

Grünefeld's discussion of Moore's later films, films that brought him worldwide notoriety, both highlight the way Moore continues using the "rhetorical and argumentative strategies" of *Roger and Me* as well as moving beyond them into new territory. As Moore's fame has increased, he has had to move his persona into the background of his films, placing more emphasis upon the issues themselves and less of his perspective on them. An important theme in Moore is his critique of the questionable selectivity of the U.S. news media. Films such as *Bowling for Columbine* and *Fahrenheit 9/11* draw attention to news footage the official media never broadcast or never even thought to broadcast. In this way, Moore is able to create a type of 'counter reality' that questions the 'mainstream' angle of the increasingly sensationalist and right wing U.S. press. And despite the failure of such films as *Fahrenheit 9/11* to prevent the reelection of George W. Bush, Moore's efforts to bring the documentary film out of its elitist left wing niche and into public debate has contributed, according to Grünefeld, to a more liberal minded public culture.

Moore's influence on the documentary film scene and particularly his forerunner role as a reducer of money making documentaries has encouraged other talented documentarians to try their hand at emulating Moore's success, if not his specific filmic and documentary strategies. Grünefeld discusses three other important, interesting and popular documentary films: Errol Morris's *The Fog of War* (2003), an interview with former secretary of defense Robert McNamara; Morgan Spurlock's *Super Size Me* (2004), about the ill effects of fast food culture on U.S. society; and David Guggenheim's *An Inconvenient Truth* (2006), a commentary about Al Gore's efforts to raise awareness of global warming. Grünefeld shows that while these three efforts rely on very different techniques, all have been influenced by Moore's approach and have benefited from Moore's popular success.

Overall, Grünefeld concludes, Moore's documentaries have demonstrated that the idea of "reality" as it has been propagated by traditional documentary films cannot be limited to the realms of "information" and "informational analysis." Rather, the documentary

sich auf die dargestellte Wirklichkeit bezieht" (88).

ample, comparing the ways Moore deals with George Bush and the American presidency in *Fahrenheit 9/11* to the ways Errol Morris evaluates the presidency of Lyndon Johnson and the Vietnam policies of Robert McNamara in *The Fog of War* reveals very different understandings of historical change. Moore emphasizes the immediate social costs of bad leadership, whereas Morris concentrates upon the inefficacy of even the most competent leaders when confronted with historical forces such as war.

Moreover, the documentary's use of fictional strategies is not necessarily an indefinite guarantor for entertainment, particularly when the use of specific strategies becomes formulaic. *Roger and Me* does indeed contain most of the elements that will characterize Moore's later films, and for those who have been following Moore since that time and who might be inclined to be ungenerous, a case could be made for 'you've seen one you've seen them all.' If Moore wishes to maintain his status as an innovative documentarian, he will have to work against the formulaic aspect of his documentary style and take a lesson from some of his less notorious fellows. The fact that his fame may have affected his ability to utilize his own persona in the same ways as in his earlier work—for example, in his ability to interview (other) well-known figures—should lead him to more conscious reflection upon the changing effects of his own persona upon the representation of the social and political issues that his films want to engage.

Grünefeld is eager to underplay the coincidence of George Bush's re-election with the popularity and notoriety of Moore's Bush critical film *Fahrenheit 9/11*. Critics of Moore cited by Grünefeld may be right when they argue that the film actually helped Bush get reelected (182). In the absence of a positive emphasis upon a candidate to vote for, Moore's emphasis on Bush's person and indeed on himself ultimately drew attention away from the Democratic candidate, John Kerry. Is it possible that *Fahrenheit 9/11*'s anti-Bush strategy may have backfired? The tension demonstrates the complexity of the relationship of popular response to documentary film and the potential influence of documentary film on political behavior. In any event, it was the constitutional amendment prohibiting more than two terms of office that ultimately saved the United States from George Bush, not Michael Moore.

Finally, while I welcome Grünefeld's articulate defence of the popular documentary and her close attention to the ways this genre has developed, I would like to put in a good word for all those documentarians that continue to occupy the left wing ghetto. Moore's reliance upon many of the tools of the sensational news media to inform his audience encourages a fast pace that contributes to the process of entertainment. However, there remains a learning process that requires time, self-scrutiny and reflection to process information. There should continue to be a space for that type of documentary as well. Indeed, successful documentarians such as Moore could provide financial assistance to less well-known filmmakers who have an important message to convey in a less entertaining guise. In this way, the documentary film can continue to develop as an innovative genre without lapsing into dull informationalism or formulaic entertainment.

Bremen

Anne-Marie Scholz

STEPHAN DITSCHKE, KATERINA KROUCHEVA, and DANIEL STEIN, eds., *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums* (Bielefeld: Transcript, 2009), 362 pp.

Die wissenschaftliche Betrachtung von Comics ist dabei, zwei Irrwege zu verlassen. Nachdem Comics jahrzehntlang kaum oder fast ausschließlich negativ als Teil einer hoffnungslos kommerziellen Massenkultur betrachtet wurden, sind sie nun ein immer fester Bestandteil kulturwissenschaftlicher Forschung und Lehre geworden. Und auch apologetische Strategien, die eine Beschäftigung mit dem Medium gegenüber potentiellen Kritikern rechtfertigen, werden zunehmend seltener. Der aus der Ringvorlesung "Bild/Schrift: Intermediales Erzählen im Comic" (2008) an der Georg-August-Universität Göttingen hervorgegangene Sammelband *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums* ist ein gelungenes Beispiel dafür, wie sich die Analyse von Comics von früheren Standpunkten und einem "evaluativen Diskurs über das Medium" emanzipiert (9). Das im Titel bereits prominent gesetzte Verständnis von Comics als "populärkulturelles Medium" ist dann auch weniger normativ gesetzt als vielmehr ein spezifische kulturelle Praktiken, Erschei-

nungsformen und ökonomische Bedingungen gekoppelt. Wort/Bild-Kombinationen, sequentielle Erzählen, serielle Form und nicht zuletzt bestimmte kulturelle Zuschreibungen charakterisieren demnach das Medium, welches stets in seinem konkreten materiellen Kontext gelesen werden müsse: "Ohne zu berücksichtigen, dass Comics einem genuin autonomen Bereich der Kulturproduktion entwachsen sind, lässt sich etwa die Entwicklung des Mediums und die damit einhergehende Ausdifferenzierung des Comic-Feldes kaum verstehen" (15). Der Schwerpunkt des Bandes und seiner zwölf Beiträge liegt insgesamt klar auf der Betrachtung von amerikanischen Comics und wird durch die Betrachtung von Comics aus Frankreich, Italien und Japan ergänzt.

Im ersten Beitrag greift Stephan Packard Scott McClouds Überlegungen zum Cartoon als vereinfachte, identifikationsfördernde Filmparadigma auf und arbeitet mit Peirce und Lacan die "Möglichkeitenbedingungen und Wirkungen" dieses grafischen Elementes überzeugend heraus (33). Dabei konzentriert er sich auf die Wechselwirkungen zwischen Cartoon und Rezipient und stellt anhand einiger Fallbeispiele dar, wie Bilder des Comics jenseits ihrer bloßen Ikonizität eine affektive Bezugnahme des Lesers ermöglichen. Stephanie Hoppeler, Lukas Etter und Gabriele Rippl nehmen danach das Phänomen der Intermedialität am Beispiel von Neil Geimans *The Sandman* (1989-1996) in den Blick. Eine ebenso kompakte wie gelungene Darstellung der Anwendbarkeit von Intermedialitätstheorien auf die für sie aufgrund der inhärenten Kombination von Wort und Bild grundsätzlich intermedialen Comics verbinden sie auf ausdrucksvolle Weise mit Werner Wolfs Gedanken zu narrativen Potentialen einiger Medien. Diese Gedanken illustrieren sie mit drei Beispielen aus Gaimans Graphic Novel einleitend, wobei dem im Titel prominent genannten *Sandman* lediglich Anschauungscharakter zukommt.

Während die ersten beiden Aufsätze klar theoretischer Natur sind, verbindet "Grazie Mad. New: Populärkultur, serielle Ästhetik und der frühe amerikanische Zeitungsmcomic" von Frank Kelleter und Daniel Stein theoretische Überlegungen konsequent mit ausführlichen historischen Betrachtungen. Die Autoren legen zunächst eine beeindruckende Annäherung an Comics als Teil einer genuin amerikanischen Populärkultur vor, deren

serielle Phänomene in engem Verhältnis zu den sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen der Vereinigten Staaten des zwanzigsten Jahrhunderts stünden. Die Analyse von so zentralen Comic Strips wie *Yellow Kid* (1895-1898), *Little Nemo* (1905-1914), *The Krazy Kids* (1906-1907) oder *Krazy Kat* (1913-1944) fördert dann auch zahlreiche relevante ästhetische und inhaltliche Aspekte zutage. Genauso gelungen ist der Versuch, in einer älteren Form wie dem Newspaper Comic Strip selbstreflexive Elemente und Momente nachzuweisen, ohne die Strips jenseits ihres konkreten historischen und kulturellen Kontexts zu sehr in eine proto-postmoderne Richtung zu rücken. Ebenfalls dem frühen Comic Strip gewidmet ist Andreas Plathaus' Aufsatz über Frank Kings *Gasoline Alley* (1918-). Der in seiner "Einheit von erzählter Zeit und Leszeit" einzigartige Strip zeichnete sich mehrere Jahrzehnte lang dadurch aus, dass die Protagonisten in genau dem Maße alternen, wie die Zeit in der Realität voranschritt (124). Im Kontext von *Gasoline Alley* nimmt Plathaus eine (in Comics eher selten vorzufindende) explizite Zeitmarkierung innerhalb eines Gutters zum Anlass, über Kings Repräsentation von Raum und Zeit nachzudenken. Dabei gelingt es seiner Analyse, den Strip visuell wie inhaltlich in Bezug auf Zeitdarstellungen zu fassen, aber auch eine kompakte Zusammenfassung des extrem langlebigen Strips und seiner Relevanz in der Geschichte der Comics vorzulegen.

Eine weitere gelungene Synthese von Theorieanwendung und Geschichtsschreibung findet sich in Stephan Ditschkes und Anjin Anhtus Aufsatz "Menschliches, Übermenschliches: Zur narrativen Struktur von Superheldencomics." Mittels einer auf der Raumtheorie Lotmans basierenden Typologie des Superheldengenes arbeitet der Beitrag eine (beeindruckend zutreffende) Klassifizierung der Konfliktmuster zwischen Superheld, Verbrecher und Gesellschaft heraus. Damit charakterisiert der Artikel die Zeitalter des Superhero Comic Books nicht nur herausragend, sondern fasst sie auch ein ganzes Stück weit neu und macht sie für weitführende Betrachtungen produktiv. Ole Framh kritisiert in "Enthauptung: *Independent Comics* und ihre Unabhängigkeit von bürgerlichen Kunstbegriffen" zurecht die Tendenz, die Geschichte der Comics als historische Dialektik zwischen Avantgarde und Kommerz zu schreiben. Er setzt die überzeu-

gende Einsicht dagegen, dass Comics schon seit *The Yellow Kid* durch serielle Tendenzen der Wiederholung, Zitation und Überbietung gekennzeichnet waren und sich somit von Anfang an einem bürgerlichen Kunstverständnis entzogen haben. Erst die Belegung von Underground Comix in den 1960er Jahren "mit den Begriffen bürgerlicher Ästhetik" machte es überhaupt möglich, sie Konzepten der autonomen Kunst zuzuschlagen (182). In der Folge verliert der Beitrag allerdings ein wenig an analytischer Schärfe, wenn Framh unvermittelt Kasstrations- und Enthauptungsszenen in Robert Crumbs Comics, *Tijuana Bibles* der 1920er bis 1960er Jahre und *MAD* (1952-) als konkrete Ausagerung unterschwelliger (Autorisierungs-)Ängste interpretiert. Er entwickelt originelle und spannende Thesen in solch atemloser Abfolge, dass sie nicht immer nachvollziehbar erscheinen. "Was ist ein Comic-Autor?: Autorinszenierung in autobiografischen Comics und Selbstporträts" von Daniel Stein befasst sich mit Diskussionen über den Stellenwert, die Selbstdarstellung und nicht zuletzt die richtige Benennung derer, die Comics kreieren. Entgegen der gängigen These, dass Autorenfiguren in Comics erst mit den Underground Comix der 1960er Jahre auftauchten, argumentiert Stein im Rahmen seiner historischen Betrachtung für eine frühere Daterung dieses Diskurses und belegt dies mit Beispielen aus den Zeiten der Newspaper Comic Strips. Er zeigt zahlreiche Kontinuitäten etwa zwischen Bushmiller und Spiegelman auf, weist aber auch auf die Eigenheiten der jeweiligen Kontexte und die daraus entstehenden Brüche hin.

Thomas Beckers "Genealogie der autobiografischen Graphic Novel: Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normalisierungen" versucht mittels Bourdieus ein konfliktives Verhältnis von Mainstream und Autorencomics herauszuarbeiten. Dabei werden Strategien und Dynamiken in der Subkultur des Autorencomics herausgearbeitet. Der Beitrag leidet insgesamt etwas unter der mangelnden Trennschärfe von Bourdieus Kategorien zwischen soziologischem Fakt und kultureller Strategie, was insbesondere bei der Betrachtung von populärkulturellen Artefakten wie Comics auffällt. So gerät etwa die für Beckers Argumentation zentrale Darstellung der kapitalistischen Strategie der Kooptierung, die er als "entdifferenzierende Normalisierung" be-

weil er die im heutigen Konsumkapitalismus integrierten Aspekte Innovation und Profitorientierung als diametrale Gegensätze versteht (261).

"Comics hatten es in Deutschland nie leicht", stellt Stephan Ditschke zu Beginn seines Aufsatzes "Comics als Literatur: Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003" fest, und analysiert in der Folge umfassend wie präzise die diskursiven Strategien, durch die Comics zunehmend als Literatur aufgefasst werden. Laut Ditschke spielen hier insbesondere die Betonung von Werkcharakter und Narrativität sowie die Konzentration auf "ernste" Genres wie Autobiografie oder Reportage eine zentrale Rolle. Insgesamt moniert er aber auch zurecht, dass in den immer noch tendenziell normativen und schrifftfixierten journalistischen Kulturdiskursen die Visualität von Comics genauso unterrepräsentiert ist wie zum Beispiel das zentrale Genre des Superheldencomics. Auch dem nicht-amerikanischen Kontext gewidmet sind die drei abschließenden Artikel: ausgehend von dem Konzept der populären *Classics Illustrated*-Reihe (1941-1971) analysiert Monika Schmitz-Emans in "Literatur-Comics zwischen Adaptation und kreativer Transformation" grafische Literaturadaptionen. Ihre Analyse der stark künstlerischen Literaturcomics von Dino Battaglia und Marc-Antoine Mathieu führt zu zahlreichen interessanten Beobachtungen, die sich in einem weiteren Schritt auch wieder auf die *Classics Illustrated* zurückbeziehen lassen. Auch Rolf Lohse untersucht in seinem Beitrag "Acquafacques, Oubapo & Co.: Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen *bande dessinée*" dabei besonderes Augenmerk auf *L'Origine* (1990). Sehr überzeugend wirkt hier der Ansatz, die Comics über "plakativ medienreflexive Strategien" hinaus auf subtile Momente der medialen Reflexivität zu untersuchen (314). Jens R. Nielsen zeigt im abschließenden Beitrag "Manga—Comics aus einer anderen Welt?" nicht nur, dass sich ein Blick auf die fernöstliche Comic-Kultur generell lohnt, sondern führt anhand einer fundierten Einführung in das Sujet auch eindrucksvoll vor, wie der Blick auf westliche Comics beträchtlich durch die Identifizierung von Kontinuitäten und Brüchen mit ihren asiatischen Pendanten geschärft werden kann.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die disziplinär sehr disparate Gruppe aus Ame-

rikanisten, Komparatisten, Journalisten und Künstlern einen qualitativ wie thematisch bemerkenswert stimmigen Band vorlegen konnte, der die deutschsprachige Comic-Forschung um zahlreiche wertvolle Beiträge bereichert. Ein Großteil der durchgängig illustrierten Artikel fungiert dabei über die inhaltliche Rele-

vanz hinaus auch als beeindruckende Materialsammlung, die dank ihrer umfangreichen Literaturverweise und detaillierten Fußnoten reichlich Möglichkeiten zur tiefer gehenden Auseinandersetzung mit Comics bietet.

Hannover

Florian Groß

Contributors

- BIRKLE**, Prof. Dr. Carmen; Institut für Anglistik und Amerikanistik, Philipps-Universität Marburg; Wilhelm-Röpke-Straße 6 F, 35032 Marburg (birkle@staff.uni-marburg.de)
- BUEHLER**, Dr. Dorothea; English Department, Centralia College; 600 Centralia College Blvd., Centralia, WA 98531-4099, USA (dbuehler@centralia.edu)
- BUSCHENDORF**, Prof. Dr. Christa; Institut für England- und Amerikastudien, Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt/M.; Grüneburgplatz 1, 60629 Frankfurt/M. (C.Buschendorf@em.uni-frankfurt.de)
- DIPPEL**, Prof. em. Dr. Horst; Institut für Anglistik/Amerikanistik, Universität Kassel; Nora-Platiel-Straße 1, 34109 Kassel (hdippel@uni-kassel.de)
- FLÜGGE**, Dr. Anna; Amerika-Institut, Ludwig-Maximilians-Universität München; Schellingstraße 3 VG, 80799 München (anna.fluegge@lrz.uni-muenchen.de)
- FRANZIUS**, Dr. Andrea; Department of History (American Studies), School of History, Art History and Philosophy, University of Sussex; Arts A7, Falmer, Brighton BN1 9QN, Sussex, UK (andrea.franzius@gmail.com)
- Gross**, Florian; American Studies, Leibniz Universität Hannover; Königsworther Platz 1, 30167 Hannover (florian.gross@engsem.uni-hannover.de)
- HURM**, Prof. Dr. Gerd; Trierer Centrum für Amerikastudien, Universität Trier; Universitätsring 15, 54286 Trier (hurm@uni-trier.de)
- KOPP**, Dr. Manfred; Dr. Mertens-Weg 38, 33102 Paderborn (man.kopp@web.de)
- LERG**, Dr. Charlotte; Amerika-Institut, Ludwig-Maximilians-Universität München; Schellingstraße 3 VG, 80799 München (lerg@lrz.uni-muenchen.de)
- LOOCK**, Kathleen; Seminar für Englische Philologie, Georg-August-Universität Göttingen; Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen (Kathleen.Loock@phil.uni-goettingen.de)
- PAUL**, Prof. Dr. Heike; Amerikanistik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen (Heike.Paul@amer.phil.uni-erlangen.de)
- SCHAUB**, Christoph; Department of Germanic Languages and Literatures, Columbia University; 414 Hamilton Hall, 1130 Amsterdam Ave; New York, NY 10027, USA (cs2808@columbia.edu)
- SCHNEIDER**, Sebastian; Lehrstuhl für Amerikanistik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen (Sebastian.Schneider@amer.phil.uni-erlangen.de)
- SCHOLZ**, PD Dr. Anne-Marie; American Studies/English Speaking Cultures