

Comics sind nicht nur komisch. Zur Benennung und Definition

Von Eckart Sackmann

Wer unter dem Begriff »Comic« nur den Comic neuerer Prägung versteht, verkennt, dass auch die Form der Bild-Erzählung auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Das unzutreffende Lehnwort aus dem Englischen hat bis heute eine vorurteilsfreie Ein- und Zuordnung verhindert.

Die Erkenntnis, dass »die Entscheidung darüber, nach welchen Kriterien definiert wird, [...] auch die Geschichtsschreibung des Comic« bestimmt¹, hat – wie alle Äußerungen zum Comic – eine Vorgeschichte und Basis. Hier ist sie recht einfach zu ermitteln. Sieben Jahre zuvor hatte Scott McCloud sein für die Theorie des Comic bahnbrechendes Werk »Understanding Comics« veröffentlicht, in dem es heißt:

Our attempts to define comics are an on-going process which won't end anytime soon.²

McCloud war möglicherweise der erste, der die Vergänglichkeit von Definitionen in Betracht zog (auch die seiner eigenen) und der davon ausging, dass die Definition des Comic subjektiver Natur sei. Wenn wir diesen Gedanken zu Ende denken, ist die Ansicht, was wir unter einem Comic verstehen, nicht nur von einer uns vorliegenden Form abhängig, sondern auch von der Geschichte dieser Form und von den Voraussetzungen, unter denen über diese Form geurteilt wird, von den Vorbedingungen des Urteilenden und seiner Zeit.

Es dauerte eine Weile, bis sich überhaupt jemand über das Wie und Woher der Ausdrucksform Comic Gedanken machte. Der Amerikaner Gilbert Seldes schrieb 1924:

The daily comic strip arrived in the early 'nineties – perhaps it was our contribution to that artistic age – and has gone through several phases.³

Schon damals – der US-Comic beschränkte sich noch auf den humoristischen Zeitungsstrip – erkannte Seldes:

[...] for the comic strip is an exceptionally supple medium, giving play to a variety of talents, to the use of many methods, and it adapts itself to almost any theme.⁴

Als der Verleger M. C. Gaines 1942 in dem Magazin *Print* eine kleine Abhandlung⁵ verfasste, in der er bemüht war, die historischen Dimensionen von den Höhlenmalereien bis heute aufzuzeigen, tat er dies zu einer Zeit, in der der moderne Sprechblasencomic amerikanischer Prägung bereits einige wichtige Entwicklungsstufen durchlaufen hatte. In »Narrative Illustration« wurde der Comic als eigenständige Form begriffen, nicht als

Appendix zu einer allgemeinen Darstellung des Cartoon oder der Karikatur. Eigenartigerweise ignorierte auch Gaines die amerikanische Frühgeschichte des Comic, wenn er schrieb:

The 1890s saw the development of the first comic cartoons in sequence in American newspapers.⁶

Hier war ihm William Murrell an Erfahrung um einiges voraus. Murrell hatte 1938 im zweiten Band seiner »History of American Graphic Humor«⁷ auch den Comic behandelt, wobei bei ihm zunächst von »sequence drawings« die Rede ist.⁸ Erst bei Erreichen des 20. Jahrhunderts und nach Beschreibung der Comic Supplements wechselt der Autor zu den Termini Comic Sequence und Comic.

Die Geschichte der Bild-Erzählung beginnt für Murrell nicht erst mit dem »Yellow Kid«. Er hat die amerikanische Illustration seit dem 18. Jahrhundert beobachtet und zeigt auf, dass Outcaults Comic nur ein Glied in einer Kette von Entwicklungen ist. So zitiert er die *New York World*:



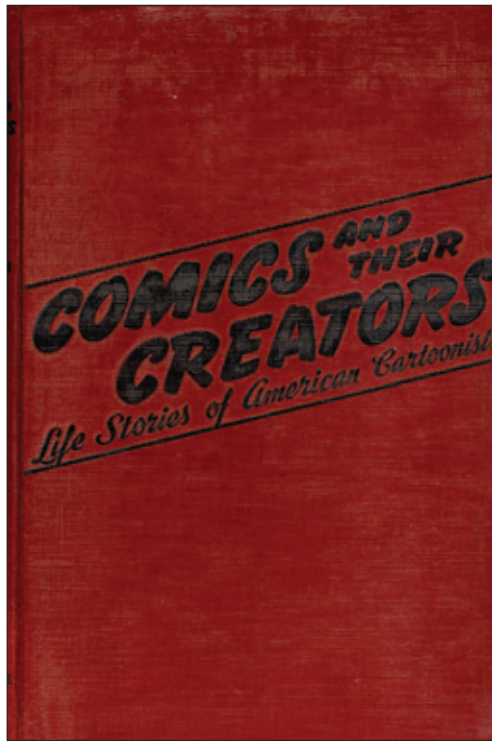
Links: Der Beginn von Gaines' Artikel »Narrative Illustration« (1942).

¹ Eckart Sackmann: Die deutschsprachige Comic-Fachpresse. Hamburg 2000. S. 9.

² Scott McCloud: Understanding Comics. Northampton 1993. S. 23.

³ Gilbert Seldes: The 7 Lively Arts. New York 1924. S. 215. Seldes, der in seinem Buch verschiedene Formen von Populärkultur priert, widmete dem Comic zwei Beiträge: »The »Vulgar« Comic Strip« und »The Krazy Kat That Walks by Himself«.

⁴ ebd., S. 214.



⁵ M. C. Gaines: Narrative Illustration. In: *Print* (A Quarterly Journal of the Graphic Arts) Jg. 3, Nummer 2 (1942). Gefolgt von M. C. Gaines: Good Triumphs Over Evil in Jg. 3, Nummer 3 (1942). Beide Artikel wurden noch im selben Jahr in Form von zwei kleinen, mit Comics angereicherten Broschüren nachgedruckt, von denen heute nur noch wenige Exemplare existieren. »Narrative Illustration« wurde als Faksimile nachgedruckt in Fred von Bernewitz/Grant Geissman: *Tales of Terror!* Seattle 2000. S. 245-259.

⁶ M. C. Gaines: Narrative Illustration. a. a. O., S. 6.

⁷ William Murrell: *A History of American Graphic Humor*. Bd. 1 (1747-1865). New York 1933. Bd. 2 (1865-1938). New York 1938.

⁸ ebd., S. 93.

⁹ ebd., S. 136. Nach Murrell im Editorial der *New York World* nach Outcaults Tod, also wohl 1928. Keine genaueren Angaben.

¹⁰ ebd., S. 138f. Für Murrell waren demnach die »stehende Figur« und regelmäßiges Erscheinen wichtig, aber nicht zwingend für die Form der »comic sequence«.

¹¹ Thomas Craven (Hg.): *Cartoon Cavalcade*. New York 1943. S. 246.

¹² Eine Ende 1969 gegründete Fachzeitschrift dieses Berufsstandes trug den Titel *Cartoonist Profiles*.

¹³ Martin Sheridan: *Comics and their Creators. Life Stories of American Cartoonists*. Boston 1942.

¹⁴ ebd., S. 17.

¹⁵ La Touche Hancock zitiert 1902 in dem Aufsatz »American Caricature and Comic Art« (in: *The Bookman*. Oktober 1902) F. B. Opper, der von »other cartoonists and humorous artists« spricht (ebd., S. 124) und ganz offenbar seine Kollegen Comiczeichner meint.

»To say that the late R. F. Outcault was the inventor of the comic supplement is of course to ignore the social factors that lead up to all inventions... But it is due Morrill Goddard, Sunday editor of the *World*, to say that he saw in the early nineties that the time was ripe for »comic art, and it is due Mr. Outcault to say that his talent made the most of the opening.«⁹

In seinen eigenen Worten formuliert Murrell es kurz darauf so:

The comic sequence (that is, four or six drawings developing a situation to a climax) had been made in America for many years; the elder Bellew was a pioneer in this phase of comic art. But the series in which the same characters appeared week after week, and later day after day, in continuous adventure or escapades – these were not put forth until the late nineties and the early years of the twentieth century.¹⁰

Bei aller Einsicht in die Evolution der Form unterliegt Murrell allerdings der Einschränkung, dass er die Bild-Erzählung seinem Generalthema »Graphic Humour« unterordnet – ein für das frühe 20. Jahrhundert typischer Zugang. Die amerikanische Form der Bild-Erzählung hatte eine rasche Entwicklung erfahren. In der ersten Dekade des Jahrhunderts ergänzten kurze Tagesstreifen die zumeist ganz- oder halbseitigen Sonntagsseiten. Um 1920 herum finden wir die ersten Fortsetzungsstrips; bald darauf treten neben den Gagstreifen andere Genres, vornehmlich solche mit Abenteuergehalt. Die zunehmend zu beobachtenden Adventure Strips und auch die neuartigen Comic Books der 30er Jahre lässt der traditionell geprägte Murrell außen vor.

Dass der Comic seinen humoristischen Gehalt verloren hatte, irritierte auch Thomas Craven, der 1943 in seiner Anthologie »Car-

toon Cavalcade« die Bild-Erzählung ganz selbstverständlich dem Oberbegriff Cartoon einverleibt hatte:

I would be the last to protest against the popularity of the adventure magazines, or to suspect that such provender has a deleterious influence on the moral development of children. My wrath is discharged at the garbage publications which glut the market with their stupid, pseudo-scientific horrors, befouling the name of comedy, and extinguishing one of the oldest and most enjoyable forms of American humor. The hurtful effects of these publications extend into the newspapers where insane adventure is slowly crowding out strips which really deserve the name of comic.¹¹

Die für die Presse arbeitenden Comiczeichner sperrten sich schließlich dagegen, als Comic Artist benannt zu werden. Der pauschal schlechte Ruf, den die von fremden Trägermedien unabhängigen Comic Books hatten, führte zu einer Teilung der Berufsbezeichnung ihrer Urheber: Die Zeichner der Strips zogen es vor, sich neutral und ganz der alten Tradition folgend »Cartoonist« zu nennen, wobei sie die Nähe zu den Panel oder Gag Cartoonists (dt. Cartoonisten), Editorial oder Political Cartoonists (dt. Karikaturisten) oder selbst den Animated Cartoons (dt. Zeichentrick) betonten.¹²

Kurz vor Craven, nämlich 1942, hatte Martin Sheridan den Versuch unternommen, in Form einer Monografie¹³ einen Überblick über die Produktion von Zeitungscomics zu geben. Zum Terminus »Comic Strip« äußert sich Sheridan wie folgt:

Everyone knows that the word »comic« added to the word »strip« has always been a little misleading. The oldest strips were drawn in a comic manner with grotesque figures, but they were not meant to be comic. Occasionally the artists of a brief daily strip would crack a joke, but the hoot of laughter was never what the comic artist was aiming at. He wanted you to be interested in his characters and to like them. And the good ones succeeded.¹⁴

Der Begriff »Comic« sollte nicht nur für die Amerikaner zum Stolperstein werden. Auch die deutsche Sprache, die ihn adaptierte, hängt seither an einem Terminus, der grundsätzlich ungeeignet ist, das von ihm Bezeichnete zu beschreiben.

Das Adjektiv engl. »comic« oder »comical« hat seinen Ursprung in lat. »comicus« (gr. »komikos«), bezogen auf die Wirkung des Lustspiels, der Komödie. Neben »komisch« war es im 19. Jahrhundert auch gebräuchlich für das, was wir unter »humoristisch« verstehen; quasi synonym sind engl. »funny« und »humoristic« bzw. »humorous«.¹⁵ Ein »comic paper« wie *The Comic Monthly* (USA, ab 1859) oder selbst das erst 1890 gegründete englische *Comic Cuts* ist also keine reine Comiczeitschrift, sondern das, was im Deutschen seinerzeit als Witzblatt bezeichnet wurde, ein der Belustigung dienendes Maga-



zin mit zumeist kurzen Texten, Cartoons – und Comics.¹⁶

In den USA, so der italienische Comicforscher Alfredo Castelli, verwandte *Scribner's Magazine* 1891 zum ersten Mal den Begriff »Comics«, um damit eine Beilage von Cartoons und Comics zu betiteln.¹⁷ Mit Zunahme der sequentiellen Bildwitzze scheint sich schließlich in den USA ein Bedeutungswandel ergeben zu haben. Die Comic Supplements der amerikanischen Sonntagszeitungen – anfangs, wie angedeutet, keine Comic-, sondern humoristische Beilagen – machten zu Anfang des 20. Jahrhunderts Raum für die neue Mode der Bild-Erzählung; Texte und Cartoons wurden schließlich ganz verdrängt.¹⁸

Wenige Jahre nach Sheridan, nämlich 1947, meldete sich mit Coulton Waugh ein anderer Beobachter der Comic-Kultur zu Wort.¹⁹ Wie schon sein Vorgänger, konzentrierte sich Waugh auf die Autoren und Zeichner von Zeitungsstrips. Beide, sowohl Sheridan als auch Waugh, gestanden in ihren jeweils mehrere hundert Seiten starken Würdigungen den Comic-Books und den zu ihrer Zeit extrem populären Superheldencomics²⁰ nur wenige Seiten zu.

Das sollte für die Zukunft Folgen haben, finden wir doch bei Waugh einen der ersten Versuche, die äußere Form des Comic zu definieren:

More particularly, comics usually have (1) a continuing character who becomes the reader's dear friend, whom he looks forward to meeting day after day or Sunday after Sunday; (2) a sequence of pictures, which may be funny or thrilling, complete in themselves or part of a longer

story; (3) speech in the drawing, usually in blocks of lettering surrounded by »balloon« lines.²¹

Es wird deutlich, dass Waugh sich mit dieser Beschreibung auf den Zeitungsstrip stützt, wenngleich seine Definition gleichermaßen auf die frühen Comic Books zutrifft.²²

Auch Lancelot Hogbens 1949 erschiene- ne Kommunikationsgeschichte »From Cave Painting to Comic Strip«²³ führte den Comic Strip im Titel. Im Text verweist der Autor ausgiebig auf Waugh, schließt aber seiner- seits Comic Books in seine Überlegungen mit ein und bezeichnet die neue amerikani- sche Bild-Erzählung als »Comic«.²⁴

In Deutschland hatte es vor 1945 zwar Comics gegeben – auch Sprechblasen- comics –, im Sprachgebrauch blieb es aller- dings bei der »Bildergeschichte«.²⁵ »Comics« oder »Comic Strips« kannte man bis Kriegs- ende nur aus den USA.²⁶ Nach dem Krieg bezeichneten die deutschen Verleger ihre Produkte mit phantasievollen Benennungen – vermutlich auch, um sich von den US- Comics abzugrenzen, die in den Kreisen von Pädagogen und Intellektuellen schon vor ihrem ersten Auftreten hiezulande mit ei- nem schlechten Ruf behaftet waren.

So war »Bumm macht das Rennen« (1947) laut Verlagsankündigung eine »Bilder- folge voller Abenteuer«, »Sigurd« (1953) eine »Piccolo-Bildserie«; von Tresckow nannte seine Comics »Märchen->Buch-Filme« (1950). Das bei Kauka verlegte *Eulenspiegel (Fix und Foxi)* trug den Untertitel »Die erste deutsche Bilderzeitschrift« (1953), Max Ottos »Stips« (1952) ging als »lustige Bildgeschich- ten« durch, »Titanus« (1954) als »Die utopi- sche Bilderzeitung«. Selbst die *Micky Maus*



¹⁶ George Cruikshanks »The Comic Almanack« (Second Series 1844- 1853) enthielt lt. Ankündigung auf dem Titel »Merry Tales, Humorous Poetry, Quips, and Oddities«.

¹⁷ Alfredo Castelli: *Aspettando Yellow Kid. Il fumetto prima dell' industria del fumetto*. Lucca 2003. S. 51f.

¹⁸ Laut Castelli sei die erste Sonn- tagsbeilage, die die Kurzbezeich- nung »Comics« verwandte, 1902 die des *St. Louis Globe Democrat* gewesen. Alfredo Castelli: *Message 15947* im Internet-Diskussions- forum PlatinumAgeComics ([http:// groups. yahoo.com/group /PlatinumAgeComics](http://groups.yahoo.com/group/PlatinumAgeComics)).

¹⁹ Coulton Waugh: *The Comics*. New York 1947.

²⁰ Heute bezeichnet man die Jahre zwischen 1938 und dem Beginn der 50er Jahre als das »Golden Age« der Comic Books.

²¹ Coulton Waugh: *The Comics*. a. a. O., S. 14.

²² Wesentliches aus dieser Defini- tion wurde auch in spätere Zuwei- sungen übernommen. Die Stehen- de Figur und das periodische Er- scheinen gelten heute lediglich als Sekundärmerkmale des Comic. Umstritten ist die Einbeziehung von Text in den Panelrahmen (wennmöglich in Form von Sprech- blasen).

²³ Lancelot Hogben: *From Cave Painting to Comic Strip*. London 1949.

²⁴ Im Singular. Interessant Hog- bens historischer Ansatz: »The strip was known before the Comic era, in nineteenth-century Germany.« (ebd., S. 220)

²⁵ Ein Begriff, den schon Wilhelm Busch verwandte. Siehe dazu Hans Ries (Hg.): *Wilhelm Busch. Die Bildergeschichten*. Hannover 2002. Bd. 1, Sp. 956ff (Vorbemerkungen).

²⁶ Die *Kölnische Illustrierte Zeitung*, die in Ausgabe 52/1930 einige ame- rikanische Comics vorstellte, schrieb von »lustigen Bilderstrei- fen, die, wie für Kinder gezeichnet, das Entzücken der großen Kinder Amerikas sind.«



(1951) vermied es, sich als Comicmagazin hinzustellen und nannte sich schlicht »Das bunte Monatsheft«.

Es half den Comicverlegern wenig vor den Augen derjenigen, die Anfang der 50er Jahre einen offenen Krieg gegen die »primitiv gezeichneten Groschenromane«²⁷ ausfochten. Comic und Comic Strip – diese aus dem Amerikanischen übernommenen Begriffe bürgerten sich in diesen Jahren im allgemeinen Sprachgebrauch ein – erfuhren eine rigide Abwertung:

Comics (amerik. comic strip = Karikaturstreifen), amerikan. Gattung der billigen Jugendlit., knallig bunte Bilderbogen-Erzählung mit Spruchband-Texten als einziger lit. Erläuterung, um historische Ereignisse, abenteuerliche Helden oder utopische Science Fiction, psychologisch gefährlich wegen der Reduzierung aller Formen und Gehalte zum bloßen primitiven und handlungsreichen Stoff und der Abstumpfung der kindlichen Phantasie.²⁸

Eine »Gattung der billigen Jugendliteratur« – damit spricht von Wilpert zwei Dinge an, die das Bild des Comic in der Öffentlichkeit wenigstens ebenso sehr prägten wie der Vorwurf, die neuen Hefte seien jugendgefährdend. Anders als in den USA, wo man den Comic – in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen – als Lektüre für jung und alt verstand, galt die Form hierzulande seit den 50er Jahren als Kinder- und Jugendliteratur, und zwar – das kommt hinzu – als »billige«, als grundsätzlich triviale.

In der kulturpolitischen Auseinandersetzung kam in Deutschland schließlich unerschwellig auch die Aversion gegen ein Element nicht-europäischer Kultur zur Sprache, eine Aversion, die sich über die plumpe Propaganda der Nazizeit²⁹ zwar er-

hob, die sich in Teilbereichen aber aus derselben Vorstellung speiste.

Auch wenn der Bundesgerichtshof 1955 im offiziellen Jargon noch von »Bildstreifenheften« sprach³⁰, so hatte sich der Terminus »Comic« um diese Zeit in (West-)Deutschland allgemein durchgesetzt. »Comic« wurde nicht selten in Zusammenhang mit der gebräuchlichsten medialen Form verwandt – uninformierte Kreise meinen noch heute mit »Comic-Heften« das Gesamtangebot der über Kiosk und Buchhandel vertriebenen Comics. Parallel dazu war weiter von »Bildergeschichten« die Rede, um die (dem Pauschalurteil nach qualitativ besseren und zumeist mit Untertexten anstelle von Sprechblasen versehenen) Zeitungstrips zu benennen.

Waren die 50er Jahre gekennzeichnet durch die Etablierung des Comic als Kinder- und Jugendlektüre und gleichzeitig durch eine Ablehnung durch Pädagogen und bürgerliche Kreise, so erlebte die Form Mitte der 60er Jahre in der sogenannten Hochkultur eine Aufwertung – zunächst weniger als Literatur denn als Phänomen. Mit Pop Art und Camp³¹ wurde gerade die überzogene Darstellungsweise amerikanischer Comic Books zum Modethema.

Parallel dazu entstand in Frankreich eine Bewegung, die – zunächst aus Nostalgie, später dann auch als Selbstzweck – den künstlerischen Wert des Comic an sich hervorhob. Der 1961 gegründete Club des Bandes Dessinées (CBD) wurde 1964 in Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique (CELEG) umbenannt.³² Unter dem Namen Société Civile d'Etude et de Recher-



²⁷ Norbert Mühlen: Comic-books als Sorgenkinder, ein Brief aus Amerika. In: *Der Monat* 7/1949. S. 86. Vgl. Christian Maiwald/Eckart Sackmann: Esperanto für Analphabeten – die Einführung eines Kritikschemas. In: Eckart Sackmann (Hg.): *Deutsche Comicforschung* 2007. S. 105ff.

²⁸ Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 4., verb. und erw. Ausgabe. Stuttgart 1964. S. 107f (Eintrag »Comics«). In der 1. Auflage 1955 fehlt das Stichwort »Comics« noch.

²⁹ z. B. Anon.: Blühender Blödsinn. »Comic Strips«, ein bei uns unbekanntes, Amerikas Kultur schlagartig beleuchtendes Gebiet der USA-Publizistik. In: *Illustrierter Beobachter* 34/1944, S. 3, 4 und 11. Die krasse Abrechnung mit der amerikanischen Kultur ist hier vor dem Hintergrund des Krieges zu beurteilen.

³⁰ BGH-Urteil vom 14.7.1955 (1 StR 172/55).

³¹ »It's good, but it's awful.« Susan Sontag: Notes on »Camp«. [1964] Zitiert nach der Essaysammlung »Against Interpretation«. New York 1966. S. 275-292; hier: 292.

³² »Cette formule pompeuse avait pour but: ne pas faire de différence entre littérature et B.D., et englober sous le même signe toutes les littératures d'image.« Danie Dubos in: »Entretien avec Jean-Claude Forrest«. In: *Schtroumpf/Les Cahiers des la Bande Dessinée* 26 (1975). S. 22.



che des Littératures Dessinées (SOCERLID) spaltete sich 1964 eine Gruppe ab, die über Ausstellungs- und Vortragstätigkeit auch nach Deutschland wirkte.³³

Während sich die meisten Mitglieder dieser Clubs aus Nostalgie der Vorkriegsserien amerikanischen Ursprungs und auch der modernen französischen Comics annahmen, sah beispielsweise Gérard Blanchard eine weit zurückreichende Tradition. In seinem Buch »la bande dessinée. histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours«³⁴ lenkt er den Blick auf verschiedene sequentielle Bildfolgen von der Steinzeit bis in die 60er Jahre. Seine Monographie, in der die Zeit bis 1900 den größeren Raum einnimmt und die vorurteilsfrei die unterschiedlichsten Arten der Bild-Erzählung quer durch die Jahrhunderte vorstellt, hat leider auf die weitere Comicforschung nur wenig Wirkung gezeigt.³⁵

Andere mit mehr Einfluss, wie Horn und Moliterni, konnten sich mit ihrer Vorstellung durchsetzen, die Geschichte des Comic habe erst mit der Serie »The Yellow Kid« begonnen.³⁶ Mit Ausstellungen wie »Dix Millions d'Images« (September 1965, Galerie de la Société Française, Paris) und besonders »Bande Dessinée et Figuration Narrative« (April 1967, Musée des Arts Décoratifs, Paris) versuchten die Franzosen, ein möglichst großes Publikum für ihre Vorstellungen zu gewinnen. Letztere Schau wurde in verkleinerter Form auch an anderen Orten gezeigt, darunter Berlin (1969/70, Akademie

der Künste). In dem dort erschienenen Katalog lesen wir folgende Definition:

Comic Strips lassen sich durch vier Merkmale definieren: Integration von Wort und Bild, wobei das Bild dominiert; Erzählen einer Geschichte, einer story, in mehreren Bildern; periodisches Erscheinen; feststehende Figuren.³⁷

Bereits auf den ersten Blick fallen die Überschneidungen mit der ein Vierteljahrhundert zuvor von Waugh gelieferten Definition auf. Und noch etwas: Die Rede ist nicht von Comics, sondern von Comic Strips – obwohl auch in diesem Fall die Produkte in Heft-, Buch- oder Albenform nicht ausgeschlossen werden. Wir haben es hier also nicht mit einem Terminus zu tun, der lediglich einen Teil der Comicliteratur beschreibt, sondern mit einem Oberbegriff. Seit den Nachkriegsjahren wurden in Fachaufsätzen und Zeitungsartikeln beide Termini, Comic und Comic Strip, synonym gebraucht; in den frühen 70er Jahren sah es beinahe so aus, als könne Comic Strip pars pro toto die Oberhand behalten.³⁸

Comic Strip ist dem Amerikanischen entlehnt. Allerdings sollte man bedenken, dass die damalige Comicforschung von den Franzosen dominiert wurde. Es ist nicht auszuschließen, dass bei der (deutschen) Benennung Comic Strips das französische Bandes Dessinées – was ja nichts anderes bedeutet als »gezeichnete Streifen« – mit hineinspielte.³⁹ Auch in den Niederlanden hat sich »Strips« als Oberbegriff etabliert.⁴⁰

³³ Vgl. dazu Eckart Sackmann: Die Nähe der Kunst suchen. Von den Anfängen der europäischen Comicforschung. In: Joachim Kaps (Hg.): Comic Almanach 1992. S. 85ff.

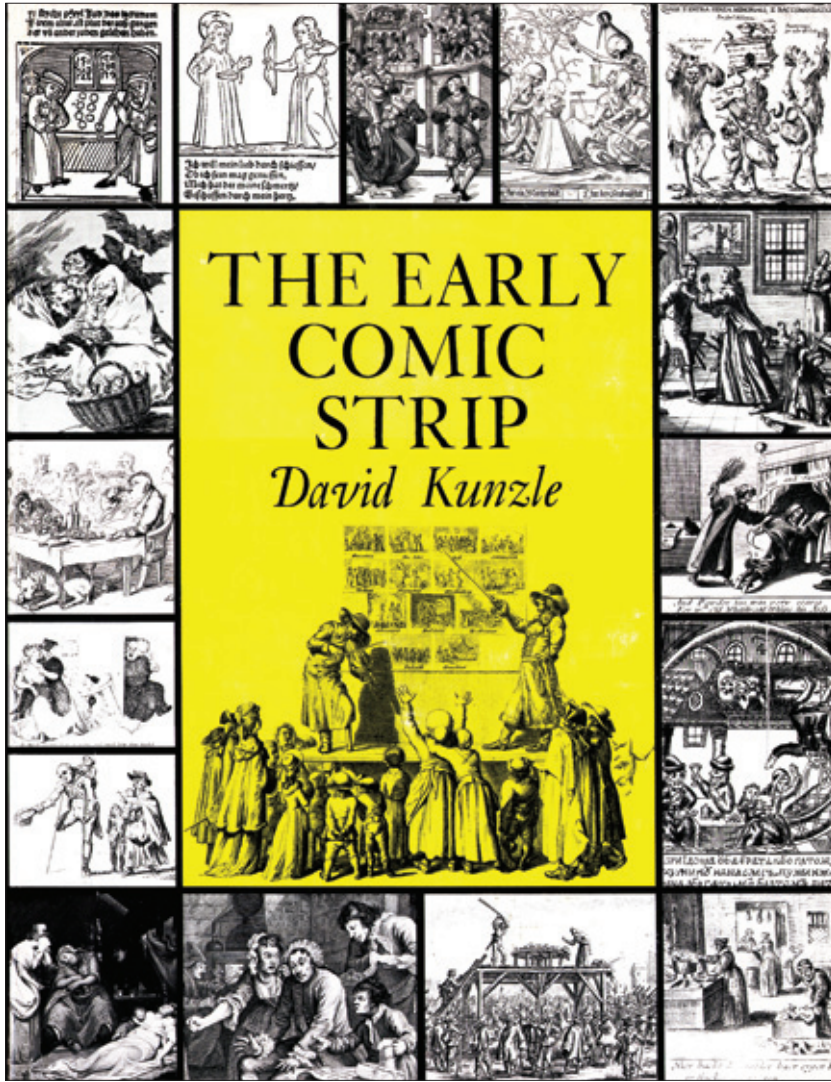
³⁴ Verviers 1969 (21974).

³⁵ In Deutschland ausführlich nur bei Günter Metken: Comics. Frankfurt am Main/Hamburg 1970. Im Ansatz, aber unter falscher Zuordnung des Sequentiellen auch bei Friederike und Franz Stadlmann: Comics. Wien 1976.

³⁶ Das in diesem Zusammenhang genannte, aber ohne Bedacht gewählte Jahr 1896 wurde 1996 als »Geburtsjahr« des Comic gefeiert, erwies sich bei genauerer Prüfung aber als irrelevant auch in Bezug auf die amerikanische Tradition und den Sprechblasencomic.

³⁷ Comic Strips. Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste Berlin. Berlin 1969. S. 62.





THE EARLY COMIC STRIP

David Kunzle

38 Während einige zu Anfang der 70er Jahre publizierte Standardwerke zum Thema Comic – Günter Metken: Comics (Frankfurt am Main/Hamburg 1970); Wolfgang J. Fuchs/Reinhold Reitberger: Comics. Anatomie eines Massenmediums (Gräfelfing 1971) – die Namensnennung nicht aufgriffen, waren sich andere wohl noch ungeschlüssig: Walter Herdeg's »Comics« (Zürich 1972) nannte sich im Untertitel »Die Kunst des Comic Strip«, im Text selbst wird variiert. Der Verleger Rolf Kauka bot 1970 demjenigen eine Flasche Whisky oder eine Dunhill-Pfeife, der ihm einen »guten, neuen, treffenden, deutschen Ausdruck für »Comicstrips« sagen kann« (Ulrich Pohl: Von Max und Moritz bis Fix und Foxi. Wiesbaden 1970. S. 55).

Allgemein durchsetzen konnte sich »Comic Strip« in Deutschland nicht; »Comics« blieb allumfassender Terminus. Allerdings wandelte sich zur selben Zeit in akademischen Kreisen die Auffassung davon, was denn nun das Wesen dieser Comics ausmacht. »Anatomie eines Massenmediums« hatten Fuchs und Reitberger ihren Titel ergänzt, und »Massenmedium« erhielt zu einer Zeit, in der an den Universitäten soziologische Fragen seziert wurden, besondere Aufmerksamkeit. Das thematisierte eine andere Untersuchung, die den Charakter des Comic als Massenware sogar in die Definition der Form einfließen ließ:

Die Unsicherheit, die Comics auslösen, schlägt sich in den Versuchen nieder, sie zu beschreiben. Formaldefinitionen, wie sie die Comicliebhaber zunächst gegen die moralinsauren Verdikte der Comic-Verächter setzten, beschreiben Comics als periodisch erscheinende Bilder-geschichten mit feststehenden Figuren und Sprechblasen-Dialogen, bei denen das Bild gegenüber dem Wort dominiert. Damit sind zwar wichtige Elemente des Mediums benannt, aber die Definition drückt sich am zentralen Tatbestand vorbei, daß nämlich Comics nur existieren können, weil es Produzenten gibt, die sie in riesigen Auflagen herstellen, und Käufer, die sie massenweise abnehmen; sie ignoriert geflissentlich, daß man Comics

deshalb weder ohne ihre Produzenten noch ohne ihre Käufer bestimmen kann.⁴¹

Als Gegenpol zur elitären »Hochkunst« fand der Traum vom Massenmedium Comics (mit dem sich die »Massen« auch beeinflussen ließen) Eingang in die Kunstdidaktik der Zeit:

Aufgabe der Didaktik der Comic strips und Comic books wird es sein, dem Medium Comic das zu geben, was ihm heute von seinen Produzenten vorenthalten wird: sich als emanzipatorisches Massenkommunikationsmittel für soziale Unterschichten zu realisieren.⁴²

Solche Überlegungen waren nicht auf Deutschland beschränkt. David Kunzle brachte 1973 den Gedanken ins Spiel, dass es Comics erst seit Erfindung der Druckpresse (als Möglichkeit zu Massenaufgaben) geben könne.⁴³ Seine Definition des Comic (auch hier: »comic strip«) lautete:

[...] I would propose a definition in which a »comic strip« of any period, in any country, fulfills the following conditions: 1). There must be a sequence of separate images; 2). There must be a preponderance of image over text; 3). The medium in which the strip appears and for which it is originally intended must be reproductive, that is, in printed form, a mass medium; 4). The sequence must tell a story which is both moral and topical.⁴⁴

Mit Abklingen der Politisierung der Universitäten rückte man schließlich von dieser Vorstellung ab – und auch unter dem Einfluss einer neuen Art von Comic-Kultur, die seit Beginn der 80er Jahre aus Frankreich nach Deutschland kam. Diese Nouvelle Vague erhob den Anspruch einer »Neunten Kunst«⁴⁵; sie war im Grunde nicht mehr auf den Massenkonsum ausgerichtet, sondern gab

Wiltrud Ulrike Drechsel
Jörg Funhoff, Michael Hoffmann

Massenzeichenware

Die gesellschaftliche und
ideologische Funktion
der Comics

edition suhrkamp

SV



sich vielmehr als moderne Form intellektuellen Zeitvertriebs. In Deutschland benannte der Carlsen Verlag seine neue Reihe der Erwachsenencomics »ComicArt«.⁴⁶ Vor dem Hintergrund nicht auf Fortsetzungen angelegter »Alben« und »Comicromane« schien es geraten, bisherige Vorstellungen vom Wesen des Comic zu überdenken. So schrieb Dolle-Weinkauff 1990:

Als sekundäre, wenngleich innerhalb bestimmter Ausprägungen der Comics höchst bedeutsame Merkmale hingegen betrachten wir die Erscheinungen der sogenannten Stehenden Figuren und der Serialität. Es handelt sich dabei jeweils um Funktionen der medialen Präsentation – in diesem Fall durch Zeitschriften –, nicht aber um invariante Wesensstrukturen der Gattung. Dies wiederum macht deutlich, daß wir es vermeiden, vom Comic als einem Medium zu sprechen; vielmehr erscheint es uns notwendig, zwischen der Literaturform der gezeichneten Bilderfolge und ihren jeweiligen Trägermedien, wie Zeitschrift, Broschüre, Buch etc. zu unterscheiden.⁴⁷

Allerdings beharrte Dolle-Weinkauff auf der Vorstellung, unter Comic sei nur der moderne Sprechblasencomic zu verstehen:

Eine solche weite Auslegung erscheint uns nicht nur schlechthin unpräzise, sondern auch unzweckmäßig, geht es doch darum, bei der definitorischen Gegenstandsbestimmung das Neue und Unverwechselbare der modernen Spielart des narrativen Bildes festzuschreiben. Es ist dies nach unserer Auffassung nicht nur das gleichzeitige Auftreten eines verbalen und eines visuellen Zeichensystems, sondern deren inniges Zusammenspiel, welches sich in der durchgängigen Verwendung in das Bild integrierter Textformen – sei es als Inserttext, Blockkommentar, Blasentext oder onomatopöetische Graphik – ausdrückt.⁴⁸

Diese Einschätzung wird bis heute von einigen namhaften Comicforschern⁴⁹ gestützt. Sie hat allerdings den Nachteil, dass bestimmte Spielarten, obschon allgemein als

Comic akzeptiert, nicht unter einer solchen Definition zu fassen sind.⁵⁰

Da war eine Beschreibung wie die des eingangs schon zitierten Scott McCloud weit praktikabler, wenngleich in ihrer Konsequenz in vielerlei Hinsicht ungewohnt. McCloud ging davon aus, Comics seien

Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.⁵¹

A great majority of modern comics do feature words and pictures in combination and it's a subject worthy of study, but when used as a definition for comics, I've found it to be a little too restrictive to my taste.⁵²

Als grundlegend für jede Definition des Comic nennt McCloud, es handele sich um »Sequential Art« (ein 1985 von Will Eisner⁵³ geprägter Begriff). Nun war es ihm auch möglich, die magische Grenze des (fälschlicherweise so angenommenen) Beginns des Comic mit Auftreten der Sprechblasencomics um 1900 zu überschreiten. »Sequential Art« waren für ihn auch sequentielle Bildfolgen der Ägypter oder der in der Comicliteratur viel zitierte Teppich von Bayeux.⁵⁴ McCloud war wieder da angekommen, wo Gaines 1942 begonnen hatte.

Problematisch erscheint in »Sequential Art« der Begriff »Art«, der vermutlich daher stammt, dass McCloud (wie Eisner) vorrangig vom Zeichnerischen ausging. Einer anderen Auffassung nach spricht man vom Comic als einer Form der Literatur. So nannte

³⁹ Plural »Bandes Dessinées« zuerst nachgewiesen 1940 (in einem Brief des Agenten Paul Winkler, wohl als Übersetzung von »comic strips«), Singular »bande dessinée« (als Bezeichnung der Form ähnl. dt. »Comic«) seit Mitte der 60er Jahre im Sprachgebrauch (Vgl. Jean-Claude Glasser: Courier. In: *Les Cahiers de la BD* 80, 1988. S. 8). Frühere Begriffe für die Bild-Erzählung waren u. a. »recit illustré«, »film dessinée« oder »histoire en images«.

⁴⁰ Auch dies ein relativ neuer Begriff, der erst nach dem Krieg aufkam. Vorher u. a. »tekenverhaal«, »beeldverhaal« und »beeldroman«. (Vgl. Huib van Opstal: Essay RG. Het fenomeem Hergé. Hilversum 1994. S. 13, FN 33).

⁴¹ Wiltrud Ulrike Drechsel, Jörg Funhoff, Michael Hoffmann: Massenzeichnenware. Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics. Frankfurt am Main 1975. S. 11.

⁴² Pforte, Dietger: Plädoyer für die Behandlung von Comics im ästhetischen Unterricht. In: Ders. (Hg.): Comics im ästhetischen Unterricht. Frankfurt am Main 1974. S. 13. – Vgl. (Richard Hiepe): Comic Strip. Wesen und Wirkung einer optischen Ware. In: *tendenzen* 53 (1968). S. 159ff.; ferner Eckart Sackmann: Die deutschsprachige Comic-Fachpresse. a. a. O.; S. 49ff.

⁴³ »The comic strip is, and can only be, the product of the printing press.« David Kunzle: *The Early Comic Strip*. Berkeley/Los Angeles/London 1973. S. 3.

⁴⁴ ebd., S. 2.

⁴⁵ »9e Art« wurde nach Groensteen eingeführt von Claude Beylie im zweiten einer Serie von fünf Artikeln, die zwischen Januar und September 1964 in *Lettres et Médecins* erschienen. Der Beitrag habe den Titel »La bande dessinée est-elle un art?« getragen. Thierry Groensteen: »Nouvelle art«: petite histoire d'une appellation non contrôlée. In: *9e Art* (Les cahiers du Musée de la bande dessinée) 1 (1996). S. 4. Übersetzt von Eckart Sackmann in: *RRAAH!* 40 (1997), S. 22f.

⁴⁶ Den Titel kaufte man Tobias Meinecke ab, der ab 1980 eine Comic-Fachzeitschrift gleichen Namens herausgab. Meinecke hatte sich bei der Titelfindung von der Kunstzeitschrift *Art* inspirieren lassen (Eckart Sackmann: Die deutschsprachige Comic-Fachpresse. a. a. O., S. 130).



sich eine im Juni 1990 an der Universität Hamburg von Studenten initiierte Einrichtung »Arbeitsstelle für graphische Literatur« (ArGL). Die im Frühjahr 1991 verfasste »Selbstdarstellung« ist in ihrem Sprachgebrauch allerdings nicht eindeutig. Da ist einmal die Rede vom Comic als »komplexe, eigenständige Kunstform« und an anderer Stelle als »künstlerische und kulturelle Ausdrucksform«.

Zwar war die ArGL dem Literaturwissenschaftlichen Seminar zugeordnet, aber sie beanspruchte, indem sie den Comic als eigenständige Form verstand, die sie in gesamt-kulturelle Zusammenhänge eingebettet wissen wollte, eine fächerübergreifende Beschäftigung mit dem Comic:

Unsere Aufgabe ist daher, in der Theorie und Methode unserer Analyse die Aufsplitterung der Erforschung eines kulturellen und ästhetischen Phänomens in Einzelwissenschaften zu überwinden und die verschiedenen methodologischen Ansätze und Erkenntnisinteressen ihrem komplexen Gegenstand angemessen zu integrieren.⁵⁵

Löst man sich von traditionellen fachlichen Zuständigkeiten, kommt man zu dem Schluss, nicht die Präsentation, nicht die Verwendung, sondern allein die Form sei für eine Definition des Comic entscheidend.

So sehen es (1998) auch Lefèvre und Dierick, die ihrerseits von McCloud beeinflusst sind:

A prototype definition of a comic might run: »The juxtaposition of fixed (mostly drawn) pictures on a support as a communicative act.«

– juxtaposition: different pictures are placed together.
– fixed: the pictures (or elements in the pictures) are not made to move (but they can suggest a movement).⁵⁶



– pictures: commonly images in comics are drawn, but they can consist also of paintings, retouched photographs, mixed images, etc. Usually the pictures also contain texts, mainly in the form of balloons or captions. (The plural »pictures« excludes also the one panel picture, which we commonly describe as a cartoon.)

– support: although 99% of all comics are printed on paper (albums, magazines, papers), other supports exist: T-shirts, murals, television or computer-screens, etc. But for the time being, the publication of a comic in a periodical or as an album/comic book is still the predominant format.

– communicative act: someone (a receiver) understands the juxtaposition of pictures on a support as a »message« and not just as a meaningless coincidence.⁵⁷

Entscheidend ist in dieser Sichtweise, die Ausdrucksform Comic könne in jeglicher Präsentationsform auftreten. Nur vor diesem Hintergrund kommen wir einer Evolution der Bild-Erzählung auf die Spur. Nur mit dieser Freiheit können wir Stufen der Entwicklung feststellen, die Bildträger wie Pergament, Holz, Stein oder Bronze einschließen. Der Comic ist eine in ständiger Veränderung begriffene Form:

Wir verstehen unter Comic nicht nur den Sprechblasencomic, sondern auch dessen Vorläufer in der Evolution der Bild-Erzählung. Wie alle kulturellen Ausdrucksformen hat der Comic eine lange, interessante, sich über viele Jahrhunderte erstreckende Geschichte.⁵⁸

Sprechblasencomics sind nur ein Stadium dieser Evolution und, wenn man die derzeitigen Experimente mit teilanimierten und vertonten (Web)Comics berücksichtigt, möglicherweise nicht das letzte Stadium der Entwicklung.

Ganz problemlos ist es allerdings nicht, wenn man den Begriff »Comic« so weit fasst, dass er auch Frühformen⁵⁹ vergangener Jahrhunderte mit einbezieht:

From stained glass windows showing biblical scenes in order to Monet's series paintings, to your car owner's manual, comics turn up all over when sequential art is employed as a definition.⁶⁰

Will man die Trajanssäule oder spätmittelalterliche Passionsteppiche und Gemäldefolgen als Comic bezeichnen? Das ist ungewohnt. Andererseits scheut sich heutzutage niemand, »Batman« oder »Sin City« als Comic zu bezeichnen, obwohl der humoristische Part in diesen beiden Werken höchst gering ist.

Im November 1999 gründete der Sammler, Händler und Comic-Historiker Bob Beerbohm eine Internet-Diskussionsgruppe, die er »PlatinumAgeComics« nannte.⁶¹ Als ersten Beitrag stellte er einen Artikel vor, der für die Ausgabe 30 des »Overstreet Comic Book Price Guide« vorgesehen war.⁶² Beerbohm hatte die amerikanische Übersetzung einer Geschichte von Rodolphe Toepffer aus dem Jahr 1842 gefunden und rekla-

47 Bernd Dolle-Weinkauff: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim/Basel 1990. S. 15.

48 ebd., S. 14f.

49 z. B. dem Amerikaner Robert C. Harvey.

50 Textlose wie etwa Moebius' »Arzach«, aber auch Beispiele mit Untertexten wie »Tom Poes«.

51 Scott McCloud: Understanding Comics. a. a. O., S. 9.

52 ebd., S. 21.

53 Will Eisner: Comics & Sequential Art. Tamarac FL 1985. Eisner gibt in diesem Lehrbuch für Zeichner und Autoren keine Definition dessen, was er unter diesem Begriff »Sequential Art« versteht, sondern auf die Praxis bezogene Anleitungen.

54 Demhingegen hatte sich Will Eisner auf den modernen Comic bezogen.

55 Arbeitsstelle für Graphische Literatur: Selbstdarstellung. Hamburg 1991.

56 FN: Problematic for our prototype definition is the development of »interactive comics« on CD-Rom, where there are sometimes animations in a panel. The effect is still bizarre.

57 Pascal Lefèvre und Charles Dierick: Introduction. In: Dies. (Hg.): Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century. Brüssel 1998. S. 12-13.

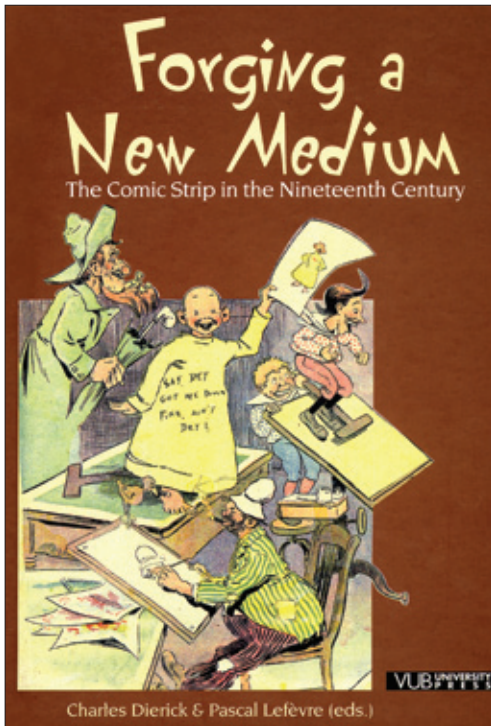
58 Eckart Sackmann: Worte auf den Weg. In: Ders. (Hg.): Deutsche Comicforschung 2005. Hildesheim 2004. S. 3.

59 Die Verfechter der These, der Comic sei im wesentlichen ein Produkt des 20. Jahrhunderts, sprechen nicht von Früh-, sondern von Vorformen (Prähistorie).

60 Scott McCloud: Understanding Comics. a. a. O., S. 20.

61 <http://groups.yahoo.com/group/PlatinumAgeComics/>

62 Dort erschienen als Robert L. Beerbohm/Richard D. Olson: The American Comic Book 1842-1932. In the Beginning: New Discoveries Beyond the Platinum Age. (Robert M. Overstreet: The Overstreet Comic Book Price Guide. Nr. 30. New York 2000. S. 226-234).



mierte diese nun als »the first American comic book«. Indem er das tat, verlegte er den Beginn der amerikanischen Comicgeschichte in eine Zeit, in der das Wort Comic für solcherlei Darstellungen noch nicht im Gebrauch war – und er scheute sich nicht, die ohne Sprechblasen auskommenden Bild-Erzählungen des 19. Jahrhunderts »Comics« zu nennen.

Dieser Ansatz wurde von den internationalen Mitgliedern der Internetgruppe aufgegriffen und – nicht ohne heftige Diskussionen mit Andersdenkenden – mehrheitlich vertreten. Die Amerikaner haben also denselben Terminus wie die Deutschen – mit einem Vorteil: Es gibt in ihrer Sprache keinen allgemeinen Begriff, der von seiner Gebräuchlichkeit und Zuordnungsfähigkeit mit dem deutschen »Bildergeschichte« zu vergleichen ist.

Wohl auch um diesen historischen Kontext zu umgehen, reklamierte der Kunstpädagoge Dietrich Grünewald einen anderen Begriff:

Comics sind Bildgeschichten des 20. Jahrhunderts, vorwiegend der engen Bildfolge verpflichtet, dank moderner Drucktechnik über Massenprintmedien wie Zeitung, Heft, Album und Buch verbreitet, was allerdings Unikate oder elektronische Verbreitung (Comics im Internet) nicht ausschließt. Die Übereinstimmung mit der traditionellen Bildgeschichte, die Nutzung von Gestaltungsmöglichkeiten, die weitläufig als comicspezifisch gelten, aber schon früher entwickelt wurden, lassen es meiner Meinung nach sinnvoll erscheinen, von einem übergeordneten »Prinzip Bildgeschichte« zu sprechen, das die Eigenständigkeit, die Autonomie dieser Erzählkunst [...], seine Abgrenzung vom illustrierten Text und von anderen Formen erzählender Kunst wie (Text-)Literatur, Theater, Film (trotz enger Korrespondenzen) herausstreicht.⁶³

Grünewald ordet »Comic« also dem »Prinzip Bildgeschichte« unter. Darunter versteht er möglicherweise noch mehr (z. B. künstlerische Bilderzyklen), als McCloud unter seinem doch recht weit gefassten Comicbegriff subsumieren würde. So baut Grünewald eine zweite (Diskussions-)Front auf, nur weil er eine andere (Was ist ein Comic? Was ist eine Bildergeschichte?) umgehen wollte, und steht gleichzeitig unter dem Zwang, seine bisher ungebräuchliche Benennung zu popularisieren.

Während sich die Wissenschaft noch über die Benennung und Definition des »traditionellen« Comic streitet, hat die Technik der Bild-Erzählung bereits neue Wege eröffnet. Die Gestalter von Webcomics arbeiten mit Teilanimationen und mitunter auch mit Ton. In der Einführung zu ihrem Buch »Webcomics« schreiben Steven Withrow und John Barber:

Our theory of webcomics is that there exists a continuum of artistic, communicative, and/or narrative works that are bonded (though by no means bounded) by the following two properties:

1. Delivery and presentation through a digital medium or a network of digital electronic media
2. Incorporation of the graphic design principles of spatial and/or sequential juxtaposition, word-picture interdependence, and/or closure.⁶⁴

In seinem Nachfolger zu »Understanding Comics« – er trägt den Titel »Reinventing Comics«⁶⁵ – hatte Scott McCloud die Möglichkeiten eines Comics im Computerzeitalter bereits angedacht. Ein paar Jahre zuvor stellten François Schuiten und Benoît Peeters ähnliche Überlegungen an.⁶⁶ Wie ehe-



Oben: Bob Beerbohm



⁶³ Dietrich Grünewald: Comics. Tübingen 2000, S. 15.

⁶⁴ Steven Withrow/ John Barber: Webcomics. Lewes 2005. S. 10.

⁶⁵ Scott McCloud: Reinventing Comics. New York 2000.

⁶⁶ François Schuiten/Benoît Peeters: L'Aventure des Images. De la Bande Dessinée au Multimedia. Paris 1996.

67 Vom Rowohlt Verlag ist bekannt, dass er 1989 Art Spiegelmans »Maus« nicht als »Comic« bewerben wollte, um die angepeilte Klientel (mit deren Comicfeindlichkeit gerechnet wurde) nicht zu verschrecken.

dem der Buchdruck, so wird auch der Computer Form und Inhalt des Comic verändern.

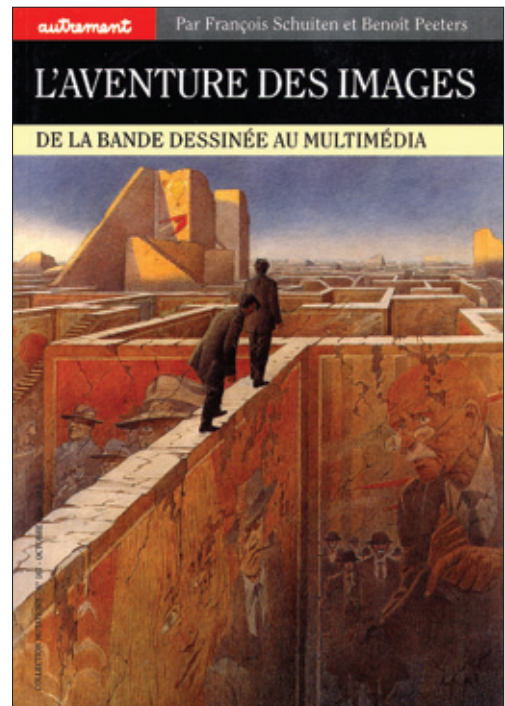
Die Frage nach Benennung und Definition der Bild-Erzählung wird sich neu stellen – und wieder werden wir uns fragen, wo die Grenzen des Comic liegen und wo mit Bewegung oder Ton etwa ganz Neues beginnt. Die Frage der Definition ist noch längst nicht geklärt, und es scheint wahrscheinlich, dass sie nicht abschließend geklärt werden wird.

Ebenso wandelbar sind die Bezeichnungen in den diversen Sprachen. Die von der Allgemeinheit verwandten Termini (sei es nun Comic, Bande Dessinée, Fumetti, Tebeos, Historieta, Strips, Manga oder Tegneserier) gehen an der Komplexität der Form vorbei, indem sie nur einen Aspekt bezeichnen. Und auch derjenige, der eine feste Vorstellung davon hat, was er als Comic empfindet, wird immer wieder auf »Grenzfälle« stoßen, die es allein individuell erlauben, eine Illustrationsfolge dem Comic zuzuschlagen oder nicht.

Nicht zuletzt sind es die Mechanismen des Marktes, die dem Bestreben des Wissenschaftlers nach Genauigkeit und Vereinheitlichung entgegenwirken. Wenn in den letzten Jahren die Zahl der in Deutschland publizierten Manga drastisch zugenommen hat, so hat das auch dazu geführt, dass über »Comics« und »Manga« so geredet wird, als seien dies verschiedene Dinge. Ähnlich ist es in Frankreich und Italien, wo man neben den einheimischen Begriffen und »Manga« für japanische Bildliteratur für amerikanische Hefterien die Bezeichnung »Comics« eingeführt hat.

Bei uns wiederum finden die Verlage an dem Ausdruck »Graphic Novel« Gefallen, und zwar nicht nur, um damit umfangreiche US-Comics zu bezeichnen, sondern, wie das neue Label des Carlsen Verlags demonstriert, grundsätzlich für alle Comicromane, seien Sie nun amerikanisch, französisch oder japanisch. »Graphic Novel« ist in diesem Fall auch eine Qualitätsbezeichnung.⁶⁷

Unten: Charly Parkers Webcomic »Argon Zark« (www.zark.com) von 1995 war einer der frühesten Versuche, den Comic mit den neuen digitalen Techniken »neu zu erfinden«. Neu sind nicht nur Flash-Animationen und Interaktivität, neu ist beim Webcomic auch, dass eine andere Art von Flächigkeit (bald auch dreidimensional?) an Stelle der durch den Träger Papier vorgegebenen »Seite« getreten ist. Mit seinen vielfältigen Möglichkeiten eröffnet der Webcomic dem Autor auch neue Wege des Erzählens.



Die Geschichte der Comicliteratur und auch die der Auseinandersetzung mit der Form belegen, dass die Gründe, aus denen Begriffe geprägt und Definitionen abgegeben wurden, stets vom Zeitgeist des Urteilenden beeinflusst wurden. Wie McCloud richtig erkannt hat, sind alle Bezeichnungen und Bestimmungen veränderlich. Es liegt nahe, dass das in unserem Sprachraum verwendete »Comic« durch das Bemühen einiger weniger akademischer Kritiker (die sich noch dazu untereinander nicht einig sind) nicht aus der Welt geschafft werden wird.

Wie oben ausgeführt, stehe ich dazu, den Sprechblasencomic nur als bisherigen Höhepunkt der Ausdrucksform Comic zu sehen. Das erlaubt mir, die Vorstufen (und die Nachfolger) in die Betrachtung mit einzubeziehen. Ich habe mich dazu durchgerungen, auch die sequentielle Erzählung auf einem mittelalterlichen Tafelbild oder einen Webcomic als Comic zu bezeichnen. Lieber wären mir Begriffe wie »Bild-Erzählung« oder »Bildliteratur«. Diese sind aber genauso künstlich wie »Bildgeschichte« oder »Bildergeschichte« für moderne Comics.

Die Geschichte der Definitionen des Comic zeigt, dass ein und dieselbe Sache zu verschiedenen Zeiten verschieden beurteilt worden ist. So wird es voraussichtlich auch in Zukunft sein. Wir wissen nicht, was man in hundert Jahren unter Comic versteht; alles, was wir heute beschließen, kann der Erfahrung nach auch nur heute gültig sein. Mit der Vorstellung, dass Auffassung, Benennung und Wertung einer Literaturform eine historische Dimension besitzen, lässt sich allerdings gut leben.