

Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein (Hg.)
Comics

STEPHAN DITSCHKE, KATERINA KROUCHEVA, DANIEL STEIN (Hg.)

Comics.

**Zur Geschichte und Theorie
eines populärkulturellen Mediums**

[transcript]

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Vorderseite: © Anjin Anhut;

Rückseite: Ben Shahn »Greenwich Village (New York City)«,
1935, Harvard Art Museum, Fogg Art Museum, Gift of Bernarda
Bryson Shahn, P1970.2771, © Imaging Department President
and Fellows of Harvard College

Lektorat & Satz: Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva, Daniel Stein

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1119-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Birth of a Notion.

Comics als populärkulturelles Medium

DANIEL STEIN, STEPHAN DITSCHKE & KATERINA KROUCHEVA

7

Was ist ein Cartoon?

Psychosemiotische Überlegungen im Anschluss an Scott McCloud

STEPHAN PACKARD

29

Intermedialität in Comics.

Neil Gaimans *The Sandman*

STEPHANIE HOPPELER, LUKAS ETTER & GABRIELE RIPPL

53

Great, Mad, New.

Populärkultur, serielle Ästhetik und der frühe amerikanische Zeitungcomic

FRANK KELLETER & DANIEL STEIN

81

Einbruch der Zeit.

Zu einem Zwischenraum und einem Textkasten in Frank Kings *Gasoline Alley*

ANDREAS PLATTHAUS

119

Menschliches, Übermenschliches.

Zur narrativen Struktur von Superheldencomics

STEPHAN DITSCHKE & ANJIN ANHUT

131

**Enthauptung.
Independent Comics und ihre Unabhängigkeit
von bürgerlichen Kunstbegriffen**

OLE FRAHM

179

**Was ist ein Comic-Autor?
Autorinszenierung in autobiografischen Comics
und Selbstporträts**

DANIEL STEIN

201

**Genealogie der autobiografischen Graphic Novel.
Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien
gegen ästhetische Normalisierungen**

THOMAS BECKER

239

**Comics als Literatur.
Zur Etablierung des Comics
im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003**

STEPHAN DITSCHKE

265

**Literatur-Comics zwischen Adaptation
und kreativer Transformation**

MONIKA SCHMITZ-EMANS

281

**Acquefacques, Oubapo & Co.
Medienreflexive Strategien in der aktuellen
französischen *bande dessinée***

ROLF LOHSE

309

**Manga –
Comics aus einer anderen Welt?**

JENS R. NIELSEN

335

Autorinnen und Autoren

359

Was ist ein Comic-Autor?

Autorinszenierung in autobiografischen Comics und Selbstporträts

DANIEL STEIN

1. Zum Begriff des Comic-Autors

»Was ist ein Autor?«, fragte der französische Historiker Michel Foucault Ende der 1960er Jahre in einem viel zitierten Aufsatz zur Funktion von Autordiskursen in unterschiedlichen historischen Kontexten.¹ Kurz zuvor hatte sein Landsmann Roland Barthes den »Tod des Autors« ausgerufen und sich gegen die Versuchung gewandt, dem Autor literarischer Texte allzu große Bedeutung in der Interpretationsarbeit zuzumessen.² Auch wenn diese beiden Publikationen heute weniger wegen ihres wissenschaftlichen Wahrheitsanspruchs, sondern eher als historische Demarkationspunkte und Ausgangsbasis für neuere Theorien literarischer Autorschaft gelesen werden, so machen sie eines doch sehr deutlich: Wer sich mit der Analyse und Interpretation literarischer Texte beschäftigt, wird sich mit Fragen der Autorschaft kritisch auseinander setzen müssen.³

Vom wissenschaftlichen Interesse an diesen Fragen einmal abgesehen, ist es in der Tat genau jene von Barthes kritisierte »Präsenz« von Autorfiguren in literarischen Texten, die sich im Lektüre-akt immer wieder als rezeptionsleitend erweist. Die Herausgeber eines einschlägigen Sammelbands sprechen in diesem Zusammenhang von der gängigen »Forderung des Publikums an den Autor, ei-

1 Michel Foucault: »Qu'est-ce qu'un auteur?« (1969), in: *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. 1: 1954-1969, Paris: Gallimard 1994, S. 789-821.

2 Roland Barthes: »La mort de l'auteur« (1968), in: *Œuvres complètes*, Bd. 2: 1966-1973, Paris: Seuil 1984, S. 82-112.

3 Zur Vertiefung dieser Aussagen vgl. Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999; Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.

nen ›lebendigen‹ Autor zu präsentieren«.4 Ist es bloß ein Zufall, möchte man dann auch fragen, dass gerade zu dem Zeitpunkt, an dem Barthes seine Gedanken zum Tod des Autors verschriftlicht, amerikanische Leser von Superheldencomics und *Donald Duck*-Heften nach den Autoren dieser Texte forscht und auf diese Weise den Grundstein für einen Diskurs über den Comic-Autor legt?5 Man mag ebenfalls fragen, ob hinter diesem Interesse nicht mehr als nur der Wunsch von Fans nach der Huldigung ›genialer‹ Autorfiguren steht. So ist zu vermuten, dass dieser Wunsch mit dem Bedürfnis von Autoren korrespondiert, sich *als Autoren* im »theatralen Raum« der *comics culture* zu inszenieren, also in einem Teilbereich der Populärkultur, in dem serielle Produktions- und Vermarktungspraktiken traditionelle Vorstellungen der Autorschaft komplizieren und differenzieren.6

Diesen Annahmen will der vorliegende Beitrag nachgehen und in Anlehnung an Foucault und Barthes folgende Fragen beantworten: Was ist ein Comic-Autor? Und wie lassen sich Autorrollen und ihre historische Entwicklung in einem kulturellen Feld beschreiben, das wir allgemein (und oft unreflektiert) Populärkultur nennen? Da die historischen Bedingungen, in denen Comics in den USA entste-

4 Susi Frank u.a., Vorwort, in: Dies. u.a. (Hg.): *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen: Narr 2001, S. 7-21, hier S. 11. Barthes favorisierte ein Konzept von Intertextualitätsbeziehungen, die den Autor weitgehend entmachten und den Text für den Leser zur Interpretation ohne Rückbindung an eine Schöpferfigur freigeben.

5 Carl Barks' prominenter Autorstatus geht auf Fanbriefe in den 1950er und 1960er Jahren zurück; die frühen Disney-Comics wurden unter dem Namen des Verlags, und nicht unter dem des jeweiligen Autors, veröffentlicht. Die Entstehungsgeschichte des Batman wurde intensiv in Fan-Publikationen verhandelt, und zwar nicht nur von Amateur-Historikern und Hobby-Biografen, sondern auch von Autoren wie Bob Kane und Bill Finger. Vgl. Bill Schelly: *The Golden Age of Comic Fandom*, Seattle: Hamster 1999, S. 101, 115; Will Brooker: *Batman Unmasked. Analysing a Cultural Icon*, London, New York: Continuum 2000, S. 249-307.

6 Vgl. Gunter E. Grimm und Christian Schärf: »Texte, Autoren und Publikum bilden einen ›theatralen Raum‹, in dem bestimmte Dispositionen der kulturellen Öffentlichkeit durchgespielt und fortentwickelt werden. Die jeweilige Inszenierung von Autorschaft wird – in einer komplexen Dynamik aus Begründungs- und Zweckmotivationen – von poetologischen, psychologischen, ideologischen, ökonomischen und medialen Faktoren gesteuert.« G.E. Grimm/Chr. Schärf: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 7-11, hier S. 7f. Zu den Strukturen der amerikanischen *comics culture*, insbesondere der Vernetzung und wechselseitigen Interaktion von Autoren und Fans vgl. Matthew Pustz: *Comic Book Culture. Fanboys and True Believers*, Jackson: University Press of Mississippi 1999.

hen und unter denen Comic-Autoren arbeiten, kulturspezifisch sind, und da für eine kulturübergreifende Analyse mehr Forschungsarbeit notwendig wäre, als hier geleistet werden kann, konzentriere ich mich im Folgenden auf amerikanische Comics.⁷

Ein erstes Problem sind die Begrifflichkeiten. Ist es in der Literaturwissenschaft gängige Praxis, von Autoren zu sprechen, und ist es in der Kunstwissenschaft üblich, die Werke von Künstlern zu begutachten, finden sich in der Comic-Forschung keine klaren Bezeichnungen für die Personen, die an der Entstehung und Herstellung von Comics beteiligt sind. Mit dem Künstlerbegriff tut man sich dort immer noch schwer; man benutzt ihn, wenn überhaupt, meist aus Interesse an Distinktionsgewinnen – für den behandelten Künstler sowie für den behandelnden Kritiker.⁸ Wenn Kritiker von Gilbert Seldes bis Todd Hignite von den »Meistern der Comics« sprechen, dann tun sie dies zwar in unterschiedlichen Kontexten, aber meist doch, um Comics als ein Medium im Kulturbetrieb zu etablieren, das sich nicht länger hinter etablierten Kunstformen verstecken muss (und eigentlich auch nie musste). So charakterisiert Seldes George Herriman als »our great master of the fantastic« und spricht von *Krazy Kat* als »masterpiece«,⁹ Robert Crumb nennt Herriman den »Leonardo da Vinci of the cartoon world«¹⁰ und John Carlin, Paul Karasik und Brian Walkers Comic-Anthologie trägt den Titel *Masters of American Comics*.¹¹ Besonders deutlich zeigt sich der Künstlerdiskurs dann bei Hignite; er spricht wiederholt von »artists«, »visions« und »individual creator«.¹²

7 Die frankophone Comic-Tradition wird in mehreren Beiträgen in diesem Band verhandelt; wenn dort andere Autorrollen und -konzepte als in den USA zum Tragen kommen, dann liegt dies außerhalb des bearbeitbaren Forschungsgegenstands. Vgl. auch Bart Beaty: *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto: University of Toronto Press 2007; Thierry Groensteen: »Les petites cases du moi. L'autobiographie en bande dessinée«, in: *9e Art* (1996), H. 1, S. 58-69.

8 Das führt immer wieder zu Abgrenzungängsten bei Vertretern bildungskultureller Kunstvorstellungen. Vgl. dazu Jeet Heer/Kent Worcester (Hg.): *Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*, Jackson: University Press of Mississippi 2004.

9 Gilbert Seldes: *The Seven Lively Arts*, New York: Harper & Brothers 1924, S. 232.

10 Robert Crumb, Interview mit Lisa Eisner und Román Alonso: »An Eye for the Ladies«, in: *New York Times*, 30.3.2003, URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F03E7DE1530F933A05750C0A9659C8B63>, Datum des Zugriffs: 23.5.2009.

11 John Carlin/Paul Karasik/Brian Walker (Hg.): *Masters of American Comics*, New Haven: Yale University Press 2005.

12 Todd Hignite: *In the Studio. Visits with Contemporary Cartoonists*, New Haven: Yale University Press 2006, S. 1-3. Zum verwandten Geniebegriff im

Davon abgesehen, dass die Comic-Forschung schlecht bedient wäre, wenn sie sich fremder Begrifflichkeiten ohne kritische Distanz annähme, wird man zu dem Schluss kommen müssen, dass ein gewisses Maß an Begriffsbestimmung unerlässlich ist, wenn eine verkürzte Sichtweise auf den Forschungsgegenstand vermieden werden soll. So erweist sich der fast unweigerlich normativ aufgeladene Begriff des Künstlers als irreführend, weil dazu verleitet, Formen der kollektiven Autorschaft zu verwischen, den Einfluss von Redakteuren und Lesern zu unterschätzen, marktökonomische Faktoren zu marginalisieren und die zentrale Rolle von Copyright- und Trademark-Rechten zu überdecken.¹³ Der Begriff des Comic-Zeichners ist letztlich ebenso problematisch, weil er vornehmlich auf das Bild-ästhetische verweist und dabei das geschriebene Wort im Comic vernachlässigt. Wie einige der interviewten Akteure in Martin Sheridans *Comics and Their Creators* berichten, fällt die Entwicklung von Handlungsszenarien und Dialogen in einen Aufgabenbereich, der sich von der Zeichenarbeit unterscheidet und in vielen Fällen von unterschiedlichen Personen bedient wird.¹⁴ Ein prominentes Beispiel sind Jerry Siegel (Text) und Joe Shuster (Zeichnungen), die arbeitsteilig für die Konstruktion des Superman verantwortlich waren; im Bereich der Graphic Novels ist Alan Moore zu nennen, der mit unterschiedlichen Zeichnern arbeitet, die seine Geschichten grafisch umsetzen, z.B. Dave Gibbons (*Watchmen*), David Lloyd (*V for Vendetta*), Brian Bolland (*Batman: The Killing Joke*) und Kevin

Kontext der Comics vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius: »Unikat und Plagiat. Die Meistererzählung im Comic«, in: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hg.): *Ästhetik des Comic*, Berlin: Schmidt 2002, S. 153-169.

- 13 Die Regelung von Urheberansprüchen hat sich in der Geschichte des Comics aufgrund der für viele seiner Gattungen typischen seriellen Erzählform als besonders schwierig erwiesen. Vgl. Mark D. Winchester: »Litigation and Early Comic Strips. The Lawsuits of Outcault, Dirks and Fisher«, in: *Inks* 2 (1995), H. 2, S. 16-25; Jane M. Gaines: *Contested Culture. The Image, the Voice, and the Law*, Berkeley: University of California Press 1991, insbes. das Kapitel »Superman, Television, and the Protective Strength of the Trademark«, S. 208-227. Zu Demografie und Habitus von Comic-Lesern vgl. M. Pustz: *Comic Book Culture*; Jeffrey A. Brown: *Black Superheroes, Milestone Comics, and Their Fans*, Jackson: University Press of Mississippi 2001.
- 14 Vgl. Martin Sheridan: *Comics and Their Creators. Life Stories of American Cartoonists*, Westport: Hyperion 1977. Batman-Redakteur Dennis O'Neil benennt die im Produktionsprozess der Superheldencomics involvierten Akteure: »editor, writer, penciller, inker, letterist, colorist«. Roberta E. Pearson/William Uricchio: »Notes from the Batcave. An Interview with Dennis O'Neil«, in: Dies. (Hg.): *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*, New York, London: Routledge 1991, S. 18-32, hier S. 25.

O'Neill (*The League of Extraordinary Gentlemen*).¹⁵ Letztlich ist auch die Bezeichnung Comic-Autor, auf die ich im Verlauf dieses Beitrags immer wieder zurückkommen werde, erst einmal nicht trennscharf, weil der Autorbegriff für comicspezifische Phänomene erst noch operationalisiert werden muss.

Zunächst ist Foucaults These, dass Autorbegriffe auf kulturellen Bedürfnissen und damit auch auf historisch spezifischen Diskursen basieren, einleuchtend.¹⁶ Die Zeitungscomics des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erschienen als populäre Form der Unterhaltung, und ihre ›Autoren‹, d.h. ihre Zeichner und Schreiber, konnten sich anfangs auf keine etablierten Institutionen und keine Tradition der Comic-Ästhetik berufen. Stattdessen waren es das Gutdünken ihrer Herausgeber und die Publikumsresonanz, die in der Regel über die Fortdauer eines Strips sowie über die Handlungsentwicklung serieller Erzählungen entschieden. Sie stellten die Rahmenbedingungen für die Entwicklung von Autorrollen, die den Comic-Autor von Schriftstellern und Künstlern der klassischen Moderne unterscheiden.¹⁷ Mit den Superheldencomics, die ab den späten 1930er Jahren in Form von *comic books* ein Massenpublikum erreichen, entstehen neue rechtliche Voraussetzungen (Trademark), aber auch neue Autorrollen (verstärkt kollektive und anonyme Autorschaft), gegen die sich später die Verfasser von *Underground Co-*

15 Andreas Platthaus benutzt für Moore die übliche Bezeichnung »Szenarist«, was einerseits die Funktion Moores als Entwickler von Handlungssequenzen und Textsegmenten illustriert, andererseits aber nicht klar werden lässt, wie groß und wie geartet Moores Beteiligung an der Comic-Erzählung eigentlich ist. Vgl. Andreas Platthaus: »Sprechen wir über mich«. Die Rückkehr des autobiografischen Elements in den Comic«, in: Stefanie Diekmann/Matthias Schneider (Hg.): *Szenarien des Comic. Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*, Berlin: SuKuLTuR 2005, S. 193-207, hier S. 194.

16 Foucault geht davon aus, dass Autorbegriffe die kulturellen Bedürfnisse ihrer Zeit erfüllen und dass dem Autornamen eine Klassifikationsfunktion (»fonction classificatoire«) zukommt. Vgl. dazu auch Dirk Niefanger: »Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer)«, in: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 521-539.

17 Der Versuch, Comic-Autoren in der Moderne zu verorten, darf die Unterschiede zwischen literarischer und bildästhetischer Avantgarde einerseits und dem Comic als populärkulturelles Artefakt andererseits nicht wegweisen. Vgl. Adam Gopnik: »Comics«, in: Kirk Varnedoe/Adam Gopnik (Hg.): *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, New York: Museum of Modern Art, Abrams 1990, S. 153-230; Daniel Stein: »The Comic Modernism of George Herriman«, in: Jake Jakaitis/James Wurtz (Hg.): *Visual Crossover. Reading Graphic Narrative and Sequential Art*, in Vorbereitung.

*mic*s und Autorencomics durch explizite Bezüge auf ihren Autorstatus wenden werden.

Um der Geschichte der Autorschaft im Feld der Comics nachzugehen, werde ich mich auf Autorinszenierungen in Selbstporträts und autobiografischen Comics konzentrieren. Der Begriff der Autorinszenierung hat mit der Publikation des gleichnamigen Sammelbands von Christine Künzel und Jörg Schönert¹⁸ an Prominenz gewonnen und ist für die Beschreibung historischer Formen der Comic-Autorschaft besser geeignet als verwandte Begriffe, die in der Literaturwissenschaft ebenso gebräuchlich sind, z.B. »Schriftsteller-Inszenierung« (Gunter E. Grimm/Christian Schärf)¹⁹ oder »Selbstpoetik« (Ralph Köhnen).²⁰ Im Kontext der Comics bietet sich der Begriff der Autorinszenierung an, weil er ein offenes Verständnis auktorialer Tätigkeiten vertritt (Comic-Autoren sind keine Schriftsteller im eng literarischen Sinn), weil er weniger eine Poetik der Identität als eine Poetik der Selbstdarstellung in Bild und Schrift im öffentlichen Raum im Blick hat und weil er konkreten Formen der Selbstdarstellung Vorrang vor diskurstheoretischen Abstraktionen gibt.²¹

Mit Ausnahme autobiografischer Comics, auf die noch einzugehen sein wird und die ich im Folgenden als eine besondere Form der sequentiellen Selbstporträtierung lesen werde, sind es Selbstporträts in Form verschiedener Paratexte, z.B. Klappentexte, Nachwörter, Titelblätter von Sonntagszeitungen und eigens angefertigte Illustrationen für Zeitschriften und Magazine, die Comic-Autoren ein öffentliches Forum bieten, indem sie (oft implizite) ästhetisch-kulturelle Beobachtungen mit (oft expliziten) Strategien der Selbstinszenierung als Autorfigur verbinden.²² Wie Christine Künzel und Dirk Niefanger in ihren jeweiligen Untersuchungen anmerken, unter-

18 Christine Künzel/Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

19 Vgl. G.E. Grimm/Chr. Schärf (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*.

20 Vgl. Ralph Köhnen, (Hg.): *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/Main, New York: Lang 2001.

21 Vgl. Chr. Künzel: Einleitung, in: Chr. Künzel/J. Schönert, *Autorinszenierungen*, S. 9-23, hier S. 9f.

22 Zur Theorie der Paratexte vgl. Gérard Genette: *Seuils*, Paris: Seuil 1987; zur Einführung in Theorie und Geschichte des Selbstporträts vgl. Omar Calabrese: *Die Geschichte des Selbstporträts*, übers. v. Elisabeth Wünsche-Werdehausen, München: Hirmer 2006. Calabrese formuliert drei Bedingungen, die ein Bild erfüllen muss, um als Selbstporträt zu gelten: (1) es »müssen Verweise auf die grammatischen Kategorien ›Ich – hier – jetzt‹ enthalten sein«; (2) es »sollte auch eine gewisse Selbstbezüglichkeit des Autors zum Ausdruck kommen«; (3) ein Selbstporträt »muß die Absicht zur Kommunikation zum Ausdruck bringen«. Ebd. S. 30.

scheiden sich paratextuelle Selbstinszenierungen von Autoren sowohl vom literarischen Primärtext, zu dem sie nicht gehören, dem sie aber »anhängen«, als auch von den Diskursen über diesen Text, von denen sie sich durch die privilegierte Stellung des Autors als Urheber fiktionaler Texte abheben. Selbstinszenierungen von Autoren, seien sie verbaler, visueller oder performativer Natur, erheben einen besonderen Deutungsanspruch über den Autor selbst wie auch über sein Werk.²³

In der Geschichte der amerikanischen Populärkultur wurden Comic-Autoren lange als Produzenten standardisierter Massenunterhaltung gehandelt, die keine künstlerischen Werke schafften, sondern Waren zum schnellen Konsum herstellten. Diese Zuschreibung hat kreative Formen der Selbstdarstellung motiviert, durch die Comic-Autoren wiederholt eigene Vorstellungen von Autorschaft markierten. Autorinszenierung bedeutet in diesem Sinn also »Mitarbeit an der Kultur als sozialer Praxis«.²⁴ Aufgrund der Ubiquität von Selbstporträts im Feld der Comics ist es angebracht, nicht von einer »quantité négligeable im Umkreis der Texte«, sondern von einem integralen Bestandteil des Literatursystems zu sprechen und die notwendige »Erweiterung des Rezeptionshorizonts von Literatur«²⁵ einzufordern. Was untersucht werden soll, sind die »Repertoire[s] der Selbstdarstellung« amerikanischer Comic-Autoren, also die »Zeichenreservoirs«, aus denen sie schöpfen, und die »kulturell codierte[n] Zeichenensemble[s]«, derer sie sich bedienen, um Autorschaft zu markieren und bestimmte Autorrollen zu inszenieren.²⁶

Ich werde in einem ersten Schritt Beispiele autobiografischer Comics von Robert Crumb (»The Many Faces of R. Crumb«, 1972; »The Confessions of R. Crumb«, 1972) und Art Spiegelman (*Maus*, 1986, 1991; *In the Shadow of No Towers*, 2004; *Breakdowns*, 1978, 2008) untersuchen, also Werke von zwei Autoren, die sich im Kontext der *Underground* und *Independent Comics* verorten.²⁷ In einem

23 Vgl. Chr. Künzel: Einleitung, S. 10; Dirk Niefanger: »Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur«, in: Johannes G. Pankau (Hg.): *Pop-Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Aschenbeck & Isensee 2004, S. 85-101, hier S. 88.

24 R. Köhnen: »Selbstpoetik 1800/1900/2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling«, in: R. Köhnen: *Selbstpoetik 1800-2000*, S. 7-18, hier S. 10.

25 G.E. Grimm/Chr. Schärf: Einleitung, S. 7-9.

26 Chr. Künzel: Einleitung, S. 11; R. Köhnen: »Selbstpoetik«, S. 9; D. Niefanger: »Provokative Posen«, S. 87.

27 Ole Frahm und Michael Hein unterscheiden die *Underground Comics* der 1960er und 1970er Jahre von amerikanischen *Independent Comics* der 1980er und 1990er Jahre und dem europäischen Autorencomic, sehen aber in den autobiografischen Erzählmodi, die sich in diesen Formen der

zweiten Schritt möchte ich zeigen, dass autobiografische Comics eine Vorgeschichte haben: Selbstporträts und Autorinszenierungen im Feld der Zeitungscomics von kulturschaffenden Akteuren wie Lyonel Feininger, George Herriman, Fontaine Fox, Rex Mason und Chester Gould, deren Einfluss sich über die Hochphase der *Underground Comics* hinaus verfolgen lässt (z.B. in den Arbeiten von Bill Watterson) und sich auch auf Konstruktionen von Autorschaft im Bereich der Superheldenhefte auswirkt (z.B. Brian Bollands Nachwort von 2008 zur Neuauflage von *Batman: The Killing Joke*, 1988). In einem dritten Schritt wird es darum gehen, diese Texte und Autoren in einen historischen Entwicklungszusammenhang zu stellen, der auf Veränderungen im Selbstverständnis sowie in der kulturellen Wahrnehmung von Comic-Zeichnern eingeht und seinen vielleicht komplexesten Ausdruck in Art Spiegelmans metareflexiver Zeichnung »Comics as a Medium of Self Expression« (1981) findet.

2. Autobiografische Comics

Beginnen will ich diesen Abschnitt mit den autobiografischen *Underground Comics* von Robert Crumb.²⁸ Ein gutes Beispiel ist eine zweiseitige Geschichte mit dem bedeutungsschwangeren Titel »The Many Faces of R. Crumb«, erschienen 1972 in einem Heft der *XYZ Comics* (Abb. 1).²⁹

grafischen Literatur beobachten lassen, Verwandtschaften. Vgl. O. Frahm/M. Hein: »Art Spiegelman«, in: *Reddition* (1993), H. 22, S. 4-13.

28 Eine erste, wenn auch mit Blick auf fiktionale Erzählstrategien und kommerzielle Motive zu kurz greifende Definition des Autobiografischen in Comics liefern die Verfasser des Vorworts zur 22. Ausgabe der Zeitschrift *Reddition* (1993): »Dabei ist nicht nur die getreue Wiedergabe des Selbsterlebten und -erfahrenen im Comic gemeint, sondern es sind auch jene individuell gestalteten Arbeiten angesprochen, in denen auf indirekte Weise Ansichten des eigenen Ichs über das Leben und Miteinanderleben zum Ausdruck kommen. Dreh- und Angelpunkt ist der unabhängige Autor, der nicht in die arbeitsteiligen Prozesse zur fließbandähnlichen Erstellung von Massenware eingebunden ist, sondern frei seine Ausdrucks- und Gestaltungsmittel wählen kann und von kommerziellen Erwägungen weitgehend unberührt bleibt«. Ebd. o.S.

29 Es existieren neben autobiografischen Comic-Erzählungen mehrere Einzelbilder, auf denen sich Crumb präsentiert; sie reichen von eher konventionellen Darstellungen bis hin zu ausgeflippten Selbstkarikaturen (z.B. mit drittem Auge auf der Stirn oder als Charlie Chaplin-Figur). Da dieser Beitrag das Ziel hat, einen Überblick über die Facetten und Entwicklungslinien von Autorinszenierungen im Comic zu geben, und da das autobiografische Erzählelement der *Underground Comics* ein besonderes Identitätsmerkmal dieser Texte darstellt, muss auf eine Analyse der ebenfalls interessanten



Abb. 1. Robert Crumb: »The Many Faces of R. Crumb« (1972), in: John Carlin/Paul Karasik/Brian Walker (Hg.): *Masters of American Comics*, S. 124f.

Der Leser wird hier mit einer Autorfigur konfrontiert, die sich weigert, auf eine bestimmte Rolle festgelegt zu werden. Crumb scheint zweierlei zu verfolgen. Er präsentiert eine ironisch-satirische Sicht auf bildungskulturelle Autorkonzepte und Geniediskurse, inszeniert sich aber selbst als genialen Autor, der spielerisch in verschiedene Autorrollen schlüpft und seine Wandlungsfähigkeit vor seinem Publikum ausbreitet. Diese doppelte Perspektive beginnt schon mit der Überschrift – bzw. mit dem Konvolut von Text- und Bildbausteinen, die dem eigentlichen Comic vorangestellt sind.

Fangen wir mit der Cartoon-Figur oben links an. Es handelt sich um eine vereinfachte Version der weiter unten dargestellten Autorfigur R. Crumb. Beide Figuren tragen eine runde Brille sowie ein Kragenhemd mit Knopf. Die runde Kopfform und die stacheligen Haare der Cartoonfigur lassen sie unschwer als ikonische Reduktion erkennen, womit klar wird, dass auch die Figur R. Crumb nur

Einzelbilder vorerst verzichtet werden. Die Rolle von Harvey Pekar und seiner Heftserie *American Splendor* (ab 1976) soll dabei nicht übersehen werden, denn es ist diese Publikation, die erstmals ausschließlich autobiografische Comics druckt und somit einen ersten Knotenpunkt des autobiografischen in der Comic-Geschichte darstellt. Auf die Bedeutung einzelner Publikationen, z.B. *Zap Comics* (ab 1967) oder *Weirdo* (ab 1981), kann ich aus Platzgründen nicht eingehen. Auch die autobiografischen Comics von Justin Green und Aline Kominsky-Crumb müssen aus diesem Grund ausgeklammert werden.

als Reduktion des Autors verstanden werden kann. Es handelt sich also eben gerade nicht um die »getreue Wiedergabe des Selbsterlebten und -erfahrenen«, von der die Herausgeber der Zeitschrift *Reddition* sprechen, sondern um einen spielerischeren Umgang mit dem Autobiografischen, eine *Selbstinszenierung* des Autors mit den Mitteln der grafischen Literatur.

Die leuchtende Glühbirne, die nach dem Bildvokabular des Comics eine zündende Idee signalisieren soll, verschafft diesem Selbstporträt die erste ironische Note. Sie verweist auf eine simple Form des grafischen Erzählens, die sich kaum mit den provokanten Themen der *Underground Comics* vereinbaren lässt.³⁰ Der gewitzte Autor, der sich hier inszeniert, kokettiert zudem mit seinem tollen Aussehen und seiner schöpferischen Imaginationskraft und umgibt sich zugleich mit einem hämischen Chorus aus Werbesprache und übertriebener Selbstbeweihräucherung. Seine Firma heißt »Me, Myself & I«, und der Anspruch auf Vielseitigkeit, den der Titel »The Many Faces of R. Crumb« verspricht, wird durch die Ankündigung »An inside look at the complex personality of the great me!!!« zusätzlich annonciert. Der Autor wird hier zum Label und verpasst der reißerischen Leseradressierung, die regelmäßig die Titelseiten der Superheldencomics von DC und Marvel schmückte, einen Seitenhieb.³¹ Denn R. Crumb ist natürlich ein Antiheld, ein Gegenentwurf zu den muskelbepackten Protagonisten der DC- und Marvel-Universen.³² Dass die Cartoonfigur mit der einen Hand auf sich selbst zeigt und so auf ihre Selbstverliebtheit – und eben indirekt auch auf die ihres Schöpfers – hinweist, dass sie außerdem die andere Hand besitzergreifend auf das erste Panel des eigentlichen Comics legt (in dem sich ein ›hart‹ arbeitender selbstverliebter Crumb an seinen eigenen »sick cartoons« ergötzt und sich als *Underground*-Version des Onan zum Leiden eines unschuldigen Passanten geriert), kann nicht weiter überraschen. Der kreative Autor, so wird hier augenzwinkernd gezeigt, schöpft seine gestalterische Kraft aus der sexuellen Beschäftigung mit sich selbst; künstlerische und sexuelle Potenz gehen hier Hand in Hand.³³

30 Diese Ironie und Crumbs satirischer Umgang mit den Medien (auch Comics) sind ohne Harvey Kurtzmanns und William Gaines' *MAD Magazine* (ab 1952) undenkbar.

31 Vgl. D. Niefanger: »Der Autor und sein Label«, insbes. S. 521-527.

32 Auch hier stellt *Mad* den Kontext, denn dort erschienen schon Jahre vor Crumb Parodien auf Superman (als Superduperman, 1952) und Batman (als Bats-Man, 1965).

33 Das »augenzwinkernde [...] Insistieren auf der ›Herrschaft des Phallus‹ und »die im kulturellen Gedächtnis tief verankerte Idee [...], wonach männliche Potenz und kreatives Potenzial metaphorisch gleichzusetzen sind«, stellen den kunsthistorischen Kontext für Crumbs Geschichte. Ulrich Pfister-

In den folgenden Panels schlüpft Crumb in immer neue Autorrollen, die alle ironisch überzeichnet sind aber letztlich nicht völlig abwegig erscheinen. Vom Autor als »long-suffering patient artist-saint« ist hier die Rede, vom »fascist creep«, »pationate revolutionary«, »booshwah businessman cartoonist« sowie vom »gregarious clown«, »media superstar, monumental egotist«, »lovable hay-seed« und »sex-crazed fiend and pervert« – und die verbale und visuelle Präsentation kontroverser Persönlichkeitsentwürfe geht noch weiter. Erst die Panels 17 und 18 bringen eine Art Erlösung; die Erzählerfigur stellt die Frage aller Fragen: »The enigmatic, elusive man of mystery, who is this Crumb?« Diese Frage formuliert von Autor- wie von Leserseite den Wunsch nach Erkenntnis – hier Selbsterfahrung, da das Interesse am Leben eines Anderen –, endet aber mit der lapidaren Feststellung, dass sich die Beschaffenheit der Autorpersönlichkeit nicht endgültig festlegen lasse: »It all depends on the mood I'm in!!« Crumb ist hier ganz der postmoderne Autor, der sich als Medienfigur inszeniert, multiple Formen der Autorschaft für sich beansprucht und diesen Anspruch selbstreflexiv zur Schau trägt.

In einem zweiten kurzen Comic Strip Crumbs, der 1972 in *The People's Comics* erschien, reklamiert der Titel eine Verwandtschaft mit den antiken Bekenntnissen des Augustinus von Hippo und der modernen Autobiografie Jean-Jacques Rousseaus: »The Confessions of R. Crumb« (Abb. 2). Dem präntiösen Titel steht ein Werbeslogan voran: »The great man tells all!!« Des Weiteren treffen wir hier erneut auf die Cartoonfigur, die uns aus dem vorangegangenen Comic bekannt ist. In dem zweiten Comic erfüllt sie die Aufgabe, den Anspruch auf autobiografische Authentizität zu relativieren: »My life's an open book! ... up to a point!« Der Autor, der sich hier inszeniert, ist sich seiner Macht als Autoritätsfigur bewusst – nur er kann letztlich autoritativ über sein eigenes Leben sprechen – und macht klar, wer die finale Kontrolle über seine Bekenntnisse beansprucht: kein Priester, und auch nicht der Leser, sondern nur der Autor, dem wir aber nicht wirklich trauen können.

Doch Crumb nutzt die Gattung der Autobiografie nicht nur, um sich über ihren Enthüllungsgestus lustig zu machen und seine Autorität als Comic-Autor zu markieren. Im ersten Panel entwirft er eine Szene, der wir noch des Öfteren begegnen werden: der Autor am Zeichentisch, leere Blätter vor sich, die Zeichenutensilien in der Hand und auf dem Beistelltisch. Der so ins Leben gerufene Autor beharrt augenscheinlich auf seiner Integrität: »Notice: R. Crumb does not sell out!«, proklamiert ein Hinweisschild, dessen zentrale

rer/Valeska v. Rosen, Vorwort, in: U. Pfisterer/V. v. Rosen (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 11-23, hier S. 12.

Platzierung im Blickfeld des Betrachters dem Insistieren auf künstlerische Selbstverwirklichung einen faden Beigeschmack verleiht – seine Seele nicht an den kulturindustriellen Mammon zu verkaufen, gehört schließlich zum Grundverständnis der *Underground Comics*.



Abb. 2. Robert Crumb: »The Confessions of R. Crumb« (1972), in: Mark J. Estren: *A History of Underground Comics*, S. 284.

Statt sich kommerziell anzubiedern, will R. Crumb seinen Fantasien Ausdruck in »twisted perverted drawings«, also in verdrehten und perversen/pervertierten Zeichnungen, verleihen. Nun wissen wir bereits, dass die Selbstdarstellung im Comic auf einer Reihe zeichnerischer und narrativer Gestern fußt und nicht als Offenlegung der »wirklichen« Persönlichkeit des empirischen Autors verstanden werden darf.³⁴ Der Comic wird zur Leinwand, auf der sich die Autorfi-

34 In der Literaturtheorie gilt der Rückschluss auf die Autorintention seit den 1950er Jahren als unzulässig. Vgl. William K. Wimsatt/Monroe C. Beardsley: »The Intentional Fallacy«, in: William K. Wimsatt: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press 1954, S. 3-18.

gur austoben kann. Das wird dadurch klar, dass die Erzählerfigur tatsächlich einen ziemlich perversen Comic zeichnet, allerdings nicht einen über Sex- und Drogenfantasien, wie man es hätte erwarten können, sondern den Comic, den wir in der Hand halten. Hier vermischen sich zwei Erzählebenen (sie sind »twisted«/»perverted«), denn anstatt den Comic auf das vor ihm liegende Blatt zu zeichnen, projiziert ihn die Crumb-Figur direkt vor die Augen des Lesers auf eine übergeordnete diegetische Ebene. Pervers ist Folgendes: Weil ihr nichts Kreatives einfällt, singt die Crumb-Figur ein Loblied auf die Meinungsfreiheit, die in dieser Form nur im »land of my people, the good ol' USA« anzutreffen sei. Der patriotische Diskurs, der hier vordergründig präsentiert wird, ist in Wirklichkeit eine beißende Satire (was bringt die Meinungsfreiheit, wenn man nichts Kritisches zu sagen hat?). Crumb setzt ikonische Referenzen: die amerikanische Flagge, die an das James Montgomery Flagg Poster »Uncle Sam Wants You« erinnernde Gestik seines Erzählers und die Mickey Maus-Ohren als Seitenhieb auf den Kulturimperialismus des Disney-Konzerns. Er inszeniert sich hier u.a. als Satiriker, der die Leitfigur des eigenen Mediums, Mickey Maus, lustvoll missbraucht und sich auf diese Weise als Gesellschaftskritiker anbietet.

In den 1980er Jahren findet eine Wandlung von der eher konfrontativen Gesellschaftskritik der *Underground Comics* zu einer persönlicheren und nachdenklicheren Form der Auseinandersetzung mit Gesellschaft und Geschichte statt. Der bekannteste amerikanische Comic-Autor in diesem Zusammenhang ist sicherlich Art Spiegelman, dessen zweibändige Holocaust-Erzählung *Maus* den Übergang zwischen den *Underground Comics* und den im Literaturbetrieb immer stärker wahrgenommenen autobiografischen Autorenencomics markiert. Zu *Maus* ist schon viel gesagt und geschrieben worden, z.B. über die Genese der Erzählung, die zunächst teilweise und in Rohform im Comic-Magazin *Raw* veröffentlicht wurde und dann in ausgearbeiteter Form als *Maus: A Survivor's Tale* (Bd. 1: *My Father Bleeds History*, 1986; Bd. 2: *And Here My Troubles Began*, 1991) großen Zuspruch fand. Doch bezüglich der Frage der Autorinszenierung besteht ein relatives Deutungsvakuum.³⁵ Es ist aus

35 Die Sekundärliteratur zu *Maus* ist zu umfangreich, um hier auch nur annähernd diskutiert zu werden; als erste Annäherung sind hilfreich: Rick Iadonisi: »Bleeding History and Owning His [Father's] Story. *Maus* and Collaborative Autobiography«, in: *CEA Critic* 57 (1994), H. 1, S. 45-56; Thomas Doherty: »Art Spiegelman's *Maus*. Graphic Art and the Holocaust«, in: *American Literature* 68 (1996), H. 1, S. 69-84; Deborah R. Geis: *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's »Survivor's Tale« of the Holocaust*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 2003; Jeanne Ewert: »Art Spiegelman's *Maus* and the Graphic Narrative«, in: Marie-Laure Ryan (Hg.): *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln, London: Univer-

diesem Grund angebracht, sich die verschiedenen Formen der Selbstinszenierung Spiegelmans näher anzuschauen und den Blick dabei auf andere Publikationen auszuweiten: auf das 2004 erschienene Buch zu den Anschlägen des 11. September, *In the Shadow of No Towers*, und auf seine erste Buchpublikation, den Sammelband *Breakdowns* (1978), der letztes Jahr mit einiger langen Einleitung und einem Nachwort neu aufgelegt wurde.



Abb. 3. Art Spiegelman: *Maus*, Bd. 2: *And Here My Troubles Began*, S. 41.

sity of Nebraska Press 2004, S. 178-193; Hillary Chute: »History and Graphic Representation in *Maus*«, in: *Twentieth-Century Literature* 52 (2006), H. 2, S. 199-230. Besonders empfehlenswert ist Ole Frahm: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS - A Survivor's Tale*, München: Fink 2006.

In *Maus* finden sich unterschiedliche Formen der Selbstporträtierung. Zum einen agiert Spiegelman auf der Figurenebene als »Artie« (Abb. 3), zum anderen schmückt eine Zeichnung, die Spiegelman am Zeichentisch bei der Arbeit am zweiten Teil von *Maus* porträtiert, den Innenbandeinschlag der 1991 im Pantheon-Verlag erschienenen Gesamtausgabe (siehe Abb. 4 unten). Diese Szene aus *Maus* verdeutlicht den Bruch – aber auch die Kontinuitäten – zwischen den *Underground Comics* von Robert Crumb und den Autorencomics von Spiegelman. Zwar sitzt die Erzählerfigur Artie wie der R. Crumb aus den »Confessions« am Zeichentisch und beichtet seinen Lesern von seinen Ängsten, und zwar könnte man argumentieren, dass die Maus-Maske etwas mit den vielen Gesichtern des R. Crumb zu tun habe. Doch es ist zum einen eine andere Thematik, mit der der Leser konfrontiert wird, zum anderen auch eine andere Vorstellung von Autorschaft, die dieser Comic kommuniziert. Arties Maske, das wissen Leser des ersten Bandes, signalisiert seine jüdische Herkunft und muss aus diesem Grund mit dem Judenstern, den seine Eltern in dem von den Nazis besetzten Polen tragen mussten, assoziiert werden. Für die Erzählerfigur Artie, die in New York lebt und es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Geschichte des Vaters in Form eines Comics festzuhalten, ist die Maske aber weder mit der historischen Bedeutung des Judensterns im Holocaust, noch mit der kokettierenden Mannigfaltigkeit der Crumbschen Bilderposen gleichzusetzen.

Für Artie, der gleichzeitig autobiografische Erzählerfigur, Vermittler der Geschichte des Vaters, Figur in der erzählten Geschichte und *stand-in* für den empirischen Autor Art Spiegelman ist, konstituiert die Maske ein ambivalentes Verhältnis zur Geschichte des Vaters sowie zu seiner eigenen Funktion als Autor, der sich dieser Geschichte bemächtigt, Autobiografisches mit Biografischem vermischt und die Ikonografie des Holocaust durch die Verwendung von Tiermasken verfremdet, um eine eigene Sicht auf das Sujet zu etablieren.³⁶

Dieser Eindruck wird dadurch intensiviert, dass die ersten drei Panels durch ihre Profilschau das Maskenhafte der Erzählperspektive entlarven, während das vierte Panel es durch die *En-Face*-Perspektive verdeckt. Hier bedient sich Spiegelman der Konventionen der Porträtkunst, nach denen die Profilansicht eine individuelle, das

36 Zur Bedeutung der Masken und ihrer inhärenten Ambivalenz vgl. O. Frahm: *Genealogie des Holocaust*, S. 19-90, insbesondere S. 43. Ebenfalls verwiesen sei hier auf Frahms Ausführungen zu Spiegelmans vier Autorsignaturen (vgl. ebd. S. 102-113) sowie auf seine Analyse einer Spiegelmanschen Lithografie mit dem Titel *Mickey, Maus + Mouse*, an der sich Spiegelmans Selbstinszenierungstechniken ablesen lassen (vgl. ebd. S. 19-21).

En-Face-Porträt eine typisierte Form der Darstellung kodiert.³⁷ Die Gegenüberstellung biografischer und autobiografischer Erzählstränge – »Vladek started working as a tinman in Auschwitz in the spring of 1944 ... I started working on this page at the very end of February 1987«³⁸ – und die darin angelegte Frage nach der Subjektivität historischer Erfahrung und historiografischer Aufarbeitung von traumatischen Ereignissen untermauern diese Auffassung. Das letzte Panel auf der Seite setzt schließlich einen Kontrapunkt zum Erfolg des ersten Bandes, indem es vor dem Erzähler und seiner Arbeitsstätte einen Berg abgemagerter Leichen aus den Konzentrationslagern der Nazis aufhäuft, der die Schuldgefühle des Autors Spiegelman versinnbildlicht und auf den in der Kritik hin und wieder geäußerten Vorwurf antwortet, er habe seinen Erfolg auf dem Rücken der ermordeten Juden erzielt.

Artie bewegt sich in zwei Zeiten und an zwei Orten sowie auf zwei Erzählebenen. Auf der Ebene der Geschichte verortet er sich in Auschwitz – Wachturm und Stacheldraht vor dem Fenster und die Toten vor dem Zeichentisch heben das hervor –, doch er kann Gegenwart und Vergangenheit, Auschwitz und New York nicht trennen: »Alright Mr. Spiegelman ... We're ready to shoot!« ruft ein Kameramann aus dem Off und evoziert damit die Exekutionskommandos der Nazis ebenso wie das »mörderische« Interesse der amerikanischen Medien an Spiegelmans Arbeit. Der Autor inszeniert sich in dieser Passage als Künstler, der nicht aus Geltungssucht oder persönlichem Interesse seine Geschichte erzählt, sondern gar nicht anders kann, als sich den traumatischen Erlebnissen des Vaters zu stellen, autobiografisch zu erzählen und dabei über den eigenen Schaffensprozess zu reflektieren.

Für den Innenbandeinschlag der Gesamtausgabe von *Maus* greift Spiegelman einige dieser Themen auf, fügt ihnen aber einige weitere Elemente hinzu, die ich kurz auf ihre Implikationen hinsichtlich der durch sie inszenierten Autorrolle erläutern möchte (Abb. 4). Zeichentisch und Maske sind in diesem Selbstporträt ebenfalls enthalten, und auch der Ausblick aus dem Fenster ähnelt der soeben diskutierten Sicht aus Arties Fenster. Weil das Selbstporträt nur ein Einzelbild ist und dem Leser in komprimierter Form das komplexe Thema der Erzählung präsentieren soll, fügt Spiegelman einen Nazisoldaten in Uniform mit Hakenkreuz (natürlich als Katze) sowie Rauch aus den Gaskammern des Konzentrationslagers hinzu. Genauso wichtig scheinen mir jedoch die Bildtexte über der

37 Vgl. O. Calabrese: *Die Geschichte des Selbstporträts*, S. 127, 132ff.

38 Die Formulierung »this page« ist doppelt kodiert, denn sie bezeichnet sowohl die Seite, an der Artie gerade zeichnet, als auch das Ergebnis der Zeichenarbeit des Autors Art Spiegelman, nämlich die Seite, die wir gerade lesen.

Schulter des Autors: das *Raw*-Poster und das Cover des ersten *Maus*-Bandes.

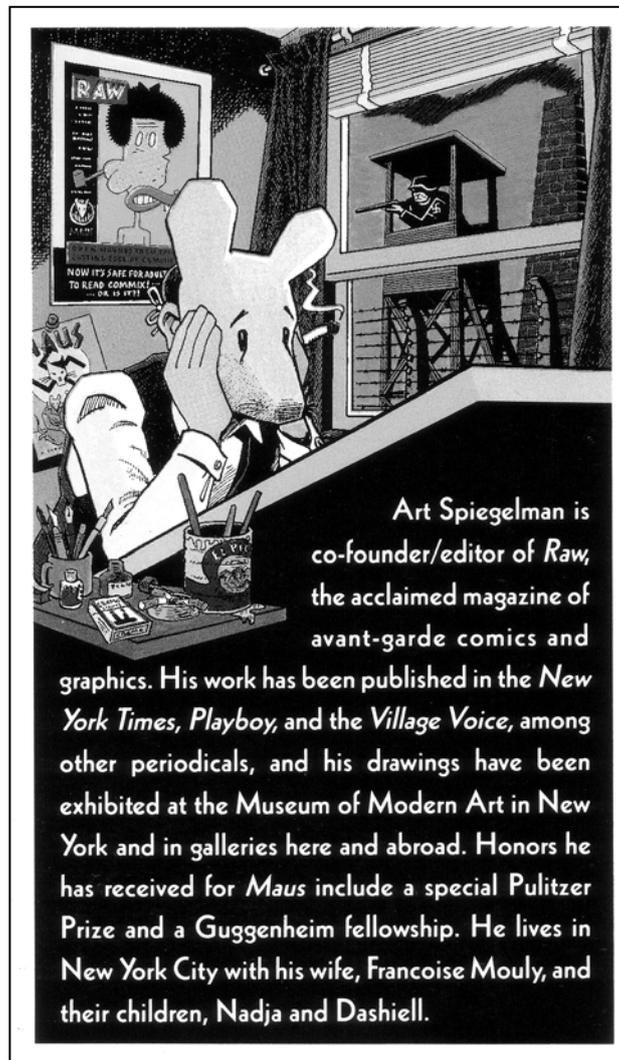


Abb. 4. Art Spiegelman: *Maus. A Survivor's Tale*, Innenbandeinschlag.

Hier wird im Zeitraffer die Entstehungsgeschichte von *Maus* erzählt (die Maus im Sträflingsanzug auf dem Poster lässt keinen Zweifel daran, dass hier die Ursprünge der Erzählung liegen), gleichzeitig aber auch eine bestimmte Autorrolle konstruiert. Denn Spiegelman – als Artie – scheint sich den Kopf zu zerbrechen, um einen Comic zu schaffen, der sich qualitativ von den *funny animal*-Strips früherer Jahre sowie von den Abenteuern der Disney-Figuren abhebt und sich damit vom Unterhaltungsauftrag dieser Gattung distanziert, ohne ihn ganz zu verleugnen (die Protagonisten sind immer noch Mäuse). Der Inhalt des Comics ist dem Autor ins Gesicht geschrieben, und die Geschichte scheint lebensbedrohliche Ausmaße anzunehmen. Nicht von ungefähr zielt der Soldat über Zeit- und Raumgrenzen hinweg auf Arties Kopf. Der Text, der dieses Selbstporträt

begleitet, tut sein Übriges. Wenn von »acclaimed magazine« und »avantgarde comics« die Rede ist, von Zeichnungen, die in »museums and galleries here and abroad« ausgestellt wurden, und von verschiedenen »Honors« und »Awards«, die dem Autor zuteil wurden, dann wird deutlich, welches Autorkonzept der Vermarktungsstrategie zugrunde liegt: Es ist der Comic-Autor als renommierter Künstler, dessen ernsthafte und tiefeschürfende Werke sich in intellektuellen Kreisen großer Beliebtheit erfreuen und den Qualitätsansprüchen solch prestigeträchtiger Institutionen wie der Guggenheim Stiftung und dem National Book Critics Circle genügen.

Verlassen wir Spiegelmans Holocaust-Erzählung und wenden uns dem vor kurzem neu aufgelegten Sammelband *Breakdowns* (den er als »memoir of a memoirist« bezeichnet)³⁹ und den darin enthaltenen Selbstporträts zu. Spiegelman stellt seinen Comics aus den 1970er Jahren eine autobiografische Erzählung voran, der die Publikation ihren neuen Untertitel *Portrait of the Artist as a Young %@§!*⁴⁰ verdankt und die die Autorfigur Spiegelman vielfach inszeniert, z.B. als erratischen und von psychischen Qualen getriebenen Autor, der seine Werke (hier: *Maus*) nicht unter ästhetischen Gesichtspunkten (»pretty«), sondern als Ergebnisse eines traumatischen Seelenstrips in Form eines *mental unpacking* verstanden haben will (Abb. 5).⁴¹

Hier geschieht etwas, was Spiegelmans Darstellung seiner Autorrolle von den Selbstinszenierungen eines Robert Crumb unterscheidet. Man kann daran eine Entwicklung von der *Underground Comics* zu den autobiografischen Autorencomics ab den 1980er Jahren festmachen. Erblickt der Leser bei Crumb den Autor in einer Reihe von Posen, die in der Regel ironisch und/oder satirisch präsentiert werden, ist dies bei Spiegelman nicht der Fall. Er inszeniert

39 Zit. n. T. Hignite: *In the Studio*, S. 57.

40 Spiegelmans Untertitel lässt sich nicht allein durch Sprachzeichen abbilden; zwischen dem @-Zeichen und dem Ausrufezeichen stehen im Original zwei visuelle Marker, ein Kringel und ein Stern, die die Verschränkung von Schrift und Bild im Comic-Medium signalisieren und hier nicht adäquat reproduziert werden können. Vgl. dazu auch Andreas C. Knigge: »Die Geschichte eines Kringels«, in: *Comixene* (2008), H. 104, S. 64-66.

41 *Breakdowns* enthält eine weitere autobiografische Passage. Es handelt sich um die letzte Seite des Bandes, auf der Spiegelman sein Leben in sechs einfachen Panels zusammenfasst, die ihn erst als Baby, dann als Kind, Teenager, jungen Mann und strauchelnde Slapstick-Figur zeigen, die auf einer Bananenschale ausrutscht und am Ende verstirbt (er nennt das Ganze »Synopsis«). Vgl. A.C. Knigge: »Die Geschichte eines Kringels«, S. 64-66. Was Knigge nicht thematisiert ist der intertextuelle Referenzcharakter des Werks: Spiegelmans *Homage an Crumbs* zwölfpaneligen Minicomic »Cradle to Grave« aus *Mystic Funnies* 3 (2002).

den Holocaust und das seelische Trauma der Überlebenden und ihrer Nachkommen ohne ironisch-satirisches Auffangnetz – doch auch er inszeniert sie, und hält dem Ausspruch Adornos, dass es nach Auschwitz barbarisch sei, Gedichte zu schreiben, die kreativ-selbstreflexiven Möglichkeiten des Comic-Mediums entgegen.⁴²



Abb. 5. Art Spiegelman: *Breakdowns*. Portrait of the Artist as a Young %@\$!, o.S.

Die Entwicklung von *Underground Comics* zu autobiografischen Autorencomics hat jedoch eine Vorgeschichte: Autorinszenierungen in Selbstporträts von Zeitungscartoonisten. Wie ich im nächsten Abschnitt darlegen werde, ist Bart Beatys Auffassung, dass die europäischen Comic-Autobiografien der Gegenwart zum ersten Mal in der Geschichte des Mediums Autorfiguren gebären, irreführend.⁴³

3. Selbstporträts von Zeitungscartoonisten

Die kausale Verbindung zwischen den Autorencomics der 1980er Jahre bis heute und den Zeitungscomics aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich an Spiegelmans *In the Shadow of No*

42 Vgl. Theodor W. Adorno: »Kulturkritik und Gesellschaft« (1951), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 11-30, hier S. 30. Vgl. auch Art Spiegelman/Claudia Dreyfus: »If there can be no art about the Holocaust, there may at least be comics«, in: *The Progressive* 53 (1989), H. 11, S. 34-37, hier S. 35.

43 Beaty erkennt die Vorreiterrolle der *Underground Comics*, lässt aber die Selbstporträts von Zeitungscartoonisten außer Acht. Vgl. B. Beaty: *Unpopular Culture*, S. 144f.

Towers festmachen. Im Nachwort zu dieser Publikation erklärt Spiegelman seine Vorliebe für die frühen Zeitungscomics; in den Strips selbst bindet er Serienfiguren wie Frederick Burr Oppers Happy Hooligan, George Herrimans Ignatz und Richard Outcaults Yellow Kid in die Handlung ein, wie in Abb. 6 zu erkennen ist. Am Ende des Buches druckt er Sonntagsseiten des frühen 20. Jahrhunderts sogar originalgetreu ab (u.a. Episoden und Einzelbilder aus Richard Outcaults *Hogan's Alley*, Lyonel Feiningers *The Kinder-Kids*, Winsor McCays *Little Nemo* und George McManus' *Bringing Up Father*).⁴⁴

Welche weitere Verbindung besteht nun zwischen der Abbildung aus *In the Shadow of No Towers* und den amerikanischen Zeitungscomics? Die Abbildung porträtiert einen am Zeichentisch sitzenden und die Maus-Maske tragenden Spiegelman, der, erschöpft durch das Grauen der Terroranschläge und die Folgen, eingenickt ist. Das *New York Journal*, das er in der Hand hält, zeigt eine Comic-Seite, die von Spiegelman hätte stammen könnte. Die Figuren, die eigentlich in diese Zeitung gehören, haben sich aus ihr heraus gestohlen und sich mit grimmigem Gesichtsausdruck auf der Tischplatte versammelt; unter ihnen sind Ignatz Mouse, Happy Hooligan und Mickey Dugan. Zugang zu dieser Verschiebung von Erzählebenen – sowie von Medien und Epochen – bekommen wir durch die vier daneben platzierten Panels, die den Titel »Notes of a Heartbroken Narcissist« tragen und das Spiegelmansche Comic-Verständnis erklären: Es sind »issues of self-representation«, die für den Autor, der sich selbstironisch als »our hero«, bezeichnet, den Reiz des Erzählens im Comic-Medium ausmachen.

Ohne eine autobiografische Erzählebene, d.h. ohne sich selbst explizit in seine Comics einzuschreiben (der Autor als Narzisst), scheint es Spiegelman nicht möglich, sich mit Themen wie dem Holocaust und dem Massenmord des 11. September auseinanderzusetzen. Auch der Umkehrschluss liegt nahe: Geschichte und eigenes Leben können für diesen Autor nicht ohne Bezug auf Comics erzählt werden.

44 Rudolph Dirks' Katzenjammer Kids Hans und Fritz, die in der hier abgebildeten Szene nicht zu sehen sind, fungieren als Leitfiguren in der Erzählung; sie tragen wiederholt die beiden Türme des World Trade Center auf ihren Köpfen. Zu Spiegelmans Präsentationstechniken traumatischer Erfahrung sowie seiner Kritik an der Mediatisierung der Terroranschläge vgl. Christina Meyer: »After all, disaster is my muse«. Art Spiegelman's *In the Shadow of No Towers*«, in: Frank Kelleter/Daniel Stein (Hg.): *American Studies as Media Studies*, Heidelberg: Winter 2008, S. 107-117. Spiegelman beschäftigte sich schon zu *Raw*-Zeiten mit frühen Zeitungscomics; z.B. druckte er Strips von McCay und Herriman und festigte damit ihren Status als Comic-Klassiker.



Abb. 6. Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, o.S.

Ich habe den Auszug aus *In the Shadow of No Towers* auch deswegen ausgewählt, weil er auf Spiegelmans Vorläufer deutet. So verweist die Darstellung des Autors am Zeichentisch nicht nur auf die bereits besprochenen Werke von Robert Crumb, sondern ebenfalls auf einen Topos aus dem Zeichenrepertoire von Comic-Autoren, der sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Selbstporträts amerikanischer Zeitungscartoonisten zieht. Spiegelman hatte sich dieses Topos' schon in früheren Strips bedient, z.B. in seiner surrealen Gestaltung des Zeichenstudios in der Kurzgeschichte »Real Dreams. »A Hand Job« (1975). Man beachte die Lampe, das verzerrte Fenster und die an Picasso erinnernden kubistischen Formen (Abb. 7).⁴⁵

45 Picasso spielt eine große Rolle in *Breakdowns*; neben der angeführten Szene ist die Kurzgeschichte »Ace Hole: Midget Detective« (1974) zu nennen. Die



Abb. 7. Art Spiegelman: »Real Dream: «A Hand Job» (1975), in: Art Spiegelman: *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@\$!, o.S.*

Das erste Panel zeigt den Autor in seinem Studio, wie er sich über seinen Zeichentisch lehnt und auf ein fast leeres Blatt Zeichenpapier starrt.⁴⁶ Das letzte Panel des Strips (hier nicht zu sehen) zitiert die sich immer wiederholende Schlusszene aus Winsor McCays *Little Nemo* und macht aus der Autorsignatur »Art Spiegelman« das Zwitterkonstrukt »Winsor McSpiegelman«. Und auch wenn es Figuren früherer Künstler und nicht seine eigenen Figuren sind, mit denen er sich in *In the Shadow of No Towers* umringt (vgl. Abb. 6), die Verwandtschaft zu den Selbstporträts von Fontaine Fox und George Herriman ist nicht zu übersehen (Abb. 8a-b).

Den Druck, sich immer wieder etwas Originelles in einem engen, vorgegebenen Rahmen auszudenken, verspüren sowohl Spiegelman als auch Fox und Herriman, obwohl sie in unterschiedliche Produktionsprozesse eingebunden sind: Spiegelman in die Gestaltung von autobiografischen Comics, die neue bildästhetische und narrative Wege beschreiten wollen (das Blatt ist nicht vorgerastert) und die er selbst oder in den Publikationen von Freunden veröffentlicht; Fox und Herriman als Zeitungscartoonisten, die über Jahre hinweg täglich oder wöchentlich neue Strips einer laufenden Serie in einem festen Erzählrahmen – zwölf Panels bei Fox, vier bei Herriman – produzieren müssen, ohne ihre Leser zu langweilen. Was in Fox' und Herrimans Selbstdarstellungen mehr oder weniger deutlich karikiert wird, sind die Autormodelle des *poeta vates* (der Autor, der nicht auf die Inspiration der Götter, sondern auf Ideen seiner eigenen Figuren

weibliche Hauptfigur Greta ist nicht nur eine Version der mysteriös verführerischen Dame aus Raymond Chandlers Romanen, sondern auch eine zum Comic gewordene Version von Picassos Porträts der Dora Maar. Zudem erscheint der Geist Picassos dem bewusstlosen Ace.

46 Das Auge, das den Zeichner vom Blatt aus anblickt, lässt mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu: Vielleicht personifiziert es, was man im Englischen *writer's block* nennt; vielleicht thematisiert es die Rolle von Kunst als Spiegel der Künstlerseele; vielleicht evoziert es die Macht der Kunst, auf ihre Schöpfer rückzuwirken.

wartet) und des *poeta faber* (der Autor als Handwerker, der aus dem kompetenten Umgang mit den Regeln seines Handwerks neue rhetorische und zeichnerische Objekte schafft).⁴⁷

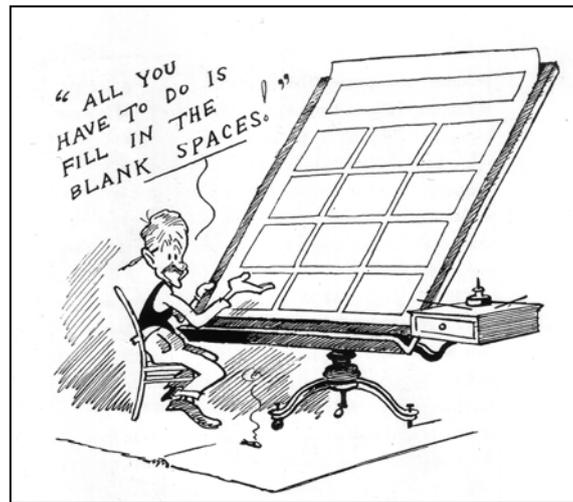


Abb. 8a. Fontaine Fox: »All you have to do is fill in the blank spaces!« (11.2.1928), in: Brian Walker: *The Comics before 1945*, S. 69.



Abb. 8b. George Herriman, *Judge Magazine* (21.10.1922), in: Patrick McDonnell/Karen O'Connell/Georgia Riley de Havenon: *Krazy Kat. The Comic Art of George Herriman*, S. 24.

47 Vgl. Fotis Jannidis u.a.: »Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven«, in: Ders. u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors*, S. 3-35, hier S. 4f.

Herriman zeigt ein Motiv, das sich bei Spiegelman wieder finden wird: das Schlüpfen der Serienfiguren aus der Diegese des eigentlichen Comics in die Lebenswelt des Cartoonisten, die hier natürlich auch als Comic dargestellt ist. Die Vermischung von Erzähl- und Darstellungsebenen ist vielleicht der bekannteste Topos in den Selbstporträts von Comic-Autoren. Er ist der Konstruktion des Autors als Schöpferfigur dienlich – die Figuren ›leben‹ in der Vorstellung des Autors, sie sind ein Teil von ihm, werden durch sein künstlerisches Talent animiert und können sogar Autorität über ihre fiktionalen Geschichten einfordern. Zu finden ist dieser Topos auch in Ernie Bushmillers Selbstporträt, in dem er die Figuren aus dem *Fritzi Ritz*-Strip um einen Gag bittet (Abb. 9a).



Abb. 9a. Ernie Bushmiller: *Fritzi Ritz*, »Well – who’s got a gag for me today?« (o.D.), in: Martin Sheridan: *Comics and Their Creators*, S. 172.

Dieses Selbstporträt ist in der Genese von Autorinszenierungen besonders wichtig, weil Spiegelman es später zitieren wird und damit sowohl Kontinuitäten als auch Brüche in der Selbstpräsentation und kulturellen Position von Comic-Autoren markiert (Abb. 9b). Um Kontinuität zu signalisieren und um eine gattungsgeschichtliche Entwicklung zu skizzieren, die sich nicht nur anhand der Comics dieser Autoren, sondern auch anhand ihrer Selbstporträts nachvollziehen lässt, wählt Spiegelman den gleichen Bildausschnitt und die gleiche Anordnung der Figuren. Doch anstatt alle Figuren aus *Fritzi Ritz* mit seinen eigenen Figuren zu ersetzen, übernimmt er Bushmillers Nancy und stellt sie damit auf eine Ebene mit dem Vater Vladek, dem Detektiv Ace Hole und der *femme fatale* Greta.



Abb. 9b. Art Spiegelman: »Well ... who's got a gag for me today?« (1974), in: Art Spiegelman: *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@\$!*, o.S.

Den Bruch benennt die neue Bedeutung, die die zitierte Frage »Who's got a gag for me today?« im Kontext des veränderten Selbstverständnisses annimmt, das Spiegelmans Comics auszeichnet: selbstbewusstes Arbeiten in einem Medium, das sich modernen Kunstbegriffen nicht verweigert (die kubistische Greta), sich seiner Herkunft als Massenunterhaltung nicht schämt (*Fritzi Ritz*), die Vorgaben der Genre-Literatur kreativ nutzt (»Ace Hole« als Ass im Ärmel sowie der *hard-boiled detective* als »Asshole«) und zudem geeignet ist, sich mit Themen wie dem Holocaust angemessen auseinanderzusetzen (Vladek).

Nun könnte man meinen, wir hätten es hier mit einer wenig repräsentativen Auswahl von Beispielen zu tun, die falsche Entwicklungslinien suggeriert und sich bei näherem Hinsehen nicht halten ließe. Diesen Vorwurf entkräften die Selbstporträts von Chester Gould und Rex Mason (Abb. 10a-b).⁴⁸ Die beiden Strips zeigen letztlich ein und dieselbe Situation – allerdings zugeschnitten auf die betreffende Serienfigur und die Rezeption der einzelnen Strips: den Austritt der Figuren aus ihrer angestammten diegetischen Welt. Dick Tracy fordert dem *hard-boiled*-Krimi gemäß mehr Action, weniger Sprechblasen und attraktivere Frauenfiguren; Tarzan macht seinem Ruf als edlem Wilden alle Ehre.

48 Diese Auswahl muss aus Platzgründen unvollständig bleiben; auch die Selbstporträts von Alfred Andriola, Milton Caniff, Al Capp, Billy DeBeck, Rudolph Dirks, Will Eisner, Bud Fisher, Dudley Fisher, Ham Fisher, Milt Gross, Jimmy Hatlo, Fred Lasswell, Winsor McCay, George McManus, E.C. Segar, Cliff Sterrett, Jimmy Swinnerton, J.R. Williams, Chic Young und einigen anderen müssten in einer umfassenderen Untersuchung berücksichtigt werden.

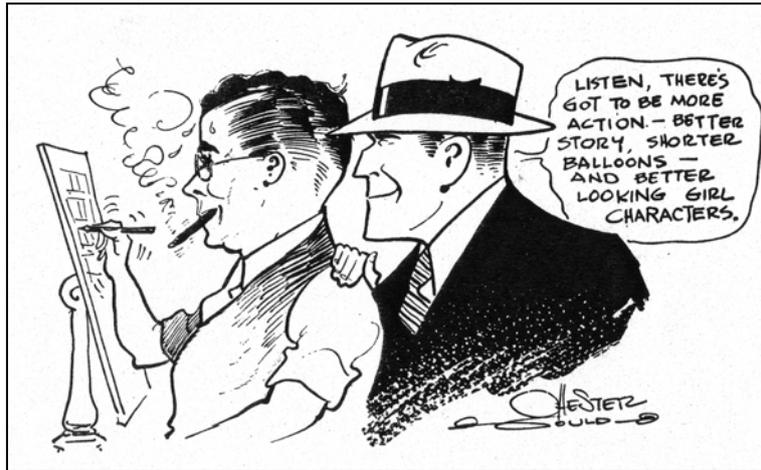


Abb. 10a. Chester Gould: *Dick Tracy* (1942), in: Martin Sheridan: *Comics and Their Creators*, S. 121.



Abb. 10b. Rex Mason: *Tarzan* (o.D.), in: Martin Sheridan: *Comics and Their Creators*, S. 236.

Der *Underground*-Zeichner John Pound treibt das Spiel dann auf die Spitze: Er scheut sich der Ästhetik der *Underground Comics* entsprechend nicht davor, seine an Bugs Bunny aus den *Looney Tunes* angelehnte Figur zum grausamen Monster werden zu lassen, das seinen Schöpfer gnadenlos niedermetzelt und damit den von Barthes postulierten Tod des Autors effektiv in Szene setzt (Abb. 11).⁴⁹

49 Pounds Strip treibt den Prozess der diegetischen Verschiebung auf die Spitze. Nicht nur, dass die Hasenfigur aus ihrem Medium, dem Strip im



Abb. 11. John Pound: *Death Rattle 1* (1972), in:
Mark J. Estren: *A History of Underground Comics*, S. 157.

Strip, heraustritt und sich dadurch auf eine Erzählebene begibt, in der sie eigentlich nicht existieren kann. Sie tötet auch ihren Autor («I've killed my cartoonist») und freut sich auf ein Leben in Freiheit («no longer will I be exploited by a lousy two-bit comic-book artist! ... I'm free!») – die außerhalb des Mediums, dessen Existenz sie verdankt, natürlich unmöglich ist. Bill Watterson zitiert diesen Topos in einer seiner ersten Zeichnungen von *Calvin & Hobbes* für die Ausgabe vom 1. März 1986 des *Cleveland Plain Dealer* sowie in späteren Cartoons.

4. Comics als selbstexpressives Medium

Ein interessanter Aspekt der Comic-Geschichte ist, dass im Bereich der Superheldencomics Selbstporträts und autobiografische Referenzen anscheinend die Ausnahme sind. Über die Gründe muss ich spekulieren: Möglicherweise ist neben der arbeitsteiligen Produktion der Serien in erster Linie das Problem dafür verantwortlich, dass die gesteigerte Diskrepanz zwischen der fiktionalen Welt und der Welt des empirischen Autors zu groß ist, als dass sich Autoren offensichtlich in die Comics einschreiben oder Figuren aus der Welt der Comics in ein Selbstporträt einbauen könnten. So scheinen Jack Kirbys Selbstinszenierung als erfolgreicher Comic-Zeichner bei der Arbeit (in *Forever People* 4, Aug. 1971) und Brian Bollands Nachwort zu *Batman: The Killing Joke*, in dem er sich als Comic-Figur an den Leser wendet und sein Verhältnis zu Batman erklärt, eher die Ausnahme denn die Regel zu sein.⁵⁰ Dennoch denke ich, dass sich aus der historischen Entwicklung der Selbstporträts von Comic-Autoren Rückschlüsse auf die Gattungsgenese amerikanischer Comics insgesamt ziehen lassen. Ich wende mich zu diesem Zweck einer letzten Auswahl von Selbstporträts zu: Lyonel Feiningers Selbstinszenierung als Marionettenspieler auf dem Titelblatt der *Chicago Sunday Tribune* vom 29. April 1906 und Art Spiegelmans »Comics as a Medium of Self Expression« (1981).⁵¹

Beginnen wir mit Feiningers großformatigem Selbstporträt, das die Leser der *Chicago Tribune* auf das *New Comic Supplement* aufmerksam machen sollte (Abb. 12). Die *Tribune* sah sich im Kampf um die städtischen Zeitungsläser dazu veranlasst, sich durch eine bunte Comic-Beilage von anderen Massenzeitungen abzusetzen bzw. zu den Zeitungen aufzuschließen, die eine solche Beilage schon anboten. Sie zielte auf eine bestimmte Lesergruppe ab: auf deutsche Einwanderer und deutschstämmige Amerikaner, die von

50 Zwei Beispiele, auf die ich erst kurz vor der Drucklegung des Sammelbands gestoßen bin und die ich aus diesem Grund nicht im Detail analysieren kann, sind das Heft 5 aus der *Real Fact Comics*-Serie von DC Comics (Nov.-Dez. 1946), das den Titel »The True Story of Batman and Robin!« trägt und Bob Kane am Zeichentisch sowie im Dialog mit seinen Figuren präsentiert, und das Heft 10 der *Fantastic Four*-Serie von Stan Lee und Jack Kirby (Jan. 1963), das die beiden Autoren bei der Entwicklung eines neuen Superbösewichts zeigt.

51 Martin Sheridan druckt eine Zeichnung ab, die Jerry Siegel (mit Schreibmaschine) und Joe Shuster (mit Zeichenfeder) zeigt, zwischen ihnen Superman. Es ist nicht klar, ob es sich um ein Porträt oder ein Selbstporträt handelt; was deutlich wird, ist der Versuch, arbeitsteilige Formen der Produktion von Superheldencomics mit dem Diskurs des Autors als Schöpfer in Einklang zu bringen. Vgl. M. Sheridan: *Comics and Their Creators*, S. 233.

der deutschen Herkunft Feiningers angesprochen werden sollten, sowie auf Leser, die mit den rüpelhaften Streichen der *Katzenjammer Kids* oder den burlesken Eskapaden des *Happy Hooligan* nichts anfangen konnten. Die Ankündigung »The famous German artist exhibiting the characters he will create« schreibt Feininger Künstlerstatus zu. Er wird der *Tribune* zufolge nicht nur Figuren zeichnen, die massenhaft gedruckt werden, sondern Charaktere erschaffen (»will create«), die er in der *Tribune* wie in einem Museum ausstellen wird (»exhibit«).



Abb. 12. Lyonel Feininger: Titelblatt des Comic Supplement der Chicago Tribune (29.4.1906), in: Bill Blackbeard (Hg.): *The Comic Strip Art of Lyonel Feininger*, S. 7.

Feininger präsentiert sich als Marionettenspieler, der seine Figuren einem Publikum vorführt, ohne sich selbst auf die Ebene dieser Fi-

guren zu begeben.⁵² Hier findet auf den ersten Blick kein Austausch zwischen Autor und Figuren wie bei Ernie Bushmiller, George Herriman, Rex Mason, Chester Gould und John Pound statt. Es kann kaum Zweifel aufkommen, wer die Figuren beherrscht. Mit dieser Inszenierung macht Feininger eine Aussage, die neben der visuellen Darstellung der Künstlerfigur (man beachte den Anzug und die Brille) auch den Kontext der Aufführung kommuniziert: Er präsentiert seine Figuren auf einer öffentlichen Bühne (dem *comic supplement*), ohne sich jedoch auf die wenig angesehene Ebene des Vaudeville-Theaters u.ä. Spektakel begeben zu wollen. Die Künstlerfigur macht klar, welches Publikum sie ansprechen will, nämlich eines, in dem sie sich spiegeln kann, d.h. das ebenfalls arrivierte, gebildet und gut gekleidet ist.

Aber ohne eine selbstreflexiv-komische Komponente will auch dieses Selbstporträt nicht auskommen: Das Preisschild an Feiningers Ohr mit der Aufschrift »your Uncle Feininger« ironisiert genau die auktoriale Distanz, den das Selbstporträt vordergründig behauptet. Es siedelt Feininger dann doch auf der Ebene seiner Figuren an, wenn auch in deutlich subtilerer Form, als das bei späteren Selbstporträts der Fall ist. Auch markiert es den ökonomischen Kontext und die Produktionsbedingungen der Strips. Was bei Crumb plakativ deklariert wird (»this artist will not sell out«), weil die *Underground Comics* sich gegen eine etablierte ComicTradition wenden, ist hier nur angedeutet (dieser Zeichner ist, einer Spielpuppe gleich, zu kaufen), da Feininger auf keine alternative Leserschaft, auf keine *Counterculture* gegen den Mainstream zählen kann. Der Zeichenkünstler wird zu einer Art Märchenonkel, von dem wir nicht genau wissen, ob er sich als Onkel seiner Figuren oder etwa als Onkel der Leser – und damit des Kinderpublikums, das durch die lustigen Figuren der *Kinder-Kids*, z.B. Piemouth, Daniel Webster, Strenuous Teddy, Mysterious Pete und Sherlock Bones angesprochen werden soll – versteht.⁵³ Typisch für die frühen Zeitungscomics sehen wir hier eine Autorfigur, die mehr sein soll als nur ein Produzent von populärkultureller Massenware, aber

52 Für Andreas Platthaus ist dieses Selbstporträt »eine selbstbewusste Darstellung als Drahtzieher« und »ein bis dahin im Comic unbekanntes selbstreferentielles Element«. A. Platthaus: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 2000, S. 116.

53 Für letzteres sprechen die karikierten Autoritätsfiguren Antie Jim-Jam und Mr. Pillsbury, die die Kids im Laufe der Erzählung jagen werden und zur Einhaltung gesellschaftlicher Regeln zwingen wollen. Auch die Figurenkonstellation – freche Kinder als Marionetten an der linken Hand, humorlose Autoritätsfiguren an der rechten – spricht für diese Lesart. Das Preisschild deutet dagegen auf eine Leseradressierung hin, denn das deiktische »your« wendet sich wohl direkt an den Leser.

(noch) nicht ohne wenn und aber als autonome Künstlerfigur inszeniert wird.

Die historische Entwicklung von Autorinszenierungen, die mit Feininger beginnt und sich mit den *Underground Comics* von Robert Crumb und anderen fortsetzt, erreicht Anfang der 1980er Jahre mit Spiegelman's »Comics as a Medium of Self Expression«⁵⁴ einen neuen Komplexitätsgrad (Abb. 13).

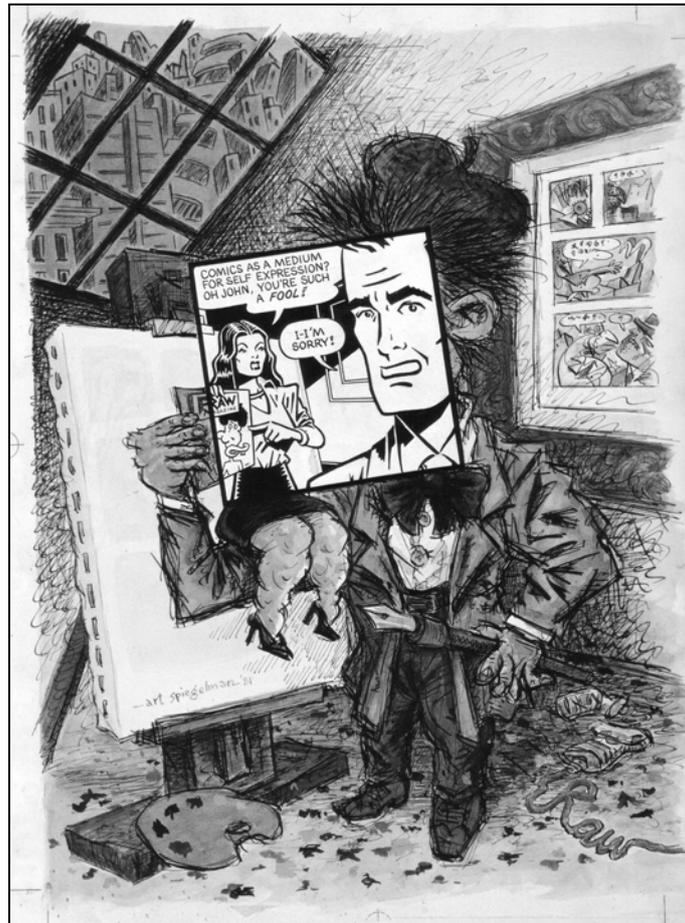


Abb. 13. Art Spiegelman, »Comics as a Medium of Self Expression« (1981), in: John Carlin/Paul Karasik/Brian Walker (Hg.): *Masters of American Comics*, S. 290.

Der Titel macht den metareflexiven Anspruch des Bildes deutlich; er wird (leicht abgeändert) in der Sprechblase der Dame im schräg eingesetzten Panel in der Mitte ausgesprochen und auch gleich wieder unterwandert: »Comics as a medium for self expression? Oh John, you're such a fool!« Hier ist zu erkennen, dass Spiegelman die kre-

54 Es war nicht festzustellen, ob das Bild veröffentlicht wurde; Carlin, Karasik und Walker, die es in *Masters of American Comics* abdrucken, vermerken nur, dass es sich im Privatbesitz von Spiegelman befindet. Der Schriftzug »Raw« am rechten unteren Bildrand deutet zumindest auf den comicgeschichtlichen Kontext hin.

ativen und expressiven Möglichkeiten des Comic-Mediums nicht einfach postuliert, sondern kritisch befragt. Er tut dies durch die komplexe Anordnung von Erzählebenen, durch die Verwendung unterschiedlicher Zeichenstile und durch Verweise auf die Selbstporträts von William Hogarth (er evoziert Self-Portrait, das den Maler sitzend mit Pinsel und Palette vor einer Leinwand zeigt) und Norman Rockwell (er spielt auf Triple Autoportrait an, das Rockwell in der Rückenansicht zeigt, sein Gesicht aber im Spiegel und auf der Leinwand abbildet).

Die komplexe Anordnung von Erzählebenen umfasst das Zimmer, in dem der Maler steht, die Bilder auf der Staffelei bzw. im Rahmen an der Wand hinter ihm und das Comic-Panel, das er sich vor das Gesicht hält – auch das Fenster in der Dachschräge evoziert durch seine Streben die Rasterung eines Sonntagsstrips. Bei genauem Hinschauen fällt auf, dass diese Ebenen miteinander verschränkt sind, auch wenn sie geometrisch unterschiedlich ausgerichtete Flächen abbilden. Das Bild auf der Staffelei entpuppt sich mit Ausnahme von Spiegelmans Signatur als weißes Blatt, vor dem der Arm des Malers erscheint, auf dem wiederum eine beleibte Dame sitzt; in der Hand hält der Maler eine Ausgabe des *Raw*-Magazins. Das leere Blatt und das vom Comic überdeckte Gesicht des mit Fliege und Beret dargestellten Malers signalisieren den kunstgeschichtlichen Hintergrund, vor dem sich das Medium Comic präsentieren muss.⁵⁵ Die Dame und das Magazin erscheinen auf zwei Ebenen und erfüllen eine Doppelfunktion. Sie zeigen auf der einen Seite die Reduktionsprozesse, die der Comic-Zeichner in der Umwandlung seiner Erlebnisse zur cartoonhaften Darstellung vornimmt: Das Bild um den Comic herum ist in Farbe, der Comic aber in Schwarz-Weiß; zudem verzichtet der Comic auf Schatten und verlässt sich auf klare, dicke Tuschestriche. Auf der anderen Seite demonstrieren sie die Komplexität des Mediums, indem sie aufzeigen, dass jeder Selbstausdruck, jede Selbstinszenierung immer auch auf gattungsinhärente Vorgaben, hier z.B. die Noir-Ästhetik und visuelle Konventionen wie die Sprechblase, aber auch Publikationsformen wie selbst verlegte Magazine, reagieren muss. Es ist zudem nicht einmal sicher, ob die Figur hinter dem Comic Art Spiegelman darstellen soll; die Signatur auf dem leeren Blatt scheint das anzuzeigen, aber man könnte durchaus annehmen, dass der tatsächliche Zeichner (d.h. der empirische Autor) des Bildes einfach nur die weiße Fläche gewählt hat, um seinen Namen einzutragen.

55 Das Atelier in der Großstadt ist mit all den Utensilien ausgestattet, die ein Künstler zur Ausübung seiner Kunst benötigt (Staffel, Palette, Farben). Die eigentlich moderne Kunst, so suggeriert zumindest der Bilderrahmen hinter der Künstlerfigur, spielt sich jedoch im Comic Strip ab.

Es könnte sich also um das Porträt einer imaginären Figur handeln, was sich auch dadurch untermauern ließe, dass der Schriftzug »Raw« als Künstlersignatur gelten könnte. In diesem Sinn wäre der Autor des Bildes entweder das Autoren- und Herausgeberkollektiv des Magazins oder, auf einer abstrakteren Ebene, das Kunstverständnis, das dem Magazin zugrunde liegt.

Was lässt sich nun aus diesen Beobachtungen schließen? In Anbetracht der komplizierten Materiallage ist es angebracht, die nun folgenden Schlussfolgerungen als einen Versuch zu verstehen, die Selbstporträts von Comic-Autoren in einen Entwicklungszusammenhang zu stellen und dabei die Bereiche der Comic-Forschung und der literarischen Autortheorie produktiv zu vereinen. Als Ergebnis lässt sich Folgendes festhalten: (1) Selbstporträts und Selbstinszenierungen von Comic-Autoren treten nicht erst in den *Underground Comics* der 1960er und 1970er Jahre oder in den autobiografischen Comics der 1990er Jahre auf, sondern prägen von Beginn an die Selbstdarstellung im theatralen Raum der amerikanischen Populärkultur. Neben dem soeben analysierten Marionettenspiel Feiningers ist in diesem Zusammenhang auch auf Richard Outcault zu verweisen, den viele als den Vater der amerikanischen Comics feiern. Auch er zeichnete Porträts von sich selbst mit seinen Figuren, z.B. für das Magazin *Bookman* (1902-1903), wo er sich von seinen Figuren umringt zeigt, und in einer Zeichnung mit dem Titel »The Evolution of the Comic Picture and the Comic Artist«, auf dem die Leser des *San Francisco Call* am 12.11.1905 einen gut gekleideten Zeichner vor einem leeren Bilderrahmen erkennen konnten, auf dessen Rücken ein grinsender Mickey Dugan reitet. Es wird schnell klar, dass aus der »toten« Kunst (der leere Bilderrahmen) lebendige Populärkultur geworden ist (der zappelige Mickey), die man sowohl als Zeichner als auch als Leser nicht mehr so leicht loswird.⁵⁶ (2) Es existiert ein Topos im Zeichenrepertoire von Comic-Autoren, der sich durch die Geschichte der Selbstporträts verfolgen lässt und der auf eine gesteigerte Selbstreflexivität sowie ein verstärktes Gattungsbewusstsein hindeutet: der Künstler am Zeichentisch vor dem leeren Blatt Papier, umringt oder bedrängt von seinen Figuren. (3) Der serielle Erzählmodus der Comics drückt sich auch in der Vielzahl von Selbstporträts und autobiografischen Erzählungen aus, die oftmals von einem einzigen Akteur existieren (z.B. Robert Crumb, Art Spiegelman). (4) Das generische Selbstverständnis der Akteure hat Einfluss auf die Gestaltung der Selbstporträts: Zeitungscartoonisten zeichnen Einzelbilder; Autoren/Zeichner von Superhelden-

56 Beide Zeichnungen sind abgedruckt in Bill Blackbeard: *R.F. Outcault's The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*, Northampton: Kitchen Sink 1995, S. 135.

comics porträtieren sich nur selten selbst; die Autoren autobiografischer Comics setzen sich narrativ mit Fragen der Selbstinszenierung auseinander.

Dieser kurze Versuch einer Schlussfolgerung soll als Ausgangsbasis für weitere Untersuchungen zum Thema der Selbstporträtierung als Form der Autorinszenierung im Comic dienen. Es soll nämlich an dieser Stelle nicht übersehen werden, dass es eine Reihe von Arbeiten gibt, die das hier vorgelegte Schema zwar bestätigen aber durch ihre Vielfalt eine weiterführende Auseinandersetzung mit den Formen und Funktionen von Autorinszenierungen im Bereich der Comics notwendig machen. Zu denken wäre etwa an Steve Ditkos verstörendes Selbstporträt, das ihn mit Eisenmaske, Joint und Namen auf der Stirn zeigt, oder an die Arbeiten von Charles Burns, Gary Panter, Chris Ware, Daniel Clowes, Jamie Hernandez, Seth, Adam Warren, Mike Mignola und Joe Sacco, von den mannigfaltigen Selbstporträts und autobiografischen Erzählungen französischer und belgischer Autoren wie Robert Merhottein (Merho), Enki Bilal, Lewis Trondheim, Marc-Antoine Mathieu und Marjane Satrapi ganz zu schweigen.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: »Kulturkritik und Gesellschaft« (1951), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/ Main. Suhrkamp 1977, S. 11-30.
- Barthes, Roland: «La mort de l'auteur» (1968), in: *Œuvres complètes*, Bd. 2: 1966-1973, Paris: Seuil 1984, S. 82-112.
- Beaty, Bart: *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto: University of Toronto Press 2006.
- Blackbeard, Bill: *R.F. Outcault's The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*, Northampton: Kitchen Sink 1995.
- Blackbeard, Bill (Hg.): *The Comic Strip Art of Lyonel Feininger. The Kin-der-Kids; Wee Willie Winkie's World*, Seattle: Fantagraphics 2007.
- Brooker, Will: *Batman Unmasked. Analysing a Cultural Icon*, London, New York: Continuum 2000.
- Brown, Jeffrey A.: *Black Superheroes, Milestone Comics, and Their Fans*, Jackson: University Press of Mississippi 2001.
- Calabrese, Omar: *Die Geschichte des Selbstporträts*, übers. v. Elisabeth Wünsche-Werdehausen, München: Hirmer 2006.
- Carlin, John/Karasik, Paul/Walker, Brian (Hg.): *Masters of American Comics*, New Haven: Yale University Press 2005.

- Chute, Hillary: »History and Graphic Representation in *Maus*«, in: *Twentieth-Century Literature* 52 (2006), H. 2, S. 199-230.
- Crumb, Robert, Interview mit Lisa Eisner und Román Alonso: »An Eye for the Ladies«, in: *New York Times* (30.3.2003), URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F03E7DE1530F933A05750C0A9659C8B63>, Datum des Zugriffs: 23.5.2009.
- Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.
- Doherty, Thomas: »Art Spiegelman's *Maus*. Graphic Art and the Holocaust«, in: *American Literature* 68 (1996), H. 1, S. 69-84.
- Estren, Mark J.: *A History of Underground Comics*, San Francisco: Straight Arrow 1974.
- Ewert, Jeanne: »Art Spiegelman's *Maus* and the Graphic Narrative«, in: Marie-Laure Ryan (Hg.): *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, Lincoln, London: University of Nebraska Press 2004, S. 178-193.
- Foucault, Michel: »Qu'est-ce qu'un auteur?« (1969), in: *Dits et écrits 1954-1988*, Bd. 1: 1954-1969, Paris: Gallimard 1994, S. 789-821.
- Frahm, Ole: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale*, München: Fink 2006.
- Frahm, Ole/Hein, Michael: »Art Spiegelman«, in: *Reddition* (1993), H. 22, S. 4-13.
- Frank, Susi u.a.: Vorwort, in: Dies. u.a. (Hg.): *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen: Narr 2001, S. 7-21.
- Gaines, Jane M.: *Contested Culture. The Image, the Voice, and the Law*, Berkeley: University of California Press 1991.
- Geis, Deborah R.: *Considering Maus. Approaches to Art Spiegelman's »Survivor's Tale« of the Holocaust*, Tuscaloosa: University of Alabama Press 2003.
- Genette, Gérard: *Seuils*, Paris: Seuil 1987.
- Gopnik, Adam: »Comics«, in: Kirk Varnedoe/Adam Gopnik (Hg.): *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, New York: Museum of Modern Art, Abrams 1990, S. 153-230.
- Grimm, Gunter E./Schärf, Christian (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008.
- Grimm, Gunter E./Schärf, Christian: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 7-11.
- Groensteen, Thierry: »Les petites cases du moi. L'autobiographie en bande dessinée«, in: *9e Art* (1996), H. 1, S. 58-69.
- Heer, Jeet/Worcester, Kent (Hg.): *Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*, Jackson: University Press of Mississippi 2004.
- Hignite, Todd: *In the Studio. Visits with Contemporary Cartoonists*, New Haven: Yale University Press 2006.

- Hoffmann-Curtius, Kathrin: »Unikat und Plagiat. Die Meistererzählung im Comic«, in: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hg.): *Ästhetik des Comic*, Berlin: Schmidt 2002, S. 153-169.
- Iadonisi, Rick: »Bleeding History and Owning His [Father's] Story. Maus and Collaborative Autobiography«, in: *CEA Critic* 57 (1994), H. 1, S. 45-56.
- Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999.
- Jannidis, Fotis u.a.: »Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven«, in: Ders. u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 3-35.
- Knigge, Andreas C.: »Die Geschichte eines Kringels«, in: *Comixene* (2008), H. 104, S. 64-66.
- Köhnen, Ralph (Hg.): *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/Main, New York: Lang 2001.
- Köhnen, Ralph: »Selbstpoetik 1800/1900/2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling«, in: Ders. (Hg.): *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/Main, New York: Lang 2001, S. 7-18.
- Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Künzel, Christine: Einleitung, in: Christine Künzel/Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 9-23.
- McDonnell, Patrick/O'Connell, Karen/Havenon, Georgia R. de: *Krazy Kat. The Comic Art of George Herriman*, New York: Abrams 1986.
- Meyer, Christina: »After all, disaster is my muse«. Art Spiegelman's *In the Shadow of No Towers*«, in: Frank Kelleter/Daniel Stein (Hg.): *American Studies as Media Studies*, Heidelberg: Winter 2008, S. 107-117.
- Niefanger, Dirk: »Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer)«, in: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 521-539.
- Niefanger, Dirk: »Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur«, in: Johannes G. Pankau (Hg.): *Pop-Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg: Aschenbeck & Isensee 2004, S. 85-101.

- Pearson, Roberta E./Uricchio, William: »Notes from the Batcave. An Interview with Dennis O'Neil«, in: Dies. (Hg.): *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*, New York, London: Routledge 1991, S. 18-32.
- Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska v.: Vorwort, in: Dies. (Hg.): *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 11-23.
- Platthaus, Andreas: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 2000.
- Platthaus, Andreas: »Sprechen wir über mich«. Die Rückkehr des autobiografischen Elements in den Comic«, in: Stefanie Diekmann/Matthias Schneider (Hg.): *Szenarien des Comic. Helden und Historien im Medium der Schriftbildlichkeit*, Berlin: SuKuL-TuR 2005, S. 193-207.
- Pustz, Matthew: *Comic Book Culture. Fanboys and True Believers*, Jackson: University Press of Mississippi 1999.
- Schelly, Bill: *The Golden Age of Comic Fandom*, Seattle: Hamster 1999.
- Seldes, Gilbert: *The Seven Lively Arts*, New York: Harper & Brothers 1924.
- Sheridan, Martin: *Comics and Their Creators. Life Stories of American Cartoonists*, Westport: Hyperion 1977.
- Spiegelman, Art: *Maus. A Survivor's Tale*, Bd. 1: *My Father Bleeds History*, New York: Pantheon 1991.
- Spiegelman, Art: *Maus. A Survivor's Tale*, Bd. 2: *And Here My Troubles Began*, New York: Pantheon 1991.
- Spiegelman, Art: *In the Shadow of No Towers*, New York: Pantheon 2004.
- Spiegelman, Art: *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@§!*, London: Viking 2008.
- Spiegelman, Art/Dreyfus, Claudia: »If there can be no art about the Holocaust, there may at least be comics«, in: *The Progressive* 53 (1989), H. 11, S. 34-37.
- Stein, Daniel: »The Comic Modernism of George Herriman«, in: Jake Jakaitis/James Wurtz (Hg.): *Visual Crossover. Reading Graphic Narrative and Sequential Art*, in Vorbereitung.
- Walker, Brian: *The Comics before 1945*, New York: Abrams, 2004.
- Wimsatt, William K./Beardsley, Monroe C.: »The Intentional Fallacy«, in: William K. Wimsatt: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press 1954, S. 3-18.
- Winchester, Mark D.: »Litigation and Early Comic Strips. The Lawsuits of Outcault, Dirks and Fisher«, in: *Inks* 2 (1995), H. 2, S. 16-25.