bereit, in das Feld des Comic einzusteigen, ohne daß dies so sehr vorausgeplant war. Aber ich fühlte, daß es sich dabei um einen Raum der Freiheit handelte, den es zu erforschen galt, und um ein vollwertiges Ausdrucksmittel.

medien & zeit: *Viele Ihrer Arbeiten haben aktuelle politische und gesellschaftliche Inhalte. Man könnte doch eigentlich annehmen, daß der Comic nicht unbedingt die geeignetste Form darstellt, solche Probleme zu behandeln. Eine sehr populäre Ansicht in den deutschsprachigen Ländern ist ja immer noch, daß Comics im besten Fall billige Unterhaltung sein können. Eröffnet der Comic als Vermittlungsform besondere Möglichkeiten für einen kritischen Zugang zu solchen Themen?*

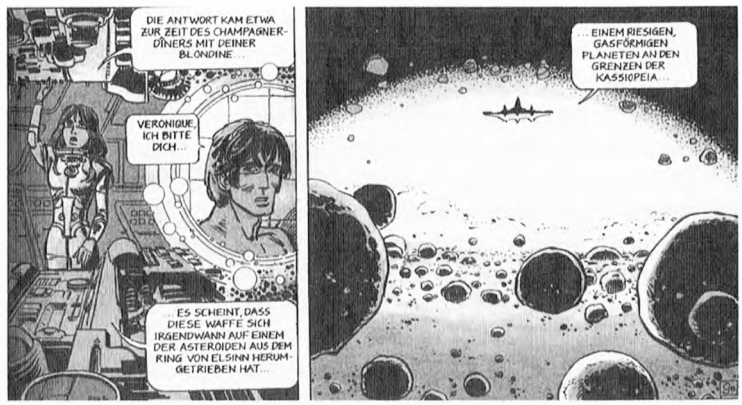
Pierre Christin: Diese Jahre waren die des zu Ende gehenden Gaullismus, und der bleierne Schutzmantel der offiziellen Kultur begann zu bröckeln. Ein Aufenthalt in den Vereinigten Staaten 1965/66 hat mir die Vitalität und die kritische Kraft des Comic zusätzlich gezeigt, mit einem Magazin wie *MAD*, mit den ersten Produktionen von Crumb und den Provokationen des Underground. Die Revolte vom Mai 1968, die ich mit Vergnügen (das ist das richtige Wort dafür) erlebte, sollte neue Türen öffnen und neuen Vorhaben Platz machen. Damit begannen die politisierten Jahre, die Jahre des „tout politique". Die Form der Universität, die Stellung der Frau, die Rechte von Minderheiten, die taylorisierte Arbeit und – in ganz allgemeiner Weise – das Hinterfragen eines hierarchischen, quasi militärischen Systems in Unternehmen, Verwaltung, Justiz, Presse (und vor allem im staatlichen Fernsehen) waren von nun an Teil der öffentlichen Diskussion. Ich hatte bereits einige kurze Geschichten für die Zeitschrift *Pilote* verfaßt, die unter der Leitung von René Goscinny, dem Schöpfer von *Astérix*, ihre Lust an den Unverschämtheiten des *MAD-Magazins* nicht zu verstecken suchte, aber trotzdem eine Zeitschrift für Jugendliche im französisch-belgischen Stil in den Fußstapfen von *Tintin*[7] blieb. Und 1967 hatte ich mit etwas begonnen, das eine lange Serie mit „Valerian, dem Raum-Zeit-Agenten"[8] werden sollte. Der Augenblick war günstig, Themen aufzugreifen, die bis dato vom Comic vernachlässigt worden waren (aber auch Themen, die im Fernsehen verboten und vom Großteil der Presseorgane ignoriert wurden). **Das** große Thema des 20. Jahrhunderts, ist es nicht die Ideologie und ihre Übersetzung in politische Kämpfe? Wieso sollte die Politik ein schlechteres Thema für einen Comic sein, als, sagen wir, die Geschichte, oder der Krieg, oder der Wilde Westen, oder Piraten? Wieso sollte sich der Comic, dessen figurativer Realismus und wirksame Erzählweise sich zu dieser Übung sehr gut eignen, nicht auf die Darstellung der zeitgenössischen Welt werfen? Wieso sollte er nicht das System der kodifizierten „Genres" (Humor, Abenteuer, Kinder, Erwachsene)

[7] Gemeint ist das belgische Wochenmagazin *Tintin* von Hergé.

[8] Protagonist der von Pierre Christin und Jean-Claude Mézières geschaffenen Serie *Valérian et Laureline*. Dt.: *Valerian und Veronique*.

verlassen, um – wie der Roman, wie der Film – aus dem Blickwinkel des Autors an den Lauf der Welt heranzugehen?

In diesen sehr bewegten Jahren, den „Seventies", fehlte es nicht an neuen Wegen, und mehr oder weniger bewußt machte ich mich daran, sie in einer relativ systematischen Art und Weise zu erforschen. Mit der Science Fiction konnte ich die großen Sorgen, die mit der „Flucht-nach-vorne" der Technik verbunden waren, thematisieren, besonders die der Atomenergie, die ich schon in *La Cité des Eaux Mouvantes*[9] angesprochen habe, worin für 1986 eine Nuklearexplosion vorhergesagt wurde. Wir befanden uns noch im Jahr 1970, und ich erinnere Sie daran, was 1986 stattfand, das war ... Tschernobyl, Thema eines meiner letzten Bücher mit Enki Bilal (*Le Sarcophage*)! Das ist der Beweis, wenn es einen gibt, daß Comic in einer kritischen Art und Weise in bestimmte Bereiche vordringen, sie vorwegnehmen und auch a posteriori kommentieren kann. Das ist nicht so alltäglich.



Jean-Claude Mézières/Pierre Christin: *Valerian und Veronique.* Album Nr. 8: *Endstation Brooklyn.* Reinbek bei Hamburg: Carlsen 1981

Mit der Polit-Fiktion konnte ich auch Zustände an Orten in Frankreich, in Europa, sogar in der ganzen Welt angreifen. In diesem Sinne habe ich mit Jacques Tardi an *Rumeurs sur le Rouergue*[10] gearbeitet, einem Buch, das 1972 publiziert wurde, in dem der Druck eines amerikanischen multinationalen Konzerns auf ein traditionelles französisches Kulturareal, noch voll der Legenden der Vergangenheit, angeprangert wurde. Dreißig Jahre später war es der gleiche Kampf gegen die Globalisierung, der sich mit der Revolte von José Bové in eben dieser Gegend abspielte und sich in Seattle gegen die WTO und anderswo fortsetzte. Ein wenig später kritisierte ich mit Enki Bilal das klägliche Abdriften der extremen Linken (oder der vorgeblich solchen) in den Terrorismus in Frankreich, Italien und natürlich Deutschland. Wir befinden uns im Jahr 1978/79, *Les Phalanges de l'Ordre Noir*[11] hatte einen enormen Erfolg – und hat ihn noch heute –, und ich habe die Schwäche, zu glauben (da ich es oft gelesen habe), daß dieses Buch durchaus Auswirkungen auf die moralische und politische Abwertung der Gewalt hatte, ähnlich wie das Ergreifen eher theoretischer Positionen.

Jean-Claude Mézières/Pierre Christin: *Valerian et Laureline. La Cité des Eaux Mouvantes.* Paris: Dargaud pocket bd 1988 / Paris: Dargaud 1970

1982-83, als Bilal und ich an der *Partie de Chasse*[12] arbeiten, befinden wir uns noch in der Zeit, wo viele gute Geister meinten (um sich daran zu erfreuen oder daran zu verzweifeln),

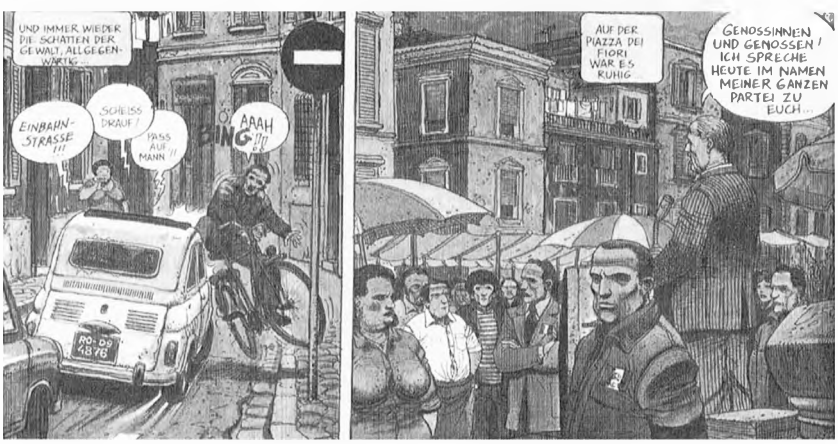
[9] Dt.: *Valerian und Veronique: Die Stadt der tosenden Wasser.*
[10] Dt.: *Aufruhr in der Rouergue.*
[11] Dt.: *Der Schlaf der Vernunft.*
[12] Dt.: *Treibjagd.*

daß der „reale Sozialismus" in uneinnehmbarer Form in der UdSSR und in den Ländern des Ostblocks verankert ist. Sehr spärlich gesät sind die, die von einem Riesen auf wackligen Beinen sprechen und vor allem die, die es beweisen: das kann der Comic machen, indem er die Senilität der kommunistischen Führer aufzeigt, die Albernheit der totalitären Sprache, die Scheinheiligkeit des demokratischen Zentralismus, die wilde Realität des Kampfes um die Macht in einer im Wald verlorenen Datscha. Indem er – in einer stark marxistischen Art und Weise – die Möglichkeit der Umkehrbarkeit der Geschichte ankündigt, kündigt unser Comic selbstverständlich auch spätere Ereignisse an, das Ende des Kommunismus im Osten, den Fall der Mauer (Thema des von mir, Andreas Knigge und einem Kollektiv von Zeichnern 1989 verwirklichten Werkes mit dem Titel *Durchbruch* [13]). Wieder ein Beweis dafür, daß Comic sich mit Erfolg für sein politisches und soziales Umfeld interessieren kann.

Aber gleichzeitig darf man nicht glauben, daß ich die Absicht hatte, sozusagen aktivistische Arbeit zu leisten, auch wenn mir das zu bestimmten Zeitpunkten passieren konnte. Denn ich denke **auch**, daß Comic **„entertainment"** sein muß, daß er nahe an der Kindheit bleiben muß, daß er fesselnde Erzählungen bieten muß, daß er nicht da ist, um zu moralisieren, sondern um – durch die Geschichte und durch die Zeichnung – Emotionen zu wecken. Aus diesem Grund ist meine Arbeit mit einer der wenigen Frauen, die in diesem Bereich tätig sind, Annie Goetzinger, in meinen Augen nicht weniger wichtig als meine direkt politischen Alben. Unsere einfühlsamen Portraits weiblicher Schicksale in *La Demoiselle de la Légion d'Honeur* [14], *La Diva et le Kriegsspiel* [15] oder später in *La Sultane Blanche* [16] wollen dem Universum der Frau, das bisher vernachlässigt wurde, außer um daraus eine Karikatur zu machen, einen Platz in der Welt des Comic geben. Und wiederum geht es hier nicht darum, sich einer „feministischen" Strömung anzuschließen, die uns nur wenig berührt, als vielmehr eine Form der Sensibilität beizusteuern, die in vielen, gewissermaßen von selbst machistischen Erzählungen fehlt.

medien & zeit: *Es sieht so aus, als ob einige Ihrer Arbeiten auf einem sehr genau recherchierten historischen Hintergrund aufbauen. Ist schon der Rahmen von* Les Phalanges de l'Ordre Noir *sehr detailgetreu (der spanische Bürgerkrieg und rezenter Terrorismus), könnte man bei den Protagonisten in* La Partie de Chasse *sogar annehmen, daß es sich hierbei um reale historische Personen handelt (politische Vertreter der ehemals kommunistischen Länder Osteuropas). Wie sehen Sie die Beziehung von Realität und Fiktion in Ihrem Werk?*

Pierre Christin: Ein sehr wichtiger Teil meines Werkes basiert tatsächlich auf der sehr wichtigen Arbeit der journalistischen Nachforschung, der historischen Dokumentation, der Bildrecherche von Fotos aus Reportagen und Pressedossiers, und nicht zu vergessen die zahlreichen Interviews, die persönlichen Treffen und das internationale Netzwerk. Es war eines meiner größten Vergnügen (wenn ich das so sagen darf), als mich die Rumänen, nachdem sie aus der langen Nacht des Ceaucescu herausgetreten waren, in ihrem Land empfingen und überzeugt waren, daß ich ... ein ehemaliger Agent der Securitate sei, der incognito in den Westen gelangt war – so genau waren meine Informationen. Das war nicht der Fall, das kann ich Ihnen versichern, aber es ist



Enki Bilal/Pierre Christin: *Der Schlaf der Vernunft.* Stuttgart: Ehapa 1997

[13] Christin nennt hier den deutschen Titel. Französische Ausgabe: *Après le Mur.*

[14] Dt.: *Das Fräulein von der Ehrenlegion.*

[15] Dt.: *Die Diva.*

[16] Dt.: *Die Frau des Sultans.*

wahr, daß ich hier und dort über zuverlässige Quellen verfügte. Man findet ohne Zweifel in meiner Vorgehensweise sowohl meine politikwissenschaftliche und soziologische Ausbildung wieder als auch meine Arbeit im Bereich des Journalismus und der Lehre des Journalismus.

Es sei hier noch einmal gesagt, daß es wichtig ist, die Realität und ihre Darstellung nicht zu verwechseln. Zunächst ist das, was wir Fakten nennen, ziemlich oft mit Vorsicht zu behandeln. Es gibt viele „Fakten" in den fernsten Winkeln Afrikas, von denen man nichts oder fast nichts weiß (und das ist einer der Gründe, weshalb ich sehr wenig über diesen Kontinent geschrieben habe, wo mir meine Inkompetenz Angst macht). Und es gibt auch eine Menge anderer „Fakten", durch die wir glauben, Dinge zu wissen, obwohl sie nichts als trügerischer Schein oder Maskerade sind (denken wir an Temesvar oder den Golfkrieg). Dann ist es auch nicht dasselbe, ob man „fiction" oder „non-fiction" macht. Wenn ich ein unmittelbares Problem in Angriff nehmen will, bleibt das Schreiben eines Artikels das sicherste Mittel, um eine gewisse Wirksamkeit zu erreichen. Wenn ich Introspektion üben will, bleibt einen Roman zu schreiben das flexibelste Mittel, um eine gewisse Tiefe zu erreichen. Der Comic ist nicht anders als andere Künste. Er hat Stärken, er hat Schwächen, die jene nicht haben. So bleibt er unübertrefflich, wenn es darum geht, Situationen, Leute, Länder, von denen unsere Vorstellung verschwommen ist, in Bilder zu verwandeln, klar und lebendig zu machen. Aber er stößt dann schnell an seine Grenzen, wenn es darum geht, immaterielle Dinge darzustellen (den Umlauf des Geldes genauso wie den Fluß zärtlicher Gefühle).

Letztlich ist Fiktion zu schaffen ein Mittel, die Realität zu überheizen, Personen und Situationen „bigger than life" zu machen, Charakterzüge, die zu einem bestimmten Zeitpunkt noch nicht viel mehr als filigran sind, zu erahnen oder sie hervortreten zu lassen und ihnen vor allem diese Übersetzung anzubieten, die keiner anderen gleicht und unersetzbar ist – den Zeichenstil des Künstlers. Dieselbe Sache erzählt von einem Schultheiss oder von einem Gimenez, von einer Bretécher oder von einem Spiegelman ... das ist nicht dieselbe Sache! Mich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen ist in meinem Fall an der Universität zu unterrichten, in Zeitschriften oder Zeitungen zu schreiben, Berichte zu verfassen oder am politischen und sozialen Geschehen teilzunehmen. Fiktion zu machen ist durch die Welt zu gehen, sie zu träumen, sie zu phantasieren, sie in meiner Weise zu erzählen, kurz gesagt, im Inneren meiner Bücher oder meiner Alben zu leben ohne mich zu sehr von ihrer Ausdruckskraft verführen zu lassen.

medien & zeit: *Wissen Sie, aus welchen sozialen Gruppen der Hauptanteil der ComicleserInnen in Frankreich kommt? An welches Publikum wenden Sie sich? Wenn Sie an einem Comic arbeiten, spielt dabei die Überlegung, daß Sie damit andere Menschen erreichen als mit einer literarischen Erzählung oder einer Reportage, eine Rolle?*

Pierre Christin: Im Gegensatz zur Situation, die in vielen Ländern herrscht, und im speziellen im deutschsprachigen Raum, wendet sich der französische Comic an ein sehr großes und breitgefächertes Publikum. Es gibt traditionell eine sehr junge Leserschaft, die einst die Illustrierten las (die ich schon am Anfang erwähnt habe) und die nunmehr Alben liest, die in Bibliotheken studiert werden (das sind die meistbesuchten Gänge, auch die abgegriffensten Werke) oder in Kaufhäusern gekauft werden (FNAC oder Einkaufszentren). Aber es gibt auch Erwachsene, oft mit höherer Bildung, die spezialisierte Buchhändler aufsuchen oder auch Buchhandlungen von hohem Niveau, wo sie Bilal direkt neben Bourdieu sehen können. Nun noch einige Bemerkungen, zu denen die (in meinen Augen für einen Leser aus dem Ausland sehr überraschenden) Zahlen einer regelmäßig durchgeführten offiziellen Studie wie „Les Pratiques Culturelles des Français" einladen:

a) Die Kinder, die die meisten Comics lesen, sind auch die, die die meisten Romane lesen und im allgemeinen die, die am allermeisten lesen. Wenn sie damit aufhören, Comics zu lesen, hören Kinder aus schlechter gestellten Schichten meistens ganz einfach überhaupt mit dem Lesen auf. Kinder aus besser gestellten Schichten bleiben oft Comicleser oder werden zu erwachsenen Romanlesern oder aber verbinden beides miteinander.

b) Die Erwachsenen, die die meisten Comics lesen, verfügen oft über ein relativ ausgeprägtes kulturelles Kapital (Mittelschulabschluß, universitäre Bildung etc.). Was bewirkt, daß man nach Jahren der Anfeindung unter ihnen zahlreiche Lehrende findet, die darin – gerechtfertigterweise, die Zahlen beweisen es – das letzte Bollwerk des Lesens und ein erstklassiges Objekt für Erzählanalysen sehen, angesichts des omnipräsenten Fernsehens, der Videospiele, des Internet etc.

Allerdings handelt es sich dabei nicht wirklich um dasselbe Publikum wie das des Romans oder des Essays, auch wenn es zahlreiche Überschneidungen gibt. Man sieht das gut auf Buchmessen: Lange Schlangen von jungen Leuten, sehr passioniert aber nicht sehr betucht, oft Sammler und immer scharfsinnige Kenner, deren Aussehen an den Comicständen vom Post-Punk bis zum Musterschülerlook reichen kann. Alte Schachteln im Pelz, Herren in Anzügen, in Schwarz gekleidete junge Damen und Yuppies, die sich für die „Berühmtheiten" interessieren, an den Ständen der allgemeinen Literatur.

Ebenfalls zu bemerken ist: die soziale Herkunft von Comicmachern in Frankreich ist nicht wirklich von derselben Art, wie die von – sagen wir – Filmschaffenden oder Romanciers. Nichts gemeinsam haben die jungen bürgerlichen, ehrgeizigen Autoren, die ihr erstes Manuskript zu Gallimard tragen gehen, mit den ausgefuchsten Vorstädtern, die ihre ersten Zeichnungen zu einem Comicverleger bringen. Auf der einen Seite, trotz allem, eher die „Erben"; auf der anderen eher die „Stipendiaten". Auf der einen Seite Autoren und Leser zusammen eher die Dominierenden; auf der anderen Seite eher die Dominierten. Aber all dies ist überholt. Bestimmte Autoren des Comic übersteigen an sozialem Prestige bei weitem Maler, die von kulturellen Institutionen in den Himmel gehoben werden. Und junge Bürgerliche können durchaus von der stilistischen Freiheit, die der Comic bietet, angezogen werden. Eine Sache ist jedenfalls sicher: auch wenn der Comic in Frankreich eine Lektüre ist, die ein heterogenes und weites Publikum erreicht, kann man ihn deswegen trotzdem nicht als Populärliteratur bezeichnen. Viele hochwertige Alben sind bedeutend schwieriger zugänglich als unzählige Romane. Nur wenige Autoren stammen wirklich aus den ärmsten Schichten der Gesellschaft.

All dies vorangeschickt, ist die endgültige Antwort auf ihre Frage also: **Ja**. Ein Comic erreicht nicht dasselbe Publikum wie ein Roman oder ein Essay. Weder durch sein Format (das Album); noch durch seinen Preis (Alben, obwohl sie technisch teurer zu produzieren sind, werden billiger als Romane verkauft); noch durch die Altersgruppe (Comics können von Kleinkindern genauso gelesen werden wie von Fans, die vor dreißig Jahren angefangen haben, eine Serie zu lesen, und diese noch immer verfolgen); noch durch die Themen (viel Abenteuer, viel Humor ... was bei dem, was der zu gerne manieristische und narzißtische französische Roman der Gegenwart geworden ist, nicht wirklich der Fall ist); noch durch die Auflagen (die größten Erfolge des französischen Buchhandels sind – bis auf wenige Ausnahmen – Comicalben); noch nicht einmal bei der Lesezeit (ganz im Gegensatz zu dem, was man glaubt, beweisen alle Studien, daß ein Comic **länger** gelesen wird als ein Roman ... aus dem guten Grund, daß er sehr oft wiedergelesen wird, was bei einem Roman nur ausnahmsweise vorkommt); all dies führe ich an, um zu sagen, daß man gänzlich andere Leute erreicht, wenn man einen Comic macht.

medien & zeit: *In Ihren Werken begegnet man häufig ungewöhnlichen literarischen aber auch graphischen Elementen. Beispielsweise findet man Zeitungsausschnitte als narratives Mittel; oder auch die wunderbare Idee in* La Sultane Blanche*, einer Arbeit, die gemeinsam mit der Künstlerin Annie Goetzinger entstanden ist, die Gegenwart in schwarzweiß darzustellen und die (fiktive) Geschichte von Lady Sheringham durch Farben lebendig werden zu lassen. Sie arbeiten mit sehr unterschiedlichen Künstlern. Wie entsteht eigentlich ein neuer Comic? Entwerfen Sie die Handlung gemeinsam, oder haben die Zeichner üblicherweise schon bestimmte Ideen, mit denen sie an Sie herantreten? Haben Sie Einfluß auf die Gestaltung der Panels oder adaptieren Sie den Text an die Bildkomposition?*

Pierre Christin: Alle verfügbaren graphischen Mittel sind für den Comic geeignet. Bei manchen Zeichnern ist man sehr nahe an der lockeren Skizze, bei anderen am Schwarzweißstich, bei anderen an Illustrationstechniken, und wieder bei anderen, wie bei meinem Freund Bilal, an der Malerei. Es gibt also keinen Grund, alten Verfahren eine Absage zu erteilen (Faksimiles, Pauspapier, etc.) oder modernen (mit Fotokopie, mit dem Computer bearbeitete Bilder, etc.). Das Essentielle ist jedoch, einmal mehr, der Stil, die unnachahmliche Handschrift jedes einzelnen Künstlers, mit dem ich zusammenarbeite. Das heißt, daß ich wie ein Schneider nach Maß arbeite, im Sinne der Möglichkeiten, des Geschmackes, der graphischen Vorlieben eines jeden meiner Zeichner. Dies ist oft Thema von langen Diskussionen im Vorfeld, aber überdies ist es notwendig, daß es eine Art gegenseitige „Liebe auf den ersten Blick" gibt, das heißt, daß mich die Zeichnung anspricht (was nicht viel mit der eigentlichen Qualität zu tun hat, da mir manche Zeichner als bewundernswert erscheinen, aber,

wenn ich das so sagen darf, „nichts für mich" sind). Und daß das, was ich schreibe, den Künstler anspricht (was auch nicht notwendigerweise von allein kommen muß, insofern, als es eines menschlichen Sich-Verbündens bedarf, um die langen Monate gemeinsam zu arbeiten). Sind dafür einmal die groben Umrisse festgelegt, verfasse ich eine Synopsis (ein wenig wie beim Film), über die man sich einigt, dann ein extrem detailliertes Drehbuch, Seite für Seite, Bild für Bild, Dialog für Dialog, und hier muß jede Veränderung auf einer ausgehandelten Übereinkunft beruhen. Das heißt aber nicht, daß man nicht sehr flexibel bleiben muß, damit die Geschichte gleichzeitig sehr gut konstruiert ist, aber auch ihr eigenes Leben leben kann, mit Überraschungen und unerwarteten Abzweigungen.
Dafür ist es die Aufgabe des Künstlers, Meister seines Castings und seiner Inszenierung zu sein: Natürlich zeigt er mir die Studien der Charaktere, denen er sich widmet, zeigt mir die Skizzen von entstehenden Seiten, wir diskutieren darüber, aber es geschieht durch ihn und durch ihn allein, daß die Alchimie wirkt, die die Worte in Bilder verwandelt. Und diese Alchimie beinhaltet viele Geheimnisse und Risiken. Besonders, weil sie eine große Anzahl von Wörtern **verdunstet**, die nicht für die Publikation und für die Kenntnis des Lesers bestimmt sind, sondern einzig und allein für den Zeichner, „for his eyes only".

medien & zeit: *Wie sehen Sie das Verhältnis von Comic und Film? Während der Film heute allgemein als Kunstform respektiert wird, befindet sich der Comic immer noch in einem Kampf um eine solche Akzeptanz. Dabei haben in letzter Zeit einige Autoren auf große Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Visualisierung im Comic und im Film hingewiesen. Schreiben Sie ein Szenario wie ein Filmskript? Enki Bilal hat einmal in einem Interview gemeint, daß das Publikum eines Films eher passiv ist, während ein Comicleser den Rezeptionsprozeß aktiv beeinflussen kann. Wie sieht Ihre Meinung dazu aus?*

Pierre Christin: Die Versuchung ist groß, Comic und Film zu vergleichen. Ich denke hingegen oft, daß meine Arbeit als Szenarist der eines Librettisten für einen Opernkomponisten näher ist. In einer anderen Zeit wäre es mein Traum gewesen, der Da Ponte von Mozart zu sein, das heißt, Intrigen konstruieren und formelle, rein musikalische Notwendigkeiten mit den dramaturgischen Regeln des Theaters verbinden zu können. Um dasselbe geht es beim Comic. Selbstverständlich sind die Spezifikationen nicht die gleichen wie beim Film. Um einige einfache Beispiele zu nennen: Der Ablauf der Zeit (kontinuierlich im Film, diskontinuierlich im Comic) ist sehr unterschiedlich, die Dialoge (gesprochen im Film, geschrieben im Comic) beruhen nicht auf demselben Verfahren, die Akteure (aus Fleisch und Blut im Film oder aus Papier im Comic) haben nicht dieselben physischen Charakteristika. Schließlich ist der finanzielle Einsatz absolut nicht derselben Art: Der Comic geht aus einem Handwerk hervor, seine Produktionskosten sind sehr niedrig (in dem Sinne, daß man ein Meisterwerk auch schaffen kann, wenn man keinen Sou hat und in einem besetzten Haus lebt, auch wenn nachher der Druck und der Vertrieb teuer sind, aber das ist ein anderes Problem). Film – und sogar Video – sind im Gegensatz dazu ungeheuer kostspielige Realisationsformen, wenn man sie mit dem Comic vergleicht, und dort nimmt jeder Flop für eine gewisse Anzahl von Beteiligten titanicähnliche Ausmaße an. Kurz gesagt, das Kino ist durch seine Anteriorität, aber auch gerade durch seine Kostspieligkeit, seinen Starrummel, seine Amerikanität in den Hof der Großen eingezogen, in den (echten oder falschen) Hof der hohen Kultur, während sich der Comic noch immer in den Vororten der noblen Kunst aufhält und beinahe schon unfeinen Genres benachbart ist, besonders in angelsächsischen Ländern, wo er in Läden verkauft wird, die mehr an Sex-Shops als an Buchhandlungen erinnern!

Was die gleiche Art und Weise des Schreibens für Comic und Film betrifft, können Sie sich nach dem, was ich gerade erläutert habe, leicht vorstellen, daß es sie nicht gibt. Der Comic ist allem voran die Frucht der Zusammenarbeit zweier Autoren, was etwas sehr Einfaches beweist: die jeweiligen Namen stehen auf den Titelblättern der Alben in derselben Größe! Während man beim Film, bis auf sehr seltene Ausnahmen, nicht umhinkommt, auf den Plakaten den mikroskopischen Charakter der Namen von Drehbuchautoren neben den Namen der Regisseure zu bemerken, vor allem übrigens in Frankreich, wo die *Cahiers du cinema* einen Kult des Autorenkinos geschaffen haben. Bei ernsterer Betrachtung muß man zugeben, daß beim Film der Drehbuchautor wirklich **im Dienste** des Regisseurs steht, der, wenn der Moment kommt, seinen Film alleine verantworten muß. Das ist der Grund, warum ich zum Beispiel mit Bilal für seinen Film *Bunker Palace Hotel* auf eine ganz andere Art gearbeitet habe, im Vergleich zu unseren Alben, wo es im

Wesentlichen **meine** Geschichten sind, die unsere Bücher strukturieren, während es dort meine Feder war, die im Dienste **seiner** Vision stand.

Was die Frage betrifft, ob der Zuseher passiver ist als der Leser, habe ich in dem Sinne keine Meinung, als es sich oft um dieselbe Person handelt. Sicher ist aber, daß ersterer mehr gefesselt ist. Man verläßt ein Kino selten nach den ersten fünf Minuten eines Films, selbst wenn man nahe daran ist, ihn zu hassen. Während Sie zum Beispiel ein Album, dessen graphische Gestaltung Sie nicht anspricht, in der Buchhandlung wieder zurücklegen. Comic, das ist manchmal eine lange Beziehung zwischen Leser und Autor (besonders im Fall von Serien, die sich über Jahrzehnte erstrecken können) und eine Angelegenheit von „love at first sight": Man mag einen Zeichner oder man mag ihn nicht, in dem Sinne, als, was die besten unter ihnen betrifft, etwas außergewöhnlich Sinnliches im Zusammenhang mit dem handgezeichneten Bild existiert. Man zeigt Ihnen einen Stich von Dürer, ein Aquarell von Turner oder ein Titelbild von Hergé: selbst wenn Sie es nicht kennen, können Sie es – wenn Sie ein Kenner sind, und sei es auch nur ein mittelmäßiger – sofort zuordnen. Man zeigt Ihnen eine Szene von Fritz Lang, von Federico Fellini oder Lars von Trier – Filmemachern mit einer doch sehr persönlichen Ästhetik – und siehe da, wenn Sie den Film nie gesehen haben, werden Sie nicht in der Lage sein, zu sagen, von wem der Ausschnitt ist.

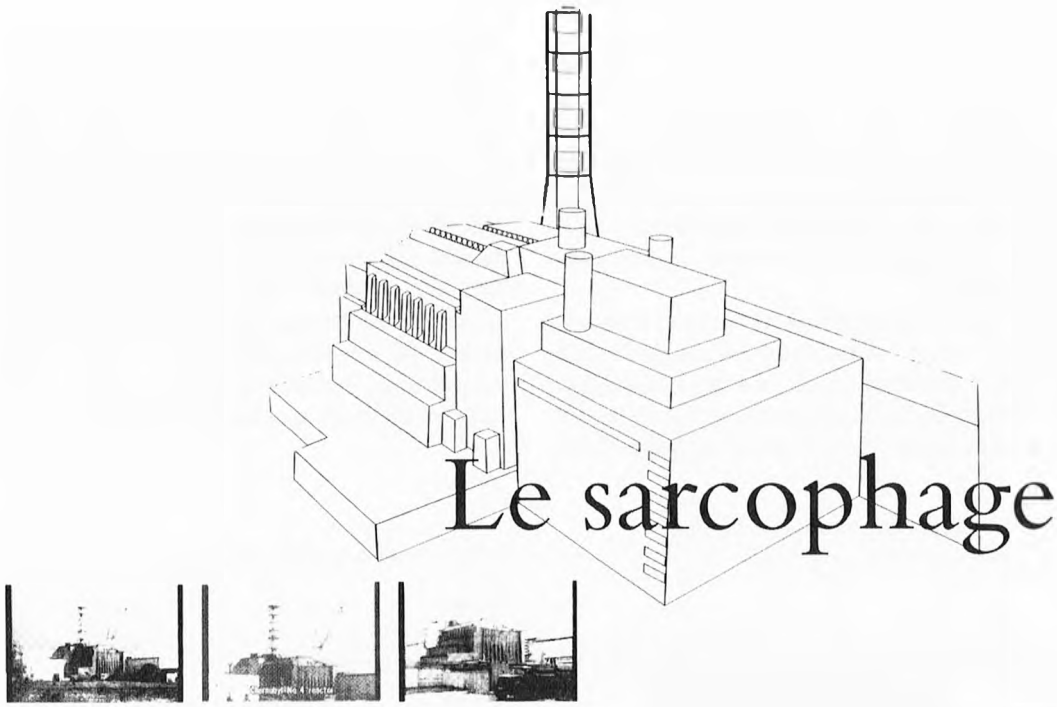
medien & zeit: *Ihre Arbeiten* Los Angeles [17] *und* Coeurs Sanglants et Autres Faits Divers [18] *mit Enki Bilal und* Lady Polaris *mit J.-C. Mézières sind ungewöhnlich. Sie verbinden hier auf eine sehr subtile Weise die klassische Form der Reportage mit einer Art „illustrierter Novelle". Wie kam es zu dieser Idee einer so außergewöhnlichen und brillianten Erzählform?*

Pierre Christin: Ich erkunde sehr gerne verschiedene Realisationsformen, die für die Geschichte, die ich erzählen will, als Ausdrucksmittel mehr oder weniger geeignet sind. Ich habe schon vom Roman gesprochen, den ich gelegentlich für Themen verwende, die ich für eine visuelle Übersetzung nicht interessant finde. Ich könnte über Journalismus sprechen, die Reportage bleibt in meinen Augen eine große zeitgenössische Form des Ausdrucks. Wir haben gerade die Beziehung zwischen Comic und Film erörtert. Aber tatsächlich gibt es noch andere Kombinationen von Text und Bild. Das illustrierte Buch stellt dafür meiner Meinung nach das beste Beispiel dar und ist in meinen Augen gleichzeitig ein hervorragendes Feld für Experimente, wo es viele Dinge noch zu erfinden gilt. Es ist nicht so, daß es in diesem Bereich keine Tradition gibt, die gibt es genauso – auf der katholischen Seite auf jeden Fall – in der Verehrung der Heiligenbilder wie auch in den großen Bilderbögen des 19. Jahrhunderts, Feuilletonromanen, Zukunftsromanen, wie denen von Jules Verne in Frankreich, populären Reihen in England und anderswo. Die häufigste Vorgehensweise in diesem Bereich ist es, einem Künstler einen Text vorzulegen, der diesem dann gewissermaßen eine ergänzende visuelle Seele gibt, wenn auch manchmal das Gegenteil der Fall sein kann, da ja große Maler und Graveure von Schriftstellern verlangen konnten, Texte ausgehend von ihren Werken zu schreiben. All das hat zu hervorragenden Büchern geführt, die ich seit meiner Kindheit bewundere. Aber wir befinden uns im 20. Jahrhundert, Bilder sind in solchem Überfluß vorhanden, daß sie sich ihres Sinnes entleeren, die Fotographie hat sich banalisiert und die schlimmsten Grausamkeiten nehmen darin eine sterile oder ästhetisierte Gestalt an, der Leserhythmus ist mit der Verbreitung der illustrierten Zeitschriften sehr schnell geworden, das Zapping ist beim Fernsehen die Regel.

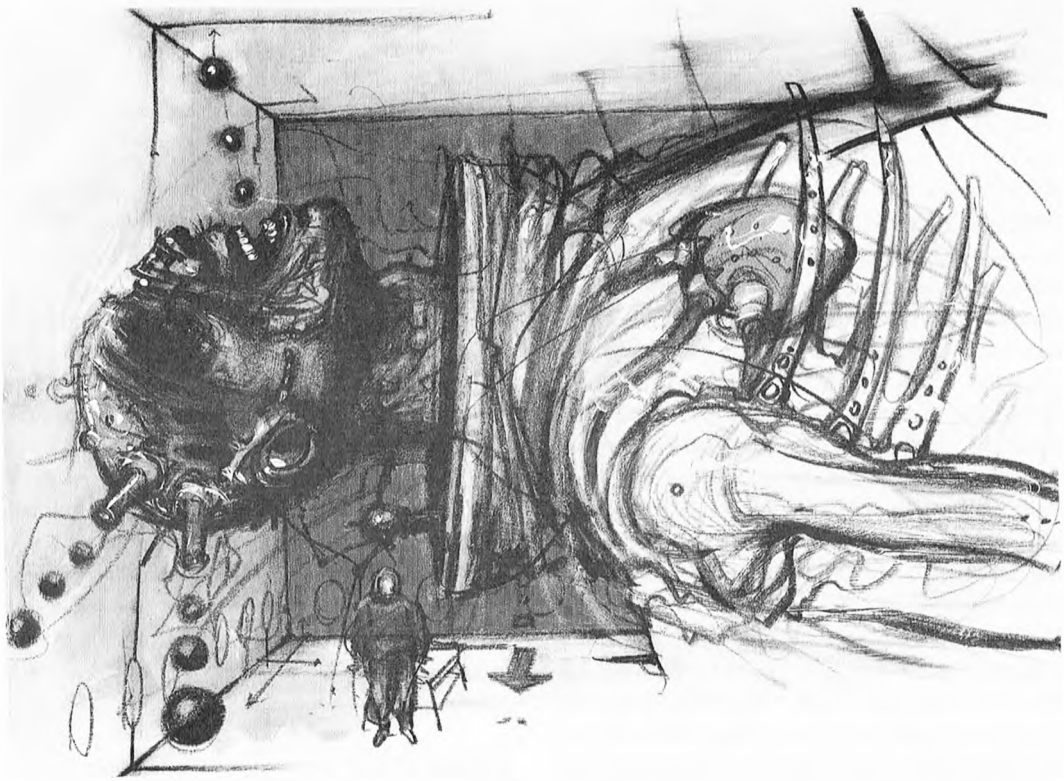
Davon ausgehend ist es möglich, neue Gestaltungformen für illustrierte Bücher zu entwickeln, die, ohne dabei die immense Arbeit ihrer Vorgänger zu verleugnen, neue Verbindungen zwischen dem Textlichen und dem Ikonographischen suchen. Das ist es, was ich mit den Titeln, die Sie angesprochen haben, begonnen habe, in Angriff zu nehmen, und was ich seit mehreren Jahren mit einer Reihe, die sich *Les correspondances de Pierre Christin* nennt, weiterentwickle, in der ich Arbeiten im sogenannten „italienischen" Format (wegen seiner Horizontalität, im Gegensatz zum Comic, dessen Seitenarchitektur vertikal ist) veröffentliche. Jeder Titel wird einem anderen Zeichner anvertraut, der nach seinem Stil und seinen Interessen ausgewählt wird ... und natürlich nach seinem Wunsch, mit mir zu arbeiten. So sehr der Comic ein relativ kodifiziertes Genre ist, so sehr weiß ich hier im großen und ganzen jedes-

[17] Vollständiger Titel: *Los Angeles. L'étoile oubliée de Laurie Bloom.* Dt.: *Los Angeles. Der vergessene Stern der Laurie Bloom.*

[18] Dt.: *Vergessene Augenblicke.*



Le sarcophage

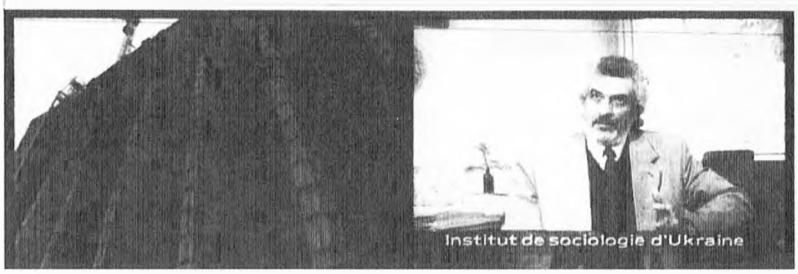


Ausschnitte aus Pierre Christin/Enki Bilal: *Les correspondances de Pierre Christin: le sarcophage*. Paris: Dargaud 2000

mal wieder nicht, wohin wir uns bewegen werden. Wie bei den Dreharbeiten zu einem Film, wie bei einer Entdeckungsreise, wie bei einem wirklichen Abenteuer lasse ich großzügig den Zufall entscheiden, worum es in dem Buch gehen wird. Da es außerdem beim Comic keine echte Möglichkeit zur Montage (editing) gibt, genauso wie bei der Form von illustrierten Büchern, mit denen ich mich beschäftige, ist der Verlauf ähnlicher dem eines Kurzfilmes zum Beispiel, oder dem der vorgegebenen „Schienen" (layout) einer Zeitschrift.
Nun bleibt zu klären, was ich unter „correspondances" verstehe: Der Begriff könnte als das Verschicken von Nachrichten aus der Ferne aufgefaßt werden und ist tatsächlich die Frucht meiner sehr zahlreichen Reisen, meiner Weltreise durch die nördliche Hemisphäre in den 80er Jahren (welche ein Album entstehen ließ, in dem Illustrationen und Comic vermischt sind, *L'homme qui fait le tour du monde*), meiner anderen Weltreise durch die südliche Hemisphäre in den 90er Jahren, vieler anderer Pilgerfahrten, die manchmal nostalgisch waren (Kuba), manchmal kompliziert (Vereinigte Arabische Emirate), manchmal dramatisch (Tschernobyl), etc. Die Tradition, in der diese Werke stehen, ist im Grunde die von jenen Reisenden, Seeleuten, Soldaten und Forschern aller Art, die Skizzen, Pläne, Realien von ihren langen Reisen zurückbrachten und sie, obwohl sie oft selbst ziemlich gute Zeichner waren, bei ihrer Rückkehr nach Europa großen Künstlern anvertrauten. Das ist das, was ich mache, indem ich den Künstlern, mit denen ich arbeite, zahlreiche Dokumente gebe (vor allem fotographische). Ich überlasse ihnen auch eine Art **Programm** zur zeichnerischen Umsetzung, wie es die Mäzene des Ancien régime machen konnten oder die wohlhabenden Bürger, die Themenbilder in Auftrag gaben.

Aber, und das ist die zweite Bedeutung von „correspondances", es geht bei der Zeichnung nicht darum, meine Texte zu illustrieren, da ich diese wiederum in Übereinstimmung mit dem Bild (Pastell, Aquarell, Gouache, Acrylbild, retuschierte Fotos, Computerbilder etc., alles ist möglich und alles kann kombiniert werden) noch einmal schreibe. Es geht im Gegenteil darum, eine neue Realität zu erschaffen, die übrigens oft zweideutig ist, da die Zeichnung nicht unbedingt dasselbe aussagt, wie der Text, und der Leser, wie er es in der heutigen Informationsflut tut, durch sich selbst reisen muß, um (sich) zu verstehen.

Konstantin Tchetcherov, *chercheur* :
« Le sarcophage vit sa propre vie, vous savez... Il y a des oiseaux qui rentrent dedans par les brèches. »



Pierre Christin/Enki Bilal: ***Les correspondances de Pierre Christin: le sarcophage*****. Paris: Dargaud 2000**

Handelt es sich dabei um einen „graphischen Roman"? Um Metajournalismus? Um visuelle Phantasien? Ich habe hier jedenfalls für mich persönlich und obwohl ich den klassischen Comic immer noch sehr mag, einen wunderbaren Freiraum gefunden, der es mir erlaubt, meine Lust an kleinen und großen Reisen, zu Fuß oder mit dem Fahrrad, entlang des Mekong oder in den Kordillieren der Anden, im unterirdischen Paris oder in den kleinen Eisenbahnen der französischen Bergwelt, damit zu kombinieren. Ich hatte auch das Glück, daß diese Formel – die zugegebenermaßen trotz ihrer schönen Anerkennung in den Kritiken nicht sehr kommerzialisierbar ist – Künstler, die ich sehr bewundere, verführt und von einem Verleger begleitet wird, der ein paar Risiken auf sich nimmt.

medien & zeit: *Sie sind ja nicht nur Schriftsteller, sondern auch Wissenschaftler. Spielt der Comic auch in Ihren Lehrveranstaltungen und der Forschung*

eine Rolle? Wie sieht es mit dem akademischen Interesse für Comics in Frankreich aus? Hat sich hier die Einstellung seit dem Auftauchen von Comics, die sowohl künstlerisch als auch inhaltlich komplex und anspruchsvoll sind, geändert?

Pierre Christin: Comic und ganz allgemein schöpferische Tätigkeit, das ist ein bißchen mein geheimer Garten, mein Vergnügen, manchmal aber auch meine Sorge, denn wie macht man gute Bücher? Man ist sich niemals ganz sicher ... Das heißt, daß es sich um eine Tätigkeit handelt, die auf einer anderen Wirkungsweise beruht, als der, die man sich auf einer französischen Universität erwartet. Einmal hatte man mir angeboten, die Leitung der Comicschule in Angoulême anzunehmen, man ersucht mich häufig, Vorlesungen zum Szenarium zu halten, etc.
Ehrlich gesagt, das begeistert mich nicht. Comic, das mache ich zum Vergnügen, und das steht ein bißchen im Gegensatz zur ernsthaften, akademischen Denkweise. Im Grunde glaube ich, daß man nicht wirklich lernt, Comics zu machen, daß es etwas ist, das aus der Kindheit kommt, aus dem Verlangen, zu erzählen, etc.

Den Journalismus dagegen, ja, den lernt man. Es gibt Regeln, an die ich glaube, moralische Imperative, die ich unterschreibe (selbst, wenn sie kaum respektiert werden). Ich mag es furchtbar gerne, mit meinen Studenten in meiner Schule in Bordeaux zu arbeiten und mit ihnen zusammen Dinge ins Leben zu rufen. In dem, was ich versuche, ihnen zu vermitteln, ist zweifellos meine Tätigkeit im Comicbereich gegenwärtig, sogar ohne mein Wissen. Aber genauso meine Verpflichtungen in der Gesellschaft, meine Ausbildung, die in Summe sehr klassisch ist, die Tatsache, daß ich, was auch immer geschieht, Pariser bleibe (in Frankreich ist der Gegensatz Paris – Provinz nicht außer Acht zu lassen) wie meine Freundschaften und Feindschaften ...

Was die Einstellung der akademischen Institutionen dem Comic gegenüber betrifft, hat sie sich im Laufe der Jahre tiefgreifend verändert. Das ist übrigens der Augenblick für eine terminologische Klarstellung. Indem ich auf ihre in Englisch formulierten Fragen geantwortet habe, habe ich mich bis jetzt in einer gewissen Weise an das englische Wort **Comic** angepaßt. Semantische Deckungsgleichheit aber besteht selbstverständlich zwischen dem amerikanischen „Comic" und der französischen „Bande dessinée" ganz und gar nicht (übrigens auch nicht mit dem japanischen „Manga"). Bande dessinée, das klingt ernst. BD, die Abkürzung, schon weniger. Aber schließlich hat die Bande dessinée in Frankreich, unter der einen oder der anderen Bezeichnung, ihre kulturellen Lorbeeren verdient: Sie wird in den Schulen und den Fakultäten analysiert, sie wird zu Symposien und Kultursendungen im Radio eingeladen, sie wird in mehr und mehr berühmten Museen ausgestellt. Sagen wir, um das zu vereinfachen, daß es mir so scheint, als könnte man im Moment kaum woanders als in Frankreich wie ich Professor, Doktor oder was weiß ich sein und gleichzeitig Comicszenarist. Beachten Sie, am Anfang meiner Karriere benützte ich ein Pseudonym, um Comics zu machen, denn ich war trotz allem mißtrauisch.[19]
Heutzutage fragt man sich in Anbetracht des erschreckend zerrütteten Zustandes in allen Bereichen der französischen Universität, ob man nicht dafür, daß man Professor ist, ein Pseudonym benützen sollte.

Aber, um damit diesen Punkt abzuschließen, es ist wahr, daß der Comic ohne Zweifel auch wegen seines sehr hohen künstlerischen Niveaus in Frankreich, wo er die begabtesten jungen Graphiker absorbiert, in der Welt der Kultur relativ akzeptiert und anerkannt ist. Auch wenn er dort ein wenig die Rolle des schlecht erzogenen Cousins spielt, bei dem man sich fragt, ob er nicht am Ende des Banketts die Hose herunterlassen wird. Das heißt, man erkennt die Grenzen, indem man den Platz der Kinokritik in der Presse mit dem der Comickritik vergleicht: ein Abgrund trennt die beiden.

medien & zeit: *Würden Sie der Ansicht zustimmen, daß der Comic unter bestimmten Bedingungen auch als historische Quelle herangezogen werden kann, besonders um vorherrschende Werte und Normen einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit zu untersuchen, oder, in anderen Worten, eine Art „Zeitgeist" auszumachen? Beispiele wären hier spezifische Genderkonstruktionen, soziale Rollen, die Einstellung zu technischem Fortschritt etc. in den US-amerikanischen Comics der 50er und 60er Jahre.*

[19] Pierre Christin schrieb zu Beginn seiner Karriere als Comicautor unter dem Pseudonym *Linus*.

Pierre Christin: Genauso wie jedes andere menschliche Erzeugnis kann Comic ganz sicher eine Rolle als historische Quelle, als politische Referenz, als sozialer Aufdecker spielen. Und sie würden sich selbst heute nicht schwer tun, festzustellen, was zum Beispiel einen Großteil der amerikanischen Comics essentiell von europäischen Produktionen unterscheidet. Auf der einen Seite Hyper-Gewalt, Superhelden, Xenophobie (besonders hinsichtlich Außerirdischer, den einzigen, wie man dort sagt, die noch keine „lawyers" haben, die für sie Prozesse führen können), Waffenkult, Frauenfeindlichkeit ...
Auf der anderen Seite eine gesellschaftskritische Funktion, die sehr stark von den humoristischen Comics und der Avantgarde in Anspruch genommen wird; aber auch eine ziemlich entschlossen moralische Seite im traditionellen Comic.
Die Darstellung der Welt ist, in dem Moment, wo sich gewisse Schaffens- oder Kommunikationsformen davon abwenden (Konzeptkunst, nonfigurative Kunst, etc., aber auch ein großer Teil des Unterhaltungskinos, ohne die unzähligen Sendungen der televisionären Verhirnlosung zu vergessen) die Stärke des Comic. Es ist also nicht überraschend, wozu es nicht mehr und nicht weniger als andere verwandte Bereiche beiträgt: die Wirklichkeit zu verstehen und zu erzählen und die Gestalt selbst zu gestalten, durch die diese Wirklichkeit wahrgenommen wird.

medien & zeit: *Gibt es wissenschaftliche oder künstlerische Arbeiten, die Sie StudentInnen der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft als Einstieg in das Feld des Comic empfehlen würden?*

Pierre Christin: Wie Sie im Zuge meiner Antworten feststellen konnten, die ein wenig dürftig aber ehrlich waren, bin ich in keiner Weise ein Comicspezialist, nicht einmal ein großer Leser von Alben. Im übrigen handelt es sich, wie ich bereits erklärt habe, dabei keineswegs um eines meiner Unterrichts- oder Forschungsfelder. Ich bin daher nicht qualifiziert, Ihnen Werke zu empfehlen, die für Ihre Frage relevant sind. Für all jene, die die Sache interessiert, bietet sich ein Besuch des Centre National de la Bande Dessinée (CNBDI) in Angoulême an. Dort finden Sie alles, was Sie brauchen, denke ich. Aber erwähnen wir trotzdem einen Titel, weil er für die Situation des Comic in Frankreich aufschlußreich ist: das ist das tadellose *Dictionnaire mondial de la Bande dessinée* (Larousse).

Wenn mir seinerzeit, als ich die Illustrierten versteckt vor meinen Lehrern las, jemand gesagt hätte, daß es eines Tages eine solche Menge an Arbeiten über das, was manche nicht zögern, die „neunte Kunst" zu nennen, geben würde, wäre ich verblüfft gewesen.

Prof. Dr. Pierre CHRISTIN (1938)
Literatur- und Sozialwissenschaftler, Journalist, Comicszenarist und Schriftsteller. Gründer und langjähriger Leiter der Ecole de Journalisme an der Universität Bordeaux III. Autor von über 60 Comicalben in Kooperation mit weltbekannten KünstlerInnen sowie einigen Romanen, einem Theaterstück und einem Film.[20]
Sein neues Werk *Le Sarcophage*, das die Katastrophe von Tschernobyl provokant thematisiert, ist Teil der Serie *Les correspondances de Pierre Christin*, die durch die Verbindung von Text, Fotographie und Zeichnung, von Erlebtem, Dokumentation und Phantasie ein neues Genre begründet.

[20] Die Bibliographie von Pierre Christin ist unter http://muz.pub.univie.ac.at/3-2001/christinbib.html abrufbar.

Comics zum Bosnienkrieg

Herbert Hrachovec

Karikaturen haben einen festen Platz in der politischen Auseinandersetzung. Comics interessanterweise nicht. Man denkt an *Doonesbury*, aber damit ist die Liste prominenter Beispiele beinahe schon erschöpft. In der Masse der gezeichneten Hefte nehmen Stellungnahmen zu tagespolitischen Themen und aktuellen Konflikten nur einen kleinen Raum ein. Phantasiewelten, Erotik, Lausbubenstreiche und allenfalls (pseudo-)historische Rekonstruktionen beherrschen das Terrain. Dagegen soll die Aufmerksamkeit in diesem Beitrag auf eine gegenwärtige Krisenregion gelenkt werden, das Gebiet der ehemaligen jugoslawischen Föderation. Die Katastrophen anläßlich ihres Zerfalls bilden den Anstoß zu einer Anzahl bemerkenswerter Comic-Publikationen. Man ist gewohnt, die angesprochenen Themen in anderen Kanälen wahrzunehmen bzw. abzuhandeln. Die Nachrichtensendungen im Fernsehen, die Kontroversen in den Feuilletons großer Zeitungen und die rasch verfaßten journalistischen Retrospektiven tragen den Hauptanteil der Auseinandersetzungen. Gezeichnete Bildgeschichten gehören nicht zum Standardrepertoire dieser Verarbeitung.

Dafür ist dieses Ausdrucksmittel weniger prädeterminiert und flexibler einsetzbar. Comics sind eine Nebenfront in der Konfrontation mit dem Geschehen in Ex-Jugoslawien; sie gestatten daher vergleichsweise divergente Lösungen. Im ersten Teil wird das Schreib- und Zeichenrepertoire vorgestellt, mit dem Zeichner und Autoren auf die auslösenden Ereignisse reagierten. Der Überblick macht deutlich, wie reichhaltig die Mittel sind, die in dieser Ausdrucksform zur Verfügung stehen. Sie lassen sich hier nicht detailliert abhandeln, stattdessen wird ein einziger Aspekt herausgegriffen und im zweiten Teil ausführlicher diskutiert. Während die allgemeine Orientierung das weitere Spektrum sichtbar macht, das Comics besetzen, zeigt der gewählte Gesichtspunkt, gleichsam vertikal dazu, wie sie sich in konkreten Verhältnissen verankern lassen. Es geht um die Funktion, die Zeichnungen, in Abhebung von Fotos, bei der Repräsentation kriegerischer Ereignisse erfüllen. Und um die Modifikation ihrer unterschiedlichen Funktionalität im Rahmen des „World Wide Web". Damit ist bloß ein kleiner Teil des umfangreichen Themengebiets berührt, zumindest aber eine Schnittstelle, an der sich die aktuellsten Medientechnologien mit dem vergleichsweise peripheren Vergnügen an gezeichneten Geschichten treffen.

Vom Augenzeugenbericht zur Science-Fiction-Phantasie

„Augenzeuge" ist ein Begriff, an dem sich die Eigenart politisch definierter Comics gut explizieren läßt. Im Normalgebrauch verwenden wir ihn in zwei Bedeutungen, die weit von dieser Kunstgattung entfernt sind, nämlich für Personen, die ein Ereignis miterleben, und – etwas weiter gefaßt – für den Foto- und Fernsehjournalismus, der uns die „Augenzeugenberichte" vermittelt. So ist beim gegenwärtigen Stand der Informationsgesellschaft Authentizität definiert. Es bedarf keiner großen Anstrengung, um zu bemerken, wie eingeschränkt dieses Verständnis ist. Wer kein Foto vorzuweisen hat, gerät in Schwierigkeiten, ernst genommen zu werden, selbst wenn er nachweislich an Ort und Stelle war. Für unseren Kontext ist ein anderes Manko wichtiger: Zeichnungen gelten im Vergleich zu fotografischen Aufnahmen als weniger authentisch. Nur in Gerichtsreportagen, wo gesetzliche Bestimmungen das Fotografieren verbieten, werden sie ersatzweise akzeptiert. Eigentlich ist das im Zeitalter beliebig manipulierbarer digitaler Bildproduktion ein Anachronismus, aber die Begrifflichkeiten, mit deren Hilfe wir uns in turbulenten Zeiten orientieren, können sich nicht immer auf dem neuesten Stand der Technik befinden. Mit Zeichnungen verbindet sich, seit die Fotografie sich durchgesetzt hat, eine subjektive Qualität; gerade sie wird im TV-Verständnis von „Augenzeuge" zurückgedrängt. Es ist jedoch – um den Spieß umzudrehen – klar, daß Personen bedeutend komplizierter sind, als es ihre Einschränkung auf Registrier- und Kontrollpunkte suggeriert. Während sie sehen, und vor allem, nachdem sie gesehen haben, empfinden und denken sie. Das wird beim Knipsen nur am Rand erfaßt.

Beschreiben

Eine Annäherung an die Vorgänge in Bosnien-Herzegowina ist im Schwerpunkt deskriptiv. Wie die vorigen Bemerkungen nahelegen, eröffnet sich damit sofort das Problem der Dokumentation. Senad Mavriç erfüllt die Bedingungen für Augenzeugen. Seine Bildsequenzen tragen die Titel *Sniper Story. Sarajevo 1992* oder *Spaziergang, Sarajevo 1993*[1]. Sie versetzen die Leserin (m/w) in einen eigenartigen Zwischenzustand. Die Beobachtungen aus dem Leben der belagerten Stadt halten sich an die bezeugten Details der Nachrichtenagenturen. Der Einschlag von Granaten, die Rettungswagen, der Kampf um Brennstoff, Wasser und Nahrungsmittel sind verbürgte Motive. Ergänzungen, wie der horrende Preis von Batterien für einen Walkman, passen in diesen Gesamteindruck. Die realistischen Schwarzweiß-Sequenzen in vorwiegend einfachen Bildkadern verstärken den Eindruck der Berichterstattung. Sie ist unweigerlich konstruiert, das ist bereits für den journalistischen Normalfall bekannt; im Comic reichen die Implikationen weiter. Der Abstand zwischen Auge und Zeichnung ist anderer Art als jener zwischen Auge und dem Auslösen eines Apparates. Die stilistische Vielfalt möglicher Skizzen ist kein Vergleich zu den Variationen, die Kameras zulassen. Eine Besonderheit, die Comic-Darstellungen gegenüber allen anderen in Frage kommenden Bildformaten auszeichnet, ist die Druckseite als Gestaltungsprinzip. Im selben Maß, in dem diese mediale Charakteristik gestattet, die Darstellung zu komprimieren, entfernt sie die Betrachterin (m/w) von der Suggestion der Reportage.

Die Explosion des Bombeneinschlags, der einen Vater bei der Beschaffung von Brennholz trifft, verbindet sich unmittelbar mit dem – formal analogen – Zerschellen des Tellers in der Küche, in der die Frau Geschirr spült. Die *Sniper Story* besteht aus dem Ensemble zweier einander gegenüberliegender Seiten, die beide ein Kind mit Teddybär in schlafender Stellung zeigen; das eine Mal im Bett der elterlichen Wohnung, bedeckt mit einem gemusterten Überwurf, das andere Mal liegt das Kind erschossen auf der Straße. Das Muster sind Blutstreifen, der Täter hatte vorher *sein* Kind zur guten Nacht geküßt. In solchen Konfigurationen wird sichtbar, daß die Gestaltungsfreiheit für Zeichner im Format gedruckter Broschüren sehr spezifische narrative Strategien eröffnet. Sie gestatten es, in sinnlicher Direktheit Zusammenhänge herzustellen, die gewöhnlich nur durch Bildserien und verbale Erläuterungen wiederzugeben sind. Collagen erzielen einen ähnlichen Effekt, doch bei ihnen fehlt der beklemmende Aspekt der konstruierten ganzheitlichen Logik, für den der Zeichner einsteht.

Ein zweites Beispiel, das die Diskrepanz zwischen dokumentarischer Genauigkeit und der individuellen graphischen Behandlung des Sujets auslotet, ist Joe Saccos *Safe Area Goražde*[2]. Im Gegensatz zu Senad Mavriçs kurzem, episodenhaften Büchlein handelt es sich hier um eine umfangreiche, sorgfältig recherchierte und mit außergewöhnlichem historischen sowie journalistischen Ethos hergestellte Synopse dreier Kriegsjahre in einer der am stärksten betroffenen Regionen. Die eben vorgelegte Beschreibung, so legitim sie sein mag, krankt freilich an der Einseitigkeit unserer Foto-Kultur. Sie verfehlt den zweiten Faktor in Saccos Buch, der es zur unverwechselbar persönlichen, ebenso wie allgemeingültigen, Darstellung macht: seine Stilistik und Bildregie. Es ist ebenfalls in schwarzweiß gehalten und insgesamt weniger „kunstvoll" gezeichnet, als *Mutter, was ist Krieg*. Während Mavriç seine Figuren eher mit den feinen Strichen des Modedesigners modelliert, gibt Sacco mit dickem Pinsel grobe Umrisse. Den Menschen des Bosniers verleihen attraktive Klamotten die Würde der europäisch-amerikanischen Zivilisation, der US-Amerikaner dagegen zeichnet sie (und sich selbst) holzschnittartig, eher nach dem Vorbild der Volkskunst. Sein – von außen vorgebrachter – Respekt schält sie aus der Vorstellungswelt heraus, in der schickes Gewand zum Substitut für den verlorengegangenen Lebenssinn geworden war. Er kann die Phantasie nicht mitvollziehen, die sich an Markenjeans knüpft, und ergänzt seinen doku-

[1] Senad Mavriç: *Mutter, was ist Krieg*. Sarajevo: Baybook o.J. Von Roland Barthes stammt der Hinweis, daß ein besonderer „Realismuseffekt" darin besteht, absichtsvoll unfertige bzw. unstimmige Züge in die Darstellung einzubauen. So etwas erweckt den Anschein, als wäre es dem Gestaltungswillen des Autors entgangen. Die deutsche Fassung des Hefts von Senad Mavriç ist voll von groben Grammatikfehlern. Die erste Story nennt sich *Nur eine gewöhnliche Tag ...*, als Sponsor figuriert die „Bootschaft BundesRepublik Deutschland". Im Vergleich zu den anderen hier vorgestellten Produktionen kann man dieses punkartige Verhältnis zu korrekter Ausdrucksweise als besonders „echt" empfinden.

[2] Joe Sacco: *Safe Area Goražde. The War in Eastern Bosnia 1992-95*. Seattle: Fantagraphics Books 2000.

mentarischen Realismus aus dem Repertoire einer elementaren Sachlichkeit, in der die Akteure und Lokalitäten typisiert, aber nicht formelhaft erscheinen. Im zweiten Abschnitt wird auf *Safe Area Goražde* noch näher eingegangen. Anknüpfungspunkt wird die bisher exponierte Doppelkodierung des gezeichneten Bildes als eine Wiedergabe der Wirklichkeit und deren produktive Transformation sein.

Bezichtigen, Benutzen

Die beiden vermutlich bekanntesten Beiträge zum Thema kreisen um das Schicksal der Familie Ervin Rustemagiçs. Er ist 1992 Agent namhafter Comic-Autoren mit Büros in Doetinchem, Holland, und Sarajevo[3] und beschließt, trotz der schwierigen Lage, mit Frau und Kindern nach Sarajevo zurückzukehren. Dort gerät er direkt in die Bombardements, verliert seine Wohnung und versucht verzweifelt, mit Hilfe seiner Verbindungen im Westen der Katastrophe zu entkommen. Joe Kubert (USA) und Hermann [Huppen] (Belgien) versuchen lange Zeit erfolglos, einen Transit zu organisieren. Schließlich gelingt die Evakuation. *Fax aus Sarajevo*[4] und *Sarajevo Tango*[5] entspringen diesen Erfahrungen. Im ersten Fall ist die Beziehung zwischen den tatsächlichen Abläufen und dem Inhalt des Comics sogar eigens dokumentiert. Die Geschehensfolge wird anhand der Faxnachrichten zwischen Sarajevo und dem Ausland entwickelt. Im Anhang finden sich Fotos, welche das Szenario der einzelnen Kapitel veranschaulichen. In einer „Anmerkung des Autors" findet man dazu folgende Überlegung: „Als jemand, der die Geschichte der Familie Rustemagiçs per Fax miterlebt hat, fühlte ich mich verpflichtet, sie so authentisch zu Papier zu bringen, wie sie mir möglich war. ... Diese Geschichte ist wahr. Die Menschen, die darin auftauchen, leben oder haben gelebt. Allerdings habe ich mir bei den Dialogen und der Darstellung einiger Szenen gewisse Freiheiten gestattet, wenn ‚erzählerische' Notwendigkeiten dies erforderten. Darüber hinaus habe ich mich jedoch streng an die Fakten gehalten."[6] Eine eigentümliche Aussage.

Nach Kuberts unbefangener Auffassung läßt sich strenge Authentizität damit verbinden, zugunsten der erzählerischen Wirkung etwas Fiktion in die Darstellung zu mischen. Die theoretischen Implikationen dieses Vorgehens können hier nicht weiter verfolgt werden. Nur an der Oberfläche, im Rahmen der „handwerklichen" Regeln der Herstellung von Comics, werden sie aufgenommen. Dort erscheinen die Bücher Kuberts und Hermanns durch einen klaren Schnitt von den Beiträgen Mavriçs und Saccos getrennt. Ein wichtiger Faktor ist die Kolorierung. Im Vergleich wird deutlich, inwiefern ihr Fehlen den tatsächlichen Umständen näher kommt. Die bei Kubert und Hermann eingesetzten Farben ziehen die Darstellung in einen den Umständen entrückten Formenkreis. Blut, Massenpanik und Menschenvernichtung geraten bei Kubert unweigerlich in die Nähe historiographischer Schlachtenbilder, die in Museen hängen. Hermann wiederum arbeitet subtil, ja luxuriös. Seine aquarellierten Skizzen verschieben die Vorgänge in die Unwirklichkeit technisch tadelloser Porträts und Landschaftmotive kunstgewerblichen Zuschnitts. Kubert versichert, sich an die Tatsachen zu halten, die Geschichte könnte aber auch erfunden sein. Die Hauptwirkung erzielt sein Comic durch die dynamische, an den Konventionen des Hollywood-Kinos orientierte, Bildgestaltung. Familienszenen in diversen Arrangements, heroische „Großaufnahmen", die mit präzise eingesetzten „Totalen" wechseln, die dramatische Inszenierung von Flucht und Verfolgungsjagden. „Ervin, ich habe solche Angst (Schluchz) ... Die Bomben. Es hört nicht auf ... Die Leute ... Kinder ... sterben auf den Straßen (Schluchz) ... in den Häusern ..."[7]. Hermann schreibt „eine frei erfundene Geschichte auf der Grundlage realer Begebenheiten. Sie umfaßt den Zeitraum zwischen Mai 1992 und Januar 1995."[8] Auch dieser Kontrast zwischen künstlerischer Imagination und genauer Datierung ist bemerkenswert. Er signalisiert die eigenartige Synthese zwischen markterprobten Techniken und einer Kreativität aus erschütterndem Anlaß, die Kubert ebenso wie Hermann vorlegen.

Der diagnostizierte Unterschied zwischen den beiden Verfahrensweisen ist eine Stilfrage. Er liegt nicht zwischen sogenannter Objektivität und subjektiver (oder branchenspezifischer) Beigabe. Zum Gestus der Beschreibung, der die ersten

[3] Senad Mavriç war ständiger Mitarbeiter in Ervin Rustemagiçs Büro Strip Art Features.

[4] Joe Kubert: *Fax aus Sarajevo*. Hamburg: Carlsen Verlag. 1997.

[5] Hermann: *Sarajevo Tango*. Hamburg: Carlsen Verlag 1996.

[6] *Fax aus Sarajevo*, 183.

[7] ebda., 76.

[8] *Sarajevo Tango*, 4.

beiden Bücher durchzieht, gehört eine Enthaltsamkeit, der sich die anderen nicht anschließen. Sie moralisieren und polemisieren offen. „Die Salve eines Heckenschützen ist eine bittere Lehre für die Überlebenden und reißt ein Loch in die Welt, das niemand ausfüllen kann." „Gibt es eine Extraprämie dafür, ein junges Leben auszulöschen?" „Was ist der Preis für einen Menschen, der vielleicht ein neuer Picasso hätte werden können?" [9] „... Nach den verheerenden Bombardierungen, denen Dutzende von Zivilisten zum Opfer gefallen sind, hat Boutros das Vorgehen der Serben auf das schärfste verurteilt und ihnen mehrere große Drohfinger geschickt. Der Chef der Smorf wollte nicht ausschließen, daß er möglicherweise bereit sein könnte, über einen eventuellen Einsatz von NATO-Kampfflugzeugen nachzudenken, sofern ..." „Du, Mama? ... Wenn Herr Boutros nicht hält, was er verspricht, wieso wird er dann nicht entlassen? Papa haben sie doch auch entlassen aus der Werkstatt ..." [10] Zur Beschreibung kommt die Bezichtigung hinzu. Man kann sie ebenso realitätskonform nennen, wie die zurückhaltenden Reportagen. Sie geben die Ohnmacht von außen wieder, zu der sich westliche Beobachter verurteilt fanden. Moralische Appelle, die sich im Verlauf des Konfliktes immer häufiger in bitteren Zynismus verkehrten, sind der Beitrag aus der Perspektive des humanitären Engagements. Es hat unter schwierigsten Verhältnissen Leben gerettet. Wie man mittlerweile weiß, ist es von Pharma-Konzernen auch dazu verwendet worden, abgelaufene Medikamente billig zu entsorgen. Aus diesem Widerspruch ist die westeuropäische Rezeption der Nachwirkungen des Krieges nicht zu befreien.

Eine andere Möglichkeit, sich im Kontext des Bürgerkriegs vor der schrecklichen Ratlosigkeit zu schützen, ist die Entwicklung fiktiver Spiegel- und Gegenwelten. Die letzten beiden Produktionen passen zu den Erwartungen, die Comics in der Regel entgegengebracht werden. Sie erheben keinen Anspruch auf Dokumentation, sondern benutzen Namen, Bildmotive und politische Konfigurationen aus den Balkankriegen innerhalb ihres autonomen Designs. Der Realitätsfaktor rückt an den Rand der Arbeiten. Ein vielsagendes Detail ist etwa die Widmung, die Edvin Biukovic dem von ihm illustrierten *Devils and Deaths* [11] voranstellt. „To the memory of Karim Zaimoviç. (Hope they've got a good comics shop up there, man)". Joe Kuberts Buch ist demselben Mann gewidmet. Dort wird ausgeführt, was es mit dem „up there" auf sich hat: Der Mitarbeiter Ervin Rustemagiçs „Karim Zaimoviç wurde von einem Granatsplitter am Kopf getroffen und starb im August 1995. Er war 24 Jahre alt." [12] Die Handlungsführung von *Devils and Deaths* ist weit von solchen Sachbezügen entfernt. Sie ist in einem Szenario angesiedelt, das barbarische Stammeskämpfe und nukleare Kriegsführung hybridisiert. Mittelalterliche Clans kämpfen in devastierten Landschaften mit Schwert, Funkgerät und Hochtechnologie um regionale Hegemonie. Den Klimax bildet die Reiterattacke eines „warlords" gegen die Streitmacht „General Antwerpens". Ein Clan nennt sich die „Agrami", nach dem alten Namen für die kroatische Hauptstadt Zagreb; „Antwerpen" ist eine geographische Metonymie für das NATO-Hauptquartier in Brüssel. Manche höchst präzisen Einsichten lassen sich nur in phantasievollen Einkleidungen formulieren. Die unfaßbare Mischung aus Regression und post-modernem Nihilismus, die einen Kern der Kriegsereignisse ausmachte, ist in der „shoot-them-up" Stilistik der Mainstream-Comics beklemmend wiedergegeben. Gerade die Entlastung vom moralischen Verständnisanspruch bewirkt eine stellenweise lakonisch-pointierte Diagnose: „Leadership sucks. – But the alternative is chaos. And it stinks even worse, believe me." [13]

Auch Enki Bilal stellt einen Verweis auf Sarajevo an den Beginn seines Werkes [14]. Der Protagonist Nike Hatzfeld – „Sie bezeichnen sich selbst als einen ‚Gedächtnisspezialisten ohne Interesse an der Vergangenheit' ", wie eine Reporterin im Zuge eines Interviews mit ihm bemerkte [15] – erinnert sich an die Bombardements, denen er im Alter von 18 Tagen in der Klinik ausgesetzt war. Die Geschichte zählt diese Tage zurück, am 9. Lebenstag tauchen die Namen der Internierungs- und Vernichtungslager auf. „Ich komme an Tag 2 in der Klinik an, zwei Tage ... Ich erinnere mich ... Der Arzt mit Vornamen Berzad untersucht mich. Er dreht und wendet mich. Ich erbre-

[9] *Fax aus Sarajevo*, 24.
[10] *Sarajevo Tango*, 17f.
[11] Darko Macan, Edvin Biukoviç: *Grendel Tales. Devils and Deaths*. Milwaukie: Dark Horse Comics 1996.
[12] *Fax aus Sarajevo*, 12.
[13] *Devils and Deaths*, Chapter 6, o.S. .
[14] Enki Bilal: *Der Schlaf des Monsters*. Stuttgart: Egmont Verlag 1998.
[15] ebda., 7.

che alles, was ich noch gar nicht gegessen habe."[16] Eingebettet ist diese Rückbesinnung in ein kosmisches Spektakel von apokalyptischer Verschwörung. Die Taxis sind à la *Blade Runner* im Luftraum unterwegs, in der Nefud-Wüste kontrolliert eine Bodenstation Expeditionen in den Weltraum und implantierte Körperteile (Nasen) erlauben die Steuerung von Individuen als Golems diabolischer Wissenschaftler. Während die Bildkomposition von *Devils and Deaths* ganz an der geometrischen Rhythmik Frank Millers oder Alan Moores orientiert ist, bedient sich Enki Bilal eines statischeren Formats. Seine Kader werden nur ganz selten von den in ihnen dargestellten Figuren durchkreuzt; sie schieben sich nicht in dynamischer Verzerrung ineinander. Die kräftige Farbgebung beschwört mit ihrem suggestiven grau-grün-blauen Grundton die Athmosphäre eines globalen Aquariums, dessen maßgebliche menschliche Regung die Verbundenheit dreier Waisenkinder aus dem zerstörten Spital in Sarajevo ausmacht. *Der Schlaf des Monsters* hebt sich von den Produktionen Kuberts, Macans und Biukovics durch bewußte Artistik ab, ähnlich der Arbeit Hermanns. Der Albtraum 1993 ist 1998 die Erinnerung aus der Zukunft eines verdüsterten Planeten im Jahre 2026.

Goražde: Zeichnungen, Fotos, World Wide Web

Die Aufstellung im vorigen Abschnitt demonstriert die Bandbreite der zeichnerischen Bezugnahmen auf den Krieg in Bosnien. Das ganze Spektrum durchzugehen ist unmöglich. Ein einzelner Aspekt soll den Schlüsselpunkt des Einsatzes von Comics in der Zeitgeschichte verdeutlichen. Im Prolog zu *Safe Area Goražde* berichtet Joe Sacco von einem Mann, der sich in der lokalen Bar unvermittelt an seinen Tisch setzt und angibt, die ganze Wahrheit über Goražde zu kennen. Er habe alles miterlebt und sei zur Auskunft bereit, man müsse ihn nur fragen. Sacco geht nicht auf das Angebot ein. „I never visited that man. In fact, after that evening I avoided him completely ..."[17] Die Episode signalisiert die theoretische Zurückweisung der Position Joe Kuberts, der sich auf die vorliegenden Materialien (Fax-Sendungen, Fotos etc.) beruft, um die Authentizität einer Geschichte zu belegen, die er mit künstlerischer Freiheit nach den Regeln der Unterhaltungsliteratur gestaltet. Joe Sacco führt keine großen Worte wie „Wirklichkeit" oder „Wahrheit" im Mund, sondern nähert sich den Vorgaben in einer sorgfältigen journalistischen Komposition, die seine eigene Rolle in der Recherche, aber auch in der Fortschreibung der Geschichte, mit einbezieht. Anders als die TV-Teams, die mit den UNO-Konvois für einen Nachmittag in Goražde auftauchten, um einen Report „vor Ort" zu produzieren und abends mit der UNO wieder abzufahren, bleibt er längere Zeit und teilt den im Herbst 1995 noch immer prekären Status der Enklave. Seine Zeichnungen und Texte sind nicht die Übertragung erschreckender Nachrichten in Bildgeschichten. In Joe Saccos Buch bestimmt umgekehrt die Anstrengung der Rekonstruktion des Grauens Form und Einsatz der Zeichnungen, sowie den Ablauf der „Handlung".

Damit fällt die Aufmerksamkeit auf die Frage, was handgefertigte Bilder im Unterschied zu Fotografien oder Videoaufnahmen zu dieser Sache beitragen. Als Referenzpunkt muß man wohl die Abendnachrichten im Fernsehen nehmen: mit Kommentaren unterlegtes, möglichst aktuelles Filmmaterial, das rasch von anderen Berichten abgelöst wird. Dagegen suspendieren nicht bewegte Bilder den Ablauf der Zeit. Fotos in Zeitungen und Zeitschriften fungieren als eine Art Augenzeugen für einen einzigen Moment. Darum lassen sie sich vergleichsweise einfach aus Lebensabläufen extrahieren, versenden und an zahlreichen Orten (gleichzeitig) reproduzieren.[18] Die Zeichnungen Joe Saccos liegen in einem anderen Darstellungsraum. Es sind Unikate, die sich als individuelle Wiedergaben einer Situation in eine narrativ organisierte Sequenz lauter solcher Einzelstücke reihen.[19] Gewöhnlich bestimmt die Manipulation der Kamera die Bildfolge. Im Comic ist es, Seite um Seite, die neu verhandelte Synthese von graphischer Technik, piktorialen Momenten und schriftlicher Mitteilung.

[16] ebda., 63.

[17] *Safe Area Goražde*, ii.

[18] Probleme des Foto-Realismus diskutiert mein Beitrag *Photogene Enttäuschungen* in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 43 (1995), 455ff. Der Artikel ist zugänglich unter http://hrachovec.philo.at/photogene/photogene.html.

[19] Die ersten Seiten von *Safe Area Goražde* sind frei im WWW erhältlich: http://www.fantagraphics.com/.

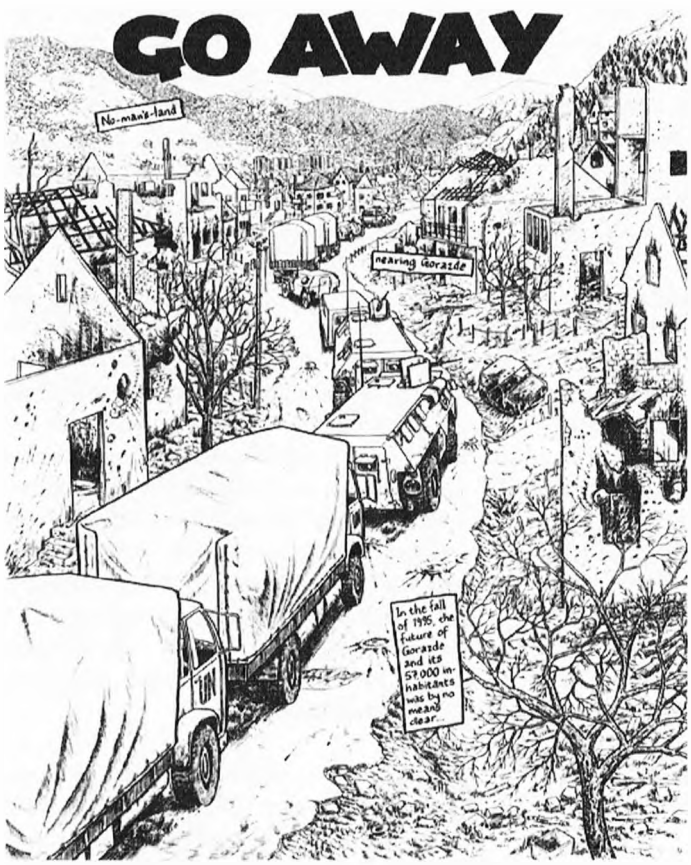


Abb. 1: Joe Sacco: *Safe Area Goražde. The War in Eastern Bosnia 1992-95.* Seattle: Fantagraphics Books 2000

Der Effekt ist weder durch eingeblendeten Text, noch durch Bildunterschriften zu erzielen. Drei Seiten nach dem hier wiedergegebenen Eröffnungsbild (abgesehen vom „Prolog") beschließt eine formal analoge Konstruktion die erste Bildfolge. Dem Konvoi, der sich durch das Tal schlängelt, antwortet die leere Straße, gesäumt von der wartenden Bevölkerung. Auf dieser Straße „liegt" ein Aphorismus: „‚I wish Goražde would go away' I heard one American correspondent say ...". Das zweite Bild suggeriert freie Fahrt, ein harter Kontrast zum Belagerungszustand, der den Bewohnern Goražde gerade das verwehrt, was im ersten Bild als Titel über ihrem Himmel geschrieben steht: „Go away". Die Parole besagt in Joe Saccos pointierter Lesart: der extraterritoriale UNO-Einsatz steht im Zeichen leider unausweichlicher Hilfestellung. Sie basiert genau auf jener Freiheit, die den Empfängern der Hilfe fehlt – und läßt die Rezipienten für ihr Unglück büßen. Ihre Hilfsbedürftigkeit ist peinlich. Eine derart komprimierte Verbildlichung der angesprochenen Zusammenhänge ist im Nachrichtenbetrieb undenkbar.

Bildkomposition und Textualität folgen bei Joe Sacco den Ansprüchen, die ein fremdes, unfaßbares Unheil an die Nachwelt stellt. Den beschädigten Supermarkt gibt es auch als Foto, und es ist aufschlußreich, das Verhältnis der beiden Bildarten mit jenem zu vergleichen, das sich in *Fax aus Sarajevo* einstellt.

Kuberts visuelle Produktion hat mit den Umständen von außen zu tun. Es reicht ihm nicht, das „Hollywood Inn" in Sarajevo zu zeichnen. Er versucht, der Sache näherzukommen, indem er sich möglichst genau an belegbare Ereignisse hält. Aber er will nicht darauf verzichten, seinem Anliegen durch die handelsüblichen Mittel der Tarzan-Tradition Farbe und Dynamik zu verleihen. Darum gelingt es schwer, einen Zusammenhang zwischen den bunten Bildern und den Vergleichsmaterialien im Anhang herzustellen. Umgekehrt ist es in Saccos Buch. Fotos geben einen Augenblickszustand wieder, das heißt auch, daß sie schnell veralten können. Sie fixieren die Imagination – in vorgeblicher Aktualität – auf die Vergangenheit. Der ramponierte Supermarkt könnte dazu verwendet werden, definitiv das Bild der Ereignisse in Goražde zu bestimmen, wie es die nach Fotos gezeichneten Zerstörungs-Szenarien aus Sarajevo versuchen. Doch das ist eine Vergegenständlichung von Geschichte. Joe Sacco fügt keine Fotosammlung bei, er hat ihre Wirkung in die Darstellung eingearbeitet. In seiner Zeichnung, welche dieselben Einschüsse zeigt, wie die Aufnahme aus der Kriegszeit, bleibt offen, wie die Umstände sich weiter entwickeln. Das Gebäude spielt seinen Part in einer Geschichte, die solche Bilder hervorbringt – und verändern kann.

Die Zeit, die zwischen der Wahrnehmung der ostbosnischen Stadt und ihren Ansichten im gezeichneten Buch liegt, verwendet Sacco nicht zur Errichtung eines Denkmals. Seine Verzögerung korrespondiert dem Atemholen, das er bei seinem Aufenthalt diagnostiziert. „And why was he willing to spend his free time with me, with us, demanding and pestering him for more

pieces?"[20] Goražde erholt sich vom Schock, während der US-Amerikaner seine Eindrücke organisiert. Sein „comics journalism" besteht darum nicht in erster Linie in der Aufbereitung dokumentarischer Quellen. Er öffnet, während er Bilder der Vergangenheit zeichnet, Perspektiven in die Zukunft. Sacco gewöhnt den Blick der Leserinnen (m/w) daran, im Formenkreis der Zerstörung die Ansätze des Wiederaufbaus zu sehen.

Zuletzt der Ausblick auf einen Zeitmodus der außerhalb des Rahmens Zeichnung-Foto-Film liegt. Das WWW bietet Präsenz, der gegenüber jedes klassische Bild rasch Archivbestand wird. Je traditionsverbundener Abbildungstechniken den Regeln des vergangenen Jahrhunderts entsprechen, desto eklatanter wird die Nostalgie, die sich mit ihnen verbindet. Die bisherigen Massenmedien sind betroffen, ohne es noch richtig zur Kenntnis genommen zu haben. Handzeichnungen, die viel weiter in die Geschichte zurückreichen, sind seit längerem mit diesem Umstand konfrontiert.

Abb. 2: Joe Sacco: *Safe Area Goražde. The War in Eastern Bosnia 1992-95.* Seattle: Fantagraphics Books 2000

Abb. 3: Der beschädigte Supermarkt im Foto.
Vgl.: http://www.gorazde.com/foto_galerija/gorazde/index.htm

[20] *Safe Area Goražde*, 17.

Daraus können sie die Möglichkeit gewinnen, überraschend in die Gegenwart einzugreifen. Das Fremdenverkehrsamt der Stadt Goražde hat mittlerweile dafür gesorgt, daß die Kommune mit einer „Foto-Galerie" im Netz vertreten ist.[21] Sie bietet historische Aufnahmen, einige Bilder aus dem Krieg und ausführlich das heile Leben, das mittlerweile eingekehrt ist. Joe Sacco zeigt, wie Comics einen Bogen spannen können, innerhalb dessen solche Segmente nicht als traumatische Singularitäten oder als Rückstände der Krise vom letzten Jahr auseinanderfallen.

Abb. 4: Goražde. Vgl.: http://www.gorazde.com/foto_galerija/gorazde/index.htm

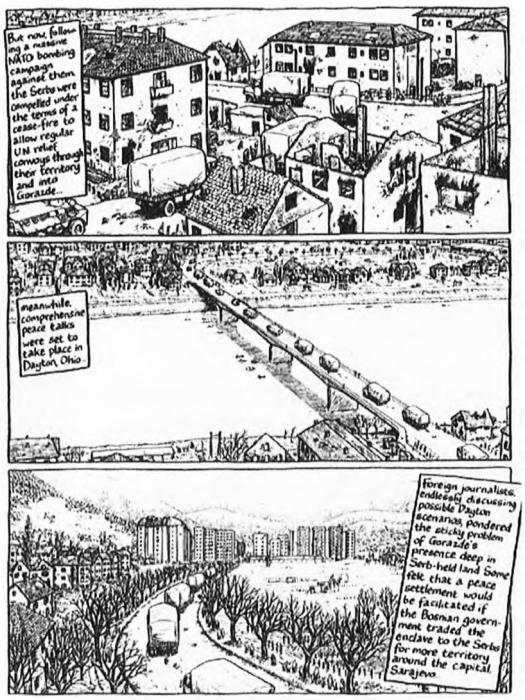


Abb. 5: Joe Sacco: *Safe Area Goražde. The War in Eastern Bosnia 1992-95.* Seattle: Fantagraphics Books 2000

ao. Univ. Prof. Dr. Herbert HRACHOVEC (1947)
Professor am Institut für Philosophie der Universität Wien.
Studium der Germanistik, Geschichte, Theologie und Philosophie in Wien, Tübingen und München. Längere Forschungsaufenthalte an den Universitäten Oxford, Münster und Harvard. Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin 1991/92. Fellow am Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, Kulturwissenschaftliches Institut in Essen 1994/95. Sommersemester 1997 sowie Wintersemester 2000: Gastprofessor an der Bauhaus-Universität Weimar.
Publikationsschwerpunkte in den Bereichen Analytische Philosophie, Metaphysik, Ästhetik und Theorie der neuen Medien. 1997 erschien *Drehorte. Arbeiten zu Filmen.* 1998 Gasteditor der *Monist Interactive Issue.*
Homepage: http://hrachovec.philo.at/

[21] Zu diesem Genre vergleiche meinen Essay *‚Haben Sie Lust, einige Fotos des Waldviertels anzusehen'. Bilder im Internet.* In S. Maul, K. Stuhlpfarrer und G. Tillner (edd.): *Bild und Geschichte.* Innsbruck; Wien: StudienVerlag 1997, 171ff.

„Im Eise der Grundrechte"

Die Karikaturensammlung des Instituts für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund zur Revolution 1848/49 in Deutschland als Fundgrube für die Auseinandersetzung mit der Zensur

Walter Lindner

Revolution 1848/49 – Geburtsstunde der modernen Karikatur

Dem aufmerksamen Betrachter von Karikatur wird es nicht entgangen sein, daß die in der aktuellen Tagespresse präsente Bildsatire erheblich an Profil, Biß, aber auch an souveränen Zeichnern eingebüßt hat. Und obwohl die politische Karikatur durch keine offene Zensur beeinträchtigt ist, befindet sie sich mit ihren stumpf gewordenen Federn in einer offensichtlichen Krise. Die Beantwortung der Frage nach den Ursachen setzt das Herausschälen wesentlicher Bewegungsgesetze der Bildsatire voraus. Dies lenkt zugleich den Blick auf die Anfänge der modernen politischen Karikatur, die in der deutschen Revolution 1848/49 ihre Geburtsstunde findet.

Als im März 1848 unter dem politischen Druck der oppositionellen Arbeiter, Handwerker, Intellektuellen und Bürger die Aufhebung der Zensur offiziell verfügt werden mußte, löste dies eine bislang ungeahnte Flut an Karikaturen aus. Mit 279 Einblatt-Karikaturen zur 1848/49er Revolution beherbergt das Institut für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund eine regelrechte Fundgrube[1] für die Auseinandersetzung mit der Zensur Mitte des 19. Jahrhunderts und ihren Auswirkungen auf die Bildsatire in Deutschland. Bewertung und Interpretation dieser Karikaturen setzen heute voraus, Ereignisse, Hintergründe und Ikonografie in ihrer Wechselwirkung zu den historisch-politischen Determinanten zu erforschen. Keineswegs treten diese Zusammenhänge so offen zutage wie in dem vorliegenden Blatt *Sonst – Jetzt* (vgl. Abb. 1) vom März 1848. Ausgehend von den Ereignissen im Februar 1848 in Frankreich und Anfang März desselben Jahres in Wien, hatte sich das Blatt auch in Deutschland politisch grundlegend gewandelt. Der Revolution war eine tiefgehende Krise vorausgegangen, weil

Abb. 1: Anonym: Sonst - Jetzt, Lithografie (März 1848)

breite Teile der Bevölkerung nicht mehr in der alten Weise leben wollten, die herrschenden feudalen Kräfte nicht mehr regieren konnten. Die revolutionären Kräfte (natürlich mit divergierenden Interessen) erlangten insgesamt die Oberhand. Dementsprechend richtete die fortschrittliche Karikatur ihren Hauptstoß gegen die alte feu-

[1] Dies sind etwa ein Drittel der 950 bis heute nachweisbaren Einblattkarikaturen. Auch wenn mit nahezu 2000 Einzelbildern die Bildsatire der deutschen 48er Revolution in illustrierten Flugschriften, Zeitungen und Karikaturblättern weitaus umfangreicher ausfiel, so habe ich in meiner bisherigen Forschungsarbeit doch eine bewußte Beschränkung auf die Einblattkarikatur vorgenommen.

dale Obrigkeit, was sich auch in der motivlichen Kontrastierung des Blattes niederschlägt. Spürbar wird im reichlichen Textzusatz jedoch eine Unsicherheit des Zeichners in der Frage, ob denn das Bild selbst eine ausreichende politische Aussagekraft beim Betrachter erziele.

Die Karikatur des „bockreitenden Michel" (vgl. Abb. 1) aus den Märztagen 1848 knüpft an ein bekanntes Strukturschema der Bildpublizistik der Französischen Revolution an und entwickelt es weiter. Zwei in sich unabhängige Motive werden in ihrer Reihenfolge zu einem Bild zusammengezogen, in dem sich Michel mit einer langen Nase von den feudalen Zuständen verabschiedet. Eine solche Umkehrung von unten nach oben soll den Betrachter ermutigen, wie Michel die bisherigen Unterdrückungsverhältnisse abzustreifen.

Qualifizierung als Methode der Erforschung historischer Karikaturen

In der Bildsatire bestätigt sich die interessante Bemerkung von Georg Christoph Lichtenberg, der 1774 in seinen *Sudelbüchern* festhielt: „Wenn Scharfsinn ein Vergrößerungs-Glas ist, so ist Witz ein Verkleinerungsglas. Glaubt ihr denn, daß sich bloß Entdeckungen mit Vergrößerungs-Gläsern machen ließen?"[2] Gerade in seiner Reduzierung auf wesentliche Erscheinungen, um das Wesen eines Vorgangs oder Sachverhalts herauszuschälen, nimmt die Karikatur, wie hier *Sonst – Jetzt*, Einfluß auf die Art und Weise, wie die Menschen bestimmte Erfahrungen in der Politik, aber auch im praktischen Leben, verarbeiten, welche Schlüsse sie für sich und insgesamt ziehen, zu welcher Beurteilung sie kommen. In diesem Sinne muß jede Karikatur unter dem Gesichtspunkt ihrer Qualifizierung betrachtet werden.

Alle bisherigen Forschungsansätze zur 1848er Karikatur waren mehr oder weniger davon geprägt, in der Vielfalt von inneren Beziehungen nur die eine oder andere in den Vordergrund zu stellen. Stark verkürzt trifft dies auch auf die Methode zu, Bildsatire als Illustration historischer Ereignisse zu betrachten oder die formale Organisation des Bildes vom gesellschaftlichen Hintergrund abzulösen. Derartige undialektische Betrachtungen verschließen aber den Blick auf einen lebendigen Wechselprozeß von Bildsatire

Abb. 2: Wolf: „Ihr Rücktritt macht mich als Karikaturisten fast arbeitslos!" (Westfälische Allgemeine Zeitung vom 16.3.1999 zum Rücktritt Lafontaines)

und politischen Determinanten, wie sie in der Zensur in Erscheinung treten. Erst in jüngster Zeit entwickeln sich Ansätze, Karikatur in Einheit von Form und Inhalt als mehr oder weniger eindeutige Widerspiegelung politischer Motive und Intentionen zu begreifen. Möglich ist dies durch eine Qualifizierung der vom Künstler und seinem gesellschaftlichen Umfeld beabsichtigten Wirkung, die zwischen einer historischen und heute möglichen Rezeption zu differenzieren vermag. Qualifizierung stellt zugleich die methodische Anforderung, alle grundlegenden Beziehungen von Sujet und Ikonografie zu analysieren, die historische Klassen- und Interessensgebundenheit der Karikatur herauszuschälen und letztlich die beabsichtigten Tendenzen zu bewerten. Besonderes Augenmerk aber liegt auf der Bestimmung, daß jede Karikatur immer an systemerhaltende oder systemverändernde Motive gebunden ist. Im Kern verläuft diese Methode der Qualifizierung synonym zur Lichtenbergschen Methode des Verkleinerungsglases und bestimmt auch die Lesart von Karikaturen.

Nach dem Regierungswechsel und dem Ende der Ära Kohl 1998 schien in Deutschland vorübergehend der Stoff, die gesellschaftliche Widersprüchlichkeit für Bildsatire verlorengegangen, wie die in Abbildung 2 wiedergegebene Karikatur vom März 1999 nahelegt. In der Tat ist eine Situation eingetreten, die manchen Zeichner vor das Problem stellte, daß sich mit der Schröder-Fischer-Regierung neue Erscheinungen in der politischen Landschaft präsentierten: viele ehemals Oppositionelle und aus der Achtundsechziger-Szene stammende Politiker sitzen nun in der

[2] Georg Christoph Lichtenberg: *Sudelbücher*. Heft D 469. In *Schriften und Briefe*. Band I, München 1994, 301.

Regierungsverantwortung und erklären den Pragmatismus zur ideologisch-politischen Leitlinie ihrer Politik. Das trug und trägt auch heute noch zu einer gewissen Verwirrung bei, obwohl sich offenkundig an den gesellschaftlichen Verhältnissen nichts grundlegend verändert hatte.

In der *Süddeutschen Zeitung* vom 31.10.1997, also ein Jahr vor dem Regierungswechsel in Bonn, äußerte sich der Karikaturist Horst Haitzinger auf die Frage, ob er denn für weitere Inspirationen einen neuen Kanzler brauche: „Eine Prognose wage er nicht zu stellen. So ist das eben mit dem Leben und der Kunst, man weiß nichts Genaues." Diese Verunsicherung erweist sich als Hindernis, offen und mit wirklich spitzer Feder diese neue Regierung und ihre Politik einer kritischen Beurteilung zu unterziehen. Eine derart selbst auferlegte Zensur geht einher mit der Anforderung an die Bildsatire, sich in immer komplizierter werdenden ökonomischen und politischen Verhältnissen zurechtzufinden und in der Verschwommenheit von Widersprüchen eine neue Bildsprache für die sich formierende gesellschaftliche Opposition zu finden.

Die Metapher des „deutschen Michel" und die Lockerung der Zensur 1841/42 im Vormärz

In einer ähnlichen Übergangssituation befand sich auch die Satire des Vormärz, die mit dem „deutschen Michel" zugleich eine Metapher der notwendigen Entstehung von Nationen im Kampf gegen ihre Unterdrückung bzw. die Kleinstaaterei hervorbrachte. Als Leitfigur dieses Gedankens betritt der „deutsche Michel" die Bühne der Öffentlichkeit, vor allem in der Literatur und besonders in der politischen Karikatur des Vormärz und der Revolution 1848/49. Er gilt als Sammelbegriff des (Selbst-)Bewußtseins des deutschen Bürgertums, wobei je nach den politischen Kräfteverhältnissen seine Darstellung unterschiedlichen Interpretationen und Betonungen unterworfen war. Dieser Wandel bündelt sich vor allem in der Metapher des Schlafens und des Wachens, einem sehr dialektischen Bild, das den Übergang vom Zustand der Aktivität in den der Ruhe und umgekehrt einschloß.

Das Bild des schlafenden Michel verleugnete keineswegs die Hoffnung auf das in ihm steckende Potential, die herrschenden Verhältnisse zu verändern, wie dies in der Karikatur des Elberfelder Künstlers Richard Seel[1] (vgl. Abb. 3) zum Ausdruck kommt: Der von den europäischen Feudalmächten gegängelte, von Metternich zur Ader gelassene Michel sitzt im Kinderstühlchen, das ihm reichlich eng geworden ist. Diesem Blatt folgte noch im gleichen Jahr ein zweites: mit dem zornig dem Kinderstuhl entsteigenden Michel projizierte Seel fünf Jahre vor der Revolution alle bürgerlichen und kleinbürgerlichen Hoffnungen, was

Abb. 3: Richard Seel (1819-1875): Michel und die Ausbeuter, Lithografie col. (1842)

[1] Richard Seel, 1819 in Elberfeld geboren und dort 1875 gestorben, war 1837-41 Schüler an der Düsseldorfer Akademie, ging nach Berlin, dann 1845 nach Paris, verkehrte mit Friedrich Engels und gehörte in Elberfeld zu den sogenannten „Freien": In der kunsthistorischen Literatur ist Seel nicht bekannt, seine Karikaturen wurden bislang dem Pseudonym Sabatky zugeordnet. Friedrich Engels beschrieb den befreundeten Zeichner Seel in einem Brief an Karl Marx Anfang Oktober 1844: „Seit ich das Vorhergehende schrieb, war ich in Elberfeld und bin wieder auf ein paar mir früher total unbekannte Kommunisten gestoßen. Man mag sich hindrehen und hinwenden, wohin man will, man stolpert über Kommunisten. Ein sehr wütender Kommunist, Karikaturen- und angehender Geschichtsmaler, namens Seel, geht in zwei Monaten nach Paris, ich werde ihn an euch adressieren, der Kerl wird Euch durch sein enthusiastisches Wesen, seine Malerei und Musikliebhaberei gefallen und ist sehr gut zu gebrauchen als Karikaturenmacher." (Friedrich Engels: *Brief an Karl Marx Anfang Oktober 1844*. In *Marx-Engels-Werke*, Band 27. Berlin 1973, 7.)

passieren könnte, wenn sich Michel seiner Möglichkeiten bewußt würde. Daß Michel nun eindeutig mit Attributen Preußens ausgestattet ist, entspricht dem Stile Richard Seels, eine Karikatur in der Karikatur zu entwickeln. Ein preußischer Soldat im Hintergrund, der mit dem Bajonett auf einen Franzosen einsticht erweist sich als eine spöttische Vision auf die mögliche chauvinistische Erstarkung Preußens in Europa.

Die Zensurbestimmungen und die schwachen oppositionellen Kräfte im Vormärz veranlaßten Anton Klaus 1842, mit seiner Karikatur des schlafenden Michel als Wickelkind (vgl. Abb. 4)

Abb. 4: Anton Klaus: Michel, schlaf ... , Lithografie (um 1842)

das vorhandene oppositionelle Bewußtsein zu stärken. Allerdings sind zu dieser Zeit der Bildsatire bezüglich ihrer Verbreitung und gesellschaftlichen Wirkung deutliche Schranken auferlegt. Dennoch ist Michel trotz seines Knebels in der Form eines Zuckerbeutels und seines Eingezurrtseins nicht ohnmächtig. Er kann die Keule schwingen – und er kann lesen. Die fortschrittliche *Königsberger Zeitung* und die *Rheinische Zeitung* hat man dem Michel noch nicht genommen. Es bleibt jedoch bei einer „verklausulierten" und intellektuell geprägten Hoffnung, die durch den Vierzeiler unter dem Bild noch verstärkt wird:

Schlaf', Michel, schlaf'
Du bist und bleibst ein [Schaf]
Schlaf' noch eine Weile
Du hast ja keine [Eule]

„Was das Volk nicht sehen durfte, das sah es."[4] Mit diesen Worten charakterisierte Ludwig Walesrode 1843 die Situation und zugleich eine Besonderheit der vormärzlichen Karikatur. Die Zensur beschränkte nicht nur die Fülle der Karikaturen. Sie machte zugleich erfinderisch, brachte eine Ikonografie hervor, die sich dem flüchtigen Blick des Zensors entzog und doch ein verständiges Publikum fand. Während in Preußen und insbesondere in Berlin eine restriktive Pressepolitik vorherrschte, ermöglichte die Lockerung der Zensur in einigen deutschen Kleinstaaten die Entstehung von Verlagen, die sich auf das Einschleusen von Karikaturen nach Berlin spezialisierten, wo der Hauptabnehmerkreis saß.

Vergeblich versucht der preußische König vor der Gartenfassade von Sanssouci, mit der Sektflasche in der Hand in die Fußstapfen von Friedrich dem Großen zu steigen (vgl. Abb. 5). Champagnerflasche und Sektglas wurden fortan unverkennbare Attribute des preußischen Königs, analog zur Birnensymbolik in Verbindung mit dem französischen König Louis Philippe. Es handelt sich hier um eine aus Leipzig eingeschmuggelte Karikatur von Wilhelm Storck. Er schien sich mit dieser Typisierung doch etwas zu weit aus dem Fenster gelehnt zu haben, denn kurze Zeit später nahm Friedrich Wilhelm IV. diese Karikatur zum Vorwand, durch die Verschärfung der Zensur die kritische Bilderflut wieder einzudämmen. Am 3.2.1843 wurde verordnet,

> *[...]daß bildliche Darstellungen, durch welche die Sittlichkeit gröblich verletzt, überhaupt nicht, Caricaturen, Zerr- oder Spottbilder jeder Art aber nicht anders vervielfältigt, feilgehalten, verkauft, ausgestellt oder verbreitet werden dürfen, als wenn vorher die Genehmigung der Polizeibehörde des Orts, wo die Vervielfältigung beabsichtigt wird, oder, im Falle die Bilder im Auslande angefertigt sind, die Genehmigung der Polizeibehörde des Orts, wo der Verkauf oder die Verbreitung derselben stattfinden soll, eingeholt worden ist.*[5]

[4] *Ergänzungs-Conversationslexikon*, Bd. 5. Leipzig; Meißen 1850, 631.

[5] Remigius Bruckmann: *„Es ginge wohl, aber es geht nicht." König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die politische Karikatur der Jahre 1840-1849.* In *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, Ausstellung der Akademie der Künste.* Berlin 1981, 147ff.

Abb. 5: Wilhelm Storck (1808-1850): Wie einer immer daneben tritt; Lithografie (1843 – Leipzig)

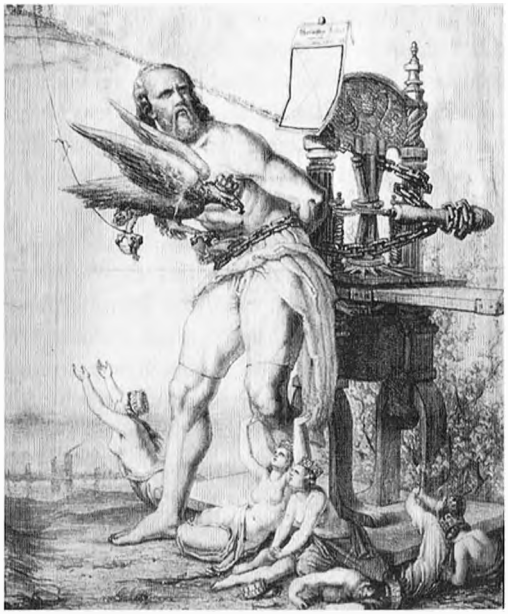


Abb. 6: Anonym: Karl Marx als Prometheus, Lithografie (1843)

Unter diese Maßnahme fiel auch das Verbot der von Karl Marx redigierten *Rheinischen Zeitung* am 31.3.1843 (vgl. Abb. 6). Dieses bekannte Blatt, das sich ebenfalls in der Dortmunder Sammlung befindet, zeigt Karl Marx als Prometheus an der Druckerpresse angekettet. Links oben sitzt Innenminister Eichhorn, er hält die Presse fest im Griff. Auf der Druckerpresse erkennt man die *Rheinische Zeitung*, in der Karl Marx am 12.5.1842 zur Zensur bemerkte:

> *Die Zensur hebt den Kampf nicht auf, sie macht ihn einseitig, sie macht aus einem offenen Kampf einen versteckten, sie macht aus einem Kampfe der Prinzipien einen Kampf des gewaltlosen Prinzips mit der prinziplosen Gewalt.*[6]

Bis 1848 herrschte dann fünf Jahre lang relative Ruhe auf dem Gebiet der politischen Karikatur. 1844 wurden die *Fliegenden Blätter* in München publiziert und einige andere satirische Blätter in Berlin.

März 1848 – die Pressefreiheit löst eine Flut von Karikaturen aus

Es wäre eine grobe Vereinfachung und Schubladendenken, etwa nur von der März- oder Revolutionskarikatur zu sprechen. Vielmehr vollzog sich die Entwicklung der politischen Bildsatire vom März 1848 bis zum Sommer 1849 in fünf Phasen. In jeder dieser Phasen gibt es auch Übergangssituationen des Entstehenden, der Ankündigung der nächsten Phase. Sind uns aus der Zeit des Vormärz zwischen 1830 und 1848 ca. 150 Einblattkarikaturen bekannt, so stieg ihre Zahl in den Jahren 1848 und 1849 sprunghaft auf ca. 950 an. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Anzahl der Karikaturen schon im Frühjahr 1849 stark zurück ging. In der zweiten Hälfte zog sich die Bildsatire fast aus der Öffentlichkeit zurück, bzw. beschränkte sich auf Illustrationen in vereinzelt noch existierenden satirischen Zeitungen.

Mit den Märzereignissen 1848 kam es zum Übergang in offene Klassenauseinandersetzungen in Deutschland und Österreich. Dies schlägt sich auf dem Gebiet der Karikatur in der schonungslosen Abrechnung mit den Fürsten nieder, aber auch in einer Satire auf das unentschlossene und zaudernde Bürgertum – verbunden mit einer offenen Symbolik, klaren und verständlichen Ausdrucksformen. Als am 13. März 1848 Metternich in Wien dem Druck der Straße weichen mußte, stand der Ruf nach Pressefreiheit im Zentrum der revolutionären Forderungen. In Preußen schließlich mußte Friedrich Wilhelm IV. am 17.3. die Pressefreiheit verkünden. Am 18.3. kam es in Berlin zu einer Versammlung von 10.000 Menschen vor dem königlichen Schloß.

[6] Karl Marx in *Rheinische Zeitung*, Köln 12.5.1842.

Das auf Geheiß des Königs aufgezogene Militär gab Schüsse in die Menge ab, am nächsten Morgen waren 254 Tote und zahlreiche Verwundete zu beklagen. Mit der Revolution in Wien, Berlin und Baden im Frühjahr 1848 wurde auf der Grundlage sich verändernder Kräfteverhältnisse zwischen den feudalen Kräften auf der einen und dem Bürgertum, zusammen mit dem Kleinbürgertum, den Handwerkern und der Arbeiterschaft auf der anderen Seite die Dämmerphase des deutschen Michel beendet, auch wenn es nur für kurze Zeit sein sollte. In den Revolutionstagen des Frühjahrs 1848 zeichnete Wilhelm Storck die Karikatur *Wie der deutsche Michel die Nachtmütze wegwirft und sich vornimmt ins Freie zu gehen!!!* (vgl. Abb. 7). Die Februar-Revolution in Paris hat den jungen deutschen Michel aus dem Bett getrieben. Zornig blickt er nach draußen, wo den Vertretern der alten Mächte ob dieser revolutionären Veränderung des Michel das Entsetzen in den Gesichtern geschrieben steht.

mehr wirkten diese verschärfend auf die Karikatur ein und schufen zugleich eine enorme öffentliche Nachfrage an „satyrischen Bildern". Gerade diese Widersprüchlichkeit des neuen Mediums, das zugleich die Möglichkeit in sich barg, seine

Abb. 7: Wilhelm Storck (1808-1850): Wie der deutsche Michel die Nachtmütze wegwirft und sich vornimmt ins Freie zu gehen!!!, Lithografie (1848)

Einblattkarikaturen – eine neue mediale Besonderheit

Karikatur wurde zu einer Massenerscheinung und zunehmend auch zu einem Begriff für die Mehrheit der Bevölkerung. Karl Rosenkranz reklamierte 1853/54 in seiner Schrift *Ästhetik des Häßlichen* die Notwendigkeit einer Neubestimmung des Begriffs Karikatur: „Caricare heißt im Italienischen überladen, und wir definieren daher die Karikatur gewöhnlich als die Übertreibung des Charakteristischen. Im allgemeinen ist diese Definition richtig. Im besonderen aber muß sie durch den Zusammenhang, in welchem eine Erscheinung steht, genauer bestimmt werden." [7] Weiter stellte er fest: „Die wirkliche Karikatur stellt uns auch den Widerspruch der Erscheinung mit ihrem Wesen dar, sei es durch Usurpation oder Degradation. [...] Die Karikatur muß die Idee in der Form der Unidee, das Wesen in der Verkehrung seiner Erscheinung darstellen; aber diese Unidee und Verkehrung in ein konkretes Medium reflektieren." [8]

Der Wegfall von Einschränkungen der satirischen Bildpublizistik löste zwar ein regelrechtes Grassieren des Karikaturfiebers aus, hob jedoch die gesellschaftlichen Widersprüche nicht auf, viel-

eigenen Widersprüche zur Obrigkeit zu bündeln, rief die Begeisterung eines zunehmend breiten Publikums hervor. Der Schriftsteller Alfred Meißer, der sich 1848 in Frankfurt a. M. aufhielt, berichtete in seinen Erinnerungen: „Auf den Trottoirs drängten sich Spaziergänger und blieben mit Vorliebe vor den Schaufenstern der Buchhandlungen stehen. Alle Schaufenster derselben waren voll politischer Broschüren, Pamphlete, poetischer Ergüsse, Porträts von Abgeordneten. Da standen die Gruppen, studierten die verschiedenen Gesichter und machten ihre Kommentare zu den Persönlichkeiten. Zahllose Karikaturbilder, hier von konservativen, dort von radikalen Gesichtspunkten gezeichnet, gaben Anlaß zur Erheiterung oder Ärger." [9]

Dabei zeichnete sich die Einblattkarikatur durch folgende besondere Eigenschaften aus:

• Sie erwies sich in der Revolution 1848/49 wohl als die flexibelste und lebendigste mediale Form der Bildsatire. Innerhalb weniger Stunden war es möglich, auf ein bestimmtes politisches Ereignis zu reagieren, die Karikatur als eine wirkliche Waffe zu gebrauchen und gezielt Einfluß auf den öffentlichen Meinungsbildungsprozeß und das politische Handeln zu nehmen.

[7] Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig 1990, 143.

[8] Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig 1990, 315-330.

[9] Alfred Meißer: *Ich traf auch Heine in Paris*. Berlin 1982, 202.

• In weitaus größerem Umfang als dies bei der Zeitung oder der Flugschrift der Fall sein konnte, erschloß sich diese Form der Bildsatire auch einer weniger lesekundigen Publikums- und Käuferschicht. Zugleich stellte der hohe Bildwert als Kunstwerk bzw. künstlerischer Wandschmuck einen zusätzlichen Reiz dar.

• Und letztlich garantierte ihre schnelle und unkomplizierte Herstellung mittels der Lithographie, ihre Erschwinglichkeit im Preis und ihre rasche Verteilung einen hohen Absatz und einen Anreiz für Verleger wie auch für Amateur-Karikaturisten, sich auf dieses Eis zu wagen.

Zwitter Parlament in der Karikatur

Mit dem Parlament waren die breiten Massen mit einer neuen gesellschaftlichen Erscheinung konfrontiert. Sie führte auch in der Folge zu einer Spaltung der revolutionären Bewegung in die gemäßigte parlamentarische und die außerparlamentarische Volksbewegung. „Im Parla-Parla-Parlament // Das Reden hat kein End' im Parlament"[10], mit dieser Strophe endet ein bekanntes Gedicht von Georg Herwegh auf das Frankfurter Paulskirchen-Parlament, das am 18.5.1848 zu seiner ersten Versammlung zusammentrat. Naturgemäß stand der erste Versuch der bürgerlichen Klasse, an der Macht zu partizipieren, unter Kritik. Sie traf die Abgeordneten in der vollen Bandbreite – die Aristokraten mokierten sich über die Ansprüche bürgerlicher Emporkömmlinge, der Wirtschaftsbürger bemäkelte die offenkundige Ineffektivität der Volksvertretung, und die unteren Volksschichten machten sich über die Schaumschlägerei der Abgeordneten lustig und prägten schon damals den Begriff der „Schwatzbude".

In diese groben Kategorien lassen sich auch nahezu alle diese Karikaturen qualifizieren, wobei Engels herausschälte, an welchem Widerspruch sich die Bildsatire entzünden mußte:

> *Von der Deutschen Nationalversammlung erwartete das Volk, sie werde alle strittigen Fragen lösen und als gesetzgebende Gewalt des ganzen Deutschen Bundes tätig sein.[...] Aber das hieß viel zuviel erwarten von einer Versammlung, die sich in ihrer Mehrheit aus liberalen Advokaten und doktrinären Professoren zusammensetzte, einer Versammlung, die zwar den Anspruch erhob, die Blüte deutschen Geistes und deutscher Wissenschaft zu verkörpern, die aber in Wirklichkeit nichts anderes war als eine Bühne, auf der alte, längst überlebte politische Figuren ihre unfreiwillige Lächerlichkeit und Impotenz im Denken wie im Handeln vor Augen ganz Deutschlands zur Schau stellten. Diese Versammlung alter Weiber hatte vom ersten Tag ihres Bestehens mehr Angst vor der geringsten Volksbewegung als vor sämtlichen reaktionären Komplotten sämtlicher deutscher Regierungen zusammengenommen.*[11]

Der Zeichner der Karikatur, die hier als Abbildung 8 wiedergegeben ist, Friedrich Pecht, räumte in seiner Biographie 1894 ein, daß auf dieser neuen politischen Tribüne reichliche Ernte für die

Abb. 8: Friedrich Pecht (1814-1903): Die politischen Parteien nach dem Charakter der Bärte, Radierung (1848)

Bildsatire abfiel, die sich nicht nur am politischen Auftreten der Abgeordneten, sondern vielmehr auch an ihrem äußeren Erscheinungsbild rieb. „Was da aber in Kopfbedeckungen, verwegenen Bärten und Haartrachten, zweifelhafter Wäsche und wunderbaren Kostümen geleistet ward, war nicht zu sagen. Barbier und Friseur hatten sich offenbar nie in diese Gegend verirrt."[12]

Konfrontation Volksbewegung – Parlament

Die absehbare Konfrontation der außerparlamentarischen Volksbewegung mit dem Parlamentarismus führte zu ganz eigenartigen und auf den ersten Blick unverständlichen Formen und Ten-

[10] Georg Herwegh: *Das Reden nimmt kein End* [1848]. In *Herweghs Werke*. Berlin; Weimar 1980, 163.

[11] Friedrich Engels: *Revolution und Konterrevolution in Deutschland*. In *Marx-Engels-Werke*, Band 8. Berlin 1982, 45f.

[12] Friedrich Pecht: *Aus meinem Leben. Lebenserinnerungen von Friedrich Pecht. Erster Band*. München 1894, 339.

Abb. 9: Adolf Schroedter (1805-1875): Lage von Grönlandfahrern, die einfrieren, Lithografie (1848)

denzen in der Bildsatire. 1851 hatte Friedrich Theodor Vischer für die Erzielung dieser Tendenz folgendes Grundprinzip der Karikatur und des Komischen herausgearbeitet:

> *Das Komische scheint sich nur so von selbst zu verstehen. Aber nein! Es ist ein äußerst verwickelter Prozeß ... Der Blick verfolgt die Form, und sein Lauf bricht auf einmal ab, indem die Linie nicht kommt, die er erwartet. Die Folge davon ist, daß wir diese ruhende Häßlichkeit uns so erklären, als habe die Natur verzeichnet, als habe sie beim Zeichnen einen Stoß an den Ellenbogen bekommen, als sei ihr der Griffel ausgerutscht. Wir zeichnen das richtige Bild darunter hin: auf der Folie dieses richtigen Bildes haben wir das unrichtige. Das richtige und das unrichtige Bild zusammen geben das Komische.*[13]

Der Oberflächeneindruck bei Betrachtung dieser Karikatur von Adolf Schroedter: *Lage von Grönlandfahrern, die einfrieren* (vgl. Abb. 9) vermittelt, ausgehend von der Alltagserfahrung der Menschen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, ein Gefühl der Kälte, das Moment des Eingefrorenseins und auf einer schon etwas abstrakteren und mittelbareren Ebene den Eindruck des Festgefahrenen. Die Verbindung von Grönlandfahrt und Eis benötigt keine konkrete geographische Kenntnis, allenfalls Erfahrungen mit zugefrorenen Flüssen, um sich in diese Situation hineinzuversetzen. Dies reicht jedoch keineswegs aus, um in die innere Struktur und Bedeutung einzudringen. Dieser Eindruck ist Voraussetzung für das erste Interesse des Betrachters, für eine Zuwendung zu Abstraktion. Es gilt also, im weiteren zu den Ursprüngen vorzudringen.

Nun wirken auf der ersten Ebene zwei Dinge gleich- und gegenseitig: der Begriff „Grundrechte" und die Gesamtstruktur und Anordnung des Bildes werden – eine mittelbare politische und sinnliche Erfahrung vorausgesetzt – mit einer Debatte in der Frankfurter Nationalversammlung in Verbindung gebracht. Die Anordnung der drei Männer links in etwas erhabener Position, gleichsam auf der Redner- und Präsidiumstribüne, und die größere Anzahl Personen auf der rechten Seite in tieferer Position auf den Abgeordnetenbänken kann so dem Inneren der Paulskirche und der äußeren Struktur des Parlaments gleichgesetzt werden. Nicht zu übersehen ist, daß sich zwischen Präsidium und Abgeordneten ein tiefer Spalt im Eis gebildet hat.

[13] Friedrich Theodor Vischer: *Das Schöne und die Kunst. Ueber die allgemeinen ästhetischen Begriffe. Vorträge.* Stuttgart; Berlin 1907.

Der zweite Schritt der Erschließung könnte über die Identifikation der dargestellten Personen erfolgen. Dies setzt die Kenntnis der Physiognomien einschließlich der Möglichkeit ihrer karikaturistischen Verformung voraus. Hier versperrt sich dem Normalbetrachter historischer Karikaturen ein tieferes Eindringen ohne eine Hilfestellung durch eine Erläuterung bzw. Beschriftung. Nahezu jede Person läßt sich auf der Grundlage des Karikaturen- und Bildvergleichs im *Album der deutschen Nationalversammlung* von 1849 [14] identifizieren. Ganz links ist der Parlamentsschriftführer Jucho zu erkennen, in der Mitte der Parlamentspräsident v. Gagern und rechts von ihm der Parlamentssekretär Möhring. Etwas komplizierter gestaltet sich die Zuordnung auf der rechten Hälfte des Blattes. In der Mitte stehen eng zusammengedrängt der wankelmütige Abgeordnete Eisenmann (vgl. Abb. 10) und Robert Blum (vgl. Abb. 11) mit seinem rundlichen Gesicht. Blum war Anfang November in einer Mission in Wien, eine Solidaritätsadresse mit vier weiteren Abgeordneten zu überbringen, kämpfte dort auf den Barrikaden mit, wurde am 1.11.1848, als Windischgrätz Wien einnahm, gefangengenommen und am 9.11. in der Brigittenau standrechtlich erschossen. Dahinter tritt das Profil des Abgeordneten Rösler, Reichskanarienvogel wegen seines gelben Anzuges genannt, hervor (vgl. Abb. 12). Eine genauere Zuordnung ist kaum möglich. Weiteren Aufschluß gibt allenfalls das Studium der Stenographischen Berichte über die Debatten der Frankfurter Nationalversammlung. Fündig wird man im Band III (1848), wo auf Seite 2210 zur Debatte über den Artikel IV der Grundrechte am 21.9.1848 vermerkt ist: (Parlamentssekretär Möhring): „Meine Herren! Wir befinden uns in der Lage der Grönlandfahrer, die einfrieren; wir sind etwas im Eise der Grundrechte steckengeblieben, und wir müssen für den Winter Vorbereitungen treffen. [...]" (Ergänzung Jucho): „Meine Herren! Wir können doch nicht im Kalten beraten, und in vier Wochen ist Heizung nothwendig. Wenn sie diese Frage nicht für dringlich erklären, können wir in vier Wochen nach Hause gehen." Als Synthese ergibt sich, daß die Karikatur Bezug nimmt auf die seit dem 3.7.1848 stattfindende Debatte der Frankfurter Nationalversammlung, die sich am 21. September 1848 mit dem Artikel IV der Grundrechte befaßte. Artikel IV behandelte die Pressefreiheit und wurde am 27.12.1848 mit folgendem Wortlaut vorgelegt: „§13. Jeder Deutsche hat das Recht, durch Wort, Schrift, Druck und bildliche Darstellung seine Meinung frei zu äußern." Dies allein kann aber nicht den Gehalt dieser Karikatur ausmachen. Jetzt muß der Forscher sozusagen im Umkehrprozeß das richtige Bild auf neuer Stufe mit der präsentierten Folie konfrontieren und der Frage nachgehen, was den Künstler zu dieser Karikatur veranlaßt hat und welche Gefühle, Wirkung, Anschauung und Handlung er beim Betrachter erzeugen wollte. Die bisherigen Untersuchungen der Schroedterschen Karikatur gehen von der Annahme aus, daß er die Langwierigkeit der Verhandlungen verspottet, die Schwerfälligkeit des Parlamentarismus, der sozusagen im Eise festgefroren ist. Dieser Ansatz greift jedoch in Vernachlässigung der politischen Situation jener Tage noch zu kurz. Alle vorliegenden Interpretationen der *Grönlandfahrer* stellen sich weder die Frage nach dem Inhalt des Artikels IV, noch verstehen sie die Debatte in die politische Situation am 21.9.1848 einzuordnen.

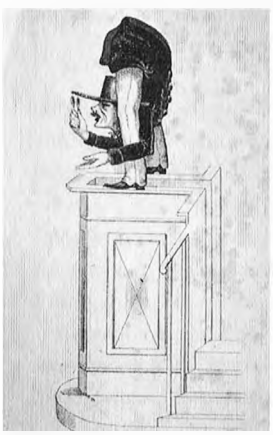


Abb. 10 (links): Anonym: Eisenmann, Lithografie (1848)

Abb. 11 (mitte): Alfons v. Boddien (1802-1867): Blum, Lithografie (1848)

Abb. 12 (rechts): Alfons v. Boddien (1802-1867): Roesler, Lithografie (1848)

[14] H. Hasselhorst, Ph. Winterwerb: *Album der deutschen Nationalversammlung. Nach Seib's Lichtbildern gezeichnet und lithographiert.* Frankfurt a.M. 1849.

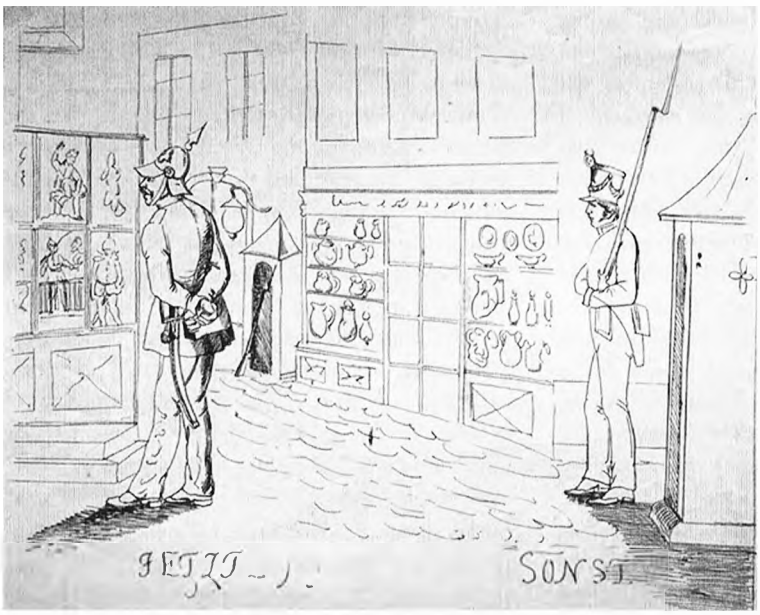


Abb. 13: Anonym: Jetzt – Sonst, Lithografie (1848)

zusammenzuziehen und einen Militärkordon zu bilden. Als sich eine Menschenmenge Zugang zur Paulskirche und entsprechendes Gehör verschaffen wollte, räumten die Truppen den Platz. Angehörige der Turnerschaft, Arbeitervereine, Handwerker und Gesellen bauten rasch Barrikaden, doch der sogenannte September-Aufstand hielt dem Militär nur kurze Zeit stand. Über 80 Tote waren zu verzeichnen. Als restriktive Folge wurde die Pressefreiheit erheblich eingeschränkt, wie die Karikatur *Jetzt – Sonst* (vgl. Abb. 13) unterstreicht, in der ein Soldat vor den Auslagen eines Karikaturenverlags steht. Zwei Tage später nun debattierte das deutsche Parlament über eben jene Pressefreiheit, die in der Verfassung verankert werden sollte, in der politischen Wirklichkeit jedoch beschnitten war. Das Klima hatte sich verändert. Schrödter, der weltanschaulich und politisch seinen Platz an der Seite der außerparlamentarischen Opposition einnahm, ahnte den Vormarsch der konterrevolutionären Kräfte und warnte den Betrachter im gleichen Atemzug vor dem Einfrieren der gesamten revolutionäre Bewegung. Zudem qualifiziert er die Linke, die sich im Parlament hatte schon im Eis festsetzen lassen, als unbedeutende politische Kraft. Mit dieser Karikatur markierte sich auch ein Wendepunkt in der politischen Entwicklung, wie die *Neue Rheinische Zeitung* vom 20. September 1848 (Nr. 105) treffend feststellte:

> *An dem Mangel an Mut geht die ganze deutsche Bewegung zugrunde. Der Konterrevolution fehlt der Mut zu entscheidenden Schlägen ebensosehr wie der revolutionären Partei. Ganz Deutschland, mag es rechts oder links halten, weiß jetzt, daß die gegenwärtige Bewegung zu furchtbaren Kollisionen, blutigen Kämpfen führen muß, sei es, um sie zu unterdrücken, sei es, um sie durchzuführen. Und statt diesen unvermeidlichen Kämpfen mutig entgegenzutreten, statt sie mit*

Am 16.9.1848 fand auf der Pfingstwiese bei Frankfurt eine Versammlung von mindestens 15.000 Teilnehmern statt. Diese vom demokratischen und Arbeiterverein in Frankfurt einberufene Volksversammlung verlangte von der linken Fraktion, sie solle aus dem Parlament austreten, was jene allerdings verweigerte. Außerdem verabschiedete sie am 17.9. eine Proklamation mit folgendem Wortlaut:

> *Hohe Nationalversammlung! Die Volksversammlung zu Frankfurt am Main am 17. September, bestehend aus mindestens 20 000 Bürgern aller Stände und Dörfer der Umgegend, beschließt:*
> *1. daß die Majorität von 258, welche die Nationalversammlung am 16. D. M. den schmählichen Waffenstillstand angenommen hat, von dieser Volksversammlung hiermit als Verräter des deutschen Volkes, der deutschen Freiheit und Ehre erklärt wird;*
> *2. daß dieser Beschluß der deutschen Nation auf das schnellste bekanntgemacht werde; daß eine Deputation obigen Beschluß morgen der Nationalversammlung mitteile.*[15]

Dieses Manifest wurde am 18.9. in der Paulskirche verlesen. Unterdessen hatte der Reichsinnenminister v. Schmerling veranlaßt, preußische und österreichische Truppen um die Paulskirche

[15] abgedruckt in Karl Obermann: *Einheit und Freiheit. Die deutsche Geschichte von 1815 bis 1849 in zeitgenössischen Dokumenten dargestellt.* Berlin 1950, 555.

ein paar raschen, entscheidenden Schlägen ihrem Ende entgegenzuführen, schließen sich die beiden Parteien, die der Konterrevolution und die der Bewegung, ein förmliches Komplott, um sie möglichst lange zu vertagen.[16]

In diesem Versuch, eine relativ unkomplizierte Karikatur wie die *Grönlandfahrer* Schroedters in ihrer Lesart und Bedeutung aufzuschlüsseln, wird zugleich ein Beziehungsgeflecht sichtbar, in dem die visuellen Methoden immer in einem dialektischen Wechselverhältnis zum eigentlichen Gehalt der Bildsatire stehen. Und im Grunde bestätigt sich die Aufforderung Georg Christoph Lichtenbergs, statt sich in den Details einer Karikatur zu verlieren, den satirischen Gehalt mit dem Verkleinerungsglas zu absorbieren.

Niederlagen und ihre Verarbeitung in der Karikatur

Die Karikatur von Schroedter läutete eine vierte Phase in der Entwicklung der Karikatur ein, die im Wesentlichen von der Verunsicherung der Karikaturisten durch den Vormarsch der Reaktion gekennzeichnet ist. Im Herbst 1848 bahnte sich mit der Konterrevolution in Wien und Berlin eine grundlegende Wende in der Karikatur an. Das Bürgertum hatte aus Furcht, die Volksmassen würden sich ihrer Macht und Möglichkeiten bewußt, das Bündnis mit den alten Mächten geschlossen. In Berlin rückte General Wrangel mit 40.000 Mann ein, der Belagerungszustand wurde verhängt und die Bürgerwehr aufgelöst. Nicht nur, daß die Zahl der Einblattkarikaturen drastisch abnimmt, auch die Bildsprache wirkt nicht mehr offen und geradlinig. Sie verliert sich vielmehr in einer komplizierten und verklausulierten Ästhetik, die für uns heute kaum noch rekonstruierbar ist.

Verbot der satirisch-politischen Bildpublizistik

Mitte 1849 zog sich die Bildsatire endgültig auf die wenigen noch verbliebenen illustrierten Zeitungen zurück. Politische Artikulationen für Freiheit und Fortschritt erfolgten nur mit sehr verhaltener Feder. Die Reaktionszeit lenkte die Satire auf die Alltagskomik um. Den Einblattkarikaturen bricht unter der Repression der entsprechende Markt weg. Die noch im Frühjahr 1848 wie Pilze aus dem Boden geschossenen Verlage gehen entweder ein oder verlegen sich auf das scheinbar Unpolitische. Die politische Bildsatire im Sinne der gesellschaftlichen Opposition, die ja nach wie vor existierte, legte jedoch nur eine kurze Verschnaufpause ein. Sie zückte, herausgefordert durch die sich verschärfenden Widersprüche zwischen der Arbeiterbewegung und den kapitalistischen Arbeits- und Lebensbedingungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die

Abb. 14: Wilhelm Scholz (1824-1893): Bei der drohenden Nähe eines Bundes-Preßgesetzes erlaubt sich der Kladderadatsch, seine gehorsamste Vorstellung bei Herrn von Bismarck-Schönhausen zu machen, Holzstich (Kladderadatsch 1853)

Feder umso schärfer und angriffslustiger. Gleichzeitig verlagerte sich die Bildsatire von der Einblattkarikatur auf die Pressekarikatur in illustrierten Zeitungen, wobei sich die Arbeiterbewegung eigene illustrierte Satire-Blätter schuf, wie etwa den 1884 ins Leben gerufenen *Wahren Jakob*.

Weltanschauliche Strukturen für die Qualifizierung von Karikaturen

Politische Karikatur wirkt immer als eine Waffe im Spannungsfeld gesellschaftlicher Widersprüche. Sie verfolgt grundsätzlich eine bestimmte Tendenz, eine gewisse Strategie und Taktik – ausgehend von ihrem politischen Bewegungsspielraum. Deshalb kommt in jeder politischen Karikatur auch eine spezifische Weltanschauung des Künstler beziehungsweise des Auf-

[16] Übrigens wurde die *Neue Rheinische Zeitung* mit dem Belagerungszustand in Köln aus Anlaß der Septemberereignisse am 26.9.1848 verboten und konnte erst wieder am 12.10.1848 erscheinen.

traggebers zum Ausdruck. Diese ideologische Seite wird nicht unwesentlich von der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft geprägt. In der Revolution 1848/49 bestand die weltanschauliche Seite vor allem in der Haltung der Karikaturisten zur Revolution. Vielfach wurde sie aber auch allgemein durch die kleinbürgerliche Klassenlage und das politische Schwanken der Künstler bestimmt. Drei wesentliche Grundhaltungen bzw. Grundrichtungen entwickelten sich in der Karikatur nach dem März 1848 – mit für heute durchaus analogen Strukturen:

Abb. 15: Hanitzsch: „Eine Frechheit, sich so aus der Verantwortung zu stehlen – und mit unseren alten Texten!" (Süddeutsche Zeitung vom 9.4.2001)

• Die offen konterrevolutionäre Form, welche vor allem die Abgeordneten der Linken und die außerparlamentarische Opposition ins Visier nimmt. Sie ist nichts anderes als eine Reaktion auf die neuen gesellschaftlichen Kräfte und verfolgt in der Grundtendenz die Aufrechterhaltung der alten Ordnung.

• Die gemäßigte lavierende Form, die in den sogenannten politischen Extremen eine Gefahr für den Parlamentarismus sah, aber auch in der Rückkehr zu den starren Formen der Feudal-Monarchie. Sie trägt die tendentiell konservative Handschrift des Kleinbürgertums, das Schwierigkeiten hat, sich in einer Umbruchphase neu zu orientieren. Diese Form der Karikatur prägt die große Mehrheit der Blätter in der Dortmunder Sammlung.

• Und die mehr oder weniger offene Unterstützung der revolutionär-oppositionellen Bestrebungen sowohl im Sinne bürgerlicher Interessen als auch der außerparlamentarischen Opposition. Letztere ist wohl auch deswegen als absolute Minderheit vertreten, weil die Einblattkarikatur durch ihren Warencharakter an eine interessierte Käuferschicht und an ein gewisses Einkommen gebunden war.

Indem Karikaturen zu politisch-gesellschaftlichen Ereignissen Stellung nehmen, organisieren sie den Gesamtzusammenhang ihrer inhaltlichen und formalen Elemente. Aus dieser geht eine besondere Bildsprache hervor, die eine bestimmte Schärfe erzielt. Dabei ist diese Schärfe in einen Code gepackt, der nur aus dem Gesamtzusammenhang zu lesen ist und der vor allem auch die Handschrift der tendentiellen Klassen- bzw. Machtinteressen trägt. Deshalb ist die Rekonstruktion der Karikaturen-Rezeption immer mit der Frage nach dem praktisch-politischen Gebrauch der Bildsatire verbunden. Dabei ist in der Karikatur 1848/49 überraschend festzustellen:

• Die reaktionäre Sichtweise konnte sich mit einer klaren Bildsprache nicht anfreunden, so verwandte sie überwiegend kleinteilige und spitzfindige Darstellungen. Die Entwicklung der politischen Karikatur setzt jedoch nicht nur politisch geschulte Karikaturisten, sondern auch ein Publikum voraus, das sich in den Grundlagen der Politik auskennt und folglich auf Anhieb weiß, wovon die Rede ist. Fehlt diese Voraussetzung, so sind die Zeichner zur Weitschweifigkeit gezwungen: Statt den kürzesten Weg zu wählen, müssen sie den politischen Tatbestand zunächst einmal umständlich erklären, selbst auf die Gefahr hin, daß die satirische Pointe dabei auf der Strecke bleibt.

• Auf der anderen Seite aber bringt die revolutionäre Sichtweise, auch wenn sie sich in der Minderheit befindet, Merkmale der modernen Karikatur hervor, mit einem klaren Aufbau, großen Figuren und einer deutlichen Kennzeichnung weltanschaulicher und politischer Fronten.

• Als ein drittes Merkmal erweist sich die Tatsache, daß Strategie und Taktik in Wechselbeziehung zur Bildsprache und Ikonografie einem Prozeß unterworfen sind. Selbst für eine so kurze

Phase wie die deutsche Revolution 1848/49 gibt es weder ein in sich geschlossenes Erscheinungsbild, noch ein Merkmal, das man dem Begriff „Revolutionskarikatur" zuschreiben könnte.[17]

Als Hauptmerkmale einer offensichtlichen Krise der heutigen Karikatur, von der eingangs die Rede war, lassen sich eine Ferne zur gesellschaftlichen Realität und die Distanz zu fundamentalen Widersprüchen unserer Gesellschaft ausmachen. So bleibt vom Anliegen des Karikaturisten Hanitzsch, Kanzler Schröder wegen seiner „Faulenzer-Debatte" ins Visier zu nehmen (vgl. Abb. 15), nur noch eine harmlose Meinungsverschiedenheit zwischen zwei Parteien, die sich ohnehin in den Ergebnissen ihrer Politik immer mehr angleichen. Die Debatte um die Arbeitslosigkeit als einer Erscheinung grundlegender ökonomischer Widersprüche hat jedoch weit mehr losgetreten als nur die Frage nach einem geeigneten Kanzler. Weil der Karikaturist in einem Akt der Selbstzensur gegenüber Kanzler Schröder nur an der Oberfläche der Erscheinungen kratzt, bleibt sein Produkt harmlos. Er weicht objektiv der heiklen Frage aus: Gibt es denn überhaupt Alternativen zu einer solchen Politik? Zugleich kennzeichnet eine derartige Karikatur aber auch eine Übergangssituation, in der ganz im Sinne der Lichtenbergschen Methode, die gesellschaftlichen Widersprüche und Erscheinungen bewußt durch ein Verkleinerungsglas zu betrachten, eine Karikatur erwachsen und auch neue Zeichner auf den Plan rufen wird, die im berechtigten Interesse der breiten oppositionellen Massen wieder zur spitzen Feder finden werden. Auch hierzu mag der Blick auf die Karikatur 1848/49 als eine Fundgrube der Anregungen dienen.

Der Artikel basiert auf einem Vortrag im Institut für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund.

Bildnachweis: alle Institut für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund (ZfI DO) und Archiv des Autors.

Walter LINDNER (1950)
Studium Kunsterziehung, Kunstgeschichte und Pädagogik in Erlangen und Nürnberg, seit 1994 freiberuflicher Kunsthistoriker mit dem Forschungsschwerpunkt populäre Kunst und kritische Grafik des 19. Und 20. Jahrhunderts, Veröffentlichungen über Rodolphe Töpffer, Karikatur und Publizistik 1848/49, Fotografie und Alltagsästhetik der Bergarbeiter im Ruhrgebiet

[17] Zudem ist der vielfach gebrauchte Begriff „Revolutionskarikatur" nicht nur irreführend, sondern vermittelt auch den Eindruck, es handle sich bei der Karikatur 1848/49 um eine reine oppositionelle Artikulationsform der Bildsatire. Vielmehr verschaffen sich gerade in der politischen Karikatur die aufgestauten gesellschaftlichen Widersprüche auf ökonomischer, ideologischer und politischer Ebene entsprechend Luft.

Spuren und Überbleibsel: Anton Winkelhöfer

Eckart FRÜH

Biographische Notiz

Anton Winkelhöfer wurde 1905 in Wien geboren; der Vater verdiente seinen Lebensunterhalt, indem er Stickereiornamente entwarf. Nach Absolvierung der Schulen und abgebrochenem Studium an der Kunstakademie hielt sich A. W. für längere Zeit in Holland auf, wo er als Karikaturist tätig wurde. Daneben entstanden Malereien im Stile der neuen Sachlichkeit; andere standen unter dem Einfluß Egon Schieles und Albert Paris Güterslohs. Winkelhöfer kehrte 1930 nach Wien zurück, trat der SDAPÖ bei und zeichnete außer für die Monatszeitschrift *Der Sozialdemokrat* und das *Kleine Blatt* von 1932 bis zu ihrem Verbot als freier Mitarbeiter für die *Arbeiter-Zeitung*. Seine Kontaktpersonen in der Redaktion waren außer Ernst Fischer Oskar Pollak, Julius Braunthal, Alexander Gottlieb und Karl Ausch.

Bei den Zeichnungen für den *Sozialdemokrat* war Winkelhöfer in starkem, nicht weiter überraschendem Maße dem sozialistischen Pathos und der Heroisierung des Proletariats verpflichtet. Die thematischen Anlässe für seine Karikaturen ergaben sich aus aktuellen politischen Ereignissen. Es ging um die bürgerliche Regierung, die bewaffneten Heimwehren und den Heimatschutz, Bankenskandale und Korruption, die Wahlen, das Rote Wien und seine Feinde, namentlich um Engelbert Dollfuß, den Bundeskanzler, und Emil Fey, Victor Kienböck, Anton Rintelen, Carl Vaugoin, Karl Buresch, Guido Jakoncig, den gescheiterten Putschisten Walter Pfrimer, den ungarischen Reichsverweser Horthy und Adolf Hitler, den sogenannten „Osaf" (Obersten SA-Führer). Nachdem die Nationalsozialisten in Deutschland die Macht usurpiert hatten und ungehemmt ausübten, ab August 1933, überwogen bei Anton Winkelhöfer deutsche Themen, die auch heute noch überzeugen.

Eine Karikatur wie die folgende vermag Nachgeborene wohl mehr über zeitgeschichtliche, nebstbei höchst aktuelle Dinge aufzuklären als langatmige Ausführungen: Ist hier nicht die verlogene Phrase von der „ordentlichen Beschäftigungspolitik im Dritten Reich" ein- für allemal widerlegt

Abb. 1: Arbeitsbeschaffung im Dritten Reich. *Arbeiterzeitung*, 6. 10. 1933

und auf die entsetzliche Realität reduziert, die verschleiert werden soll? Keine Frage, nur eine rhetorischer Art. Nationalbestialisten haben ihre politischen Gegner ins Konzentrationslager gesperrt, ermordet oder vertrieben. Die „anständigen und fleißigen kleinen Leute" aber, die blieben und sich den Gegebenheiten anpaßten, fanden zunächst Arbeit in der Kriegsindustrie, ehe sie zu Millionen das Kriegshandwerk ausübten. Die braune Saat ging auf. Der Tod, „ein Meister aus Deutschland" (Paul Celan), hielt reiche Ernte

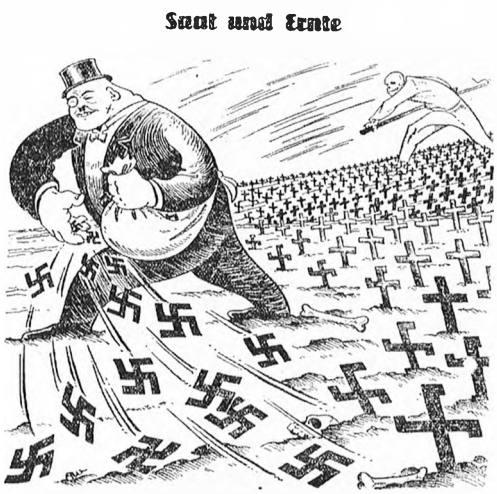


Abb. 2: Saat und Ernte, *Arbeiterzeitung (Arbeiter-Sonntag)*, 10. 9. 1933

und sorgte dafür, daß es auf tausend Jahre an Arbeitsplätzen nicht mangelte.

Da das Parlament im März 1933 ausgeschaltet worden war, hegte Winkelhöfer, auch was die unmittelbare Zukunft Österreichs anlangte, keinerlei Illusionen: der Weg führte direkt in den autoritären Ständestaat. Anders ausgedrückt: Heimwehrler übernahmen die Zügel und führten den Karren, den Esel zogen, in den Dreck, so daß christlichsozialen Demokraten (wie Leopold Kunschak) Hören und Sehen verging:

Abb. 3: Fahrt ins Weißgrüne, *Arbeiterzeitung*, 12. 1. 1934

Nach dem Februar 1934 sei es ihm, so schreibt Winkelhöfer,[1] „nicht mehr möglich" gewesen, auf seine „Art weiterzukämpfen". Er „wollte auch nicht für die ehemaligen Feinde arbeiten". Er wurde

> *Hilfsarbeiter bei der Kabelverlegung, und zwar bei der Straßenvermessung.*
> *Als ich aber sah, daß die Gefahr einer Hitler-Invasion immer mehr zunahm, bot ich der Zeitung* Sturm über Österreich,[2] *Schuschniggs Leibblatt, meine Dienste an. Man nahm mich dort freudig auf (...).*
> *Am letzten Tag, als Herr Hitler mit seinen Truppen (...) in Wien einmarschierte, erschien frühmorgens die letzte Ausgabe (...) mit einer Zeichnung von mir; mit dem Titel* Kurs Österreich. *Ich zeichnete Schuschnigg als Steuermann am Ruder eines Schiffes in sturmbewegter See. Dann kam aber alles, wie es kam; Terror, Schrecken und der furchtbare Krieg.*

Winkelhöfer wurde einrückend gemacht und dem „Zollgrenzschutz" zuerst in der Tschechoslowakei, dann in Südfrankreich zugewiesen. Gegen Ende des Krieges überschritt er gemeinsam mit Kameraden die spanische Grenze und wurde interniert, zuletzt in Carranza. Als der Befehl zum Rücktransport in die Heimat kam, floh er, verbarg sich auf dem Lande und schlug sich mit falschen Papieren durch. Er blieb in Spanien und machte sich mit seiner Malerei einen Namen. 1978 lebte er unter dem Namen Antonio Winkelhöfer in Santander.

Dr. Eckart FRÜH (1942)
Literaturhistoriker, Leiter des Tagblatt-Archivs in der Wiener Arbeiterkammer. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Literatur und Zeitgeschichte. Herausgeber u.a. der Bühnenfassung der *Letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus.

[1] Die folgenden Zitate wurden Harald Sterks Artikel *Wie AZ-Zeichner AW Antonio wurde.* In *Arbeiter-Zeitung*, 29. 4. 1978, Beilage, 4 – 6 entnommen.

[2] Sie war mir nicht zugänglich.

Rezensionen

STEFAN WOLFINGER: *Von Karl Marx bis Carl Barks. Comics und Geschichte. Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15.* Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1999, 136 Seiten.

Der Journalist und Historiker Stefan Wolfinger setzt sich, wie der Titel bereits ankündigt, in seinem Buch mit dem bisher von FachwissenschaftlerInnen nur sehr selten behandelten Verhältnis von Comics und Geschichte auseinander. Er nähert sich dieser Problemstellung von zwei Seiten, nämlich einerseits der Betrachtung dieser „Bildgeschichten" als historische Quelle und andererseits der Fragestellung, wie weit sich diese Vermittlungsform selbst zur Darstellung historischer Erkenntnisse eignet.

Die einleitend gestellte Frage lautet demnach auch: „Für welche Geschichte können Comics als Quelle dienen?" (S. 15). Der Autor beantwortet dies von der Annahme ausgehend, „daß es zeitabhängige, kollektive Vorstellungen gibt, die das Handeln einer Generation beeinflussen oder gar bestimmen". [...] „Die Fragestellungen, für die Comics als Quelle verwendet werden können, kommen also aus dem Bereich der *Mentalitätengeschichte.*" (S. 18)

Nach einem Abriß kunstgeschichtlicher und zeichentheoretischer Untersuchungsmethoden zieht Wolfinger den österreichischen Comicstrip *Tobias Seicherl* von Ladislaus Kmoch als Beispiel für seine Ausführungen heran. Dieser ab 1930 in der Zeitung *Das Kleine Blatt* täglich erschienene Strip war in seiner Anfangszeit inhaltlich bewußt politisch angelegt. Identifikationsfigur ist darin nicht Tobias Seicherl selbst, sondern dessen Hund Struppi. „Er ist es, der der Kurzsichtigkeit und Beschränktheit Seicherls gesunden Menschenverstand und sozialistische Ideale entgegensetzt ...". (S. 45)

Wolfinger bezieht sich in seiner Analyse des Strips auf die Arbeit des Historikers Bernhard Denscher, der in seinem Buch *Humor vor dem Untergang. Tobias Seicherl – Comics zur Zeitgeschichte* bereits eine umfassende Aufarbeitung des Themas vorgenommen hat. Er meint, Denscher nütze darin „die Möglichkeiten der Comics als historische Quelle nicht ganz aus" (S. 46). Er würde darin lediglich zeigen, daß die Strips die Grundtendenz hätten, den politischen Gegner nicht ernst zu nehmen. Wolfinger hingegen weist darauf hin, daß neben der Analyse der Darstellung von Alltagsverrichtungen seines Erachtens auch die Möglichkeit besteht, Rückschlüsse auf soziale Verhältnisse, wie beispielsweise die nachbarschaftlichen Beziehungen einer Hausgemeinschaft in den dreißiger Jahren, zu ziehen.

Der zweite Teil des Buches widmet sich der „Darstellung von Geschichte mit Comics" (S. 70). Nach einer kritischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Möglichkeiten und Schwierigkeiten, die eine solche Darstellungsform für die Vermittlung und den Umgang mit historischen Ereignissen in sich birgt, folgt die kurze Beschreibung einiger unterschiedlicher Versuche, Geschichte in Comicform zu thematisieren. Neben Keiji Nakazawas Werk *Barfuß durch Hiroshima,* Rius' *Marx für Anfänger* und Art Spiegelmans Holocaustaufarbeitung *Maus* wird auch Bedürftig und Kahlenbachs biographischer Comic *Hitler* besprochen. Als einziger Vertreter der französischen Bande dessinée findet sich Jacques Tardi mit seiner surrealistischen Erzählung *Das Ende der Hoffnung / Für Volk und Vaterland.*

Wolfingers Conclusio: „Ich gehe davon aus, daß eine Darstellung von Geschichte in Comicform möglich ist." (S. 117) Er führt dazu weiter aus, daß es allerdings wichtig sei, daß Geschichtscomics nicht nur im Text, „sondern auch in den Bildern eine authentische und allgemein akzeptierte Geschichtsanschauung bringen" (S. 117) müssen.

Stefan Wolfingers Buch trägt in seiner formalen Ausführung ein wenig den Stil einer Diplomarbeit. Das größte Manko stellt aber das Faktum dar, daß der Autor in seiner Arbeit den gesamten französischsprachigen und weite Teile des italienischen Fachbereichs unbeachtet läßt. Es fehlt hier nicht nur die wissenschaftliche Literatur, sondern auch die Behandlung einiger der weltweit bedeutendsten Künstler, wie Hugo Pratt, Dino Battaglia, Enki Bilal etc., die sich in ihren Werken immer wieder explizit mit Geschichte auseinandersetzen.

Von Karl Marx bis Carl Barks kann dennoch als Einstieg gelten, um Comics, trotz der im deutschsprachigen Raum spärlichen Aufarbeitung, als historische Quelle und eigenständige Vermittlungsform zu entdecken.

Peter H. Karall

SCOTT MCCLOUD: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Perennial 1994, 224 Seiten.

SCOTT MCCLOUD: *Reinventing Comics. How Imagination and Technology are Revolutioning an Art Form*. New York: Harper Perennial 2000, 256 Seiten.[1]

„*Understanding Comics* was my bid to describe the cool internal workings of comics in a value-neutral context. This book is my bid to describe comics' external life, in which some value judgments will be inevitable." (*Reinventing Comics*, S. 24)

Scott McClouds Versuch *Understanding Comics*, die Vermittlungsform Comic reflexiv werden zu lassen und eine Analyse der Form in der analysierten Form vorzustellen, wurde ab 1994 von der Fachwelt interessiert aufgenommen. Wie ließe sich die Ästhetik des Comic auch direkter vermitteln als durch ein Comic? McCloud hat jetzt sein Buch durch einen Nachfolger ergänzt: *Reinventing Comics*.

Understanding Comics ist am Zeichentisch entstanden, *Reinventing Comics* mithilfe des Computers und seiner heutigen graphischen und kommunikativen Möglichkeiten. Dieses von McCloud auch in *Reinventing Comics* immer wieder thematisierte Faktum eignet sich als brauchbare Metapher, die den Inhalt der beiden Bücher beschreibt: Während der thematische Schwerpunkt von *Understanding Comics* vor allem bei den Ausdrucksmitteln des Comiczeichners liegt, wird in *Reinventing Comics* der Blick auf den Comic in seiner Vernetzung in soziale, politische, historische und ökonomische Zusammenhänge gerichtet und daraus eine mögliche Zukunftsperspektive für den Comic gewonnen.

McCloud geht mit Ironie – und diese schließt klarerweise auch die Selbstironie ein – an seine Vorhaben heran. So, wenn er nach einer Definition des Begriffs „Comic" sucht und einleitend bemerkt: „When I was a little kid I knew exactly what comics were. Comics were those bright, colorful magazines filled with bad art, stupid stories and guys in tights." (*Understanding Comics*, S. 2) – „But when I was in 8th grade, a friend of mine (who was a lot smarter than I was) convinced me to give comics another look and lent me his collection" (a.a.O.) – „Sure, I realized that comic books were usually crude, poorly-drawn, semiliterate, cheap, disposable kiddie-fare – but – they don't have to be!" (*Understanding Comics*, S. 3) – „The artform – the medium – known as comics is a vessel which can hold any number of ideas and images." (*Understanding Comics*, S. 6)

Das Bestreben, Comic nicht als Genre mißzuverstehen und diese Vermittlungsform von den durch sie häufig vermittelten Inhalten säuberlich zu trennen, führt McCloud zu einer an Will Eisners Begriff „Sequential Art" angelehnten Definition von Comic als „juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response by the viewer." (*Understanding Comics*, S. 9) Diese ausschließlich an ästhetischen Kriterien orientierte weite Begriffsdefinition erlaubt es McCloud problemlos, sogar altägyptische Wandmalereien zu Comics zu erklären (*Understanding Comics*, S. 14) und so auf eine große historische Tradition der von ihm ausgeübten Kunstform zu verweisen, allerdings ist der Begriff durch seine ausschließliche Verankerung in der Ästhetik wenig trennscharf und spätestens bei *Reinventing Comics*, in dem der Comic – ganz gemäß der landläufigen Definition in seinen Erscheinungsformen ab dem 19. Jahrhundert unserer Zeitrechnung – in einen größeren Zusammenhang eingebettet wird, erscheint eine derartige grundlegende Begrifflichkeit prekär.

McClouds problematische Affinität zu weiten, nicht ganz zu Ende gedachten Begriffsdefinitionen zeigt sich auch an seinem Kunstbegriff: „Art, as I see it, is any human activity which doesn't grow out of either of our species' two basic instincts: survival and reproduction!" (*Understanding*

[1] Die deutschen Ausgaben sind erschienen als: Scott McCloud: *Comics richtig lesen*. Hamburg: Carlsen 2001, 224 Seiten; sowie: Scott McCloud: *Comics neu erfinden*. Hamburg: Carlsen 2001, 256 Seiten.

Comics, S. 164) Gemäß dieser Definition wäre fast alles, vom Komponieren der „Ode an die Freude" oder der Dreigroschenoper über das Nasenbohren und den Alkoholismus bis zum Amoklauf, Kunst. Man darf vermuten, daß McCloud sich als Comicanalytiker nicht ganz von seiner Rolle als Comickünstler distanziert und er daher analytisch enge Begriffsdefinitionen, die seine Tätigkeitsfelder einschränken, lieber vermeidet.

Möglicherweise gerade aufgrund der eben angesprochenen Identifikation mit dem eigenen Schaffen sind McClouds Analysen der Formensprache von Comic hingegen reichhaltig, profund und geben einen guten und kurzweiligen Einblick in die Werkstatt des Comicschaffenden. McCloud spielt oft auf amüsante Weise mit der Rezeption der LeserInnen und macht ihnen die eigene Rezeptionshaltung durch Verfahren wie Antizipation oder Brechung bewußt. Etwa am Beispiel des das Abbild einer Pfeife zeigenden Bildes „La trahison des images" von René Magritte: „Here's a painting by Magritte called ‚The Treachery of Images'. – The inscription is in french. Translated it means ‚This is not a pipe'. – And indeed this is not a pipe. This is a painting of a pipe. – Right? – Well, actually, that's wrong. This is not a painting of a pipe, this is a drawing of a painting of a pipe. N'est-ce pas? – Nope. Wrong again. It's a printed copy of a drawing of a painting of a pipe." (*Understanding Comics*, S. 24f)

McCloud setzt sein gezeichnetes Alter Ego in beiden Büchern auf vielfältige Weise ein. Es dient ihm nicht nur dazu, seinen Vortrag zu halten,[2] sondern er transformiert und verfremdet es, um das von ihm Erläuterte zu illustrieren und demonstrieren. Auf diese Weise macht McCloud von den didaktischen Möglichkeiten, die dem Comic innewohnen, gekonnt Gebrauch und zeigt, wie man sie auch auf erhöhtem Abstraktionsniveau sinnvoll und verständnisfördernd anwenden kann.

Dieses Verfahren, das für die Auseinandersetzung mit der Formensprache von Comic geradezu maßgeschneidert ist, stößt allerdings in *Reinventing Comics* an seine Grenzen. Bei der Auseinandersetzung mit comicspezifischen Themenbereichen wie „Comics as literature", „Comics as art", „Creators' rights", „Industry innovation", „Public perception", „Institutional scrutiny", „Gender balance", „Minority representation", „Diversity of genre" und den Schwerpunkten des Buches: „Digital production", „Digital delivery" sowie „Digital comics" (*Reinventing Comics*, S. 22) tritt McClouds mit Computerhilfe gezeichnete Entsprechung mehr in den Hintergrund und erscheint in den abstrakteren Visualisierungen immer wieder nur als verbindendes Element bzw. als Vortragender. Dafür erfährt man interessante Details zum Kontext der amerikanischen Comicszene, wie beispielsweise über den bis etwa 1994 dauernden Aufschwung und die dadurch erzeugte Aufbruchstimmung derselben sowie über den darauffolgenden Zusammenbruch des Comic-Marktes samt Nachfolgedepression – „Sales were up, innovation was up. Our public image was up – and we all hoped it was just the beginning. It wasn't. It was our peak. And the decline that followed was a hard one. From 1994 to 1998, a huge number of American comic book retailers shut down." (*Reinventing Comics*, S. 9f)

Nach einer Diskussion der inhaltlichen Ziele der in den 90er Jahren tätigen Künstlergeneration – „Comic professionals didn't always agree on their long-term goals for the art form, or for the industry, but there was some common ground at least." (*Reinventing Comics*, S. 10) – von „Creators' rights" bis „Gender balance" und „Minority representation" entwickelt McCloud in der Folge eine Zukunftsperspektive des Comic. Die Kapitelüberschriften des zweiten Teils von *Reinventing Comics* deuten an, daß McCloud diese mit den modernen Kommunikationstechnologien verknüpft sieht: „The thing about tools. Some thoughts about computers" (*Reinventing Comics*, S. 128), „Through the door. Digital production" (*Reinventing Comics*, S. 138), „The frictionless economy. Digital delivery" (*Reinventing Comics*, S. 154) und „The infinite canvas. Digital comics" (*Reinventing Comics*, S. 200). Welche Haltung nimmt McCloud diesen gegenüber aber ein?

„Like my father, I have an optimistic nature. In the rest of this book, the projections I'll be making for comics, and for media in general proceed from an assumption that civilization as we know it won't simply collapse in the next few years." (*Reinventing Comics*, S. 134) Dies ist aber nicht die einzige Annahme, die McCloud trifft.

[2] Vgl. dazu Fig. 3 auf Seite 18 dieser Ausgabe.

Er schätzt das Potential computergestützter Comicproduktion zu Recht hoch ein, leitet aus den Erfahrungen mit dem Comic-Markt der 90er Jahre das Postulat nach einem internetgestützen Direktvertrieb für Comics von den ProduzentInnen zu den KosumentInnen ab und läßt seinen Fortschrittsoptimismus in der Vision einer rein digitalen Kunstform im Internet gipfeln, weist aber auch darauf hin, daß die derzeit verfügbaren Computer und Internetanbindungen die Realisierung seiner Vision kaum zulassen. Wo aber liegt die Lösung dieses Problems? McCloud bezieht sich bei der Beantwortung dieser Frage allzugern einzig auf die als „Moore's Law" bezeichnete Voraussage von Gordon Moore aus dem Jahr 1965, daß die Halbleitertechnologie alle eineinhalb Jahre ihre Kapazität verdoppeln werde. Unabhängig von der Einlösbarkeit dieser Voraussage besteht McClouds Technikoptimismus darin, die technische Entwicklung als Fortschritt an sich zu begreifen, der interessensunabhängig, subjektlos und unabhängig von gesellschaftlich-ökonomischen Bindungen zum allgemeinen Nutzen funktioniert. Dies mutet in einer Zeit, in der gerade auch im Zusammenhang mit Internettechnologien gegen weltweit führende Softwarehersteller Kartellprozesse wegen des Verdachts des Mißbrauchs einer Monopolstellung geführt werden, recht naiv an und blendet auch die Frage nach der Zugänglichkeit der neuen Technologien für die gesamte Bevölkerung aus. McClouds diesbezügliche Prämisse erweist sich schnell als kontrafaktisch: Wäre die Computerindustrie tatsächlich nur „an industry governed by Moore's Law" (*Reinventing Comics*, S. 185), welchen Grund gäbe es dann im Softwarebereich für eine wachsende „Open Source"-Bewegung, die klassisch privatwirtschaftlich in Einzelfirmen organisierte Produktion und Aneignung von Programmen durch ein nichtkommerzielles Modell kollektiver Produktion des Allgemeinguts „Software" zu kontrastieren?[3] Tatsächlich gibt „Moore's Law" bezüglich der Entwicklung einer derzeitigen Leittechnologie nur Hinweise zur Beantwortung der Fragen: „Wie schnell?" bzw. „Wie groß?", nicht aber auf die entscheidende Frage „Wohin?". McCloud scheint allerdings davon auszugehen, daß sich diese Frage gleich mitbeantworten läßt, da er der technischen Entwicklung anscheinend unabhängig von ihrer aktuellen Organisationsform eine Art innere Teleologie zum Nutzen des Einzelnen zuschreibt.

McClouds Vision der „Digital comics" (*Reinventing Comics*, S. 200ff) wiederum gibt interessante Denkanstöße zum ästhetischen Potential dieser Vermittlungsform in einer neuen medialen Umgebung. Konstituiv dafür ist einerseits seine zugrundeliegende Definition von Comic als „juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence", d.h. die rein graphische Darbietung in Form von Panels, was Klang- und Animationseffekte an sich weitgehend ausschließt, andererseits der Einsatz der „temporal map", also der Visualisierung des Zeitablaufs durch ein Kontinuum miteinander verbundener Panels. McCloud führt die Idee der „temporal map" in Abgrenzung zur beim Hypertext möglichen Präsentationsweise aus:

„But for all of hypertext's advantages, the basic ideas behind hypertext and comics are diametrically opposed! Hypertext relies on the principle that nothing exists in space. Everything is either here, not here, or connected to here – while in the temporal map of comics, every element of the work has a spatial relationship to every other element at all times. To break a comic down into single pictures is to tear that map to shreds – and with it, the very fabric of comics' core identity. But hey – is that a problem? Whether McCloud says it's ‚comics' or not won't make a bit of difference if the slice-and-dice or multimedia models are sufficiently interesting or entertaining – and if there's no viable alternative. Preserving the idea of the temporal map has an aesthetic appeal for guys like me – but it can only survive as comics' central unifiying idea if it can help extend the reach of comics in a digital environment as dramatically as other options. I think it can. Not by merely ‚preserving' the spatial nature of comics – but by taking it all the way." (*Reinventing Comics*, S. 215f)

McCloud entwickelt in diesem Spannungsfeld einen sehenswerten Ausblick auf mögliche Weiterentwicklungen der ästhetischen Mittel des Comic, die durch die aus der Präsentation per Computer resultierende Überwindung drucktechnischer Beschränkungen wie z. B. die begrenzte und fixe Seitengröße in einem Buch denkbar sind.

Die beiden Bücher ergänzen einander thematisch sehr gut; und auch formal korrelieren die Werke

[3] Das derzeit prominenteste Beispiel für „Open Source"-Software ist das Betriebssystem Linux.

auf manchmal verblüffende Weise: So bietet *Understanding Comics* ein übersichtliches Inhaltsverzeichnis, jedoch kein das Suchen im Buch erleichterndes Register; beim Nachfolgewerk *Reinventing Comics* ist es genau umgekehrt.

Insgesamt aber sind beide Bücher so hervorragende Reisebegleiter durch die Welt des Comic, daß man ihnen die angesprochenen Schwächen gern nachsieht.

Gerhard Hajicsek

JÖRG JOCHEN BERNS: *Film vor dem Film: Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Marburg: Jonas-Verlag 2000, 168 Seiten.

Kirche, Militär und Medien – dies ist die Trias, die Jörg Jochen Berns in seinem Traktat behandelt. Während klassische Werke der Filmgeschichte meist im 19. Jahrhundert beginnen, geht der Marburger Professor für Neuere Deutsche Literatur und Medien bis ins Mittelalter zurück. Seine „Medienkritik als Wahrnehmungskritik" behandelt Medien, die bisher unbeachtet geblieben sind – sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Mediengeschichte. Berns zeigt die Entwicklung von Imaginationsmedien zu Illusionsmedien anhand von Arma Christi- und Arma Hominis-Darstellungen.

Der Film vor dem Film ist bei Berns der innere Film, der durch visuelle Hilfsmittel von außen stimuliert wurde. Unbeabsichtigt entstand laut Berns dabei eine maschinelle Apparatur, die sich „verselbständigte" und schließlich die Präsentation des äußeren Filmes erlaubte. Durch die Faszination, die diese Illusionsprodukte ausübten, verkümmerte die Imagination, der innere Film trat, zugunsten der Rezeption des äußeren Filmes zurück. In schon fast Postman'scher apokalyptischer Manier beschreibt Berns einige Folgen dieser Entwicklung, wie die Abstumpfung aufgrund der Überflutung mit Katastrophenmeldungen oder der Darstellung von Gewalt und die verschwommenen ethischen Orientierungen.

Als Ausgangspunkt der Praecinema-Forschung sieht Berns die Frage nach der Wechselwirkung von Imagination und Projektion. Die Ansicht, daß das "innere Auge" als "Empfängnisorgan der göttlichen Wahrheit fungiert", ist laut Berns eine von den Griechen übernommene und im Neuen Testament bzw. von christlichen Theologen weitergeführte Annahme, die letztlich zur Konstruktion von äußeren Hilfsmitteln geführt hat, um den Imaginationsfluß anzuregen und auch in gewünschte Richtungen zu lenken. Im extremsten Fall führte die Rezeption schließlich zu Visionen oder – recht praxisorientiert – konnte durch die fromme Bildbetrachtung auch ein Sündenablaß bewirkt werden. Berns analysiert nicht klassische Ikonen, sondern Andachtsbilder, die „komplexe Bildszenarien" bieten und dabei ein „vielteiliges Vokabular von einzelnen Bildzeichen leicht überschaubar" (S. 28) machen. Sie entstehen im 14. Jahrhundert und werden bis ins 17. Jahrhundert weiterentwickelt und verwendet.

Die verbreitetsten Formen sind die „Arma Christi-Bilder" – die in Sequenzen zerlegte Lebensgeschichte von Christus –, wobei „Arma" hier mit „Waffen" und „Wappen" Christi übersetzt werden kann. Die figurale oder symbolische Darstellung der Person Christi steht dabei im Zentrum und wird von graphischen Signets oder Piktogrammen wie Lanze, Schwamm, Würfel, Münzen, Hahn etc., die Abschnitte der Lebens- und Passionsgeschichte symbolisieren, umgeben. Durch die Betrachtung wird der „innere Film" angeregt und gesteuert, allerdings sind für diese Form der Rezeption Bibellektüre und/oder Predigtwissen Voraussetzung. Kennzeichen der die Meditation anregenden Sujets sind ihre Einfachheit in der Darstellung, ihre simultane Anordnung ohne fixierten Startpunkt und ohne Rücksicht auf ein zeitliches Aufeinanderfolgen der symbolisierten „Geschichten", die ausschließliche Beziehung auf das dominante Zeichen im Mittelpunkt und die Negation von Größenordnungen.

Nach diesem Muster entstehen im 15. Jahrhundert verschiedene Andachtsbilder zu Lebensgeschichen von Heiligen, aber ebenso wird diese Bildmnemotechnik bereits für profane Motive, z. B. als Anleitung für Brautpaare, verwendet. Allen gemeinsam ist, daß die Bilderkomposition selbst statisch ist und die Bewegung erst im Kopf entsteht. Mit der Anordnung in Kreisform gegen Ende des 15. Jahrhundert ändert sich dies und die „elastische Vieldimensionalität" der Bilder geht verloren. Berns sieht diese Entwicklung im Zusammenhang mit der Entstehung und raschen Verbreitung der Rosenkranzandacht ebenfalls im

15. Jahrhundert. Schließlich bildet dieser „Drang zu Einkästelung und Einkreisung, zu geometrisch serieller Quantifizierung, Sequenzierung und Verkettung" die Voraussetzung für „Mechanisierung und Maschinisierung von Bildveränderungsprozessen" (S. 69), was bereits im 16. Jahrhundert zur Konstruktion der Bildrotation führt. Kreisförmige Scheibenapparate kommen auf und ermöglichen in immer perfektionierterer Form bis ins 19. Jahrhundert die Erzeugung von Bewegungsillusion. Der äußere Film ist da, lange vor der tatsächlichen ersten Filmvorführung.

Die anhand der Arma-Christi-Darstellungen beschriebene „Komplexitätsreduktion von szenischen Bewegungsverläufen durch Segmentierung" (S. 9) wird von Berns auch bei der Gattung von militärischen Instruktionsbildern, die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert im Einsatz waren, festgestellt. Sie bildeten eine Voraussetzungen für die Maschinisierung des Waffenhandwerks, da mittels dieser Bildserien Bewegungsabläufe, wie etwa die Handhabung von Gewehren im Kampf, in Einzelschritte zerlegt, mnemotechnisch dargestellt und schließlich in der Waffenübung aus dem visuellen Gedächtnis abgerufen und mit Kommandos kombiniert durch eine Truppe in der Wirklichkeit reproduziert wurden. Auch sie gehorchen einem Rotationsprinzip und sind in ihrer seriellen Anordnung Vorläufer der fotographischen Bewegungsstudien in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mittels Maschinen wurden die gezeichneten und schließlich fotographisch erzeugten Bilderserien tatsächlich in Bewegung versetzt und diese Bilder gewannen laut Berns aufgrund „ihrer maschinellen Erscheinungsweise eine Wirklichkeit, die nicht mehr beliebig evozierbar" (S. 117) war und sich schon gar nicht mehr für kontemplative Zwecke eignete, vielmehr gab es nun eine „Lust am mechanisch bewegten Bild, die keine heilige Lust mehr war". (S. 120) Die „Logik der Bildmaschine schuf eine Realität zweiten Grades" (S. 117), welche die Imagination durch Illusion ersetzte. Der gegenwärtige Stand der Entwicklung ist laut Berns noch längst nicht das Ende, ohne daß er freilich eine eindeutige Prognose zu den „Anzeichen von Bildermüdigkeit und objektive Möglichkeiten von Bildermüdigkeit" geben könnte. (S. 137) Interessant und anregend ist diese Darstellung relativ unbeachteter historischer Massenmedien in jedem Fall, ohne deshalb die pessimistische Sicht zur gegenwärtigen Situation teilen zu müssen. Offen bleibt einzig die Frage, ob eine Weiterentwicklung von solchen medienhistorischen Analysen zu kommunikationshistorischen nicht zu bevorzugen wäre, damit die hohe Abstraktion von einzelnen Elementen der Analyse, wie die monolithische Darstellung des „Mittelalters" in „Europa", reduziert wird und die stärkere Berücksichtigung des Kontexts zu differenzierteren Aussagen über Rezeption und Wirkung von Massenmedien bei unterschiedlichen Gruppen von „RezipientInnen" führen könnte. Das langfristig angelegte Deutsche-Forschungsgemeinschaftsprojekt „Ars Memorativa/Mnemonik", dessen Leiter Jörg Jochen Berns ist, läßt aber ohnedies noch einige kommunikationshistorische Untersuchungen zu diesen Epochen erwarten und liefert sicher auch weiterhin Ansatzpunkte zur Medienkritik in der Gegenwart.

Margit Wolfsberger

Mike Sandbothe / Winfried Marotzki (Hrsg.): *Subjektivität und Öffentlichkeit. Kulturwissenschaftliche Grundlagenprobleme virtueller Welten*. Köln: Herbert von Halem Verlag 2000, 261 Seiten.

„I would rather be a cyborg than Bill Gates." Mit einer Anspielung auf den berühmt gewordenen Schluß des *Manifesto for Cyborgs* von Donna Haraway – „I would rather be a cyborg than a goddess" – endet einer der Artikel in diesem Band und deutet an, was charakteristisch für die Beiträge und ihre AutorInnen ist: eine intensive Beschäftigung mit den neuen Medien, nicht nur aus einer theoretischen philosophischen, soziologischen oder erziehungswissenschaftlichen Perspektive, sondern auch mit einer starken „ethnographischen" Komponente, was die Verwendung von einschlägiger Literatur oder das Einfließenlassen von eigenen Erfahrungen als BenutzerIn im Netz betrifft. Es geht nicht darum, die neuen wissenschaftlichen Domänen zu beherrschen, die nicht zuletzt durch den „internetinduzierten aktuellen Medienwandel" (S. 7) entstanden sind, der eine neue Herausforderung für die Human- und Geisteswissenschaften darstellt, sondern um die „Ausbildung eines kulturwissenschaftlichen Fächernetzwerkes" (S. 7). Ziel einer solcherart entwickelten transdisziplinären Kooperation, die in vorliegendem Band beispielhaft präsentiert wird, ist der Einsatz von kulturwissenschaftlicher Grundlagenforschung zur „Analyse und Mitgestaltung der neuen Medienverhältnisse".

Der erste der drei Themenbereiche befaßt sich mit der medienphilosophischen Basis für eine Beschäftigung mit „Subjektivität" und „Öffentlichkeit" in Verbindung mit virtueller Realität. Hinter dem Titel *Kierkegaard on the Internet* etwa, der provokant, fast wie ein Oxymoron anmutet, verbirgt sich einer von mehreren Artikeln, die scharfsinnig und durchaus kontroversiell bestehende philosophische Diskurse aufgreifen und auf neue Medienwelten projizieren. Die Behandlung von Fragen wie denen der Pragmatisierung des Mediengebrauchs unter den Bedingungen der modernen Kommunikationstechnologien oder der Entstehung und Entwicklung des Begriffs der Virtualität, die bis zu Thomas von Aquin und Aristoteles zurückreicht, veranschaulicht, wie wesentlich eine philosophische und kulturwissenschaftliche Einbettung einer Theorie der neuen Medien ist.

In einem zweiten Teil wird „digitale Subjektivität" problematisiert – „digital" insofern, als durch das Internet geprägte Medienverhältnisse auf sie einwirken. Wenn im „klassischen Modell des Subjektes" drei Facetten zusammenspielen – „die Ideen der Personalität, der Reflexivität und der Individualität" (S. 104) –, welche Relevanz haben diese für die Interaktion in einem virtuellen Raum, der auf den ersten Blick durch „konstitutionelle Anonymität" (S. 109) geprägt ist und der Fragen der Interaktivität und der Grenzen des Subjektes neu aufwirft? Der Blick wird auch auf die veränderten Bedingungen von Identitäten im Netz gerichtet. Die Metapher von der Prothese für Medien und (Informations-) Technologie, die schon auf McLuhan und weiter auf Edward T. Hall zurückgeht und durch die verstärkte Nutzung des Internet für die Erschaffung virtueller Lebens- und Beziehungswelten auch von heutigen TheoretikerInnen verwendet wird, bietet einen Anhaltspunkt, Subjekt und Subjektivität sowie deren Verhältnis zu (nicht nur internetspezifischen) Massenmedien auf verschiedene Weise zu beleuchten.

Der dritte Themenbereich mit dem Titel „Virtuelle Öffentlichkeiten" umfaßt Beiträge, die die virtuellen Gemeinschaften und Interaktionsformen, die im Netz entstehen, fokussieren und Intersubjektivität und Öffentlichkeit großteils von einer sehr praktischen Seite betrachten.

Das Spektrum reicht von der Diskussion und Problematisierung demokratischer und zivilgesellschaftlicher Chancen angesichts einer vernetzten Öffentlichkeit mit stark interaktiver und nicht-hierarchischer Stuktur bis zur kurzen Präsentation ethnographischer Forschung, die die „Offline-Existenz" verläßt und die parallel dazu geführte „Online-Existenz" der Menschen, die sich in verschiedenen Formen von „Cyber-Cities" organisieren, untersucht. Beiträge über die emotionalen sowie die künstlerischen und populärkulturellen Aspekte der Internetnutzung eröffnen auf sehr plastische Art und Weise bisher wenig beachtete Bereiche.

Obwohl und gerade weil sich dieser Band selbst ein wenig wie ein Hypertext liest, da er nicht durch inhaltliche Geradlinigkeit und Durchkonstruiertheit, sondern durch komplexe Verbindungen und ein vielschichtiges Abstraktionsniveau besticht, kann das Vorhaben, eine „transdisziplinäre Kooperationsform" zur „Analyse und Mitgestaltung der neuen Medienverhältnisse" (S. 8) zu fördern, als gelungen und das Buch als empfehlenswert bezeichnet werden.

Bettina Brixa

www.comics-virt.at
info@comics-virt.at

COMICS VIRT

NICHT NUR CHRISTIN – BILAL – MOEBIUS – BARKS – UND CO....

WIR FÜHREN SÄMTLICHE NEUERSCHEINUNGEN ALLER VERLAGE,SO WIE EIN GUT SORTIERTES ANTIQUARIAT.WEITERS BIETEN WIR EINE RIESENAUSWAHL AN SAMMELMAPPEN UND SCHUTZHÜLLEN AN! NATÜRLICH HABEN WIR AUCH BEI DEN NEUEN SUPERHELDEN EINE TOP SORTIERUNG!!!!ALLE IN UNSEREM ANGEBOT BEFINDLICHEN ARTIKEL VERSENDEN WIR IM IN- UND AUSLAND SICHER UND PROBLEMLOS. TESTE UNS !!!!!

VIRT-VERKAUF-VERSAND-VERTRIEB-VERLAG
LÖWENGASSE 19, A-1030 WIEN
TEL+FAX 0049/1/715 99 64

Sammlerstück entdeckt!

Überraschenderweise stießen wir bei der Inventur auf ein kleines Paket *medien & zeit*-Ausgaben 1/1991. Thema: „**Karikatur**". Um 48,– ATS + Porto erhältlich – nur solange der Vorrat reicht.

INHALT

- o Hannes Haas: *Die Wiener humoristisch-satirischen Blätter: Zur Produktionsgeschichte eines Zeitschriftentyps (1778 - 1933)*
- o Christian Haider, Fritz Hausjell: *Die Apokalypse als Bildgeschichte. Antisemitische Karikatur am Beispiel des „Juden Tate" im* Wiener Deutschen Volksblatt *1936 bis 1939*
- o Haimo Handl: *Lachen trotz allem? Humor in der politischen Karikatur am Beispiel der österreichischen Wochenzeitung* Die Furche
- o Ute Ehrich: *Das Institut für Zeitungswissenschaft an der Universität Leipzig 1933 - 1945. Ein Arbeitsbericht*
- o Peter Malina: *Feind-Bilder in der Karikatur der Ersten Republik. Einige unsystematische Bemerkungen*
- o Rezensionen

PREIS: 48,– ATS + Porto

Bestellungen per Post bitte an: ***medien & zeit*, Postfach 442, A-1180 Wien**

Bestellungen per E-Mail bitte an **abo@muz.pub.univie.ac.at**

oder bestellen Sie über die *medien & zeit* - Homepage: **http://muz.pub.univie.ac.at/**

Im Handel erhältlich bei

Comics Virt
Löwengasse 19
A-1030 Wien
Tel. +43/(0)1/715 99 64

Fachschaft Publizistik Shop
STRV Publizistik
Kutschkerg. 23/1
A-1180 Wien
Tel. +43/(0)1/407 77 80

NEUERSCHEINUNG

Wolfgang Duchkowitsch (Hrsg.)

Die österreichische NS-Presse 1918–1933

Bestandsaufnahme und Dokumentation

Bis zuletzt konzentrierte sich die kommunikationshistorische Forschung bei der Betrachtung der österreichischen NS-Presse weitgehend auf die Jahre 1933 bis 1945.
Dabei existierte schon lange vor dem Verbot der NSDAP in Österreich im Juni 1933 bzw. vor dem „Anschluß" im März 1938 eine Vielzahl von nationalsozialistischen Zeitungen und Zeitschriften in Österreich, reichen doch die Wurzeln des Nationalsozialismus bis in die österreichisch-ungarische Monarchie zurück.
Das vorliegende Buch ist die erste systematische Bestandsaufnahme der NS-Zeitungen und -Zeitschriften in Österreich von 1918 bis 1933 vor dem Hintergrund der österreichischen NS-Parteigeschichte und -Pressepolitik. Damit stellt es eine unverzichtbare Quellensammlung für künftige Forschungen auf diesem Gebiet dar.

Schriften des Ludwig Boltzmann Instituts für neuere österreichische Kommunikationsgeschichte, Band 2

316 Seiten, brosch., illustr., ATS 240,– (Euro 17,44)
Wien: Literas Universitätsverlag, 2001
ISBN 3-85249-172-8

Bei Unzustellbarkeit
bitte zurück an:

medien & zeit

A-1180 Wien, Postfach 442

ZN: 01Z024015 K

P.b.b.,
Erscheinungsort Wien,
Verlagspostamt 1090 Wien,
2. Aufgabepostamt 1010 Wien