

StR i.H. Dr. Oliver Näpel

WWU Münster: Historisches Seminar / Institut für Didaktik der Geschichte

<http://www.uni-muenster.de/Geschichte/history/organisation/mitarbeiter/naepel/index.html>

Auschwitz im Comic -

Die Abbildung unvorstellbarer Zeitgeschichte

Unveränderte Online-Veröffentlichung der unter dem gleichen Titel im LIT-Verlag erschienenen Monographie:

Oliver Näpel: Auschwitz im Comic – Die Abbildung unvorstellbarer Zeitgeschichte. (Zeitgeschichte – Zeitverständnis; 4, hrsgg. von Prof. Dr. Wolfgang Jacobmeyer) LIT-Verlag: Münster (u.a.) 1998. ISBN: 3-8258-3703-3

Ich danke dem Verlag für die freundliche Genehmigung zur Online-Veröffentlichung.

Zeitgeschichte - Zeitverständnis

Geleitwort des Herausgebers

In dieser Reihe erscheinen qualitätvolle Staatsarbeiten und Magisterarbeiten zu wichtigen Themen, die am Institut für Didaktik der Geschichte in Münster entstanden sind. Die beiden Begriffe des Reihentitels sollen für sich sprechen; Es geht darum, Sach- und Materialprobleme der Zeitgeschichte ebenso wie Probleme ihrer mentalen Aneignung zu untersuchen und in diskursiver Fassung auszubreiten.

Für das gewagte Unternehmen, eine neue Reihe zu begründen, sprechen sehr gewichtige Gründe:

- Es kann nicht die vernünftige Bestimmung vorzüglicher wissenschaftlicher Leistungen sein, zunächst in den Archivkellern der Prüfungsämter zu veröden, um endlich in den Reißwolf zu gelangen. Das Gesellenstück eines Uhrmachers ist ja auch nicht für die Schrottpresse gefertigt.
- In ihren Abschlußarbeiten artikulieren sich junge Historikerinnen und Historiker mit ihren besten Fähigkeiten: Anstrengungsbereitschaft und Perzeptionskraft, unkonventionelle Imaginationsfähigkeit und geschultes Methodenbewußtsein. Es wäre nicht nur persönlicher Undank, sondern auch fachlicher Leichtsinn, diese Arbeiten nicht wahrzunehmen.
- Solche Qualitäten vorzustellen, ist um so dringlicher, als unsere Gesellschaft auch den Begabten nicht mehr ohne weiteres die Perspektive eines angemessenen Arbeitsplatzes eröffnet. Vielleicht vermitteln daher diese Arbeiten eine Chance - die Gesellschaft mag wahrnehmen, welche Qualitäten ihr zur Verfügung stehen.

Die Veröffentlichungen in dieser Reihe sind Vorleistungen nicht nur in intellektueller, sondern auch in finanzieller Hinsicht: Es gibt keine Fremdfinanzierung; vielmehr tragen die Autorinnen und Autoren die Kosten der Drucklegung selbst. Die hier vorgelegten Arbeiten sind aus dem Abstand des abgelegten Examens noch einmal eigens für die Zwecke der Veröffentlichung überarbeitet worden. Daher erreicht den Leser hier ein mehrfach geprüftes Produkt des geschichtswissenschaftlichen Diskurses. Mögen die Bändchen viele Leser, mögen die Autorinnen und Autoren Nachahmer finden!

Danksagung

Die Idee zu der vorliegenden Untersuchung entstand im Sommersemester 1994 im Verlauf des Hauptseminars „Zeitgeschichte in der Darstellung durch Comics“ am Institut für Didaktik der Geschichte an der Westfälischen-Wilhelms-Universität Münster. Im Rahmen der Prüfung für das erste Staatsexamen für die Sekundarstufen I und II wurde sie unter dem Arbeitstitel *Probleme der Darstellung von Zeitgeschichte im Medium „comic“ am Beispiel Art Spiegelmans ‘Maus’* im November 1996 fertiggestellt.

Nicht nur aus diesem Grund bin ich Herrn Professor Doktor Wolfgang Jacobmeyer zu besonderem Dank verpflichtet; denn einerseits ermöglichte er mir durch seine Bereitschaft, sich auch mit unkonventionellen Themen im Bereich der Geschichte auseinanderzusetzen, eine Examensarbeit zu einem solchen Thema zu verfassen; und andererseits ermunterte und unterstützte er mich in jeder Hinsicht in dem Bestreben, diese Arbeit zu veröffentlichen.

Des weiteren bin ich meiner Ehefrau, Cornelia Näpel, zu besonderem Dank verpflichtet, ohne deren hilfreiche Kommentare diese Arbeit nicht ihr jetziges Gesicht erhalten hätte. Meinem Vater, Dietrich Thierkopf, bin ich ebenfalls außerordentlich dankbar für seine konstruktiven Ratschläge und Hinweise.

Ganz besonderen Dank schulde ich auch noch meinen Schwiegereltern, Manfred und Monika Näpel, die uns durch ihre Hilfsbereitschaft seit Jahren eine große Unterstützung sind.

Münster, im Januar 1998.

Oliver Näpel

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
2. BESCHREIBUNG DES MEDIUMS COMIC	6
2.1. DEFINITION DES MEDIUMS	6
2.2. WICHTIGSTE BESONDERHEITEN VON COMICS	10
3. ENTWICKLUNG EINES EIGENSTÄNDIGEN MEDIUMS	15
3.1. DIE ANFÄNGE DES MEDIUMS	15
3.2. DIE ETABLIERUNG DES MEDIUMS	19
3.3. DIE FORMALE WEITERENTWICKLUNG DES MEDIUMS - VOM ZEITUNGS-STRIP ZUM COMIC-HEFT	22
4. PROBLEME DER DARSTELLUNG VON ZEITGESCHICHTE IM MEDIUM COMIC	30
4.1. INHALTLICHE EMANZIPATION DES MEDIUMS	30
4.2. GESCHICHTSDARSTELLUNG IM COMIC	33
4.3. MAUS	39
4.3.1. <i>Der Autor Art Spiegelman</i>	40
4.3.2. <i>Die Narrativen Ebenen in Maus</i>	41
4.3.2.1. Das Epos, die zeitgeschichtliche Ebene in Maus	44
4.3.2.2. Die Ebene des Bildungsromans in Maus	53
4.3.2.3. Die Ebene des Künstlerromans in Maus	64
4.3.3. <i>Die visuelle Ebene der Darstellung</i>	67
4.3.3.1. Auswirkungen des Stils auf die Darstellung	67
4.3.3.2. Probleme einer metaphorischen Geschichtsdarstellung	73
4.3.3.3. Auswirkungen comic-spezifischer Ausdrucksformen auf die Darstellung von Geschichte	82
5. SCHLUßBETRACHTUNG	99
6. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	101
7. LITERATURVERZEICHNIS	102
7.1. <i>Verwendete Nachschlagewerke</i>	102
7.2. <i>Quellen</i>	102
7.3. <i>Literatur</i>	104

1. Einleitung

Auschwitz im Comic - Die Abbildung unvorstellbarer Zeitgeschichte: In diesem Titel wird der Widerspruch verdeutlicht, der in der Synthese der beiden Begriffe zu liegen scheint. Hier wird das Paradoxon formuliert, welches seinen Ursprung in dem Spannungsverhältnis zwischen banal-infantiler Trivialkunst bzw. -literatur und dem Synonym für die Zerstörung aller humanitären Werte hat. Denn mit solchen, oder ähnlichen Abqualifizierungen wird dem Medium stellenweise immer noch begegnet. Im Verlauf dieser Studie soll untersucht werden, inwieweit diese Vorurteile begründet sind, beziehungsweise ob das Medium als eine legitime Ausdrucksform auch komplexer geschichtlicher Prozesse gelten kann. Dabei ist auch zu berücksichtigen, daß der gewählte Zeitschnitt „Nationalsozialismus“, für den ‘Auschwitz’ als pars pro toto Synonym geworden ist, besondere Anforderungen an jede Darstellung stellt - demgemäß auch an den Comic.¹

Durch die Wahl dieses Bearbeitungsgegenstands wird der zu behandelnde Zeitraum im Wesentlichen auf die nationalsozialistische Judenverfolgung und -vernichtung² beschränkt, auch wenn die Darstellungen anderer Bereiche von Zeitgeschichte im Comic illustrativ hinzugezogen werden. Mit *Maus* liegt ein Werk vor, in dem der Autor die ihm erzählte Lebensgeschichte seines Vaters, der Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung war, künstlerisch in das Medium Comic überträgt und so einen Zugang zu einer zeitgeschichtlichen Erzählung ermöglicht. Die Auswirkungen dieser Übertragung sollen am Comic untersucht und die damit verbundenen Probleme herausgestellt werden. Darüber hinaus werden

¹ Der Nationalsozialismus und seine Darstellung unterlagen schon immer einem besonders großem Interesse, wobei sich oft theologische, philosophische, gesellschaftliche und politische Einflüsse auch in geschichtswissenschaftlichen Diskussionen bemerkbar machen. Zu nennen wären als Schlagwörter beispielsweise: Neo-Nazismus, Rechtsextremismus, Singularität und Vergleichbarkeit, „Historikerstreit“, Historisierung. Auf diese Problemfelder kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht näher eingegangen werden. Vgl. dazu: Manemann, Jürgen: „Weil es nicht nur Geschichte ist“ (Hilde Sherman): Die Begründung der Notwendigkeit einer fragmentarischen Historiographie des Nationalsozialismus aus politisch-theologischer Sicht. Münster (u.a.), 1995.

² Die Bezeichnungen „Holocaust“ oder „Shoah“ hält der Verfasser auf Grund ihrer biblischen Konnotationen für ungeeignet. Die Implikation des Völkermords als Brandopfer an Gott, welches nicht vollzogen wurde, weist dem nationalsozialistischen Genozid eine Sinnhaftigkeit zu, die nicht vorhanden ist. Wenn im Verlauf der Arbeit dieser Begriff genannt wird, handelt es sich entweder um ein direktes Zitat oder um eine Paraphrasierung. Vgl. auch: Jäckel, Eberhard: Vorwort zur deutschen Ausgabe der Enzyklopädie des Holocaust. In: Gutman, Israel (Hrsg., u.a.): Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. 3 Bände. Ohne Ort, ohne Jahr. Band 1, S. xvii-xviii. Im folgenden zitiert als: Enzyklopädie des Holocaust. Für eine ausführliche Erörterung der Problematik einer Begriffsfindung siehe: Young, James E.: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt a.M., 1997. S. 141ff.

weitere Darstellungen beleuchtet, um die Probleme zu ergänzen oder klarer herauszustellen.

Der Begriff der Zeitgeschichte selbst ist nicht unproblematisch. Zu den vorhandenen Schwierigkeiten anderer Epocheneinteilungen tritt hierbei noch, daß universale Auswirkungen zeitgenössischer Ereignisse erst in der Retrospektive erkennbar werden und erst dann eine Zäsur plausibel machen. In dieser Arbeit soll Zeitgeschichte so verstanden werden, wie Hans Rothfels sie in seinem grundlegenden Aufsatz schon auffaßte: „Zeitgeschichte [...] als Epoche der Mitlebenden und ihre wissenschaftliche Behandlung.“³

Eine weitere Schwierigkeit liegt in der emotionalen Verbundenheit mit dem gewählten Zeitabschnitt, der selbst mehr als 50 Jahre danach noch kaum verblaßt ist. Wenn Theodor W. Adorno eine künstlerische Verarbeitung des Völkermords an den Juden als barbarisch empfindet,⁴ steht dies der historischen Notwendigkeit der Überlieferung in allen erdenklichen Formen diametral gegenüber. Verschärft wird dies noch dadurch, daß eine schriftliche oder andere Fixierung um so dringender wird, je mehr die Möglichkeiten schwinden, Augenzeugenberichte als unmittelbarste Quelle zu sammeln.⁵

Dieser Konflikt wird bereits in der Bibel vorformuliert: Einerseits ist dem Zweiten Gebot des Alten Testaments, von Jahwe an Moses weitergegeben (Ex. 20,4), ein ‘Bilderverbot’⁶ inhärent, andererseits wird an späterer Stelle die Verpflichtung, Zeugnis abzulegen, postuliert.

„Der Konflikt wäre dann der zwischen Bilderverbot auf der einen und der Verpflichtung, Zeugnis abzulegen, auf der anderen Seite, wie es im Buche Levitikus festgelegt wird.“⁷

Zu bedenken ist sicherlich auch, daß die Erinnerung eine zentrale Rolle im jüdischen Denken spielt, denn hier ist sie „Geheimnis der Erlösung“⁸ während „Vergessen das Exil verlängert“⁹, und, wie ein jüdisches Sprichwort besagt, ‘Wer die Toten vergißt, der vergrößert ihr Leid’.

³ Rothfels, Hans: Zeitgeschichte als Aufgabe. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 1 (Januar 1953), Heft 1. S. 2.

⁴ Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur III. Frankfurt am Main, 1965. S. 126f. Siehe dazu die jüngste Diskussion in: Kiedaisch, Petra (Hrsg.): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Stuttgart, 1995.

⁵ Vgl.: Rothfels, S. 3.

⁶ Für eine Diskussion der verschiedenen Aspekte dieses ‘Bilderverbots’ aus unterschiedlichen Fachperspektiven wie Kunsttheorie, Ökonomie, Psychotherapie, Politiktheorie und Philosophie siehe: Rainer, Michael J. und Janßen, Hans-Gerd (Hrsg.): Bilderverbot. Jahrbuch Politische Theologie, Band 2. Münster, 1997.

⁷ Koch, Gertrud: Medientheoretische Anmerkungen zum Bilderverbot. In: Rainer/Janßen: a.a.O., S. 107.

⁸ Young, Innenseite Cover.

⁹ Ebenda.

Auch wenn Adorno nicht den Mantel des Schweigens über dieses Kapitel der Geschichte decken möchte, richtet er sich gegen eine ästhetische Verarbeitung dieser Ereignisse.¹⁰ In der Tat prallen bei dem Versuch einer ästhetischen Darstellung millionenfachen Mordes zwei Welten unvereinbar aufeinander. Deshalb muß deutlich unterschieden werden, ob durch eine künstlerische Darstellung der Gegenstand ästhetisiert wird, oder ob es sich nicht vielmehr um eine ästhetische, im Sinne von ernsthaft, Auseinandersetzung mit diesem Thema handelt.

Ein solches Unterfangen muß dann geradezu unmöglich erscheinen, wenn es auch noch in einem gemeinhin als trivial angesehenen Medium versucht wird. Auch wenn einige Autoren einen Sinneswandel bezüglich der Rezeption von Comics dahingehend feststellen wollen, daß diesem einstmals abwertend betrachtetem Medium nun mit größerer Akzeptanz begegnet wird,¹¹ stehen dem die jüngsten willkürlichen polizeilichen Beschlagnahmungsaktionen in unterschiedlichen Comic-Buchhandlungen entgegen.¹² Und auch eine verstärkte Sachlichkeit muß wieder bezweifelt werden, wenn die polemisierenden Podiumsdiskussionen eines Michael Brenner¹³ nicht nur staatsanwaltschaftliches Gehör finden, sondern er sogar Unterstützung in seiner selbstgewählten Rolle als Moralwächter der modernen Gesellschaft bekommt.¹⁴ Die von Brenner erhobenen Vorwürfe der Darstellung von Pornographie in diversen Comics wurden von der Meininger Staatsanwaltschaft noch um den Vorwurf der Nazipropaganda erweitert, als das Plakat anlässlich des Comic Salons Erlangen aus dem Jahr 1990 im Zuge der erwähnten Beschlagnahmungsaktion konfisziert worden war, weil das Hakenkreuzsymbol darauf abgebildet ist.¹⁵ Ein deutlicheres Indiz für die Unkenntnis der Verantwortlichen diesem Medium gegenüber kann es wohl kaum geben, denn ironischerweise

¹⁰ Im Rahmen dieser Untersuchung kann auf die weitgefächerte theologisch-philosophische Diskussion der Thesen Adornos im Bezug auf die Bedeutung und Auswirkung von 'Auschwitz' nicht näher eingegangen werden. Vgl. hierzu: Zamora, José A.: Krise-Kritik-Erinnerung. Ein politisch-theologischer Versuch über das Denken Adornos im Horizont der Krise der Moderne. Münster (u.a.), 1995.

¹¹ Brednich, Rolf Wilhelm: Die Comics in der volkskundlichen Forschung. In: Verwegen, Annemarie (Hrsg., u.a.): Comics. Eine Ausstellung im rheinischen Freilichtmuseum Landesmuseum für Volkskunde Kommern. Köln, 1986. S. 27.

¹² Siehe: Ohne Verfasser: Gefahr im Vollzug. In: Rraah! Heft 35. Hamburg, Mai 1996. S. 24f.

¹³ Strauß, Thomas: Comic Salon Erlangen. In: Comic Speedline Heft 57. München, August/September 1996. S. 31-33.

¹⁴ Als Gründer der Organisation MUT (Menschen, Umwelt, Tiere) initiierte er staatsanwaltschaftliche Konfiskationen verschiedenster Comicpublikationen, die allesamt weder indiziert waren noch sind. Darüber hinaus läßt er sich in Podiumsdiskussionen zunehmend über den Verfall der menschlichen Moral aus, deren Ursache Comics seien. Nach eigenen Angaben geht es ihm mit solchen Aktionen um den Schutz Schwächerer, die er folgend definiert: „Die Schwächeren sind für mich zuerst Kinder, Kinder und noch mal Kinder. Dann kommen Jugendliche, Frauen und dann kommt irgendwann mal alles andere.“ Siehe: Ohne Verfasser: Kein Anspruch auf Sadismus. Interview mit Michael Brenner. In: Rraah! Heft 35. Hamburg, Mai 1996. S. 25.

¹⁵ Siehe: Schnurrer, Achim (Hrsg., u.a.): Comic: Zensiert. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Sonneberg, 1996. S. 3f. Im folgenden zitiert als: Schnurrer, Zensiert.

handelt es sich bei besagtem Plakat um eine Abbildung von Art Spiegelmans Comic *Maus*. Damit sieht sich Spiegelman als Jude und zumindest indirekt Betroffener der nationalsozialistischen Judenverfolgung dem Vorwurf ausgesetzt, ein Neonazi zu sein. Gleichzeitig wird von behördlicher Seite postuliert, daß ein Medium wie der Comic keiner differenzierten und ernsthaften Geschichtsdarstellung fähig sei, sich andererseits aber anbiete, neo-nazistische Propaganda zu verbreiten. Dies alles steht im starken Kontrast zu dem öffentlich geförderten Projekt, eine Hitlerbiographie in Comic-Form im Unterricht in Deutschland einzusetzen.

Von solchen aktuellen Irritationen abgesehen, wurde schon nach den ersten Kritikwellen der 1950er Jahre deutlich, in denen viele „Pädagogen“ mit Schlagworten wie ‘Bild-Idiotismus’ und ‘Schmutz- und Schundliteratur’ Vorurteile schürten, daß Comics vielschichtiger und weit weniger „gefährlich“ waren, als angenommen.¹⁶ In fachlichen Kreisen bestand ohnehin kein Zweifel darüber, daß Comics ein ernstzunehmendes Medium darstellen, und eine breite wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Comics veranschaulicht zunehmend die komplexen Möglichkeiten des Mediums. Aber selbst in Fachkreisen sind Entstehung und Kriterien des Mediums nicht unumstritten, und erst in den letzten Jahren kristallisierten sich verschiedene umfassende Definitionsversuche heraus, die für einen wissenschaftlichen Umgang mit Comics unumgänglich sind. Daneben liegt seit 1989 von Renate Neumann eine neue umfassende Bibliographie zur internationalen Sekundärliteratur vor,¹⁷ die Bernd Dolle-Weinkauff mit seiner extensiven Bibliographie der deutschen Sekundärliteratur 1990 ergänzte.¹⁸

Mittlerweile wird auch der Quellenwert von Comics wissenschaftlich diskutiert. Diese Diskussion wurde bislang aber dadurch behindert, daß die Autoren sich nicht über die genauen Grenzen des Mediums im Klaren gewesen zu sein scheinen oder veralteten Überlegungen nachhingen, und sie beschränkten sich ohnehin auf die zeitgenössischen Zeitungs-Comics als Quelle zu Zeitgeist und gesellschaftlicher Mentalität.¹⁹ Comics als erzählende Quelle oder als ernstzunehmende Geschichtsdarstellung fanden dagegen kaum Beachtung. Erst mit dem Er-

¹⁶ Vgl. die Einleitungen der beiden folgenden Werke, in denen der Sinneswandel des Autors von einer im ersten Buch geäußerten, teilweise polemisierenden Kritik an Comics zu einer sachlichen Auseinandersetzung mit dem Medium deutlich wird: Baumgärtner, Alfred C.: Die Welt der Comics. Probleme einer primitiven Literaturform. Bochum, 1965. S. 6-9; Baumgärtner, Alfred C.: Die Welt der Abenteuer-Comics. Und andere Beiträge zu einem Massenmedium. Bochum, 1979. S. 6-10.

¹⁷ Neumann, Renate: Bibliographie zur Comic-Sekundärliteratur. Frankfurt am Main (u.a.), 1989.

¹⁸ Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim (u.a.), 1990. Im folgenden zitiert als: Dolle-Weinkauff.

¹⁹ Vergleiche den Disput zwischen Michael Scholz und Rene Adler: Scholz, Michael F.: Comics - eine neue historische Quelle? In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (ZfG) 38 (1990), Heft 11. S. 1004-111; Adler, René: Comics - wirklich eine neue historische Quelle? In: ZfG 39 (1991), Heft 5. S. 453-454; Scholz, Michael F.: Zur Gegenstandsbestimmung des Comics als historische Quelle. In: ZfG 40 (1992), Heft 1. S. 69-70.

scheinen von *Maus* und anderen Comics, die Zeitgeschichte thematisierten, und einer breiten öffentlichen Diskussion über Mängel und Stärken dieser Comics fanden erste Überlegungen zur Darstellung von Zeitgeschichte im Comic im breiteren Rahmen statt.

Um nicht die Fehler unsachlich geführter Diskussionen zu wiederholen, die oft nicht unwesentlich auf Vorurteilen gegenüber dem Medium oder schlichter Unwissenheit beruhten, muß nicht nur eine umfassende Definition entwickelt, sondern auch ein Blick auf die Wurzeln des Mediums geworfen werden, um seine modernen Ausdrucksformen auf Grund ihrer historischen Entwicklung einschätzen zu können. Erst nach Leistung solcher Vorarbeiten können Geschichtscomics analytisch erschlossen und kann eine Diskussion ihrer mediumsspezifischen Probleme vorgenommen werden.

2. Beschreibung des Mediums Comic

2.1. Definition des Mediums

An den Beginn der Arbeit soll eine Definition des Mediums Comic gestellt werden, um eine wissenschaftliche Annäherung an diesen Komplex zu ermöglichen. Das erscheint dringend nötig, da selbst in der Fachliteratur widersprüchliche Definitionsversuche kursieren, die hier deshalb auf dem Weg zur Findung einer gültigen, umfassenden Definition nacheinander untersucht und deren strittige Teile eliminiert werden sollen.

Eine der offensichtlichen Schwierigkeiten der meisten Autoren, eine allgemeingültige Definition zu finden, liegt bereits in dem Ansatz begründet, Comics bereits bestehenden Medien zuzuordnen. Sie erkennen nicht, daß Comics ein eigenständiges Medium bilden, das über spezifische Merkmale verfügt, die sonst keinem Medium inhärent sind. Die Annahme, Comics gehörten entweder in den Bereich der Kunst oder den der Literatur, greift zu kurz, da Comics zwar Elemente beider Medien aufweisen können, aber, wie noch zu sehen sein wird, nicht müssen. Auch wenn in den meisten Comics Textpassagen in unterschiedlicher Form in Bilder integriert werden, rechtfertigt das nicht die Zuweisung dieser Darstellungsform in den einen oder anderen Bereich. Comics sind nicht ein Stiefkind von Kunst und Literatur, und die von den Verfassern verschiedentlich versuchte Konstruktion einer Zugehörigkeit zu diesen Bereichen stellt vielmehr den Versuch dar, durch die Angliederung an bereits klar definierte Medien Comics entweder auf- oder abzuwerten. Beispielsweise soll hier Christina Holtz' Einteilung der Comics in die Bereiche der „Trivialliteratur“²⁰ und „Populärkunst“²¹ genannt werden, da hieran die bestehenden Schwierigkeiten, eine Definition zu finden, illustriert werden können. Abgesehen von der implizierten Gegenüberstellung von hochwertiger Elitekunst auf der einen und minderwertiger Massenkunst auf der anderen Seite, versucht Holtz nicht, das Medium als eigenständig zu definieren, sondern gliedert es zwei anderen Bereichen an. Ihr Dilemma wird deutlich: Da sowohl Elementen der Kunst als auch der Literatur in Comics Ausdruck verliehen werden kann, findet sie keine eindeutige Zuordnung und bemüht so den Kompromiß, Comics als ein Zwittermedium zu verstehen. Die Zuteilung zu den allgemein als minderwertig angesehenen Bereichen dieser etablierten Medien bringt darüber hinaus die Vorur-

²⁰ Holtz, Christina: Comics - ihre Entwicklung und Bedeutung. Entwicklung und Bedeutung der Comics in vier Ländern - Ein interkultureller Vergleich. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.), vorgelegt 1978. München (u.a.), 1980. Hier, S. 12.

²¹ A.a.O., S. 11.

teile Comics gegenüber zum Ausdruck. Es gelingt ihr nicht, Comics eindeutig einem einzigen Medium zuzuordnen und so eine einheitliche Definition zu finden. Wenn die Zuweisung von Comics in ein anderes Medium nicht möglich ist, bleibt zu untersuchen, ob dieses Medium als eigenständiges definiert werden kann. In der Literatur der 60er und 70er Jahre dieses Jahrhunderts, in der eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Comics erstmalig versucht wurde,²² herrscht allerdings die Tendenz vor, anstelle einer umfassenden Definition des Mediums zeitgenössische Trends als Maßstab zu nehmen. Periodizität der Publikation, die Integration von Textpassagen in Bilder mittels Sprechblasen, wobei das Bild dominieren müsse und feststehende, wiederkehrende Figuren als Handlungsträger wurden als notwendige, und damit definierende Voraussetzungen für Comics angesehen.²³ Diese Auflistung berücksichtigt zwar die gängigsten Merkmale der meisten Comics dieser Zeit, umfaßt aber nicht alle denkbaren Ausdrucksformen von Comics und bietet so keine echte Definition. Selbst einige zeitgenössische Comics erfüllen nicht alle dieser Merkmale, zum Beispiel *Prinz Eisenherz* von Hal Foster, von allen als Comic anerkannt, in dem die Textpassagen unter die Bilder gesetzt sind und so keine Sprechblasen benutzt werden, beziehungsweise Text und Bild vollständig getrennt werden. Daneben existierten bereits damals Comics, die ganz auf Text verzichteten.²⁴ Diese offenkundigen Schwächen der angeführten Definitionsversuche wurden von den Verfassern entweder gar nicht berücksichtigt oder als Ausnahmefälle angesehen.²⁵ Die äußereren Bedingungen, Periodizität der Publikation oder der wiederkehrende Handlungsträger, halten ebenfalls einer genauen Untersuchung als definierende Merkmale nicht stand. Ohne Zweifel muß ein Comic, der beispielsweise auf wenigen Seiten eine Geschichte darstellt, dessen Figuren nie wieder auftreten, oder der als Einzelband erscheint, dennoch als Comic angesehen werden, wenn er die formalen Kriterien erfüllt. Diese zu finden und zu formulieren war bis vor wenigen Jahren noch nicht zufriedenstellend gelungen.

Die Betonung liegt bewußt auf dem nötigen formalen Charakter der Kriterien, da verschiedene Ansätze, Comics durch inhaltliche Merkmale zu definieren, als gescheitert angesehen werden müssen. Auch wenn die Bezeichnung selbst eine in-

²² Siehe zum Beispiel: Fuchs, Wolfgang J. und Reitberger, Reinhold C.: Das große Buch der Comics. Anatomie eines Massenmediums. (ohne Ort, ohne Jahr) [Anhand des Vorworts wird ersichtlich, daß es ca. 1970 erschienen ist; Anm. des Verfassers.] Im folgenden zitiert als: Fuchs/ Reitberger.

²³ Vgl. dazu: Holtz, a.a.O., S. 9; Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, 2., neu bearbeitete Auflage. Mannheim (u.a.), 1987. Band 4, Eintrag „Comic strips“, S. 356. [Im folgenden zitiert als: Meyers Lexikon, Band, „Eintrag“]; Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): Comic Strips. Vom Geist der Superhelden. Colloquium zur Theorie der Bildergeschichte in der Akademie der Künste Berlin. Berlin, 1970. S. 7.

²⁴ Das bekannteste Beispiel ist wohl e.o.plauens [d.i. Erich Ohser] Vater und Sohn-Comic, der immer als dem Medium zugehörig empfunden wurde.

²⁵ Besonders der erwähnte Vater und Sohn wurde immer wieder als Beispiel für diese „Ausnahmefälle“ angeführt, da er sehr renommiert ist, und deshalb zur Aufwertung von Comics beigetragen hat.

haltliche Festlegung suggeriert, da „comic“ hauptsächlich komisch und lustig bedeutet,²⁶ liegt das vielmehr darin begründet, daß sich das Medium zur Zeit seiner ersten massenhaften Verbreitung in amerikanischen Zeitungen inhaltlich hauptsächlich durch derben Humor auszeichnete. Auf Grund dieser Verbreitung nahmen Zeitgenossen diese Darstellungsform erstmals wirklich als eigenständiges Medium wahr und benannten es nach seiner damaligen inhaltlichen Ausprägung „Comics“. Diese Festlegung erwies sich mit dem Aufkommen der Abenteuer- und Superheldencomics schon wenige Jahre später als überholt. Die Erkenntnis dieser inhaltlichen Veränderung führte schließlich zum parallelen Gebrauch des Begriffs der „Funnies“ für die humoristischen Zeitungsstreifen, und zu einer Loslösung von der inhaltlichen Präferenz des Begriffs „Comic“, der von nun an als generelle Bezeichnung für das Medium verwandt wurde.²⁷ Um inhaltliche Unterschiede deutlich zu machen, verwendet man Genrebezeichnungen wie Superhelden-, Kriegs-, Liebes- oder Westerncomics. Die durch Publikationsform bedingten Unterschiede finden Ausdruck in den Begriffen Comic-Heft, -Magazin, -Album oder -Streifen. In Europa etablierten sich Comics als bewußt wahrgenommenes eigenständiges Medium erst nach der Bildung unterschiedlicher Genre, was unter anderem auch dadurch deutlich wird, daß die nationalen Bezeichnungen keine inhaltlichen Festlegungen erkennen lassen. Die italienische Bezeichnung „fumetto“ (= Rauchwölkchen) weist irreführenderweise auf das herausragende Merkmal der Sprechblase hin. Irreführend deshalb, weil auch Comics - hier Fumettos - existieren, welche dieses Merkmal nicht einsetzen. Die französische Bezeichnung „la bande dessiné“ (= gezeichneter Streifen) und die deutschen Begriffe „Bilderstreifen“ und „Bildergeschichten“ deuten dementsprechend eher den formalen Aspekt der Darstellung einer Geschichte mittels mehrerer Bilder an.²⁸ Betrachtet man dazu die frühen und die modernen Formen des Mediums wird sofort ersichtlich, daß von einer inhaltlichen Beschränkung irgendwelcher Art nicht gesprochen werden kann.

²⁶ Vgl.: Pons-Großwörterbuch. Collins, deutsch-englisch/englisch-deutsch. Neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, 1991. Hier: „comic“, englische Sektion, S. 124. Im folgenden zitiert als: Pons, Sektion. Von dieser Bedeutung können manche Verfasser bis heute nicht abstrahieren, wie an verschiedenen Rezensionen von *Maus* deutlich wurde, in denen der Comic als „Tragic“ bezeichnet wurde. Vgl.: Schwarz, Kai-Steffen: Zur Rezeption von Art Spiegelmans *Maus* in den deutschen Medien. Grenze des Strips oder Jahrhundertwerk? In: Kagelmann, H. Jürgen (Hrsg.), Comics Anno. Jahrbuch der Forschung zu Comics, Zeichentrickfilmen, Karikaturen und anderen populär-visuellen Medien. Vol. 3, 1995. S. 244. Im folgenden zitiert als: Schwarz, Rezeption.

²⁷ Unter Funnies werden heutzutage alle Zeitungs-Strips gefaßt, unabhängig, ob sie von abenteuerlichen, politischen, humoristischen oder anderen Inhalten geprägt sind. Der Begriff bezeichnet somit eine formale Gattung von Comics und hat dieselbe semantische Loslösung erfahren.

²⁸ Vgl. hierzu und im folgenden: Kunzle, David: History of the Comic Strip. Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheets from c. 1450 to 1825. Berkeley (u.a.), 1973. S. 1. Im folgenden zitiert als: Kunzle, Vol. I.

Wenn als Definitionsansätze zeitbedingte Formalia und inhaltliche Festlegungen aber keine Rolle spielen können, muß eine Definition gefunden werden, die auf allgemeingültiger formaler Ebene Comics beschreibt. In der neueren Literatur wurde versucht, solche Kriterien festzulegen, ohne inhaltliche Trends oder zeitgenössische Erscheinungen zu Grunde zu legen. Die besondere Schwierigkeit liegt darin, eine Definition zu finden, die alle Formen von Comics umfaßt, sowohl die bereits realisierten, als auch noch nicht realisierte, gleichzeitig aber nicht so beliebig gehalten ist, daß comicfremde Ausdrucksformen wie der Cartoon oder der Animationsfilm daruntergefaßt werden können. Diese Darstellungsformen bedienen sich zwar ähnlicher Elemente, sind aber eigenständige Medien.²⁹

Einer umfassenden Definition näherte sich Will Eisner, allgemein anerkannter und innovativer Comic-Künstler, indem er den Begriff der „sequential art“³⁰ prägte, der von Scott McCloud wie folgt weiter ausgeführt wurde:

„Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.“³¹

In dieser Definition werden alle formalen Bedingungen formuliert, die das Medium ausmachen. Die zwei wichtigsten Aspekte sind die Anordnung von bildlichen oder anderen Zeichen zu räumlichen Sequenzen zum Ziel der Informationsvermittlung und/oder Erzeugung einer ästhetischen Wirkung beim Leser. Die Abgrenzung vom Cartoon, der immer nur aus einem einzigen Bild besteht und so keine Sequenz darstellen kann, wird hierdurch erreicht, und auch der Animationsfilm wird ausgeschlossen, da dieser keine räumliche, sondern eine zeitliche Sequenz darstellt. Wichtig ist der Verzicht auf die Bedingung des Vorhandenseins traditioneller Vorstellungen von Comics, die in der Realität nicht immer verwirklicht worden waren: Wiederkehrende Handlungsträger werden genausowenig als definierend angesehen, wie das zwingende Vorhandensein von Text oder comic-spezifischen Merkmalen wie Sprechblasen. Somit umfaßt diese Definition auch die Formen des Mediums, die früher als Ausnahmefälle erklärt werden mußten. „Pantomimen-comics“ wie *Vater und Sohn* oder zwischen Bild und Text trennende Formen wie *Prinz Eisenherz* bleiben genuine Vertreter des Mediums. Die Definition umfaßt

²⁹ Vgl. dazu: Knigge, Andreas C.: 33 Fußnoten. In: 100 Jahre Comic-Strips, hrsgg. von Bill Blackbeard. Hamburg, 1995. S. 9. Im folgenden zitiert als: Knigge, 33 Fußnoten; vgl. auch: McCloud, S. 20f.

³⁰ Eisner, Will: Comics and Sequential Art. Expanded Edition. Florida, 1985. S. 5. Im folgenden zitiert als: Eisner, Sequential Art.

³¹ McCloud, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art. New York, 1993. S. 9. Im folgenden zitiert als: McCloud. Die deutsche Übersetzung weist leichte Unterschiede auf: „Zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.“ McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Hamburg, 1994. (Übersetzung aus dem Amerikanischen von Heinrich Anders) S. 17. Im folgenden zitiert als: McCloud, deutsch.

also nicht nur sämtliche existierenden Formen von Comics, sondern ermöglicht auch die formale Expansion des Mediums, ohne sofort ihre Gültigkeit zu verlieren, und stellt dadurch die bislang treffendste Beschreibung dar.³²

2.2. Wichtigste Besonderheiten von Comics³³

Die Anordnung von bildlichen und/oder anderen Zeichen zu einer räumlichen Sequenz ist eine zentrales Kriterium des Mediums. Erst durch die sinnvolle Anordnung der Bilder kann sich eine nachvollziehbare Narration entwickeln. Diese Narration wird in der Regel nicht nur durch die Bilder getragen, sondern durch ein Kombination von Text und Bild erreicht, auch wenn dies nicht zwingend notwendig ist. Auf Grund der Kombination der Bestandteile erwachsen neue Anforderungen an die Lesefähigkeit des Rezipienten:

„Die Publikationsform des Comic-Heftes präsentiert eine Verquickung von Wort und Bild, und dem Leser werden daher Fähigkeiten der Text- ebenso wie der Bildinterpretation abverlangt. Die Regeln der Kunst (wie Perspektive, Symmetrie, Pinselführung) und die der Literatur (wie Grammatik, Erzählaufbau, Wortwahl) werden einander überlagert. Das Lesen eines Comics ist ein Akt ästhetischer Wahrnehmung wie auch intellektuellen Verständnisses.“³⁴

Dazu tritt noch die Schwierigkeit, auch die Worte als Bild zu dekodieren, denn der Text wird nicht immer als Druckschrift abgebildet, sondern oft in die Bilder integriert, und die Schriftzüge selbst nehmen graphische Formen an, um Stimmungen zu erzeugen oder sogar Funktionen des Bildaufbaus zu übernehmen.³⁵ Selbst wenn für die Dialoge Druckschrift verwendet wird, sind die Wörter häufig mit der Hand in die Sprechblasen eingefügt, das „Lettering“, und drücken durch die dadurch suggerierte Individualität einer Handschrift zusätzlich Gemütsverfassungen oder Charakter einerseits und Sprachmodulation andererseits aus.³⁶ In die

³² Als ein Grenzfall soll hier der kürzlich erschienene Comic Longshot erwähnt werden. In diesem Comic werden die Charaktere lediglich als flohgroße Punkte dargestellt und können nur durch die ihnen zugewiesenen Dialogblasen unterschieden werden. Da die einzelnen Bilder, abgesehen von Punkten und dem Dialog, völlig leer sind, handelt es sich hier um den ersten Comic, der fast vollständig auf bildliche Darstellung verzichtet. Da er den Ansprüchen der Definition genügt, ist er als Comic zu klassifizieren. Longshot Heft 1. Ohne Ort, 1996.

³³ Dies ist nur ein Anriß der verschiedenen fundamentalen Merkmale, welche das Medium Comic ausmachen. Im Verlauf der Arbeit wird an den gegebenen Stellen noch auf weitere Merkmale eingegangen, um die Problemerörterung zu unterstützen.

³⁴ Eisner, Will: Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art. Wimmelbach, 1995. [Es handelt sich hierbei um die deutsche Ausgabe von Comics and Sequential Art] S. 10. Im folgenden zitiert als: Eisner, Mit Bildern erzählen.

³⁵ Als eindrucksvolles Beispiel sei hier auf die Geschichten Will Eisners verwiesen, der auf den Titelseiten die Buchstaben der Überschriften die Form von Gegenständen oder Gebäuden annehmen lässt, wodurch sie wesentlicher Bestandteil des Bildes werden. Siehe: The Spirit Casebook, Will Eisner (Texter und Zeichner). Ohne Ort, 1990. [Erstveröffentlichung in Amerika: 1946-1950]

³⁶ Eisner, Mit Bildern erzählen, S. 12f.

deutschen Adaptionen wurde das Lettern oft nicht übernommen, wodurch die Comics eines Ausdrucksmittels beraubt wurden. Mittlerweile wird dies jedoch von den Verlagen realisiert, und neuere Auflagen übernehmen dieses Stilmittel in die Übersetzungen.

Das Dekodieren des Bildes selbst ist nicht problemlos. Um den reibungslosen Transport seiner Botschaft zu gewährleisten, muß sich der Comic-Künstler in die Person des angestrebten Adressaten versetzen. Denn der Künstler versucht, das ihm vorschwebende Bild oder aber eine Idee so zu visualisieren, daß dieselbe Idee oder dasselbe Bild vor dem inneren Auge des Lesers entsteht. Der Zeichner bedient sich hierfür einer ganzen Reihe von Symbolen, die sowohl Körperhaltung als auch Gestik und Mimik und auch bekannte Objekte umfassen, die eine Situation näher erläutern können:

„Denn gerade dies ist die Kunst des graphischen Erzählens: Die symbolhafte Wiedergabe wird in den Händen des Künstlers zu einem Alphabet, das die Darstellung einer umfassenden Aussage erlaubt, die ein ganzes Gewebe emotionaler Beziehungen erschafft.“³⁷

Durch diese Eigenschaften der bildlichen Symbole, Emotionen und die ganze „Komplexität der menschlichen Erfahrungswelt“³⁸ ausdrücken zu können, funktionieren Comics auch ohne Text oder Worte.

Obwohl der Comic ein rein visuelles Medium ist, besitzt er eine lautliche Komponente. Wie bereits erwähnt, definiert die Art des Letterns, also das Aussehen der Textpassagen im Bild, Stimmung oder Charaktereigenschaften. Das Lesen der Wörter funktioniert als Kreation von Tönen im inneren Ohr des Lesers. Durch Veränderung der Visualisierung der Wörter, also zum Beispiel Fettdruck, geschwungene, zittrige oder unterbrochene Buchstaben, wird eine Veränderung des Sprechaktes simuliert, die zu verschiedenen Realisierungen des „Gesprochenen“ beim Rezipienten führt.³⁹ Dieser Effekt kann noch durch die den Text umrahmenden Sprech- oder Gedankenblasen verstärkt werden. Solche Blasen schweben balloonartig⁴⁰ über den Köpfen der Sprechenden, denen sie mittels kleiner Schwänze zugeordnet sind. So symbolisieren beispielsweise gezackte Blasen erhöhte Lautstärke, unterbrochene Flüstern, oder von ihnen herabhängende Eiszapfen Unfreundlichkeit. Gedankenblasen unterscheiden sich davon insofern, als sie immer durch geschweifte Linien realisiert werden und den inneren Monolog wiedergeben.⁴¹

³⁷ A.a.O., S. 18.

³⁸ Ebenda.

³⁹ A.a.O., S. 29.

⁴⁰ Dementsprechend werden sie im Englischen als „balloons“ bezeichnet.

⁴¹ Vgl.: McCloud, deutsch, S. 142f.; und auch: Eisner, Mit Bildern erzählen, S. 28. Hier bezeichnet Eisner die Sprechblasen als Notbehelf zur Simulierung von Schall.

Eine weitere Möglichkeit der Realisierung von Schall besteht durch die Onomatopoesie, den Ton nachahmende „Soundwords“.⁴² Mithilfe dieser Wörter, die in das Bild integriert sind, werden Toneffekte visualisiert. Explosionen, Telefonklingeln, Schritte und Schulterklopfen, um nur ein paar wenige Beispiele zu nennen, finden so ihre lautliche Umsetzung. Je nach Intensität oder Lautstärke variiert die visuelle Umsetzung: Fettdruck oder andere Strichführungen kommen dabei zum Einsatz. Entscheidend ist weiterhin die Buchstabengröße: je größer sie sind und je mehr sie das Bild dominieren, desto lauter ist das dargestellte Geräusch. Diese Effekte werden durch bildliche Mittel unterstützt, wie etwa zackige Umrahmung, grelle Hintergrundfarben, geschwungene Linien.⁴³

Bislang war immer nur vom Bild die Rede. Da Sequentialität als ein wesentliches Merkmal von Comics herausgestellt worden ist, stellt sich die Frage, wie diese Sequentialität erreicht wird.⁴⁴ Comics bestehen in aller Regel aus Bildersequenzen. Um diese Bilder voneinander abzugrenzen, werden sie oft umrahmt, wobei diese Umrahmung ein weiteres wesentliches Merkmal von Comics umfaßt: das „Panel“.

„Die Grundfunktion der Comics, Ideen und /oder Geschichten wiederzugeben, beinhaltet die Bewegung bestimmter Bilder (von Menschen oder Dingen) durch den Raum. Um diese Geschehnisse im Handlungsfluß einzufangen, müssen sie in aufeinanderfolgende Teile zerlegt werden. Diese Teile heißen Panels oder Rahmen. Sie entsprechen nicht genau den Einzelbildern eines Filmes. Sie sind Teil des kreativen Prozesses und kein Ergebnis der benutzten Technik.“⁴⁵

Die Panels können ebenfalls sehr unterschiedlich realisiert werden, was immer andere Einflüsse auf die Rezipienz des jeweiligen Comics hat. So kann die verschiedene Strichführung des Rahmens auf verschiedene Zeitebenen oder Bewußtseinszustände der Comicfiguren hinweisen.⁴⁶

„Im Gegensatz zu den Symbolen der Sprache, Wissenschaft und Kommunikation hat das Symbol, das man Panel oder „Panelrahmen“ nennt, keine feste oder absolute Bedeutung. Und doch ist seine Bedeutung nicht so schwankend und dehnbar wie die von Bildern. Der Panelrahmen fungiert als eine Art allgemeiner Indikator dafür, daß Zeit oder Raum unterteilt werden.“⁴⁷

⁴² Da Comics stark vom englisch-sprechenden Ausland geprägt wurden, sind die frühesten wissenschaftlichen Untersuchungen auch auf Englisch geschrieben, was dazu führte, daß die offizielle Terminologie in aller Regel englisch determiniert ist. Die Fachausdrücke werden zumeist ohne Übersetzung ins Deutsche übernommen.

⁴³ Vgl.: McCloud, deutsch, S. 142.

⁴⁴ Vgl. dazu auch: Krafft, Ulrich: Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics. Stuttgart, 1978. S. 12f.

⁴⁵ Eisner, Mit Bildern erzählen, S. 40.

⁴⁶ Vgl. dazu: a.a.O., S. 46.

⁴⁷ McCloud, deutsch, S. 107.

Durch die Form der Rahmen kann das subjektive Empfinden der vergangenen Zeit beeinflußt werden. Die Umrahmung allein kann diesen Effekt nicht realisieren, aber sie unterstützt die Illusion der ablaufenden Zeit im Zusammenspiel mit Dialog, Sprechblase und Bildaufbau. Denn ein weiteres Element wird erst durch die Panels ermöglicht: der „Rinnstein“⁴⁸ zwischen den Panels. Damit wird der Raum bzw. die Lücke zwischen zwei Rahmen bezeichnet. Dieses comic-spezifische Merkmal unterstützt das subjektive Zeitempfinden, und durch Induktion wird die Phantasie des Lesers angeregt.

Mit Induktion⁴⁹ bezeichnet Scott McCloud den gedanklichen Prozeß des Erfassens eines Ganzen, obwohl nur Teile davon sichtbar sind.

(Abbildung 111) Abbildung 111 (Abbildung 4) Dieser Prozeß wird

besonders durch die Lücke zwischen den Panels in Gang gesetzt, wenn beispielsweise zwei separate Bilder zu einem einzigen Gedanken zusammengefaßt werden.⁵⁰ Der „Rinnstein“ ist auch deshalb so wichtig, weil das Panel nur einen einzigen Aspekt einer ganzen Fülle von Handlungssegmenten abbildet, stellvertretend für den gesamten Handlungsablauf einer Aktion.⁵¹ Die zwischen den einzelnen Rahmen unsichtbar stattfindende Handlung, die zu den jeweiligen Bildern überleitet, wird durch Induktion vom Leser selbst rekonstruiert. Der „Rinnstein“ wird also selbstständig mit Inhalten gefüllt, die eine flüssige und vollständige Handlung im Sinne der erzählten Geschichte entstehen lassen.

Im Gegensatz zum Film, in dem der Regisseur eine wesentlich stärkere Kontrolle über das Sehen des Betrachters hat, weil er bestimmt, in welcher Reihenfolge die Bilder gesehen werden, und der Betrachter weder die Möglichkeit hat, in die Zukunft zu schauen, noch in die Vergangenheit, muß der Comic-Künstler auf die Kooperation des Lesers vertrauen, dem immer die Möglichkeit offensteht, an das

SICHER, ICH HABE IN DIESEM BEISPIEL EINE ERHOBENE AXT GEZEICHNET, ABER ICH HABE DEN HIEB NICHT AUSGEFÜHRT ODER ENTSCHEIDEN, WIE HART ER WAR ODER WER GESCHRIEN HAT UND WARUM.



DAS, LIEBE LESER, WAR GANZ ALLEIN EUER VERBRECHEN, UND JEDER VON EUCH HAT ES AUF SEINE ART BEGANGEN.

Abbildung 1: McCloud, S. 76.

⁴⁸ A.a.O., S. 74. Im Englischen wird es als „gutter“ bezeichnet. McCloud, S. 66.

⁴⁹ McCloud, deutsch, S. 71. Im Original „closure“, McCloud, S. 63.

⁵⁰ McCloud, deutsch, S. 74ff.

⁵¹ Eisner, Mit Bildern erzählen, S. 41.

Ende des Comics vor- oder noch einmal an den Anfang zurückzublättern.⁵² Das Auge des Lesers schweift zunächst generell über die ganze Seite, die dem Panel übergeordnete Struktureinheit, bevor er seiner antrainierten Lesegewohnheit folgt, von links nach rechts und oben nach unten zu lesen. Mit dieser Konvention wird jedoch auch vom Künstler immer wieder gebrochen, indem er Panels anders anordnet. Dabei muß er durch seine Seitenaufteilung deutlich machen, in welcher Reihenfolge die Bilder gelesen werden müssen, um den Lesefluß und das Verstehen der Geschichte zu gewährleisten.

⁵² Vgl. dazu: Eisner, *Mit Bildern erzählen*, S. 43ff.

3. Entwicklung eines eigenständigen Mediums

3.1. Die Anfänge des Mediums

Die Kontroverse zur Entstehungsgeschichte der Comics gestaltet sich ähnlich wie die Diskussion bezüglich der Definition des Mediums. Dies liegt bereits in den verschiedenen Definitionsansätzen begründet, denn je weitläufiger eine Definition gefaßt wird, desto eher fallen auch schon die Früh- oder Vorformen des Mediums darunter. Abgesehen davon scheinen einige Autoren mit den kommerziellen Wünschen mancher Verlage konform zu gehen, die ein starkes Interesse zeigten, ältere Comic-Streifen anlässlich des postulierten 100jährigen Bestehens des Mediums publikumswirksam nachzudrucken,⁵³ und deshalb in den Einleitungen dieser Werke für eine solche Datierung einzutreten.

Es ist umstritten, wann das Medium genau seinen Ursprung nahm, doch seine erzähltechnischen Mittel sind schon vor langer Zeit entwickelt worden. Der Wunsch, sich auszudrücken, sich einer Vielzahl von Mitmenschen verständlich zu machen, sie an eigenen Erlebnissen teilhaben zu lassen, oder Erlebnisse künstlerisch zu verarbeiten, ist so alt wie die Menschheit selbst.⁵⁴ Kommunikation mittels graphischer Darstellungen existiert seit Tausenden von Jahren. Höhlenmalereien stellen keine Comics im modernen Sinn dar, aber sie belegen den Wunsch, sich durch Bildsequenzen mitzuteilen.

Einige Autoren sehen selbst in ägyptischen Hieroglyphen eine Vorform von visueller Narration.⁵⁵ Wie Scott McCloud aber einwendet, handelt es sich hierbei um Vorläufer der Schrift, da Hieroglyphen Bezeichnungen von Lauten sind, ähnlich unserem Alphabet, die keine konkrete Entsprechung mehr in dem haben, was sie abbilden.⁵⁶ In der ägyptischen Malerei finden sich aber echte Beispiele für sequentielle Narration durch Bilder, zum Beispiel das Bildnis für das Grab des Menna. Wie McCloud ausführt, wird in dieser Bildsequenz, die etwa aus dem Jahr 1400 vor Christus stammt, die Geschichte einer Weizenernte geschildert. Die

⁵³ Vgl. dazu: Blackbeard, Bill: Drawn Drama. An Introductory Thought on the Art of the Comic Strip. In: The Comic Strip Century, hrsgg. von Bill Blackbeard. Hong Kong, 1995. [Im folgenden zitiert als: Comic Strip Century.] S. 8-9. Im folgenden zitiert als: Blackbeard, Drawn Drama; Knigge, 33 Fußnoten; Horn, Maurice: 100 Years of Comics: An Introduction. In: 100 Years of American Newspaper Comics. An Illustrated Encyclopedia, hrsgg. von Maurice Horn. New York, 1996. Im folgenden zitiert als: Horn, 100 Years of Comics. Die Herausgeber dieser Werke rechtfertigen ihr Erscheinen allesamt mit dem 100jährigen Jubiläum des Bestehens des Mediums.

⁵⁴ Steranko, James: The Steranko History of Comics. Volume I. Ohne Ort, 1970. S. 5. Im folgenden zitiert als Steranko, Vol. I. Vgl. dazu auch Knigges Einleitung zu der deutschen Ausgabe von Understanding Comics: McCloud, deutsch, S. 4.

⁵⁵ Vgl.: Steranko, Vol. I, S. 5.

⁵⁶ McCloud, deutsch, S. 20f.

einzelnen Bestandteile sind deutlich voneinander abgegrenzt, und von links nach rechts und von unten nach oben betrachtet, erzählen sie zusammenhängend den Ablauf einer Ernte.⁵⁷

In ähnlicher Tradition stehen unter anderem die römische Trajansäule, vollendet ca. 113 nach Christus, und der Wandteppich von Bayeux, entstanden ca. 1077 nach Christus.⁵⁸ Die ca. 29 Meter hohe Ehrensäule für den römischen Kaiser Trajan wird spiralförmig von einem ursprünglich bemalten Reliefband umzogen, einem sogenannten „historischen Relief“⁵⁹, das auf ca. 200 Meter Länge unter anderem die Dakerkriege von 101/102 und 105/106 schildert.⁶⁰ Zusammen mit dem ca. 70 Meter langen und ½ Meter hohen Wandteppich bietet die Trajansäule einen weiteren Beleg für die Tradition, Geschichte(n) graphisch zu erzählen. In dem Teppich finden sich ebenfalls einzelne, klar voneinander abgegrenzte, räumlich angeordnete Bildsequenzen, in die teilweise illustrativ lateinische Inschriften eingearbeitet sind. In leuchtenden Farben wird hier die Eroberung Englands durch Wilhelm den Eroberer dargestellt. Zwei der Hauptthemen sind die Schlacht bei Hastings und die Rechtfertigung der Eroberung.⁶¹

Ob diese Beispiele tatsächlich als Frühformen von Comics gesehen werden können, ist umstritten. Sie unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von Comics im modernen Sinn, aber sie belegen, daß Bildsequenzen als Mittel des Transports von Botschaften ein traditionsreiches Medium sind. Das Medium Comic zeichnet sich besonders durch diese Charakteristika aus, und so wird die formale und konzeptionelle Verwandtschaft offensichtlich. Daß ein konzeptioneller Zusammenhang besteht zwischen dem frühgeschichtlichen und mittelalterlichen Anliegen, Geschichte(n) einer möglichst großen Anzahl von Menschen zugänglich zu machen, und demselben zeitgenössischen Anliegen, kann kaum bestritten werden. Damals wie heute hatte man erkannt, daß Bildern zur Überbrückung der Vermittlungsschwierigkeiten von Botschaften, wie Analphabetentum oder das Sprechen verschiedener Sprachen sie mit sich bringen, eine besondere Rolle zukommen kann.⁶² In der stellenweise hitzigen Diskussion⁶³ über die Wurzeln des Mediums spiegelt sich oft ein gewisses Maß an Nationalstolz wider. Häufig scheinen die zugrunde

⁵⁷ McCloud, deutsch, S. 21f.

⁵⁸ Winzer, Fritz (Hrsg.): Kulturgeschichte Europas. Von der Antike bis zur Gegenwart. Braunschweig, ohne Jahr. S. 252f.

⁵⁹ A.a.O., S. 102.

⁶⁰ Meyers Lexikon, Band 22, Eintrag „Trajansäule“, S. 179.

⁶¹ Winzer, a.a.O., S. 252f. Vgl. auch: McCloud, deutsch, S. 20f.

⁶² Vgl. auch: Fuchs/Reitberger, S. 10f.

⁶³ Vgl.: Horn, 100 Years of Comics, S. 11-19. An dieser Stelle wehrt sich der Autor vehement gegen die Rückführung des Mediums auf Formen, die vor dem Ende des 19. Jahrhunderts liegen. Auch leugnet er jegliche Einflußnahme europäischer Bildgeschichten auf die Entwicklung des Mediums und versucht, in einem äußerst herablassenden Ton, sämtliche Verfechter dieser Theorie, vor allem Kunzle, zu widerlegen, indem er sich über sie lustig macht. In seiner „Argumentation“ bezeichnet er

liegenden Definitionen absichtlich eingeschränkt, um alle anderen, früheren Formen *a priori* auszuschließen. Daß hierbei auch Comics ausgeschlossen werden, die heutzutage erscheinen und definitiv diesem Medium angehören, wird stillschweigend geduldet. Es wird immer wieder angeführt, daß einige Autoren, in der Absicht, Comics als ernstzunehmendes Medium darzustellen und einen Abbau der Vorurteile gegenüber Comics zu erreichen, fälschlicherweise eine Rückführung auf bedeutende Kunstwerke konstruierten, wie eben den Wandteppich von Bayeux oder die Säule des Trajan.⁶⁴ Dieser Einwand trifft aber nicht den Kern der Sache, zumal meistens weder definitorische noch formale Argumente folgen, die einen solchen Zusammenhang widerlegen. Es geht nicht darum, das Medium künstlich auf- oder überzubewerten, eine „noble heritage“⁶⁵ zu konstruieren, sondern um eine konsequente Darstellung der Entwicklung dieses Mediums, das sich bereits vorhandener, früher entwickelter Darstellungselemente bediente, sie neu kombinierte und so selber zu etwas Eigenständigem wurde. Comics entstanden nicht aus einem Vakuum oder entsprangen allein dem innovativen Geist amerikanischer Zeichner.

Um verstehen zu können, wie sich das Medium in seiner modernsten Ausprägung um die Jahrhundertwende in amerikanischen Zeitungsbeilagen etablierte, muß ein genauerer Blick auf die direkte Vorgeschichte, die ca. 400 Jahre umfaßt, geworfen werden.⁶⁶ Ein entscheidendes Kriterium, das die Comics nicht nur in ihrer heutigen Form stark bestimmt, ist die Reproduktionsmöglichkeit und damit ihre massenweise Verbreitung.⁶⁷ Besonders durch das Ansprechen eines großen Publikums erhält dieses Medium seinen potentiellen kulturellen Einfluß.⁶⁸

Die seit 1450 in Europa aufkommenden gedruckten Flugblätter mit narrativen Bildsequenzen erfreuten sich großer Beliebtheit.⁶⁹ Einen ersten Höhepunkt erreichte diese Art der Narration in den Bildsequenzen William Hogarts (1697-1761), dessen Werke *A Harlot's Progress* (1730-32) und *A Rake's Progress* (1733), beziehungsweise deren Vervielfältigungen als Kupferstich durch Zeitgenossen, zum ersten Urheberrechtsstreit führten.⁷⁰ Es handelte sich dabei nicht um Flugblätter, sondern um einzelne Gemälde, um mehrere Bilder ohne Texte, die -

die angeführten Beispiele der Trajanssäule und des Wandteppichs von Bayeux als „amusing“, ohne weitere Begründung.

⁶⁴ Vgl.: Horn, 100 Years of Comics, S. 11.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Vgl. auch: Riha, Karl: ZOK ROARR WUMM. Zur Geschichte der Comics-Literatur. Steinbach, 1970. Hier, S. 7f.

⁶⁷ Vgl.: McCloud, deutsch, S. 23.

⁶⁸ Kunzle, Vol. I, S. 3.

⁶⁹ Verwelen, Annemarie (Hrsg., u.a.): Comics. Eine Ausstellung im rheinischen Freilichtmuseum Landsmuseum für Volkskunde Kommern. Köln, 1986. S.10.

⁷⁰ Kunzle, Vol. I, S. 308. Vgl. auch: McCloud, deutsch, S. 25.

wie William Hazlitt feststellte⁷¹ - in festgelegter Reihenfolge „zu lesen“ waren und so eine Erzählung ergaben:

„The earliest graphic narratives were broadsheets of a directly religious, moral, and politically didactic or propagandistic nature, usually sober in form and often bitter and angry in content. With some notably exceptions, the comic element was overtly lacking until the 18th century, when Hogarth brought it, and the very idea of moral, graphic narrative, to center stage.“⁷²

Im 19. Jahrhundert änderten sich die Bildfolgen inhaltlich ganz entscheidend: Satirische und komische Elemente wurden nun vorherrschend.⁷³ Auch die Publikationsform änderte sich: Abgesehen von den *Bilderbogen* und der *Imagerie d'Epinal*, die noch im Stile der Flugblätter gehalten waren, wurden Comic-Strips in periodisch erscheinenden Journalen abgedruckt.⁷⁴ Im Verlauf dieses Jahrhunderts entwickelten sich in den Bildergeschichten von Rodolphe Töpffer (1799-1846), George Cruikshank (1792-1878), Gustave Doré (1832-1883) und nicht zuletzt Wilhelm Busch (1832-1908), um nur einige herausragende Künstler zu nennen, jene besonderen Merkmale, die später in Comics so häufig und effektiv instrumentalisiert werden sollten, daß einige Autoren sie - fälschlicherweise - als konstitutiv für das Medium ansehen: Bildrahmen (Panels), Sprechblasen, mit denen die Unterschriften jetzt in das Bild integriert wurden,⁷⁵ Bewegungslinien und immer wiederkehrende Charaktere als identifizierbare Handlungsträger. Wie die eingangs dargestellte, von Scott McCloud formulierte Definition deutlich macht, sind dies alles zeichentechnische Hilfsmittel zur Realisierung eines Comics, nicht aber definierende Merkmale. Daneben arbeiteten auch die Künstler im 19. Jahrhundert mit differenzierenden Perspektiven, um Reaktionen des Lesers hervorzu rufen und ihn entweder in das Geschehen einzubeziehen oder ihn davon zu distanzieren. Dieses Instrumentarium der veränderlichen Perspektive entwickelten die Comics übrigens unabhängig vom Film, obwohl es beide Medien gleichermaßen einsetzen.⁷⁶

⁷¹ „Other pictures we see, Hogarth's we read.“ Hazlitt, William: On the Works of Hogarth. Lectures on the English Comic Writers. London, 1967. S. 133. [Zitiert nach Schnackertz, Hermann Josef: Form und Funktion Medialen Erzählers. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip. München, 1980. S. 52.]

⁷² Kunzle, David: History of the Comic Strip Volume II: The Nineteenth Century. Berkeley (u.a.), 1990. S. 1. Im folgenden zitiert als: Kunzle, Vol. II.

⁷³ Ebenda.

⁷⁴ Ebenda.

⁷⁵ Als ein Beispiel sei hier die Bildergeschichte *Rural Retirement* (1829) von Robert Seymour genannt. Zitiert nach Kunzle, Vol. II, S. 20.

⁷⁶ Kunzle, S. 365f.

3.2. Die Etablierung des Mediums

Ende des letzten Jahrhunderts setzten Zeitungsverleger im Kampf um größere Leserschaft verstärkt auf farbige Beilagen, in denen Cartoons und später Comic-Streifen abgedruckt wurden, nachdem sie den starken Kaufreiz, den diese Beilagen auf die Käuferschaft ausübten, bemerkt hatten. Im Verlauf dieses Wettstreits wurde schließlich der erste Zeitungs-Comic-Streifen abgedruckt: *The Yellow Kid* von Richard Felton Outcault (1863-1928), vormals *Down Hogan's Alley*, erschien am 25. Oktober 1896 im *New York Journal* erstmals als Bilderstreifen.⁷⁷ Über ein Jahr lang hatte Outcault in der *New York World* und anschließend im *New York Journal* bereits farbige Beilagen veröffentlicht, nur handelte es sich bislang immer um einzelne Bilder, also keine Sequenzen. Im Verlauf dieser Reihe entwickelte Outcault eine Randfigur, die immer mehr in der Gunst der Leser stieg: ein glatzköpfiger Gassenjunge, der mit einem alten Nachthemd bekleidet war. Wurde dieses Hemd anfänglich noch verschieden farbig gedruckt, erhielt es später die Farbe Gelb⁷⁸ und auf dem Hemd, das hier als Sprechblasenersatz fungierte, wurden die schnodderigen Kommentare des Jungen zum Bild abgedruckt. Diese markante Farbe gab dem Streifen schließlich seinen Namen, nachdem Outcault die Zeitung gewechselt und seine Figur mitgenommen hatte. Inhaltlich zeichnete sich diese Serie durch derben Humor einerseits und durch sozialkritische Kommentare oder Stellungnahmen zum aktuellen tagespolitischen Geschehen andererseits aus (zum Beispiel wurden die damaligen spanisch-amerikanischen Auseinandersetzungen diskutiert). Daß diese Art von Bilderstreifen nicht völlig neuartig war, läßt sich daran erkennen, daß dieser Comic nicht etwa auf Grund innovativer Darstellungs-techniken so populär wurde, sondern vielmehr wegen seiner Hauptfigur. Verleger

⁷⁷ Vgl.: Richard Felton Outcault's *The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*, hrsgg. von William Randolph Hearst III und Bill Blackbeard. Massachusetts, 1995. Platte 42. Im folgenden zitiert als: *Yellow Kid*.

⁷⁸ Einige Autoren - unter anderem: Fuchs/Reitberger, S. 11; Knigge, 33 Fußnoten, S. 20; Budde, Martin: 100 Jahre Comics. Der hundertjährige Krieg. In: *Comic Speedline Heft 53*. München, Dezember 1995/Januar 1996. S. 22-27 - hängen immer noch der Legende nach, daß Probleme mit dem Druck der Farbe Gelb der Auslöser waren, ein neues Verfahren am Hemd des Gassenjungen zu testen, so-zusagen als Anekdote, daß ein so wichtiger Comic eher zufällig sein herausragendes Merkmal, und damit überhaupt erst seinen Einfluß, erlangt habe. Wie Blackbeard in seiner Einleitung zur Gesamtausgabe von *Yellow Kid* aber ausführt (*The Yellow Kid*, S. 33f.), waren die Probleme Monate vor der gelben Einfärbung des Hemdes beseitigt, und er führt andere Gründe für diese Einfärbung (Lesbarkeit der aufgedruckten Buchstaben. Herausstellung der ehemaligen Randfigur; ebenda) an. Eine weitere Legende, die wahrscheinlich entstand, um *The Yellow Kid* nachträglich eine noch größere Bedeutung zu beizumessen, muß ebenfalls verworfen werden: Nicht der spätere Gerichtsstreit über die Rechte an der Figur der Serie, nachdem Outcault die Zeitung gewechselt hatte, gaben der „yellow press“ ihren Namen, sondern vielmehr die gelben Auslieferungsfahrzeuge einer Zeitung, welche in die immer skandalträchtigere Berichterstattung im Kampf um Auflagenzahlen eingebunden war. Vgl. dazu: Fuchs/Reitberger, S. 12; Blackbeard, Bill: *The Yellow Kid, the Yellow Decade*. In: *The Yellow Kid*, S. 56f. Im folgenden zitiert als: Blackbeard, *Yellow Decade*.

und Künstler sahen ebenfalls keine Neuerung in der Veröffentlichung der Serie.⁷⁹ Sämtliche Techniken, die Outcault hier einsetzte, waren schon durch die in satirischen Magazinen abgedruckten Cartoons oder Bildsequenzen bekannt. Outcault arbeitete mit dieser Art der sequentiellen Darstellung mit Rahmen und Sprechblasen allerdings noch nicht konsequent, sondern wechselte Bildstreifen immer wieder mit Einzelbildern ab. Die wohl wichtigste Erneuerung lag vielmehr darin, daß Bildergeschichten auf einmal sehr billig für jedermann zu erstehen waren, wenn man bedenkt, daß Zeitungen um vieles günstiger waren als die auf solche Darstellungen spezialisierten Magazine. Da der Umfang der Beilagen immer zunahm, verbesserte sich das Preis-Leistungsverhältnis bezüglich der Quantität der Comics weiter.⁸⁰ Inhaltlich bestanden die Zeitungsbeilagen ohnehin zum größten Teil aus Zweitdrucken der satirischen Magazine, welche die Rechte an die Zeitungen verkauften.

Neben dem Nachdruck älteren Bildermaterials aus den Magazinen wurden auch neue Serien konzipiert, die später ausschließlich in Form von Comic-Strips veröffentlicht wurden.⁸¹ Dieser Begriff wird auch heute noch für die in Zeitungen abgedruckten Bildgeschichten verwendet, da sie eine formale Gattung der Comics bilden. Im Gegensatz zu den als Heft oder Album konzipierten Comics unterliegen sie den durch ihre Publikationsform festgelegten inhaltlichen Schwerpunkten und besonders auch formalen Einschränkungen. Diese Anforderungen entstanden größtenteils erst später, als die Anzahl der auf einer Seite abgedruckten Streifen wuchs. Die ersten Strips waren noch als ganzseitige Geschichten konzipiert und stellten strenggenommen noch gar keine Streifen dar.

Die neu konzipierten Geschichten, die immer häufiger in den Zeitungsbeilagen abgedruckt wurden, ähnelten anfangs noch stark ihren Vorgängern: den Bilderbögen oder Cartoons. Sprechblasen und Einzelbildrahmen waren noch nicht etabliert und wurden nur sporadisch eingesetzt. Im Laufe der nächsten Jahre aber uniformierte sich die formale Ausdrucksweise der Comics insofern, als verstärkt Unterschriften oder Dialoge durch Sprechblasen in das Bild integriert wurden, und auch die sequentielle Narration durch einzelne, mittels Rahmen voneinander abgesetzte Bilder wurde zur Norm. Der direkteste Bezug zwischen Bilderbogen und Zeitungs-Comics findet sich in der Serie *The Katzenjammer Kids*, die in starker Anlehnung an Wilhelm Buschs *Max und Moritz* entstand. Der Zeitungsverleger Hearst hatte Buschs Bildergeschichte gesehen und wünschte sich etwas ähnliches für seine Zeitung.⁸² Der deutschstämmige Amerikaner Rudolph Dirks (1877-

⁷⁹ Blackbeard, Drawn Drama, S. 24.

⁸⁰ Blackbeard, Yellow Decade, S. 22.

⁸¹ Vgl.: Harvey, Robert C.: *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*. Mississippi, 1994. S. 3-11.
Im folgenden zitiert als: Harvey, Art of Funnies.

⁸² Vgl.: Fuchs/Reitberger, S. 14.

1968) zeichnete daraufhin ab 1897 *The Katzenjammer Kids* für das *New York Journal*. Ursprünglich als Pantomimenstrip konzipiert, also ohne Text, setzte Dirks später immer häufiger Texte in Sprechblasen und die Bildaufteilung durch Rahmen ein.⁸³ Zeichneten sich die Vorläufer dieser neuen Serien inhaltlich durch Sozialkritik oder Kommentierung des tagespolitischen Geschehens aus, stand nun Humor im Vordergrund, so daß die um die Jahrhundertwende entstandene Bezeichnung *Comics* primär die zeitgenössischen inhaltlichen Schwerpunkte zum Ausdruck bringt. Daher wurden Comics auch als ein neues Phänomen angesehen: nicht weil sie vollkommen neue formale Kriterien der sequentiellen Narration in Bildern entwickelt hätten, sondern vielmehr, weil in ihnen eine neue Art des Humors ihren Ausdruck fand und sehr populär wurde. Comics wurden 1902 als „new humor“ bezeichnet.⁸⁴

Eine unglaubliche Fülle von neuen Serien erschien in den nächsten Jahren, wobei unter anderem einige graphisch anspruchsvolle Serien entstanden: erwähnt seien hier stellvertretend⁸⁵ die expressionistische Serie *Kin-der-Kids* (1906) von Lyonel Feininger (1871-1956), *Little Nemo in Slumberland* (ab 1905) von Winsor McCay (1867⁸⁶-1934), das stark durch den Jugendstil geprägt war, oder die „dadaistische Welt von *Krazy Kat*“⁸⁷ (als eigenständiger Strip ab 1913), geschaffen von George Herriman (1880-1944). Inhaltlich waren sie alle humoristisch geprägt und nahmen wenig oder keinen Bezug auf die aktuellen politischen Ereignisse.

⁸³ Vgl. die Katzenjammer Kids Comics von Rudolph Dirks aus dem Jahr 1898 und später. In: Comic Strip Century, S. 39ff. Durch die Verbalisierung in Form eines deutsch-amerikanischen Kauderwelschs wurde einerseits die Buschvorlage deutlich gemacht, und andererseits hatte dieses Merkmal eine große Beliebtheit besonders bei den Amerikanischen noch nicht mächtigen Immigranten zur Folge. Dies ist mag ein Beleg sein für die besondere Eignung der Comics zur Überbrückung sprachlicher Barrieren. Vgl. dazu: Zielinski, Siegfried (Hrsg., u.a.): Comic-forschung in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1984. Germanistische Medienwissenschaft Teil 3. Frankfurt am Main (u.a.), 1989. S. 48.

⁸⁴ Vgl.: Budde, a.a.O., S. 24.

⁸⁵ Aufgrund der Vielzahl an erschienenen Comics sei hier auf die verschiedenen Kompilationen verwiesen, weil diese zahlreiches Bildmaterial liefern: Yellow Kid; Comic Strip Century; 100 Years of American Newspaper Comics; The Comic Strip Art of Lyonell Feininger. The Kin-der-Kids. Wee Willie Winkies World, hrsgg. von Bill Blackbeard. Massachusetts, 1994.

⁸⁶ zu seinem Geburtsdatum gibt es widersprüchliche Angaben, wie sein Geburtsort ebenfalls nicht exakt lokalisiert werden konnte. In der Einleitung zur Gesamtausgabe von Little Nemo gibt Marschall das Datum 1867 an. Vgl.: Marschall, Richard: Perchance To Dream. In: The Complete Little Nemo in Slumberland, Winsor McCay (Texter und Zeichner). Volume I. 1905-1907, hrsgg. von Richard Marschall. Seattle, 1989.

⁸⁷ Fuchs/Reitberger, S. 15.

3.3. Die formale Weiterentwicklung des Mediums - Vom Zeitungs-Strip zum Comic-Heft

„In der Entstehungszeit enthielten die Comic-Strips nur karikaturistisch heitere oder groteske Geschichten. Nur so konnten sie schließlich zu ihrem Namen kommen, der ihnen auch treu blieb, als sich parallel zu neuen sozialen Problemen das Abenteuer in den Comics breitmachte.“⁸⁸

Der inhaltliche Umschwung zum Abenteuer wird in der Regel immer mit der Weltwirtschaftskrise der 20er Jahre verbunden, weil in dieser Zeit die Leser den starken Wunsch hatten, ihrer deprimierenden Realität zu entfliehen.⁸⁹ Die große Beliebtheit der „pulps“, die amerikanische Bezeichnung für Abenteuerromane, die auf billigem, stark holzhaltigem Papier - daher der Name - gedruckt waren, hatte gezeigt, daß ein reges Interesse an aufregenden, spannenden und aktionsreichen Geschichten bestand. Boten lustige Streifen auch Unterhaltung und Entspannung, konnte man sich noch besser in fremden Ländern und eskapistischen Szenarios einer fernen Zukunft verlieren. Dick Calkins (1895-1962) *Buck Rogers* und Edgar Rice Burroughs *Tarzan* (Zeichner: Hal Foster, 1892-1982) waren die ersten Comic-Strips, die Anfang 1929 diesem Trend begründeten.⁹⁰ Beides waren Adaptationen populärer Pulp- beziehungsweise Romanvorlagen. Nachdem sich diese Konzepte als erfolgreich erwiesen hatten, folgten weitere Abenteuer-, Science Fiction- und Kriminal-Comic-Streifen. Der wohl berühmteste Detektivcomic ist Chester Goulds (1900-1985) *Dick Tracy* (1931), in dem sich das gestiegene Interesse der Öffentlichkeit am Verbrechen äußert, nicht zuletzt weil das organisierte Verbrechen in Amerika seit der Prohibition ungeahnte Ausmaße angenommen hatte. Sein Erfolg beruhte zu großen Teilen auf der Vermischung von Fiktion und Gegenwartsbezügen.⁹¹

Abenteuerliche Geschichten besitzen oft komplexe Erzählstrukturen und differenzierte Beziehungen zwischen der Vielzahl der Charaktere. Durch die inhaltliche Schwerpunktsverlagerung entwickelte sich die Erzählform der Comics daher weiter, als das noch unter den Humorstreifen der Fall gewesen war. Als ein gutes Beispiel hierfür kann die Serie *Terry and the Pirates* (1934) von Milton Caniff (1907-1988) angesehen werden:

„Ähnliche Storys wurden zwar inzwischen auch in anderen Strips erzählt, aber dennoch bot Caniff etwas grundsätzlich Neues. Während die Helden anderer Serien zumeist

⁸⁸ Fuchs/Reitberger, S. 15.

⁸⁹ Goulart, Ron: *The Funnies. 100 Years of American Comic Strips*. U.S.A., 1995. Hier: 99ff.; Fuchs/Reitberger, S. 61; Knigge, 33 Fußnoten, S. 26; Harvey, *Art of Funnies*, S. 160.

⁹⁰ Knigge, 33 Fußnoten, S. 26.

⁹¹ A.a.O., S. 27.

schlicht gestrickt und oft reine Platzhalter waren, legte er größten Wert auf eine möglichst vielschichtige Charakterisierung seiner Figuren. Das trifft gleichermaßen zu für die Beziehungen der Personen untereinander, aus denen sich komplexe Handlungsbögen entwickeln.“⁹²

Neben dieser Serie erschien das Ritterepos *Prince Valiant* (ab 1937) Hal Fosters, der auf die comic-spezifischen Stilmittel der Sprechblasen und integrierten Soundwörter verzichtete und den begleitenden Text oder Dialog statt dessen unter seine Bilder setzte.

Will Eisner (*1917) entwickelte *The Spirit* (1940), dem die in den Pulps populär gewordenen Verbrechensbekämpfer als Vorlage dienten. Bereits hier versucht Eisner, das Medium in seinen Ausdrucksformen zu erweitern und die Grenzen des Strips zu überschreiten. Obwohl *The Spirit* als Beilage in Zeitungen erschien, umging Eisner die üblichen formatbedingten Restriktionen eines Zeitungs-Strips, indem er die Serie als eigenständige, in sich abgeschlossene Geschichte von mehreren Seiten Umfang konzipierte. Auch inhaltlich wich Eisner von der üblicherweise stereotypisierten Darstellung von Gut und Böse ab und versuchte immer mehr, die Grauzone menschlicher Handlungsweisen zu erforschen, ein Konzept, das er in seinen späteren „Graphic Novels“ noch weiterführte.

Der erste Weltkrieg war in den Comic-Strips nicht thematisiert worden, vielleicht, weil sich die Künstler scheuten, in ein humoristisch determiniertes Medium den Krieg einzubeziehen, obwohl die meisten Strips auf Gewaltaktionen als Gag bauten. Das änderte sich Ende der 30er Jahre völlig: Die Serienfiguren nahmen aktiven Anteil am Krieg, kämpften an allen Fronten gegen Nazideutschland.

Zu dieser Zeit, als die Zeitungs-Strips begannen, sich inhaltlich zu emanzipieren, erschienen auch die ersten Comic-Hefte. Gemeint sind nicht jene „Comic-Books“, welche lediglich eine Zusammenfassung der Strips waren - diese erschienen auch schon seit der Jahrhundertwende - sondern eigens als Heft konzipierte Comicgeschichten.⁹³ Die Überwindung formatbedingter Limitation war zwar eine positive Erscheinung dieser neuen Publikationsform, aber nicht ursprünglich postulierte Ziel der Verleger gewesen.

Auch wenn sich Comic-Streifen und Comic-Hefte der gleichen Erzähltechniken bedienten, ergaben sich durch die verschiedenen Publikationsformen formale Unterschiede. Als regelmäßig erscheinende Beiträge in Zeitungen waren die Streifen von den Anforderungen des Trägermediums abhängig.⁹⁴ Das hatte zur Folge, daß sich die Beiträge normierten und den Bedürfnissen der verschiedenen Zeitungs-

⁹² Knigge, 33 Fußnoten, S. 27.

⁹³ Benton, Mike: *The Comic Book in America, An Illustrated History*. Dallas, 1989. S. 14f. Im folgenden zitiert als: Benton, *Comic Book in America*.

⁹⁴ Vgl. dazu und im folgenden: Fuchs, Wolfgang J. (Hrsg.): *Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht*. Opladen, 1977. S. 47. Im folgenden zitiert als: Fuchs, *Comics im Medienmarkt*.

formate anpaßten. Dies führte sogar so weit, daß die Anzahl der Panels eines Strips und deren Anordnung festgelegt wurden, damit im Bedarfsfall durch Weglassen einzelner Bilder der Streifen, statt auf einer ganzen Seite auch halb-, drittel- oder sogar viertelseitig abgedruckt werden konnte, ohne daß die Geschichte zusammenhanglos wurde. Daraus entstanden weitreichende Konsequenzen für die Künstler bezüglich der inhaltlichen und formalen Aufteilung der Panel, da die für die Handlung weniger wichtigen Bilder so plaziert werden mußten, daß sie weggeschnitten werden konnten.⁹⁵ Darüber hinaus sind schon aus Platzgründen Bildgröße und -anzahl beschränkt.⁹⁶ Neben diese Restriktionen traten noch solche inhaltlicher Art. Da Zeitungs-Strips eine möglichst große Anzahl von Lesern zufriedenstellen müssen, um eine Steigerung der Leserschaft zu garantieren, wurden und werden daher kontroverse Themen in aller Regel vermieden. Damit sind ihnen die künstlerischen und inhaltlichen Möglichkeiten der Comic-Hefte weit überlegen. Diese Erkenntnis stand allerdings nicht im Vordergrund, als einige Verleger sich entschieden, Comic-Hefte für den noch jungen Markt zu produzieren.

Einige Verleger hatten beobachtet, wie gut sich die Nachdrucke der beliebten Comic-strips verkauften und erhofften sich einen noch höheren Umsatz bei neuen, extra für die Hefte angefertigten Comics. 1935 veröffentlichten sie die ersten Comic-Hefte mit neuen Geschichten und Figuren. Diese neuen Serien konnten sich anfangs nicht durchsetzen, da sich ihre Geschichten um unbekannte Figuren drehten und durch ihre starke Anlehnung an Zeitungs-Comics keine neuen Impulse setzten, so daß die Kompilationen populärer Strips weiterhin den Markt beherrschten.⁹⁷

Im Verlauf der nächsten Jahre konnten sich die neuen Hefte aber immer mehr behaupten, und gegen Ende der dreißiger Jahre dominierten die Anzahl der Superheldencomics bereits den Markt, da ein wahrer „Superheldenboom“ eingesetzt hatte, nachdem der von Jerome Siegel und Joseph Shuster erfundene Superman 1939 im Comic-Heft sein Debüt gegeben hatte.⁹⁸

Während die humoristischen Comics den zweiten Weltkrieg nicht abbildeten oder in ihre Geschichten integrierten, kämpften die „Helden“ fleißig gegen die Achsenmächte. Die Figuren zeichneten sich nicht nur durch ihre besonderen Fähigkeiten aus, sondern vielmehr durch ihren grenzenlosen Patriotismus, der bereits in

⁹⁵ Diese Einschränkungen haben negative Auswirkungen auf die gestalterischen Möglichkeiten des Künstlers. In einem Fall führte es sogar soweit, daß Bill Watterson, der Künstler des wohl erfolgreichsten Zeitungs-Strips der letzten Jahrzehnte, seine Serie Calvin und Hobbes eingestellt hat, da er die starken künstlerischen Einschränkungen als unerträglich empfand. Watterson, Bill: *The Calvin and Hobbes Tenth Anniversary Book*. Kansas City, 1995. S. 14f.

⁹⁶ Harvey, Robert C.: *The Art of the Comic Book. An Aesthetic History*. Jackson, Mississippi, 1996. S. 24. Im folgenden zitiert als: Harvey, *Art of the Comic Book*.

⁹⁷ Benton, *Comic Book in America*, S. 18f.

⁹⁸ A.a.O., S. 26f.

vielen Titeln überdeutlich wurde: zum Beispiel *American Avenger*, *Fighting Yank*, *Miss Victory* oder *Captain America*.⁹⁹ Die Autoren und Zeichner machten kein Hehl aus ihrer propagandistischen Absicht, die oft bereits auf den Titelbildern der genannten Serien überdeutlich wurde. Zum Beispiel versetzt der Held der gleichnamigen Serie *Captain America* auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe Hitler einen kräftigen Fausthieb.¹⁰⁰

„Simon and Kirby's *Captain America* captured the essence of the World War II patriotic fighting hero. [...] >>Captain America was very much a reflection of his time. He was patriotic when the country was patriotic. He was willing to fight for his country when his country was getting ready to get into a horrible war. We saw him as a political statement fleshed out to be an active force.<< -Joe Simon, co creator of *Captain America*.“¹⁰¹

Ebenso wie die eigens für den Krieg erfundenen Helden, kämpften auch die bereits etablierten Figuren, wie Superman beispielsweise, an der Front oder hinter den feindlichen Linien. Auch in den Abenteuerstrips der Zeitungen schlug sich dies nieder: nicht nur in den Szenarios von *Terry and the Pirates*, *Flash Gordon* und *Tarzan* bestimmten eindeutig deutsche, bzw. germanische Antagonisten das Geschehen. Die Titelhelden nahmen nicht nur aktiv am Kampfgeschehen teil, sondern wurden auch ganz bewußt zu propagandistischen oder werbewirksamen Mitteln in Amerika eingesetzt, zum Beispiel als Werbung für den Kauf von Kriegsanleihen¹⁰² oder zur Verstärkung der patriotischen Gefühle der Soldaten.¹⁰³

Nachdem sich die Comic-Books auch Dank des Superheldenbooms auf dem Markt etabliert hatten, schwand das allgemeine Interesse an solchen Geschichten in der Nachkriegszeit. Die Folge war, daß im Laufe der Jahre fast alle Superheldenserien eingestellt wurden. Dies bedeutete aber nicht das Ende des Mediums. Selbst auf dem Höhepunkt der Heldenbegeisterung behaupteten die humoristischen Hefte einen starken Anteil des Marktes. Eine besondere Stellung kommt dabei den von Walt Disney produzierten Comics zu, die sich mit ihrem Bestiarium antropomorpher Tiere auch heute noch großer Beliebtheit erfreuen. Nicht nur Mickey Maus, sondern besonders auch die von Autor und Zeichner Carl Barks charakterisierten Figuren aus Entenhausen sind Beispiele für einen Höhepunkt der humoristischen Comics. Neben diesen Reihen füllten andere Serien die durch den

⁹⁹ Steranko, Vol. I, S. 52.

¹⁰⁰ Captain America Heft 1, Joe Simon (Texter) und Jack Kirby (Zeichner). Marvel Milestone Edition, Faksimile Druck. New York, 1995. [Erstveröffentlichung in Amerika 1941].

¹⁰¹ Benton, Comic Book in America, S. 33f.

¹⁰² Benton, Mike: The Illustrated History. Superhero Comics of the Golden Age. The Taylor History of Comics Number 4. Dallas, 1992. S. 36. Siehe für einen aufführlichen Überblick über den propagandistischen Einsatz von Zeitungscomics dieser Ära: Schaffer, Bernhard: Adolf und die Propaganda. Das Dritte Reich im Spiegel der Zeitungscomics Amerikas. Wien, 1994.

¹⁰³ Riha, S. 14.

Exitus der Superhelden entstandene Lücke, immer den neuesten Trends folgend: Liebescomics, Science-fiction-, Western- und Frauencomics erschienen und verschwanden bis auf wenige Ausnahmen wieder. Der Kreis schloß sich mit der Renaissance der Superheldencomics der 60er Jahre, die sich seitdem behaupten konnten und bis heute den amerikanischen Markt beherrschen.¹⁰⁴

Einige dieser Serieneinstellungen waren eine Folge der Comic-Kritik, die von Frederic Werthams Buch *Seduction of the Innocent*¹⁰⁵ 1954 ausgelöst wurde, in dem der Autor einen kausalen Bezug zwischen Comic-Konsum und Jugendkriminalität konstruierte.¹⁰⁶ Werthams Hauptthese besagte, daß Comics einen schädlichen Einfluß auf Jugendliche ausübten, da jugendliche Straffällige häufig Comics gelesen hatten, denn daraus folge, daß der Konsum der Hefte selbst zum Verbrechen führe.¹⁰⁷ Seine Thesen führten sogar zu einer öffentlichen Sitzung des „U.S. Senate Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency“¹⁰⁸, was die Schaffung eines Organs zur Überprüfung der verlegerischen Selbstzensur zur Folge hatte: die „Comics Code Authority“ (CCA). Diesem Organ mußten alle Mitglieder der „Comics Magazine Association of America“ (CMAA) die Hefte vor ihrer Veröffentlichung vorlegen, auf die Kriterien des Codes untersuchen und genehmigen lassen. Fand die CCA Grund zur Beanstandung, mußten die Szenen entschärft werden, bevor die Hefte an Zeitungsständen verkauft werden konnten.¹⁰⁹ Doch die von ihr festgesetzten Richtlinien für die Inhalte der Comics, der sogenannte „Comic Code“, wurden schließlich abgeschwächt, als die größeren Verlage Marvel Comics Group (Marvel) und Detective Comics (DC) begannen, zeitgenössische soziale Probleme in die Heftserien aufklärerisch einfließen zu lassen. Probleme wie Drogenmißbrauch durften eigentlich nicht im Comic dargestellt werden, aber

¹⁰⁴ Von den 100 meistverkauften Comicprodukten eines Monats stellen Superheldencomics mit 88 verkauften Titeln den Großteil. Siehe: McCallum, Patrick (Hrsg., u.a.): Wizard: The Guide to Comics. Volume I, Heft 63. New York, November 1996. S. 153.

¹⁰⁵ Wertham, Frederic: *Seduction of the Innocent*. New York, 1954.

¹⁰⁶ Scheint diese Argumentation zumindest teilweise einleuchtend, solange sie sich auf die Kriminal- und Horrorcomics bezog, in denen detailliert Gewalt und Verbrechen dargestellt wurden, entlarvt sie sich als moralischer Übereifer, wenn sogar Science-Fictioncomics mit teilweise haarsträubender Begründung der Verkauf an Zeitungsständen untersagt wurde. Die Publikationen des EC-Verlags von William Gaines waren besonders betroffen. Gaines stellte auch seine Science-Fictionpublikationen ein - vorher waren schon alle seine Kriminal- und Horrorcomics beanstandet worden - als er eine Geschichte gegen Bigotterie nicht veröffentlichen durfte, da die schwarze Hauptfigur schwitzend dargestellt worden war. Siehe: Benton, Mike: *The Illustrated History. Science Fiction Comics. The Taylor History of Comics Number 3*. Dallas, 1992. S. 51.

¹⁰⁷ Vgl. dazu auch: Ohne Verfasser, Vor 40 Jahren: 26. Oktober 1954. Rraah! Dateline. In: Rraah! Heft 28. Hamburg, August 1994. S. 53.

¹⁰⁸ Benton, *Comic Book in America*, S. 51f. Für einen Abdruck - auszugsweise - des interessanten Wortlauts dieser Sitzungen, zu denen zeitgenössische Comicautoren und -verleger geladen und befragt wurden siehe: Horn, Maurice: *The World Encyclopedia of Comics*. 2 Bände. New York, 1976. Band 2, S. 739-790. Im folgenden zitiert als: Horn, *Encyclopedia*, Band.

¹⁰⁹ Vgl: Rraah! Heft 28, S. 53.

die Verlage zeigten, daß gerade Comics zu aufklärerischen Zwecken eingesetzt werden konnten.¹¹⁰

Viele andere Serien fielen dem sich wandelnden Geschmack der Leserschaft zum Opfer. Neben den für den ganzen Markt bestimmten Hefltreihen der großen Verlage, die zum größten Teil aus humoristischen Reihen oder Heldenserien bestanden, entwickelte sich eine Subkultur, die Comics nutzte, um Kritik an den bestehenden Verhältnissen zu üben oder einfach nur auf drastische und graphisch eindeutige Weise mit allen möglichen Tabus zu brechen. Die Richtlinien des Comic Codes hatten für solche Serien keine Bedeutung, da sie oft nur in kleinen Auflagen von Privatpersonen auf der Straße vertrieben wurden.¹¹¹ Da sich Anfang in den 70er und 80er Jahren das Distributionsverfahren vom Pressegrosso hin zu speziellen Distributoren wandelte, die Fachläden mit den Serien belieferten, fanden auch diese selbstverlegten „Undergroundcomix“¹¹² immer größere Verbreitung. In diesen Serien der 60er Jahre fanden auf dem amerikanischen Markt die meisten Ex-

¹¹⁰ Auch hier standen mehr kommerzielle Interessen im Vordergrund als der bewußte Wunsch der Überwindung inhaltlicher Einschränkungen des Mediums. Um den sinkenden Auflagenzahlen der Serie Green Lantern des DC-Verlags entgegenzuwirken, sollten Autor Denny O’Neill und Zeichner Neal Adams experimentell aktuelle Bezüge und soziale Problematiken integrieren, so daß schließlich Probleme wie Rassismus oder Mißbrauch von Drogen dargestellt wurden. [Vgl. dazu: Daniels, Les: DC Comics. Sixty Years of the World’s Favorite Comic Book Heroes. Boston (u.a.), 1995. S. 154f. Im folgenden zitiert als: Daniels, DC. Nachdruck der betreffenden Geschichten in: Green Lantern/Green Arrow: More Hard Traveling Heroes, Dennis O’Neil (Texter) und Neil Adams (Zeichner). New York, 1993.] Während in Green Lantern Rassismus zuerst thematisiert worden war, druckte Marvel in seiner Serie The Amazing Spider-Man als erster Verlag eine Geschichte ab, in der die negativen Auswirkungen von Drogenkonsum dargestellt wurde. Die Comic Code Authority gab die Geschichte aber nicht zur Veröffentlichung frei, da die Darstellung von Drogenkonsum im Text des Comic Codes explizit untersagt war. Der Verlag entschloß sich, die betreffenden Hefte (The Amazing Spider-Man Heft 96-98, Stan Lee (Texter) und Gil Kane (Zeichner). New York, Mai - Juli 1971.) ohne das notwendige Gütesiegel zu veröffentlichen. Ein verändertes Distributionsystem ermöglichte die Umgehung des Genehmigungsverfahrens der CCA, da man beanstandete Hefte zwar nicht an Zeitungsständen, aber trotzdem in Spezialläden anbieten konnte. Die Hefte waren ein großer Erfolg und der Code wurde daraufhin revidiert. Vgl. dazu: Daniels, Les: Marvel. Five Fabulous Decades of the World’s Greatest Comics. New York, 1991. S. 152f. Im folgenden zitiert als: Daniels, Marvel.

¹¹¹ So soll auch Robert Crumb sein legendäres Zap „Anti-Comics-Magazin“ 1968 selbst auf der Straße verteilt haben. Siehe: Drechsel, Wiltrud Ulrike (u.a.): Massenzeichenware. Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics. Frankfurt am Main, 1975. S. 171.

¹¹² Der Name entstand, um sich von den standardisierten Auftragsarbeiten der Großverlage zu distanzieren. In dem neuen Distributionssystem erwuchsen aber auch andere, gemäßigtere Comics, die in ihrer Darstellungsform nicht so drastisch von den Mainstreamcomics („Mainstream“ = Hauptströmung, also Superhelden oder Abenteuercomics) abwichen, sich aber oft inhaltlich auf anspruchsvollere Themen spezialisierten: die Independent-Comics. In den 80er und 90er Jahren ist der Markt für Independent-Comics so groß geworden, daß die ehemals kleineren Verlage, die Comics für die Zeichner verlegten, wobei die Rechte bei den Zeichnern blieben, selbst Auftragsarbeiten anfertigen lassen und sie sich in ihrer Struktur nicht mehr von den Großverlagen unterscheiden. Trotzdem bleiben die Rechte an den Figuren weiter bei den jeweiligen Schöpfern. Viele der Independent-Comics sind aber sowohl strukturell als auch inhaltlich von den sogenannten Mainstreamcomics kaum noch zu unterscheiden.

perimente mit den Grenzen des Mediums statt, nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene. Vom Anspruch her richteten sie sich an erwachsene Intellektuelle, was schon in ihrem äußeren Erscheinungsbild deutlich zu Tage trat: Ganz bewußt verzichteten die meisten Zeichner auf Farben und zeichneten statt dessen in schwarz-weiß, um sich schon auf den ersten Blick von der bunten Massenzeichenware zu distanzieren.¹¹³

Hat es sich bei der Beschreibung der Entwicklung des Mediums seit Beginn dieses Jahrhunderts bislang um eine Rekapitulation der Tendenzen des amerikanischen Markts gehandelt, liegt das in der Tatsache begründet, daß sich Comics in Europa bis Ende der 60er Jahre, nicht so stark etabliert hatten.¹¹⁴ Das hatte folgende Ursachen: Seit Beginn des Jahrhunderts waren Comics generell als reine Kinderlektüre angesehen und fast ausschließlich aus Amerika importiert worden.¹¹⁵ Einzelne Versuche, Comics auch in Europa zu etablieren, waren aus den verschiedensten Gründen bislang gescheitert: Entweder funktionierten sie als Geschichte nicht, da eine Übertragung aus dem amerikanischen Kulturkreis nicht durch simple Übersetzung erreicht werden konnte, und wurden deshalb nicht angenommen, oder nationalistische Tendenzen schoben der Einfuhr der Streifen einen Riegel vor, da fremde Einflüsse als Gefährdung eines nationalen Bewußtseins angesehen wurden. Aus diesem Grund hatten auch die faschistischen Regimes in Deutschland und Italien ausländische Streifen abgelehnt. Während in Italien dafür die einheimischen Strips gefördert wurden, was zu einer eigenen Produktion führte, lehnte das nationalsozialistische Regime Deutschlands Comics generell ab.¹¹⁶

¹¹³ Vgl. dazu: Holtz, a.a.O., S. 55f.

¹¹⁴ Selbst der zweite Superheldenboom im Amerika der 60er Jahre konnte wenige Jahre später in Deutschland nicht wiederholt werden. Einer der Gründe war, daß Deutschland von der antikommunistischen Hysterie nicht in demselben Maß erfaßt worden war, Antikommunismus aber eine starke Triebfeder der Superheldengeschichten gewesen war. Während die Helden in den amerikanischen Ausgaben gegen „böse Russen“ kämpften, wurden politische Anspielungen in den deutschen Ausgaben retuschiert, was eine gewisse Belanglosigkeit der Geschichten zur Folge hatte. [Schnurrer, Zen-siert, S. 126.] Die durch Rolf Kauka initiierte Politisierung der französischen Serie Asterix, in der die Hauptfiguren durch sinnentfremdete Übersetzungen zu polemisierten „Kalten Kriegern“ und Antisemiten mutierten, wurde durch Autor Goscinny und Zeichner Uderzo gestoppt. Siehe: Dolle-Weinkauf, S. 218-222; und Drechsel, a.a.O., S. 48f.

¹¹⁵ Der Trend, Comics auch als Erwachsenenliteratur anzusehen, in der Themen wie Sex, Verbrechen oder auch Gesellschaftssatire behandelt wurden, kam in Italien erst mit den „fumetti neri“ (Sex und Gewalt) in den 60er Jahren auf und in Frankreich durch Serien wie Asterix (Parodie, Satire) im gleichen Zeitraum. Daß der Addressatenkreis von Asterix aus gebildeten Menschen bestand, wird auch aus der Tatsache ersichtlich, daß die vielzähligen lateinischen Zitate im Original nicht übersetzt wurden (im Deutschen wird eine Übersetzung stets angeführt). Darauf hinaus wird diese Entwicklung am deutlichsten dadurch, daß sich eine Art Undergroundcomicszene nach amerikanischen Vorbild entwickelte. Vgl. dazu: Holtz, a.a.O., S. 96; 138; Groth/Spiegelman, Comics Journal Heft 180, S. 70; Nielsen, Jens R.: Interview mit S. Clay Wilson. In: Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur Nummer Fünfundzwanzig. Hamburg, (ohne Jahr). S. 39.

¹¹⁶ Eine Ausnahme war „Prinz Waldemar (Prince Valiant) [abgedruckt] in der Kinderzeitschrift „Der Papagei“ 1939, Heft 9-24.“ Bis 1935 erschien auch der amerikanische Zeitungsstreifen Winnie

Daher konnte sich in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg ein Markt für Comics entwickeln, der auf Grund fehlender eigener Streifen stark vom ausländischen Angebot geprägt war und bis heute noch ist.¹¹⁷ Auch im besetzten Teil Frankreichs verhinderten die Nationalsozialisten eine Entwicklung der Comickultur. Hier konnte sich aber gerade wegen dieser Unterbrechung des amerikanischen Einflusses eine eigenständige Comicproduktion entwickeln, die schon relativ schnell auch auf erwachsene Leser abzielte und sich durch qualitativ hochwertige Serien auszeichnen konnte.¹¹⁸

Aber auch wenn sich im Europa der 70er Jahre Comics als Lesestoff für Erwachsene zu etablieren begannen, waren es Wegbereiter aus Amerika, wie Will Eisner (*1917) mit seinen anspruchsvollen *Spirit*-Geschichten und Robert Crumb (*1943), Gilbert Shelton und auch Art Spiegelman mit ihren avantgardistischen Undergroundcomix, die das Medium weiter entwickelten. Durch ihre Experimente mit dem Medium wurde deutlich, daß man auch im Comic inhaltlich komplexe Themen künstlerisch vermitteln konnte. Erst durch jene Comics, die sich von der Massenzeichenware künstlerisch und inhaltlich abhoben, wurde die konzeptionelle Grundlage geschaffen, komplexe Sachzusammenhänge darzustellen, wie sie zum Beispiel bei der Darstellung von Zeitgeschichte auftreten.

¹¹⁷ Winkle (dt.: Kalle, der Lausbubenkönig) auf der Kinderseite der Zeitschrift Neue Jugend. Dann wurde sie kommentarlos eingestellt, nachdem ein Sammelband durch die „mit der Überwachung aller Neuerscheinungen beauftragten NS-Dienststellen unter Verschluß gestellt [...] und damit [...] der allgemeinen Benutzung entzogen“ worden war. Siehe: Lettkemann, Gerd: Comics in der NS-Zeit. Comics im >>3. Reich<<. In: Comixene. Jg. 6 (1979). Heft 49. S. 49-52; vgl. auch: Seebßen, George: Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur. Berlin, 1994. S. 115.

¹¹⁸ Holtz, S. 180. Vgl. dazu auch das Programm der beiden großen Verlage Deutschlands, Ehpapa und Carlsen, die sich fast ausschließlich aus Comics des franko-belgischen, des amerikanischen oder auch japanischen Raums zusammensetzen.

¹¹⁸ Vgl. dazu: a.a.O., S. 95ff. Als herausragendes Beispiel wird in ihrem Werk die Serie Asterix eingehend analysiert. Holtz macht deutlich, daß die deutsche Fassung äußerst unzulänglich ist, auch wenn sie in Deutschland sicherlich zu den beliebtesten und bekanntesten Serien zählt. Trotzdem sind der besondere Sprachwitz und die aktuellen Bezüge auf die französische Tagespolitik kaum transferierbar (S. 104-118). Dazu sei noch angemerkt, daß die Serie auch im Original seit dem Tod des Texters Goscinny stark an Niveau verloren hat.

4. Probleme der Darstellung von Zeitgeschichte im Medium Comic

4.1. Inhaltliche Emanzipation des Mediums

Daß komplexe Sachverhalte schon in den Frühformen des Mediums Ausdruck fanden, konnte bereits an den satirischen Bilderstreifen belegt werden, die sich in Sozialkritik übten oder Kommentare zu aktuellen politischen Ereignissen gaben. Nach der Niveaunivellierung der humoristischen Comics der Jahrhundertwende hielten während des Zweiten Weltkriegs politische und propagandistische Themen erneut Einzug in die Welt der Comic-Hefte und einiger Zeitungsstreifen.¹¹⁹ Nachdem dieser Trend auf Grund des Abbaus der Feindbilder Nationalsozialismus nach dem II. Weltkrieg und Kommunismus nach der McCarthy-Ära wieder verschwunden war,¹²⁰ wurden in Comics verschiedene soziale Konflikte, wie Rassenhaß oder Drogenmißbrauch, verarbeitet. Dies geschah vornehmlich in amerikanischen Heftserien, deren Hauptziel immer noch kommerzielle Vermarktung und damit das Ansprechen einer möglichst großen Leserschaft war. Daher drückte sich in diesen Serien eher der zeitgenössische Trend des Erwachens eines Problembewußtseins des vornehmlich jungen Publikums aus, als daß es ein bewußter Versuch zur Erweiterung der bis dahin geltenden Grenzen des Mediums war.¹²¹ Erst mit den Undergroundcomix wurden soziale Mißstände schärfer verurteilt und schockierender dargestellt. Ziel der meisten Künstler war nicht, eine mild-edukative Wirkung beim jugendlichen Leser zu erzielen, sondern mündige Leser durch drastische und schonungslose Offenlegung aufzuklären, über Ursachen gesellschaftli-

¹¹⁹ Schaffer setzt sich mit diesem Punkt besonders ausführlich auseinander. - Auch wenn er in seinem Werk die damaligen Zeitungs-Strips lediglich zusammenfaßt und ihren Inhalt wiedergibt, dient sein Buch als Nachschlagewerk, da es nach Leitthemen indexhaft aufgebaut ist. Abgesehen davon kann es als Referenz zu den schwer zugänglichen Zeitungsstreifen dienen. Schaffer, a.a.O.

¹²⁰ Zur ausführlichen Darstellung des Antikommunismus in amerikanischen Superheldencomics vgl.: Schweizer, Reinhard: Ideologie und Propaganda in den Marvel-Superheldencomics. Vom Kalten Krieg zur Entspannungspolitik. Frankfurt a.M. (u.a.), 1992. S. 57 - 166; siehe auch: Benton, Mike: The Illustrated History. Superhero Comics of the Silver Age. The Taylor History of Comics Number 2. Dallas, 1991. S. 33-39.

¹²¹ Der zweite Superheldenboom, von Marvel durch seine Neudefinierung der Helden begründet, ist eher Beleg für einen sich wandelnden Zeitgeist, als für die Erweiterung des Mediums. Im Großen und Ganzen brechen auch die neuen Heldenreihen nicht mit den herrschenden Konventionen, auch wenn einige innovative Autoren und Zeichner, wie Jack Kirby, Steve Ditko und Neal Adams, um nur einige zu nennen, die Grenzen erweitern. Der ganze Reiz dieser Hefte lag in der neuen Idee, die Helden nicht mehr so weit abgehoben vom Leser erscheinen zu lassen, indem sie im Privatleben mit denselben Problemen zu kämpfen hatten wie der durchschnittliche Leser, und so eine bessere Identifikationsfigur zu schaffen. Vgl. dazu: Palumbo, Donald: The Marvel Comics Group's Spider-Man as an Existentialist Super-Hero; or 'Life Has No Meaning without My Latest Marvels'. In: Journal of Popular Culture, 1983 Fall. S. 67-82.

chen Unrechts. Polizeibrutalität gegen die amerikanische Subkultur, sexuelle und gewalttätige Exzesse und die Verherrlichung von Drogenkonsum waren ein beliebtes Thema der Werke Clay Wilsons, Robert Crumbs und Gilbert Sheltons, denen auf diesem Gebiet eine Vorreiterrolle zukommt.¹²²

Besonders durch die Undergroundcomix fand eine wechselseitige Beeinflussung des europäischen und amerikanischen Marktes statt. Durch die inhaltlichen Beispiele der amerikanischen Comic-Zeichner begann auch in Europa der Trend, Themen für Erwachsene in Comics offen zu thematisieren.¹²³ Sogenannte „Autorencomics“ entstanden, die durch epischen Umfang und Lösen von inhaltlichen Zwängen den Transport komplexer Inhalte zum Ziel hatten.¹²⁴ Auf der anderen Seite ging man auch in Amerika dazu über, in Anlehnung an die europäische Tradition der Publikation von Comics im aufwendigeren Albenformat, anspruchsvolle Geschichten in besonderen Formaten zu drucken. Durch den Direktvertrieb an Spezialläden fanden sich Möglichkeiten, vom Heftformat abzuweichen und mit bestehenden Konventionen zu brechen, ohne riskieren zu müssen, keinen Abnehmer zu finden. Auch verlagerte sich der Zeichenstil vom gleichförmigen, welcher den Zeichnern der großen Verlage vorgeschrieben wurden,¹²⁵ zum individuellen Stil, da einige Zeichner durch ihren eigenen, distinktiven Stil eine persönliche Leserschaft gewonnen hatten. Diese Leser blieben den Zeichnern treu, auch wenn er die Serie wechselte, so daß innovativer Stil zum Markenzeichen wurde und - solange er kommerziell erfolgreich war - künstlerische Experimente mit dem Medium förderte.¹²⁶

Zu Beginn der 1980er Jahre setzte der Trend ein, anspruchsvolle Themen in allen Genres der Comics darzustellen. Es ging nicht mehr ausschließlich um Aufklärung und Aufarbeitung aktueller sozialer Probleme oder Erscheinungen, sondern um eine anspruchsvolle Auseinandersetzung innerhalb der einzelnen Genres selbst. Auch auf dem Superheldensektor erschienen Werke, die in formaler und inhaltlicher Hinsicht künstlerische Ansprüche zu verwirklichen suchten. Als ein Vorreiter dieser Entwicklung ist die auf zwölf Bände angelegte Reihe *Watchmen* zu sehen.¹²⁷ In dieser Reihe wurde glaubhaft durchgespielt, wie sich real existierende

¹²² Vgl. auch: Fuchs/Reitberger, S. 218ff. Für Beispiele und Analyse der vergriffenen Comics von S. Clay Wilson, siehe: Nielsen, Jens R.: S. Clay Wilson. Der Griff in die Kloschüssel. Anmerkungen zur Kultur S. Clay Wilsons. In: Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur. Nummer Fünfundzwanzig. Hamburg, (ohne Jahr). S. 35-38. Die Werke von Robert Crumb und Gilbert Shelton befinden sich ständig im Druck.

¹²³ Harvey, S. 144.

¹²⁴ Ohne Verfasser: Massenmedium Comics? In: Rraah! Heft 35. Hamburg, Mai 1996. S. 23.

¹²⁵ Sogenannte Haussstile waren die Regel. Dieser Trend wird besonders auch dadurch deutlich, daß vom Marvelverlag ein Buch erschien, unter dessen Anleitung jeder den „Marvelstil“ erlernen könne. Vgl. dazu: Lee, Stan und Buscema, John, How to Draw Comics the Marvel Way. New York, 1978.

¹²⁶ Harvey, S. 144.

¹²⁷ Watchmen, Alan Moore (Texter) und Dave Gibbons (Zeichner). 1986-1987, New York.

Superhelden in unserer Gesellschaft verhalten würden, welchen Einfluß sie ausüben könnten, und vor allem brachte sie die grundlegenden faschistoiden Machtvorstellungen der Superhelden zum Ausdruck. Sie zeichnete sich aber auch durch den Einsatz von Collagentechniken, Einschübe langer Textpassagen und innovatives Layout aus. Die Idee, einen „normalen“ Menschen mit „übermenschlichen“ Fähigkeiten auszustatten und dann die psychologischen Auswirkungen auf ihn und seine Mitmenschen durchzuspielen, wurde in extremerer Form von Rick Veitch in seiner fünfteiligen Serie *Bratpack* (1991) wieder aufgegriffen, mit der er die faschistoiden Vorstellungen offenlegt, die dem Gedanken eines „idealnen Menschen“ zugrunde liegen.¹²⁸

1982 erschien in England der erste Teil der Miniserie *V for Vendetta*.¹²⁹ Alan Moore erzählt die Geschichte eines totalitären Staates der nahen Zukunft, 1997, in der eine mit seltsamen Kräften ausgestattete Person gegen die Unterdrückung und für die Wahrung der individuellen Rechte kämpft. Kurz darauf folgte auch Batman in dem Comic-Klassiker *Batman: The Dark Knight Returns* diesem Trend.¹³⁰ Auch diese Geschichte spielt in einem totalitären, amerikanischen Staat der nahen Zukunft, in der sich die Superhelden zur Ruhe setzen oder aber der Regierung anschließen mußten. Diesen herausragenden Werken folgten unzählige Imitationen minderer Qualität.

Bei den selbstverlegten Comics wurden anfangs Experimente inhaltlicher und formaler Art noch stärker in den Vordergrund gerückt, da sie eine ganz andere Käuferschicht anstrebten und den Restriktionen des Massengeschmacks nicht unterlegen waren. Zu den herausragenden Werken dieser Art zählen Ted McKeever's *Eddy Current* und *Metropol*, Frank Millers (*1957) *Elektra Assassin* (1986, zusammen mit Bill Sienkiewicz (*1958)) und *Sin City* (1992), Will Eisners (*1917) *To the Heart of the Storm* (1991) und die vielen Gemeinschaftsproduktionen des Autoren Neil Gaiman und des Zeichners Dave McKean (zum Beispiel *Signal to Noise*, 1992). Auch auf dem europäischen Markt erschienen immer mehr künstlerisch, oft auch inhaltlich, anspruchsvolle Comics. Stellvertretend sollen hier einzelne Werke von Moebius (d.i. Jean Giraud; *1938): *John Difool* (1980), Enki Bilal (*1951): *Die Geschäfte der Unsterblichen* (1980), François Boucq (*1955): *Horst Katzmeier in der Fünften Dimension* (1994) und François Schuiten (*1956): *Das Fieber des Stadtplaners* (1987)¹³¹ genannt werden.

¹²⁸ *Bratpack*, Rick Veitch (Autor/Zeichner). Collected Edition 1992, New York.

¹²⁹ *V for Vendetta*, Alan Moore (Autor) und David Lloyd (Zeichner). Collected Edition. New York, 1990.

¹³⁰ *Batman: The Dark Knight Returns*, Frank Miller (Autor/Zeichner). Collected Edition. New York, 1986.

¹³¹ Das Medium wird immer noch maßgeblich von Männern bestimmt, indem sie die Mehrheit der Produzenten, Verleger oder Künstler bilden. Erst in den letzten Jahren traten mehr und mehr Frauen als Comic-Künstlerinnen ins kommerzielle Rampenlicht. Selbstverständlich waren trotzdem Frauen von

In der Tradition der unabhängigen Kleinverlage steht auch Art Spiegelman mit seiner avantgardistischen Publikation *RAW*, in der teilweise unbekannte europäische und amerikanische Comic-Künstler ihre Geschichten veröffentlichten. Mit dieser Publikation, die er zusammen mit seiner Frau Françoise Mouly verlegte, versuchte er gleichzeitig, das Medium als ernstzunehmende graphische Kunst zu etablieren und einem breiteren amerikanischen Publikum anspruchsvollere Comics näher zu bringen, wie sie seit Jahren in Europa und Japan kursierten.¹³² In dieser Reihe veröffentlichte er periodisch *Maus*. Später kamen dann zusammenfassende Einzelbände auf den Markt.

4.2. Geschichtsdarstellung im Comic

Will Eisner setzte 1978 Zeichen, als er seinen ersten graphischen Roman *A Contract With God*¹³³ veröffentlichte. Eisner erzählt in diesem Werk episodenhaft Geschichte(n) aus der Bronx der beginnenden 30er Jahre. Auch wenn die Charaktere fiktiv sind, basieren sie und die Geschichten auf persönlichen Erfahrungen von Eisner und seinen Zeitgenossen.¹³⁴ Der Autor erzählt also ein Stück Zeitgeschichte, wenn auch künstlerisch verfremdet. In seinen nachfolgenden Werken kommt er immer wieder auf dieses Konzept zurück, bis er schließlich mit *To the Heart of the Storm* ein rein autobiographisches Werk vorlegt.¹³⁵ Mit dieser Geschichte seiner Militärzeit während des Zweiten Weltkriegs schuf er ein bleibendes zeitgeschichtliches Dokument.

Der Amerikaner Harvey Pekar verarbeitete schon vor ihm autobiographisches Material im Comic. In seiner Serie *American Splendor*¹³⁶, die von den verschiedensten Künstlern gezeichnet wird, veröffentlicht er bereits seit 1976 authentische Erlebnisse. Höhepunkt ist die emotionale Erzählung *Our Cancer Year*¹³⁷, in der Pekar seine Erfahrungen mit seiner Krebskrankheit und ihre Überwindung beschreibt.

In den 1980er Jahren setzte der Trend ein, Geschichte im Comic realistisch darzustellen, was Mitte des Jahrzehnts zu verschiedenen zeitgeschichtlich orientierten

Anfang an in diesem Bereich tätig. Für einen Überblick der wichtigsten Frauen auf diesem Gebiet der letzten 100 Jahre, siehe: Robbins, Trina: *A Century of Women Cartoonists*. Massachusetts, 1993.

¹³² Weschler, Lawrence: „Art's Father, Vladek's Son“ from Shapinskis Karma, Boggs's Bills, and other True-Life Tales. In: *The Complete Maus CD-ROM*. New York, ohne Jahr. Appendix: *Maus Related Miscellany*. S. 3. Im folgenden zitiert als: Weschler, *Maus CD-ROM*.

¹³³ *A Contract with God. And Other Tenement Stories*, Will Eisner (Texter und Zeichner). 4. Nachdruck. Princeton (U.S.A.), 1985.

¹³⁴ *Contract with God*, Introduction, S. 7.

¹³⁵ *To the Heart of the Storm*, Will Eisner (Texter und Zeichner). Princeton (U.S.A.), 1990.

¹³⁶ *The New American Splendor Anthology. From Off the Streets of Cleveland*, Harvey Pekar (Texter). New York, 1991.

¹³⁷ *Our Cancer Year*, Joyce Brabner und Harvey Pekar (Autoren). New York, 1994.

Comics führte. In den Historien-Comics wurden die geschichtlichen Hintergründe häufig detailliert und authentisch geschildert, auch wenn es sich um fiktive Geschichten handelte. Als herausragendes Werk ist der fünfbandige Zyklus *Reisende im Wind*¹³⁸ von François Bourgeon (*1945) zu nennen, in dem der geschichtliche Hintergrund mehr als nur Staffage für seine Fiktion ist. In seinem aufwendigen Comic thematisiert er die Praktiken des Sklavenhandels des ausgehenden 18. Jahrhunderts anhand der fiktiven Geschichte der Adligen Isabeau de Marnaye, die als blinder Passagier auf einem Sklavenschiff bis nach Afrika reist.¹³⁹

Im Zuge dieser Verarbeitung historischer Themen begann auch die Darstellung von Zeitgeschichte im Comic.¹⁴⁰ Mit *Die Zeit der Abrechnung*¹⁴¹ liegt ein Werk vor, das nicht explizit auf einer authentischen Quelle beruht. Vielmehr wird die Zeit des Nationalsozialismus im besetzten Dänemark als Hintergrund genommen, vor dem sich eine fiktive Geschichte abspielt. Das Autorengespann Hesseldahl und Roland verknüpft eine Rekonstruktion der dänischen Gesellschaft zur Zeit der Besatzung mit einem Gerüst korrekt wiedergegebener historischer Ereignisse. Durch die komplexe Charakterisierung der Hauptfiguren und den Verzicht sowohl auf eine nachträgliche Glorifizierung des dänischen Widerstands als auch auf eine einseitige Darstellung der Besatzer, schaffen die Autoren realistisch wirkende Biographien, die zwar fiktiv sind, aber durchaus möglich erscheinen. Nicht zuletzt durch die zweite Zeitebene, die in unserer Zeit liegt, und von der aus retrospektiv die Ereignisse analysiert werden, um einen damaligen Verräter zu enttarnen und nachträglich mit ihm abzurechnen, gleitet die Geschichte aber mehr in den Bereich des Abenteuers, als daß sie eine ernstzunehmende Geschichtsdarstellung bietet. Mit *Der Weg des Königs*¹⁴² legen die Zeichner Jacques Armand (Band 1) und Gilles Mezzomo (Band 2) zusammen mit dem Texter Jean Annestay eine Adaption des französischen Roman *Le Roi Vert* von Jean-Loup Sulitzer vor. Diese Geschichte thematisiert den Nationalsozialismus vornehmlich im ersten Band und handelt von einem Überlebenden der Konzentrationslager, der nach dem Krieg geflohene Lagerkommandanten aufspürt und tötet. Der erste Band beginnt mit der

¹³⁸ *Reisende im Wind*, François Bourgeon (Zeichner und Autor). Nachdruck in 5 Bänden. Hamburg, 1995. [Erstveröffentlichung in Frankreich: 1980]

¹³⁹ Vgl. dazu: Stratmann, Ingo: *Reisende im Wind. Zurück in die Zukunft: François Bourgeons bahnbrechende Serie wieder im Handel*. In: *Comic Speedline Heft 51*. München, August/September 1995. S. 54-55.

¹⁴⁰ Für einen umfassenden Überblick über die herausragendsten Comics amerikanischer und europäischer Prägung, die sich durch derartige Inhalte auszeichnen siehe: Rehm, Dirk: >>The New Comics<< Comic Books in den 80er Jahren. In: Kaps, Joachim (Hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Kulturatrum der Stadt Erlangen): *Comic Almanach 1993*. Wimmelbach, 1994. S. 61-78.

¹⁴¹ *Die Zeit der Abrechnung*, Morten Hesseldahl (Autor), Niels Roland (Autor und Zeichner) und Henrik Rehr (Zeichner). 5 Bände. Hamburg, 1992. [Erstveröffentlichung in Dänemark: 1991]

¹⁴² *Der Weg des Königs*, 2 Bände. Band 1: Jean Annestay (Texter) und Jacques Armand (Zeichner); Band 2: Jean Annestay (Texter) und Gilles Mezzomo (Zeichner). Hamburg, 1992. [Erstveröffentlichung in Frankreich (Album): 1991]

Befreiung des Konzentrationslagers Mauthausen und der mirakulösen Rettung eines halb begrabenen jüdischen Gefangenen. Dieser Gefangene, Reb Michael Klimrod, wurde mit anderen Gefangenen von dem homosexuellen Lagerkommandanten mißbraucht und kurz vor dem Einmarsch der amerikanischen Armee niedergeschossen und begraben. Die Aussage auf der Albumrückseite, daß es ihm Dank seiner unfaßbaren Willenskraft gelungen sei, sich „an seinen Peinigern und den Mördern seiner Familie [zu] rächen“¹⁴³ verdeutlicht die Intention des Autoren: die Erzählung einer phantastischen Geschichte, die auf den Emotionen beruht, welche die nationalsozialistischen Verbrechen hervorrufen. Es geht hier nicht um eine korrekte Darstellung von Zeitgeschichte, und daher werden auch kaum Fakten genannt. Die Erinnerungen Klimrods an die grausame Behandlung durch die Nationalsozialisten dient lediglich der Rechtfertigung der erbarmungslosen Tötung des Kommandanten am Ende des ersten Bandes durch das heldenhafte Opfer Klimrod selbst. Die bildliche Darstellung zielt eindeutig auf eine Emotionalisierung des Lesers ab, indem die Schönheit des jugendlichen Helden stets mit der fratzenhaften Häßlichkeit der „Nazi-Schergen“¹⁴⁴, die er jagt und tötet, kontrastiert wird. Im zweiten Band tritt diese Thematik dann endgültig in den Hintergrund; im Vordergrund stehen seine späteren Abenteuer, die ihn zum reichsten Mann Amerikas machen sollen.

In *Braun*¹⁴⁵ versucht der Autor und Zeichner Emmanuel Guibert den Nationalsozialismus auf teuflischen Einfluß zurückzuführen. In seinem den „Märtyrer[n] der weißen Rose“ um Sophie Scholl gewidmeten Werk beschreibt er die Anfänge des Nationalsozialismus an den fiktiven Biographien mehrerer Personen: der deutsche intellektuelle Jude Werner, der mit seiner Freundin Nina auf der Flucht vor Repressalien in eine Widerstandsgruppe gerät, der SS-Offizier Dietrich, Ex-Liebhaber Ninas, der sich durch Anpassung an das Regime auszeichnet, und nicht zuletzt Adolf Hitler selbst, dessen Lebensweg von der dämonischen Gestalt des Gustav Hinkefuß maßgeblich bestimmt wird. Nicht nur die geplante Vernichtung der Juden, sondern auch Reichstagsbrand und Machtergreifung gehen auf dessen Einfluß zurück. Eine solche Darstellung ist durch die Vermischung historischer Tatsachen mit phantastischen Elementen bedenklich, da die Authentizität der Ereignisse hier eingesetzt wird, um auch die fiktiven Elemente als real erscheinen zu lassen. Durch den stark manipulativen Zeichenstil bleibt kein Spielraum für eigene Wertungen. Die Parallele zu *Faust* durch den Pakt zwischen Hitler und Teufel schafft einen Mythos um die Person Hitlers, die das Phänomen Nationalsozialismus erklärbar und vor allem entschuldbar macht: Da hier übersinnliche Kräfte

¹⁴³ Weg des Königs, Band 1, Buchrückseite.

¹⁴⁴ Ebenda.

¹⁴⁵ Braun, Emmanuel Guibert (Texter und Zeichner). Sonneberg, 1995. [Erstveröffentlichung in Frankreich: 1992]

wirken, sind Menschen und sogar Hitler schuldlos. Anstelle der Herausstellung des Teuflischen (d.i. des Bösen als einer genuin menschlichen Möglichkeit oder gar Eigenschaft) in der Ideologie wird eine Verbannung dieses Abschnitts der Geschichte in nicht beeinflußbare Sphären erreicht. Auch wenn die Rollen durch den manipulativen Stil klar verteilt sind und deutlich wird, daß keinerlei Sympathien für Hitler und sein Regime geweckt werden sollen, vereitelt gerade diese Art der Darstellung eine Reflexion des Lesers. Guibert kontrastiert das absolut Böse: hier der Teufel: Hitler und seine Anhänger; dort das absolut Gute: Werner und seine Freunde. Und dadurch gelingt es ihm gerade nicht, wie auf der Buchrückseite behauptet wird, „auf unvergleichliche Weise [...], Stimmung, Zeitgeist und Atmosphäre des Beginns der verhängnisvollsten Epoche deutscher Geschichte einzufangen.“¹⁴⁶ Hitler ist zu „dämonisch“, seine sich tapfer wehrenden Opfer sind zu „edel“, als daß sie real wirken könnten; und damit entleert er seinen Comic jeglicher relevanter Aussage.

Schon 1977 erschien in Deutschland die französische Serie *Der Zweite Weltkrieg in Bildern* von Pierre Dupuis bezeichnenderweise unter dem Titel *Hitler und der II. Weltkrieg*.¹⁴⁷ In dieser Reihe steht die authentische Darstellung der militärischen Ereignisse im Vordergrund, und in einer Mischung aus gezeichneter Wochenschau und längeren Textpassagen erscheint Hitler „vor allem als Strategie in einem gigantischen Reißbrettspiel.“¹⁴⁸ Der Leser wird zwar über die Entwicklung des Krieges informiert, aber menschliche Konflikte finden kaum Widerhall. Der Schrecken des Krieges wird kaum thematisiert, und der Zeichenstil läßt eher vermuten, daß der Zeichner seine starke Vorliebe für die actionreiche Darstellung gewaltiger Materialschlachten auslebt, als daß hier wirklich differenziert Geschichte betrachtet werden soll. Der Comic strahlt eine gewisse Kriegsbegeisterung aus, der sich ein ungeübter Leser nur schwer entziehen kann.

Um ein Hitlerbild gänzlich anderer Art bemühten sich der Historiker Friedemann Bedürftig (Texter) und Zeichner Dieter Kalenbach in ihrer Hitlerbiographie. Nur mit *Hitler* betitelt, wird ihr Programm deutlich: Konzentration auf die Herkunft und den Werdegang der Person Hitlers. In einer längeren Einleitung erläutern die Autoren ihre Absichten: Mit einer wissenschaftlich fundierten, historisch korrekten Biographie in Bildern wollen sie Geschichte auf eine neue Art präsentieren - Darstellung von Geschichte als Comic. Aber schon die Begründung dieser Vorge-

¹⁴⁶ Braun, Rückseite.

¹⁴⁷ In Frankreich war diese Serie auf acht Bände im Großalbumformat angelegt. Bei Bearbeitung lag dem Verfasser nur die Sonderausgabe Nr. 1 der deutschen Fassung vor: Hitler und der II. Weltkrieg. The World at War in Pictures. Die große Farbbild-Dokumentation. Sonderausgabe Nr. 1: Der Wüstenfuchs. Rommels Afrika-Korps im Kampf um Tobruk und El-Alamein. Pierre Dupuis (Texter und Zeichner) Frankfurt, 1977. Hierbei handelt es sich um Band VI der französischen Serie. [Erstveröffentlichung in Frankreich 1974-77]

¹⁴⁸ Seeßlen, S. 125.

hensweise ist problematisch, wie sie im Vorwort des ersten Bandes von Erich Kuby näher ausgeführt wird. Klingt im Titel dieses Vorworts *Was soll das? - Eine Art Gebrauchsanweisung* schon der offensichtlich empfundene Erklärungsnotstand des Verlages an, wieso man ausgerechnet im Comic eine wissenschaftlich orientierte Geschichtsdarstellung umsetze, verschärft sich dieses Problem durch den apologetischen Stil Kubys. Er gibt an, diese Form rechtfertige sich schon dadurch, daß man mit dem Comic eine Zielgruppe erreiche, die bildliche Kultur verschlinge, aber „vom konzentrierten Lesen überhaupt nichts mehr halte [...].“¹⁴⁹ Er impliziert eine vorgebliche intellektuelle Anspruchslosigkeit des Mediums, die minderbemittelten Jugendlichen die geistige Arbeit des Analysierens abstrakter Texte abnehme und statt dessen Bilder direkt in ihre Köpfe projiziere. Damit scheitert *Hitler* schon vom Anspruch, denn eine differenzierte Geschichtsbetrachtung kann nicht dadurch erreicht werden, daß Darstellungen, auch wenn sie „korrekt“ sein sollten,¹⁵⁰ unreflektiert übernommen werden.

Probleme ganz anderer Art sah Art Spiegelman, der von den Verlegern gebeten worden war, eine Empfehlung zu *Hitler* zu verfassen:

„But the big problem was, although it was true, that kids learned a lot about the Third Reich, they also learned a kind of sympathy for Hitler. It was built into this comic book, although their [die Produzenten, Anm. des Verfassers] intentions were otherwise.“¹⁵¹

Im weiteren Verlauf dieses Interviews im *Comics Journal* Heft 180 erläutert Spiegelman den grundsätzlichen Fehler dieses Werks, der auch von anderen Autoren bemerkt und kritisiert worden ist: Die Möglichkeiten des Mediums wurden nicht erkannt, und dementsprechend nicht genutzt.¹⁵² Auch wenn Kuby erläutert, die Geschichte sei zu komplex, als daß sie nur in Sprechblasen dargestellt werden könne - als Hinweis auf die extensiven Textpassagen in *Hitler* -, erklärt dies nicht die Abweichung von der traditionellen Seitenaufteilung durch Panels. Wie eine Collage werden Bildzitate von „beinahe ikonischer Bekanntheit“¹⁵³ ineinander

¹⁴⁹ Kuby, Erich: *Was soll das? - Eine Art Gebrauchsanweisung*. Vorwort zu Friedemann Bedürftig, Dieter Kalenbach: *Hitler*. In: *Hitler*, Friedemann Bedürftig (Texter) und Dieter Kalenbach (Zeichner). 2 Bände. Hamburg, 1989. (Ohne Paginierung). Zitiert nach Frahm, Ole und Hein, Michael: *Hilflose Täter. Was Auschwitz in einigen Comic-Geschichten verloren hat*. In: *Comic Almanach*, a.a.O., S. 97. Im folgenden zitiert als: Frahm/Hein. [Dem Verfasser liegt nur die Hitler-Gesamtausgabe vor: *Hitler*, Friedemann Bedürftig (Texter) und Dieter Kalenbach (Zeichner). 2., veränderte Ausgabe. Hamburg, 1995.]

¹⁵⁰ Auf das grundsätzliche Problem einer objektiv korrekten Geschichtsbetrachtung soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden.

¹⁵¹ Groth, Gary: Deconstructing Art Spiegelman. The Definitive Interview with the Author of ‘Maus’. Part I. In: *The Comics Journal. The Magazine of Comics News & Criticism*. Number 180. (ohne Ort), September 1995. S. 54. Im folgenden zitiert als: Groth/Spiegelman, *Comics Journal* Heft 180. Spiegelman lehnte den Auftrag ab.

¹⁵² Vgl. dazu auch: Seeßlen, S. 125f; Frahm/Hein, S. 95-97.

¹⁵³ A.a.O., S. 97.

verschachtelt und lediglich als Illustrationen der langen Textpassagen, die fast ausschließlich die Narration tragen, eingesetzt. Die suggestive Anordnung dieser Bilder und, was schwerer wiegt, die Einbeziehung des Lesers durch Gedankenblasen der Figuren, als könne man sich tatsächlich mit der Situation identifizieren, bewirken ein Abrutschen ins Rührselige. An dem Einsatz der Gedankenblasen zeigt sich überdeutlich, daß die Autoren sich nicht über die Implikationen der formalen Kriterien des Mediums im Klaren waren. Sogar Hitlers Gedanken finden auf diese Weise bildlichen Ausdruck. Das bedeutet aber, daß - genau wie durch die Gedankenblasen der Opfer - eine Identifikation des Lesers mit der Hauptfigur erreicht werden kann, eine Identifikation, die schon durch Hervorhebung Hitlers als des Protagonisten ermöglicht wird.¹⁵⁴ Selbst ohne eine analytische Untersuchung, inwieweit *Hitler* überhaupt als Comic anzusehen ist¹⁵⁵, fällt die inhaltliche Fragwürdigkeit ins Auge, die den Intentionen der Autoren konträr gegenübersteht, wie auch Seefßen feststellte:

„Wie in so vielen medialen und musealen Nachinszenierungen des Faschismus schaffte es auch diese Comic-Serie, ohne auch nur einmal die Unwahrheit zu sagen, ohne die wahren Greuel zu verschweigen, der faschistischen Inszenierung auf den Leim zu gehen, indem zum einen die Grundmythen seiner Entstehung übernommen werden und zum anderen seine ästhetische Identifikation direkt wiedergegeben wird.“¹⁵⁶

Die Ergebnisse eines breit angelegten Schulversuchs zu Wirkung und Einsatzmöglichkeit des Werkes fielen zwar durchgängig positiv aus¹⁵⁷; dennoch muß bezweifelt werden, daß *Hitler* bei vom Unterricht losgelöster Rezeption zu einem differenzierten Geschichtsbild und einer reflektierenden Geschichtsbetrachtung beiträgt.

Mit *Der Schrei nach Leben*¹⁵⁸ adaptieren der Zeichner Paul Gillon und Texter Patrick Cothias die Tagebuchaufzeichnungen des „Überlebenden“ Martin Gray.¹⁵⁹

¹⁵⁴ Vgl. auch: Groth/Spiegelman, Comics Journal 180, S. 55.

¹⁵⁵ Dies soll kein Versuch sein, dieses Werk auf Grund seiner qualitativen Fragwürdigkeit aus dem Medium auszuschließen. Es gibt sicherlich weitaus „schlechtere“ Werke, die fest im Medium verankert sind. Vielmehr stellt der Comic Hitler - selbst in einem mit Scott McClouds Definition sehr umfassend verstandenen Medium - einen Grenzfall dar, denn die die Autoren bedienen sich zwar einiger comicspezifischer Kriterien, ihr Einsatz und ihre Anordnung aber werden den Anforderungen nicht immer gerecht. Selbst eine Sequentialität im Sinne einer narrativen Anordnung der Bilder ist nicht durchgängig gewährleistet. Es handelt sich hierbei eher um eine reich illustrierte Textsammlung, als um einen Comic. Eine endgültig Klärung dieser Frage bedarf allerdings einer eingehenderen Analyse des Werks, als sie hier geleistet werden kann.

¹⁵⁶ Seefßen, S. 127.

¹⁵⁷ Vgl. die kurze Zusammenfassung der Ergebnisse in: Franzmann, Bodo: Lernerfolg per Sprechblasen. In: MedienConcret, Heft 2 (1992).

¹⁵⁸ Der Schrei nach Leben. Paul Gillon (Zeichner) und Patrick Cothias (Texter). 2 Bände. Hamburg, 1988. [Erstveröffentlichung in Frankreich, 1986-87]

¹⁵⁹ Über diese und weitere Werke wird im Zusammenhang mit Maus noch zu reden sein, da an ihnen gewisse Probleme der Darstellung von Zeitgeschichte besonders gut verdeutlicht werden können.

Die authentischen Aufzeichnungen beschreiben detailliert die Geschehnisse im Warschauer Ghetto. Der Leser folgt der Geschichte Grays, der heldenhaft gegen die Unterdrücker kämpft, indem er Lebensmittel ins Ghetto schmuggelt. Durch die Risiken, die er eingeht und tapfer übersteht, befindet er sich in einer Sonderrolle, die er selbst erkennt: „Ich bin nicht mehr wie diese Menschen, die ihr grausames Schicksal ertragen, ohne sich zu rühren ... Wer sich nicht wehrt, wird schließlich enden wie Schlachtvieh! ...“¹⁶⁰ Der Comic scheitert nicht zuletzt an Grays besonderer Stellung: Der heldenhafte Kampf, seine guten Taten im Ghetto und der aufregende Befreiungsversuch seiner Geliebten aus den Händen der Deutschen erinnern eher an eine fiktive Abenteuergeschichte als an ein Stück Realgeschichte. Im Comic werden einzelne Episoden des Berichtes Grays erst symbolhaft verdichtet und dann zu dramatischen Ereignissen umfunktioniert.¹⁶¹ Die Identifikation mit dem Helden, der selbst als Opfer überlegen bleibt, nimmt dem Leser jede Möglichkeit, sich mit der Geschichte auseinanderzusetzen. Das Abenteuer wird schnell durchlebt, und von dem eigentlich Interessanten, den damaligen Umständen im Ghetto, bleibt kein, oder nur ein schwacher Eindruck zurück, da diese Umstände nur das Szenario einer aufregenden, aber fiktiven Geschichte bieten.

4.3. *Maus*

1986 erschien in Amerika der erste zusammengefaßte Band von *Maus*. Seit 1980 hatte Art Spiegelman in dem von ihm und seiner Frau Françoise Mouly verlegten avantgardistischen Comic-Magazin RAW in jährlichem Abstand einzelne Episoden dieses Comics veröffentlicht.

Nicht nur auf Grund seiner Thematik - Spiegelman stellt die Lebensgeschichte seines Vaters Vladek Spiegelman dar, der das Konzentrationslager Auschwitz er- und überlebte - fand dieses Werk große Beachtung, sondern besonders auch wegen der gewählten Art der Darstellung: Spiegelman stellt die nationalsozialistische Judenvernichtung mittels einer Metapher dar, indem er Juden als Mäuse, Deutsche als Katzen und die anderen nationalen Gruppen ebenfalls als antropomorphisierte Tiere abbildet. Diese Darstellung stieß sowohl seitens einiger jüdischer Künstler¹⁶² als auch in der Fachpresse zunächst auf Kritik. Erst nach Veröffentlichung des zweiten Bandes, in dem der Autor die Intentionen dieser metaphorischen Dar-

¹⁶⁰ Schrei nach Leben, Band 2, S. 14.

¹⁶¹ Vgl. dazu: Frahm/Hein, a.a.O., S. 93 und S. 101ff.

¹⁶² Hier kam Harvey Pekar eine Vorreiterrolle zu, da er in Comicfachzeitschriften öffentliche Diskussionen anregte. Vgl.: Schwarz, Kai-Steffen: Vom Aufmucken und Verstummen der Kritiker. Die Diskussion um Art Spiegelmans *Maus*. In: Comic Almanach, a.a.O., S. 109. Im folgenden zitiert als: Schwarz, Kritiker. Für einen ausführlichen Überblick über die öffentlichen Reaktionen der Kritiker in Deutschland, siehe: Schwarz, Rezeption, S. 241-249.

stellung noch deutlicher zum Ausdruck bringt, ebbte diese Kritik ab und schlug schließlich in allgemeine Anerkennung um.

Für *Maus* erhielt er seit 1983 internationale Auszeichnungen, unter anderem einen Special Pulitzer Prize 1992 und den Max-und-Moritz-Preis des Erlanger Comic Salons 1990.¹⁶³

4.3.1. Der Autor Art Spiegelman

Art Spiegelman wurde am 15. Februar 1948 in Stockholm geboren und wurde im Zuge der Immigration seiner Eltern, Vladek Spiegelman und Anja, geb. Zylberberg, Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika. Am 12. Juli 1977 heiratete er die zum jüdischen Glauben konvertierte Französin Françoise Mouly, mit der er zwei Kinder hat: Nadja Rachel und Dashiell Alan.¹⁶⁴

Nach seiner Ausbildung an der State University of New York at Birmingham 1965-68 war er unter anderem als freischaffender Zeichner und Texter tätig. Für die Firma Topps Chewing Gum war er als kreativer Berater, Zeichner, Designer und Herausgeber angestellt, bis er nach einem Streit über die Urheberrechte der von ihm geschaffenen populären Figuren der *Garbage Pail Kids* 1989 kündigte.¹⁶⁵ In den Jahren 1974-75 lehrte er an der San Francisco Academy of Art und 1979-87 an der New York School of Visual Arts über Geschichte und Ästhetik von Comics.

Seit Anfang der 70er Jahre machte Spiegelman durch eine Reihe von Comic-Kurzgeschichten auf sich aufmerksam, die sowohl die inhaltlichen, als auch die formalen Grenzen des Mediums erprobten. Der Künstler bezeichnete diese Phase des Schaffensprozesses als Untersuchung der formalen Natur des Mediums: „The underground comics work I was doing became kind of a formal research into the nature of comics.“¹⁶⁶ Die frühen Comics belegen seine Fähigkeiten als Comic-Künstler. Die herausragenden Geschichten dieser Phase wurden in *Breakdowns*¹⁶⁷ auch auf Deutsch veröffentlicht. In dieser Anthologie visualisierte er die unterschiedlichsten Themen: Neben autobiographischen Psychoanalysen themisierte er Seitenaufbau, Bildanordnung und die Auswirkungen verschiedener Stilrichtungen auf die Narration. Daneben versuchte er festzustellen, an welchem Punkt seine Arbeiten die Grenzen des Mediums überschreiten und zu etwas anderem werden.

¹⁶³ Vgl.: The Complete Maus CD-ROM. New York, ohne Jahr. Im folgenden zitiert als: Maus CD-ROM, Sektion. Hier: Maus-Related Miscellany. Spiegelman, Art: Playing Katz and Mouse in Germany. Dankesrede anlässlich der Verleihung des Max-und-Moritz-Preises zu Erlangen, 1990.

¹⁶⁴ Für die biographischen Angaben siehe.: Contemporary Authors CD-ROM 1996, Eintrag: Spiegelman, Art.

¹⁶⁵ Groth/Spiegelman, Comics Journal 180, S. 90f.

¹⁶⁶ Maus CD-ROM, Art on Art. Excerpts from the Interview. Teil 2, Ohne Paginierung.

¹⁶⁷ Breakdowns. Gesammelte Comic strips von art spiegelman [sic!]. Frankfurt am Main, 1980. [Erstveröffentlichung der einzelnen Geschichten in Amerika (diverse Publikationen): 1972-77]

Hier wurden auch die 1972 für einen Undergroundcomic namens *Funny Aminals* [sic] geschriebene dreiseitige Fassung von *Maus* und der expressionistische Comic *Prisoner on the Hell Planet*, der die Selbsttötung seiner Mutter und ihre Konsequenzen für seine Familie thematisiert, abgedruckt.¹⁶⁸

Nach der Beendigung von *Maus* wurde auch ihr Magazin *RAW* eingestellt.¹⁶⁹ Seitdem entwirft Spiegelman regelmäßig Cover für die amerikanische Zeitschrift *The New Yorker*, in der auch sein zweiseitiger Comic über seinen Besuch in Rostock nach dem Brandanschlag auf das Asylbewerberheim abgedruckt wurde.¹⁷⁰ Daneben sorgten die provokativen Cover immer wieder für Gesprächsstoff. Die kontroversen Themen, die er auf seinen Titelblättern abbildet, sorgten häufig für Aufregung oder wurden auf Grund ihrer Brisanz sogar abgelehnt.¹⁷¹ Sein Titelbild für die Ausgabe des *New Yorker* vom 15. Februar 1993, auf dem er einen orthodoxen Juden eine Farbige küssen lässt, war alsträumerischer Valentinsgruß an die jüdischen und farbigen Minderheiten New Yorks gedacht.¹⁷² Die einzige Einigkeit zwischen diesen Gruppen bestand jedoch darin, daß sie diese Arbeit verärgerte.¹⁷³ Mit weiteren Projekten versucht er weiterhin, sich inhaltlich und künstlerisch von *Maus* loszulösen.¹⁷⁴

4.3.2. Die Narrativen Ebenen in *Maus*

Maus ist ein in thematischer Hinsicht nicht einfach zu kategorisierender Comic, da der Autor sich nicht nur auf die Darstellung des Augenzeugenberichtes seines Vaters beschränkt. Vielmehr sind in diesem Werk mehrere Erzählbebenen miteinander verwoben, so daß die einzelnen Erzählstränge immer wieder durchbrochen und an späterer Stelle weitergeführt werden. Es lassen sich drei Haupterzählungen voneinander trennen:

1. Das Epos: die Erzählung Vladek Spiegelmans über die Zeit der Judenverfolgung durch das nationalsozialistische Regime;

¹⁶⁸ Für eine ausführliche Biographie Spiegelmans dieser Jahre, siehe: Weschler, *Maus* CD-ROM.

¹⁶⁹ Vgl. hierzu und für eine ausführliche Beschreibung des Werdegangs dieses Magazins: Frahm, Ole und Hein, Michael: Art Spiegelman. In: *Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur*, Nummer Einundzwanzig. Hamburg, (ohne Jahr). S. 4-13.

¹⁷⁰ As a Jew in Rostock, auf deutsch abgedruckt in: *Die Zeit*, Nr. 51, 11.12.1992; *Rraah!* Heft 22, Februar 1993.

¹⁷¹ Groth, Gary: Deconstructing Art Spiegelman. The Definitive Interview with the Author of ‘Maus’. Part II. In: *The Comics Journal. The Magazine of Comics News & Criticism*. Number 181. (ohne Ort), Oktober 1995. S. 115ff. Im folgenden zitiert als: Groth/Spiegelman, *Comics Journal* Heft 181.

¹⁷² *Rraah!* Heft 23, S. 13.

¹⁷³ Leiser, Erwin: Art Spiegelman. In: *Frankfurter Allgemeine Magazin*. Beilage zur Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Ausgabe vom 19.8.1994. Heft 755. S. 13.

¹⁷⁴ Zum Beispiel mit The Wild Party, einer von ihm illustrierten Ausgabe des Gedichtes von Joseph Moncure March. Diese Arbeit bezeichnete er in einem Interview als „anti-Maus“. Groth/Spiegelman, *Comics Journal* Heft 180, S. 82.

2. der Bildungsroman: die autobiographische Erzählung Art Spiegelmans über seine Jugend und die Schwierigkeiten in der Beziehung zu seinem Vater; und
3. der Künstlerroman¹⁷⁵: der Bericht des Künstlers über den Schaffensprozeß seines Werkes mit all den damit verbundenen Schwierigkeiten und Selbstzweifeln des Künstlers.¹⁷⁶

Diese narrative Mehrschichtigkeit von *Maus*, zusammen mit der Tatsache, daß derart ernstzunehmende Themen in diesem Medium zum Zeitpunkt seines Erscheinens noch nicht oft dargestellt worden waren,¹⁷⁷ führte denn auch zu großen Schwierigkeiten seiner Klassifizierung. Die *New York Times* führten es auf ihrer Bestsellerliste zuerst unter der Rubrik „fiction“, bis Spiegelman in einem Leserbrief darüber aufklärte, daß dieser Comic die wahre, nicht erfundene Lebensgeschichte seines Vaters darstelle, auch wenn dieser in Gestalt einer Maus auftrete.¹⁷⁸ Schließlich richtete sich die Zeitung nach der Klassifizierung der *Library of Congress*, die *Maus* unter Geschichtsdarstellung und Biographie eingeordnet hatte, und es wurde demgemäß auch von den *New York Times* unter der „nonfiction“-Rubrik geführt. In Deutschland entstanden ähnliche Probleme: Nach Erscheinen des ersten Bands fanden sich Besprechungen neben den Literaturseiten unter „Kinder- und Jugendbuch“ (*Die Zeit*), „Sachbücher“ (*Süddeutsche Zeitung*) und für Band 2 unter „Zeitgeschehen“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) und „Moderne Leben“ (*Die Zeit*).¹⁷⁹

Eine Bestimmung der Erzählform ist selbst für den zeitgeschichtlichen Teil von *Maus*, die Erzählung Vladeks, nicht unproblematisch.¹⁸⁰ Der Autor ist im Comic selbst immer wieder bemüht, dem Leser den autobiographischen Aspekt dieses Teils der Erzählung vor Augen zu halten. Einerseits läßt Spiegelman¹⁸¹ Vladek wörtlich erzählen, was durch die Erzählung in der ersten Person ausgedrückt wird; andererseits handelt es sich aber ganz offensichtlich um eine künstlerische Inter-

¹⁷⁵ Der Terminus „Künstlerroman“ meint hier nicht in herkömmlicher Weise die Darstellung einer Künstlerbiographie, sondern deutet nur auf den die Produktion reflektierenden Teil des Werkes.

¹⁷⁶ Mit dieser Gliederung folge ich den Aufführungen Stephen Tabachniks. Vgl. dazu: Tabachnik, Stephen E.: Of *Maus* and Memory: the Structure of Art Spiegelmans's Graphic Novel of the Holocaust. In: Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry, Volume 9. Numbers 1-4. January-December 1993. S. 155.

¹⁷⁷ Vgl. dazu: Witek, Joseph: Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar. Mississippi, 1989. Hier: S. 97.

¹⁷⁸ Spiegelman, Art: A Problem of Taxonomy. In: *Maus* CD-ROM, *Maus*-Related Miscellany.

¹⁷⁹ Schwarz, Rezeption, S. 244.

¹⁸⁰ Tabachnik klassifiziert *Maus* als „modern Jewish epic“, da Spiegelman die gesprochene Autobiographie seines Vaters in epische Strukturen umwandelt. Tabachnik, S. 162, Fußnote 5.

¹⁸¹ Der Comic-Charakter Art Spiegelman ist mit dem Art Spiegelman der Realität nicht identisch. Um zwischen dem Charakter und dem Autor unterscheiden zu können, wird in dieser Arbeit der Autor mit seinem richtigen Namen (also Spiegelman oder Art Spiegelman) bezeichnet, während für den Comic-Charakter Artie gewählt wurde, eine Anrede, die in derselben Form auch im Comic verwendet wird.

pretation dieses Berichtes. Auf Grund der Überarbeitung wird aus der autobiografischen Erzählung eine verfremdete, zumindest aber eine durch Art Spiegelmans Selektion veränderte Fassung, also eine Biographie. Denn es ist der Biograph Art, der auswählt, welche Aspekte der Geschichte dargestellt werden und in welcher Form dies geschieht. Joseph Witek führt weiter an, daß es sich sehr wohl um eine Autobiographie handele, und zwar um die Autobiographie Art Spiegelmans:

„Though *Maus* was nominated for the Book Critics Circle Award in biography, it is perhaps more precisely an autobiography. In order to live his own life, Art must understand his relations with his parents. To do so, he must confront the Holocaust and the way in which it affected Vladek and Anja.“¹⁸²

Spiegelman wechselt das Medium: Aus der mündlichen Narration wird sequentielle Kunst, indem er die Geschichte seines Vaters mittels Bildern nacherzählt. Bilder, die der Autobiograph Vladek so nicht vor dem inneren Auge hatte, als er die Geschichte erzählte. Durch die visuelle Darstellung wird die Erzählung verändert, so daß der Stoff zwar noch identisch ist, beim Leser aber andere Assoziationen geweckt werden können als Vladek vielleicht wollte. Um dem entgegenzuwirken, versucht Spiegelman, seiner Quelle so treu wie möglich zu bleiben, zumindest versichert er das immer wieder dem Leser. Unter anderem belegt dies die Sequenz, in der Artie seinem Vater das Versprechen gibt, den „privaten“ Teil seiner Lebensgeschichte im Comic nicht darzustellen, da dies nichts mit dem Holocaust zu tun habe. Im letzten Panel dieser Folge gibt Artie explizit das Versprechen, solche persönlichen Details nicht zu erwähnen. ([Abbildung 222](#)[Abbildung 222](#)[Abbildung 2](#)) Da der Leser als Zeuge dieser Unterhaltung den persönlichen Teil der Geschichte bereits verfolgt hat, ist er gleichzeitig Zeuge des Mißbrauchs von Vladeks Vertrauen geworden. Einer-



Abbildung 2: *Maus* I, S. 23.

nicht darzustellen, da dies nichts mit dem Holocaust zu tun habe. Im letzten Panel dieser Folge gibt Artie explizit das Versprechen, solche persönlichen Details nicht zu erwähnen. ([Abbildung 222](#)[Abbildung 222](#)[Abbildung 2](#)) Da der Leser als Zeuge dieser Unterhaltung den persönlichen Teil der Geschichte bereits verfolgt hat, ist er gleichzeitig Zeuge des Mißbrauchs von Vladeks Vertrauen geworden. Einer-

¹⁸² Witek, S. 98. Vgl. auch: Cory, S. 38.

seits belegt dies den angeführten Unterschied zwischen der realen Person Spiegelman und dem Comic-Charakter Artie, da sich Spiegelman offensichtlich nicht an das Versprechen Arties gebunden fühlt; und andererseits ist dieser Vertrauensbruch das Versprechen an den Leser, die Geschichte Vladeks vollständig und ehrlich, und damit wahrhaftig, abzubilden, ungeachtet jeglicher Vorbehalte und Hindernisse.

Die Perspektive¹⁸³, die sich dem Leser im weiteren Verlauf der Geschichte bietet, verstärkt diesen Eindruck, da er zusammen mit Artie der Erzählung lauscht und dadurch unmittelbarer Zeuge dieser scheinbar autobiographischen Erzählung wird. Die Panels sind oft so aufgebaut, daß der Leser von einer Position schräg hinter dem zuhörenden Artie direkt auf Vladek schaut. Durch dieses visuelle Stilmittel wird der Leser unmittelbar in das Geschehen einbezogen, das heißt, er wird direkter Zuhörer Vladeks, was den autobiographischen Effekt verstärkt. Das Problem, die Biographie als eine Autobiographie wahrzunehmen, entsteht auf Grund der stilistischen Möglichkeiten von Comics, die Spiegelman hier einsetzt, um dem Leser zu suggerieren, dieser hätte selber direkten Zugriff auf die Quelle, was faktisch aber ausschließlich dem Autoren vorbehalten war.

4.3.2.1. Das Epos, die zeitgeschichtliche Ebene in *Maus*

Die Geschichte Vladek Spiegelmans ist durch andere Zeitzeugenberichte und erhaltene Dokumente in weiten Teilen bekannt. Trotzdem finden sich in ihr einige Aspekte, die sie davon abheben und ihr als Quelle einen eigenständigen Stellenwert einräumen, auf die im folgenden näher einzugehen sich lohnt. Die Auswirkungen der nationalsozialistischen Judenverfolgung und der Vernichtungsmaßnahmen sind hier an einem individuellen und ganz konkreten Beispiel zu erkennen. An seiner Erzählung ist die Entwicklung aus der Sicht der Opfer zu sehen, wodurch der Leser Zeuge ihres Unglaubens, ihrer Hoffnung auf Besserung und schließlich fast schon apathischen Fügung in ihr Schicksal wird. Und neben einer differenzierten Darstellung von Vladeks Charakter und seiner Weiterentwicklung unter den Umständen der Judenverfolgung wird auch die Dynamik zwischen den einzelnen Gruppen erkennbar.

Spiegelman läßt Vladeks Erzählung in dessen Jugend beginnen,¹⁸⁴ bevor er seine spätere Frau Anja Zylberberg kennenlernte. Nachdem Vladek, anfangs zögerlich und abweisend, eine Beziehung zu Lucia Greenberg eingegangen war, die er über

¹⁸³ Zum Einsatz der Perspektive in Maus siehe: Kapitel 4.3.3.3., ab S. [818184](#).

¹⁸⁴ Diese Formulierung ist bewußt gewählt: Spiegelman führt im einleitenden Teil der CD-ROM selbst aus, daß die Erzählung seines Vaters nicht chronologisch war. Vladek erzählte gleichzeitig von verschiedenen Perioden, wie ihm die Ereignisse eben einfießen. Spiegelman ordnete diese Ereignisse schließlich und stellte sie dann in der „richtigen“ Reihenfolge dar. Siehe: Spiegelman, Art: Interviewing Vladek. In: Maus CD-ROM, Introduction: The Making of Maus. Ohne Paginierung.

mehrere Jahre aufrecht hielt, lernte er Anja Zylberberg kennen. Obwohl sie nicht so attraktiv wie Lucia war, beschloß Vladek, sie wegen des Wohlstands ihrer Familie zu heiraten, und sein Verhältnis mit Lucia zu lösen.¹⁸⁵ Vladek beschreibt diesen Vorgang ganz natürlich und verheimlicht auch nicht, daß er vor dem Heiratsantrag Anjas Schränke kontrollierte, um zu prüfen, ob sie Ordnung hielte. Als er beim Stöbern Tabletten entdeckt, notiert er sorgfältig die Medikamente, um sie von einem be-



Abbildung 3: Maus I, S. 19.

freundeten Apotheker untersuchen zu lassen. Er gibt offen zu, daß er sie im Krankheitsfall nicht geheiratet hätte. ([Abbildung 3](#)[Abbildung 3](#)[Abbildung 3](#)) Durch die ehrliche Erzählung zeigt er eine seiner ausgeprägtesten Charaktereigenschaften: die selbstverständliche Emotionslosigkeit, wenn sich daraus Vorteile für sich oder seine Familie ergeben. Auch wenn er sein Verhalten auf diese Weise zu begründen versucht, ist es nicht die Zukunft von Lucia und ihm selbst, die ihm am Herzen liegt, sondern nur seine eigene. Und während er sich durch die Hochzeit mit Anja sozial verbessert, hat Lucia zumindest die Jahre verloren, die sie ihm gewidmet hat. Sie hatte ihn immer gedrängt, sie zu heiraten,¹⁸⁶ was Vladek zumindest im Comic nie explizit abgelehnt hatte. Unbewußt scheint er die Herzlosigkeit seines Tuns zu erkennen, da er Artie bittet, dies nicht im Comic zu erwähnen.¹⁸⁷ Vladeks kapitalistische Grundeinstellung wurde bereits im ersten Kapitel des Buches deutlich, und dieser Eindruck verstärkt sich im Verlauf der weiteren Erzählung. Die Familie wälzt Anjas Schwierigkeiten, die entstanden, weil sie für einen kommunistischen Freund Propagandamaterial übersetzte, auf ihre Schneiderin ab, und lassen sie unschuldig im Gefängnis sitzen. Sie bezahlen zwar die Gerichtskosten und finden sie nach ihrer Freilassung ab, aber dieses Verhalten ist alles andere als ehrenhaft. Darüber hinaus zeigt Vladek deutlich sein Entsetzen, als er von den Kontakten Anjas zu Kommunisten erfährt. In dieser Episode zeigen sich Vladeks

¹⁸⁵ Maus I, S. 18.

¹⁸⁶ A.a.O., S. 15.

¹⁸⁷ Vgl. dazu: [Abbildung 222](#)[Abbildung 222](#)[Abbildung 2](#), S. 434-43.

Antikommunismus und die Annahme, mit Geld alles kompensieren zu können. Durch seine Erfahrungen in der Folgezeit werden diese Einstellung immer wieder bestärkt, denn nicht zuletzt Vladeks Wohlstand und die Bestechlichkeit seiner Umwelt retten ihm immer wieder das Leben.

Er bricht nur mit seiner Maxime, die er in der Kriegsgefangenschaft und im Konzentrationslager äußert, „I stood always in the second line. I didn't want that they will see me much.“¹⁸⁸, wenn er dadurch Gelegenheiten zur persönlichen Verbesserung ergreifen kann: Er spricht mit deutschen Soldaten in ihrer Sprache, um sich bei ihnen beliebt zu machen, gibt einem Kapo in Auschwitz Englischunterricht, besticht einen weiteren, und nimmt qualifizierte Arbeit an, ungeachtet seiner fehlenden Eignung, um für die ihm vorgesetzten Personen unentbehrlich zu werden, und sich so ihres Schutzes zu versichern.

Er zeichnet sich durch einen starken Willen aus, wenn er während der Gefangenschaft in einem Eisfluß badet und so eine lebensrettendes Mindestmaß an Hygiene aufrecht hält, und er behält auch den festen Glauben an seine Menschlichkeit: „I'm not going to die here! I want to be treated like a human being!“¹⁸⁹ Diesen Glauben und den unbedingten Willen zum passiven Widerstand durch Überleben der Peiniger verliert er auch später im Ghetto nicht, als er in einer bewegenden Sequenz Anja vom Sinn des Weiterlebens überzeugte, die sich umbringen wollte, nachdem sie Richieu und fast den ganzen Rest ihrer Familie verloren hatte:

„No, Darling! To die, it's easy ... But you have to struggle for life! Until the last moment we must struggle together! I need you! And you'll see that together we'll survive.“¹⁹⁰

Schon in der Gefangenschaft tritt ein weiterer Charakterzug deutlich hervor: seine ausgeprägte Sparsamkeit. Immer wenn er durch Tauschhandel oder das Erbringen von Leistungen in den Besitz von Lebensmitteln oder Luxusgütern gelangt, spart er und nimmt nur das nötigste für sich, um später Mittel zur Bezahlung von Hilfeleistungen zu haben: „Always I saved...just in case!“¹⁹¹ Im weiteren Verlauf erlebt er immer wieder Situationen, in denen sich seine Sparsamkeit als lebensrettend erweisen. Durch sie befindet er sich immer in der Lage, über Tausch- oder Bestechungsmittel zu verfügen, die ihm zum Beispiel den Schutz des kommunistischen Kapos in Auschwitz kaufen, oder sogar die Verlegung Anjas aus Auschwitz-Birkenau in andere Baracken erreichen lassen. Die Bedeutung, welche Tauschmittel für ihn hatten, wird an seiner Aussage besonders deutlich, mit der er recht fertigt, von Bekannten für einen Ratschlag Bezahlung angenommen zu haben:

¹⁸⁸ Maus CD-ROM, Comicsektion S. 50, Tonbandaufzeichnung Vladek.

¹⁸⁹ Maus I, S. 54.

¹⁹⁰ A.a.O., S. 122. Siehe auch: Abbildung 27, S. 86.

¹⁹¹ Maus I, S. 63.

„He said, „Tell me when **you** will go out, Vladek. **Then** I'll know it's safe.“ He and his girlfriend wanted to **pay** me to advise. They had still 2 watches and some diamond rings. I didn't want to take. They **needed** these to live. So I took only the small watch.“¹⁹²
[Fettdruck im Original]

An Vladeks Schilderung wird deutlich, daß viele Juden die Lage offensichtlich verkannten. Vladek und Anja erfahren bereits auf dem Weg zur Kur vom Pogrom in Deutschland, von dem aber nur ungläubig und hinter vorgehaltener Hand berichtet wird. In der Kur selbst verleben sie eine idyllische Zeit, die mit den anschließenden Vorboten des nahenden Elends kontrastiert wird: In Bielitz werden sie nach ihrer Rückkehr verstärkt Zeugen anti-jüdischer Unruhen. Selbst als die Polizei tatenlos zusieht, als bei solchen Unruhen zwei Menschen getötet werden, nehmen sie die Situation noch nicht als lebensbedrohend wahr. An Vladeks Aussage „If things get **really** bad we'll run back to Sosnowiec.“ [Fettdruck im Original]¹⁹³ wird ihre Einschätzung der Lage deutlich, und damit auch ein Verstehen für den Leser ermöglicht. Es ist leicht aus der Retrospektive festzustellen, daß dies nur der Anfang weiterer, noch schlimmerer Unterdrückungsmaßnahmen war. Aber hier offenbart sich die Einschätzung aus damaliger Sicht: auf der einen Seite der Unglaube, daß solche Ereignisse stattfinden können, und andererseits die Hoffnung, daß es nicht schlimmer werden würde. Diese Hoffnung der unmittelbar Beteiligten auf Besserung wird immer wieder betont, und selbst in den Ghettos und den Konzentrationslagern wird diese Hoffnung aufrecht erhalten, wie noch zu sehen sein wird. Zum Beispiel weigert sich Anja, ihren Sohn, Richieu, frühzeitig in Sicherheit bringen zu lassen, als sich die Lage im Ghetto in Srodula sichtlich verschlechtert. Als es schließlich doch nötig wird, ist es zu spät, und Richieu fällt der Räumungsaktion des Ghettos zum Opfer, da die Person, die ihn beaufsichtigt, ihn und ihre eigenen Kinder in einem letzten Akt des Widerstands vergiftet, um der Deportation in die Gaskammer zu entgehen.

An Vladeks Geschichte läßt sich die Entwicklung von den Anfängen der Repressalien bis zur durchgeplanten Massenvernichtung nachverfolgen. Er wird im Zuge seiner Freilassung aus der Kriegsgefangenschaft und der damit verbundenen Abschiebung nach Lublin Zeuge des Verlust der Menschenrechte für die Juden in seiner ganzen Tragweite: eine Gruppe von 600 Juden wird im Wald einfach erschossen.¹⁹⁴ Vladek kann einem ähnlichen Schicksal nur entgehen, weil jüdische Verbände nach diesem Massenmord erreichen können, daß alle abgeschobenen Juden, die einen Bekannten am Ort haben, diesem in Obhut gegeben werden. Nach seiner Rückkehr nach Sosnowitz gerät er in den Strudel immer stärker werdenden Repressalien durch die Deutschen. Er erlebt die Entwicklung von anfäng-

¹⁹² Maus I, S. 124.

¹⁹³ A.a.O., S. 37.

¹⁹⁴ A.a.O., S. 61.

lichen Mißhandlungen, Ausgangssperre und Lichtverbot über mehrere Zwangsumsiedlungen bis zur Bildung der geschlossenen Ghetti und den Deportationen in die Konzentrationslager.

Wie schon an der Beschreibung von Vladeks Kriegserfahrungen, wird auch an der Schilderung seiner Zeit im Ghetto und im Konzentrationslager immer wieder deutlich, zu welchen Taten Menschen fähig sind, um ihr Leben zu retten. Die Juden sahen sich nicht nur der unmenschlichen Behandlung durch die Deutschen ausgesetzt, sondern auch den Repressalien durch jüdische Polizei und später auch durch ihre mitgefangenen Aufseher im Konzentrationslager. Neben Menschen, die hofften, sich durch Anpassung zu retten, traten auch solche auf, die sich an der Not der Juden noch zu bereichern suchten, sowohl seitens der Unterdrücker als auch der Unterdrückten.

In diesem Bereich kommt der jüdischen Polizei eine Sonderrolle zu.¹⁹⁵ Vladek erzählt häufiger, daß Juden selbst den Deutschen halfen, indem sie andere Juden zu Deportationen zusammentreibten, sie auf dem Weg zur Arbeit streng bewachten oder bei Selektionen und Registrierungen den Verwaltungsaufwand bewältigten. Sie zwangen auch die Familie, die Großeltern zur Deportation nach Theresienstadt auszuliefern. Neben den Menschen, die hofften, auf diese Weise für die Unterdrücker unentbehrlich zu werden und so ihr Leben zu retten, gab es auch solche, die den Einfluß, den sie durch Ämter im Judenrat gewannen, auszunutzen versuchten, um das Elend erträglich zu halten und wenigstens ein paar Leben zu retten. Daneben erscheinen aber immer auch Juden, die sich durch das Elend der anderen noch bereichern. Das deutlichste Beispiel hierfür sind die Brüder Haskel und Pesach, die Vladek als Kombinateure bezeichnet.

Vladeks Familie war von einem jüdischen Spitzel verraten worden, als sie sich vor einer Deportation versteckte. Sie hatten den Mann, der sie entdeckt hatte, verschont und ihm sogar etwas Brot gegeben. Sie waren sich bewußt, daß es das sicherste gewesen wäre, ihn zu töten, wozu sie sich aber nicht durchringen konnten. Der Lohn für die Wahrung eines Restes an Würde ist sein Verrat. Als sie gefangen genommen werden und auf den Abtransport nach Auschwitz warten, sehen sie Haskel, den sie bitten, ihnen zu helfen. Obwohl er ein Cousin Vladeks ist, erklärt er sich dazu erst bereit, als erkennbar wird, daß sie ihn bezahlen können. Auf die ungläubige Frage Arties, ob ihnen nicht auch ohne Bezahlung geholfen worden wäre, da es sich schließlich um einen Verwandten gehandelt hat, antwortet Vladek treffend: „**Hah!** You don't understand... At that time it **wasn't** anymore families. It was everybody for **himself!**“ [Fettdruck Original]¹⁹⁶ Genausowenig kann der Leser verstehen, daß Haskel sich für die Rettung von Vladeks Schwie-

¹⁹⁵ Vgl.: Enzyklopädie des Holocaust, Band I, Eintrag „Jüdischer Ordnungsdienst“, S. 699-702.

¹⁹⁶ Maus I, S. 114.

gereltern bezahlen läßt, aber keine Anstalten macht, sie zu retten. Haskels Bruder Pesach läßt ebenfalls keine Gelegenheit aus, sich zu bereichern. Nach Vladeks Erzählung zeichnete er sich durch diese Charaktereigenschaft schon vor dem Krieg aus. Er war Kurhotelbesitzer gewesen, und ließ sich von Gästen bestechen, sie nicht offiziell anzumelden, damit diese keine Kurtaxe zahlen mußten. Dieses Wissen nutzte Pesach, als er nicht genügend Dessert für alle Gäste hatte, indem er im Speisesaal die Ankunft eines Inspekteurs verkünden ließ, worauf sich die nicht registrierten Gäste verstecken mußten. Auch im Ghetto bleibt er seinem Charakter treu. Als einer der Vorgesetzten der jüdischen Polizei läßt er seine Leute die Häuser der Deportierten ausräumen. Aus den gefundenen Zutaten backt seine Frau eigenen Kuchen, den er teuer verkauft.

Nicht nur Juden, sondern auch viele Polen suchen die Notlage zu ihren Gunsten zu nutzen. Einige verweigern die vor der Verschärfung der Situation versprochene Hilfe, so Vladeks und Anjas ehemaliges Kindermädchen, das sie wegschickt, als sie bei ihm Unterkunft suchen, nachdem sie die Räumung des Ghettos glücklich in einem Versteck überstanden hatten. Andere Polen erklärten sich zwar bereit, sie zu verstecken, aber nur gegen Bezahlung. Es mögen auch menschliche Gründe für dieses Verhalten eine Rolle gespielt haben, aber materielle Abgeltung für Anstand bleibt immer im Vordergrund. Ein Bekannter Vladeks wird von den Leuten, die ihn versteckt haben, denunziert, als er kein Geld mehr hat,¹⁹⁷ und auch Vladek bekommt nur genau so viel Essen, wie er bezahlen kann.¹⁹⁸ In einer anderen Situation verdeutlicht sich die Grausamkeit und Gleichgültigkeit vieler Mitmenschen weiter: Gäste einer Polin, die einen Freund Vladeks versteckt, erpressen sie damit, es zu melden, wenn sie nicht mehr Wodka ausschenken würde.¹⁹⁹ Selbst nach dem Krieg noch brachten einige Polen einen zurückgekehrten jüdischen Flüchtling um, als er seine Mühle wieder übernehmen wollte, die ein Pole sich mittlerweile angeeignet hatte. Vladek war sich der Gefahr der Denunziation und anderer Risiken bewußt und versucht, sich mit Anja nach Ungarn in Sicherheit bringen zu lassen. Aber selbst die Polen, welche anboten, sie nach Ungarn zu schmuggeln, wollen nur ihre restlichen Wertgegenstände. Und trotz Vorsichtsmaßnahmen verraten die Polen die ganze Gruppe an die Gestapo nach der Bezahlung, so daß sie schließlich doch noch deportiert werden.

In Auschwitz wurden sie nicht nur Opfer der Gewalttaten der Deutschen, sondern auch die mitgefangenen Aufseher zeichneten sich immer wieder durch Grausamkeiten aus. Vladek kann Anja zwar vor den Mißhandlungen ihres Kapos schützen, indem er ihre Stiefel repariert, aber alle waren ständigen Gewaltmaßnahmen ausgesetzt: brutale Behandlung war an der Tagesordnung. Der Leser stellt sich die

¹⁹⁷ Maus I, S. 125.

¹⁹⁸ A.a.O., S. 142.

¹⁹⁹ A.a.O., S. 152.

Frage, wieso dies alles geschah, kommt aber zu keiner Antwort. Auch Vladek beantwortet diese Frage nicht, er stellt sie nicht einmal. Vielmehr beschreibt er diese Ereignisse mit derselben Selbstverständlichkeit, wie sie passierten. Man kann nur Vermutungen anstellen, aber begreifbar wird das Verhalten nicht. Es bleibt festzustellen, daß unter solchen Bedingungen sämtliche humanitären Regeln außer Kraft gesetzt erscheinen. Wie auch schon die Angehörigen der jüdischen Polizei versuchten die Aufseher wahrscheinlich ihr Leben dadurch zu retten, daß sie ihre Aufgabe besonders gründlich erfüllten, und so für die Unterdrücker unentbehrlich wurden²⁰⁰ und keinen Zweifel an dem lebensrettenden Unterschied aufkommen ließen, der zwischen Aufseher und den anderen Gefangenen bestand.²⁰¹

Es gab auch positive Ausnahmen: Mancie, eine polnische Aufseherin, half Vladek und Anja selbstlos, in Kontakt zu bleiben, und zeichnete sich durch Hilfsbereitschaft und Güte gegenüber „ihren“ Gefangenen aus. Sie befand sich im Gegensatz zu den anderen Kapos aber auch in einer relativ gesicherten Position, da sie ein Verhältnis mit einem SS-Mann hatte, durch den sie an den Posten gelangt war. Ein Priester munterte Vladek durch seine Prophezeiung auf, er werde Auschwitz überleben, und Vladek selbst hilft seinem Bekannten Mandelbaum im Lager. Die Möglichkeiten zur Hilfeleistung waren aber äußerst eingeschränkt, wie an dem Tröstungsversuch von Vladek einem Mitgefangenen gegenüber deutlich wird. Er machte ihm nicht die geringste Hoffnung auf ein Überleben:

„Here Felix. Have a piece of bread ... Look. They’re going to kill all of us here eventually.. You this week, me the next... ...None of us can escape it. You must be brave ... And, who knows, maybe it’s not even your turn yet ...“²⁰²

Das unmenschliche Verhalten Juden gegenüber tritt bei den Deutschen noch schärfer in den Vordergrund. Neben den programmatischen Grausamkeiten gegen Juden, die sich durch die verschiedene Behandlung der Kriegsgefangenen, Mißhandlungen allgemein, Ghettoisierung und Deportation ausdrückten, traten aber auch individuelle Unmenschlichkeiten seitens einzelner Unterdrücker in den Vordergrund: Gläubigen wurden gewaltsam die Bärte gestutzt, schreiende Kinder wurden während des Zusammentreibens mit den Köpfen gegen Wände geschmettert, oder Juden wurde befohlen, auf dem Weg zur Arbeit hinter ihnen, von den Wachen weggeworfen, Mützen herzulaufen, damit sie wegen Fluchtversuchs erschossen werden konnten und die Wache durch diese Tat eine Belobigung und Sonderurlaub erhielt. (Abbildung 4) Den Tiefpunkt dieser Grausamkeit stellt ein

²⁰⁰ Ohne jüdische Mithilfe wären die ganzen Maßnahmen schon rein organisatorisch nicht durchführbar gewesen. Darüber hinaus waren auch den verantwortlichen Nationalsozialisten die Mißhandlungen durch die Aufseher bekannt. Siehe dazu: Broszat, Anatomie, S. 140. Vgl. auch: Enzyklopädie des Holocaust, Band I, Eintrag „Auschwitz“, S. 116.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² Maus II, S. 59.

deutscher Soldat dar, der sich im Ghetto einen Sport daraus macht, täglich ein paar Juden zu erschießen. Vladek entgeht diesem Schicksal nur, weil er ein Verwandter Haskels ist, der sich im Ghetto mit den Soldaten gut gestellt hat. Die Unterdrücker versuchen immer, der versteckten Wertgegenstände der Juden habhaft zu werden, wozu ihnen jedes Mittel recht war. Immer wieder lassen sich Wachen bestechen, und ermorden die Juden nach Bezahlung einfach.

Vladek erzählt von diesen tagtäglichen Grausamkeiten beinahe beiläufig, was die Art der Behandlung auf verbaler Ebene widerspiegelt. Eine solche Verhaltensweise als selbstverständlich zu verinnerlichen, wurde erst durch die längere Indoktrination der Wachen bezüglich der Minderwertigkeit der Gefangenen ermöglicht. Außerdem wurden sie unter Androhung schwerer Strafe dazu angehalten, ohne Vorwarnung zu schießen, wenn sich der geringste Widerstand rege oder auch nur die Anzeichen eines Fluchtversuchs erkennbar seien.²⁰³ Dies soll und kann nicht die Unmenschlichkeit der Wachen entschuldigen, wohl aber die Hintergründe erleuchten, vor denen solche Geschehnisse stattfinden konnten. Aber selbst bei den deutschen Bewachern gab es Ausnahmen: In einer Zwischenepisode beschreibt Vladek, wie er sich bemüht, Kontakt zu einem anfangs freundlichen Soldaten zu bekommen, der sie auf dem Weg zur Arbeit bewacht. Grund für die Kontaktaufnahme war nicht Sympathie für seine Bewacher, sondern sein Pragmatismus: „And if he liked me, maybe someday he won't shoot me.“²⁰⁴ Dieser Versuch scheitert schließlich an der Furcht des Soldaten, die in ihm erwacht, als er die Zustände im Vernichtungslager Birkenau kennenlernt. Sichtlich erschüttert, blockt er von nun an jeden Kommunikationsversuch ab.



Abbildung 4: Maus II, S. 35.

²⁰³ Vgl. dazu die handschriftlichen Aufzeichnungen des Lagerkommandeurs Rudolf Höß. In: Broszat, S. 60f.

²⁰⁴ Maus II, S. 54.

Die Darstellung der Leidensgeschichte Vladeks wird auf verbaler Ebene²⁰⁵ von mehreren Stilmitteln unterstützt. Neben der bereits angeführten Sequenz des gebrochenen Versprechens Arties dient auch die Sprache selbst der Verstärkung des Authentizitätsgefühls. Vladeks Sprache ist stark von seinem Akzent geprägt, der in der Geschichte übernommen wird.²⁰⁶ Obwohl Spiegelman dadurch versichert, seine Quelle bis in den Wortlaut zu erhalten, verändert er die Aussagen seines Vaters geringfügig, auch wenn es die Erzählung nicht aus Platzgründen erfordert.²⁰⁷ Wie Rothberg ausführt, geschieht dies unbewußt und stellenweise aus Gründen des in dieser Generation veränderten jüdischen Bewußtseins, und um sich dem veränderten Sprachgebrauch der Englisch sprechenden Juden anzupassen.²⁰⁸

Bei der Analyse der verbalen Ebene von *Maus* muß kurz auf den semantischen Unterschied zwischen den Untertiteln der deutschen und der amerikanischen Ausgabe eingegangen werden. Spiegelman selbst kontrollierte die Übersetzung und vergab die Lizenz schließlich an den Rowohltverlag, da er sich mit dem ursprünglich vorgesehenen Verlag Zweitausendeins nicht einigen konnte.²⁰⁹ Daher verwundert es, daß der englische Untertitel *My Father bleeds History* mit *Mein Vater kotzt Geschichte aus* übersetzt wurde. Meines Erachtens werden hier völlig andere Konnotationen erzeugt, als von Spiegelman im Original angedeutet. In der Aussage, „Vladek blutet Geschichte“, klingen die Leiden seiner Geschichte an und wird auf die Familie Bezug genommen, die „ausblutet“. Dagegen deutet die Formulie-

²⁰⁵ Zu den Besonderheiten der bildlichen Ebene siehe: Kapitel 4.3.3. ab S. 676767.

²⁰⁶ In der deutschen Fassung wurde der Akzent belassen. Die von Michael Rothberg bemängelte Überreibung des Akzents Vladeks [Vgl.: Rothberg, Michael: „We Were Talking Jewish“: Art Spiegelman's *Maus* as a „Holocaust“ Production. In: Contemporary Literature, Winter 1994. S. 72.] scheint auch von deutschen Lesern kritisiert worden zu sein, so daß sich der Rowohltverlag veranlaßt sah, dem zweiten Band eine kurze Erläuterung des Übersetzers beizufügen. Vgl.: *Maus: Die Geschichte eines Überlebenden*, Art Spiegelman (Texter und Zeichner). Band II: Und hier begann mein Unglück. Hamburg, 1992. Vorbemerkung der Übersetzer, S. 5. Spiegelman beläßt auch verschiedene Ausrufe in ihrer Originalsprache. Zum Beispiel werden die deutschen Befehle „Juden raus!“ oder „Schnell! Schnell!“ auch in der amerikanischen Aussage deutsch belassen. Damit erreicht er einmal eine Verstärkung der Authentizität, andererseits übernimmt er damit Vladeks Angwohnheit, gewisse Phrasen während der Interviews ebenfalls auf deutsch wiederzugeben.

²⁰⁷ In Sprechblasen ist nicht unbegrenzt Platz für lange Aussprüche. Dies führte im übrigen zu Problemen, bei den Ausgaben in anderen Sprachen. Im Deutschen erfordert eine identische Aussage oftmals mehr Platz als im Englischen. Da die Größe der Sprechblasen vom Autor aber in Hinsicht auf Seiten- und Bildaufbau genau festgelegt ist, mußte stellenweise auf die ein oder andere Nebenbedeutung verzichtet werden. [Vgl.: *Maus* CD-ROM, Art on Art, Teil 8] Dieses Problem läßt sich noch deutlicher an den deutschen Ausgaben amerikanischer Superheldenserien illustrieren: Hier tritt zu dem Problem des größeren Platzanspruchs deutscher Fassungen noch das der verschiedenen Formate. Während die Originalserie als Heft (17 cm x 26cm) gedruckt sind, wurden sie in Deutschland oft als Taschenbuch (13,5 cm x 18,5 cm) veröffentlicht. Da in den verkleinerten Panels auch die Sprechblasen schrumpfen, so daß oft nur noch Ausrufe wie „Ach!“ oder „Oh!“ anstelle ganzer Sätze auftauchen, verwundert nicht, daß die ohnehin nicht sehr ausdifferenzierten Serien zur sinnentleerten Aneinanderreihung bunter Bilder verkommen.

²⁰⁸ Rothberg, S. 662.

²⁰⁹ *Maus* CD-ROM, Art on Art, Teil 8.

rung, „er kotzte Geschichte aus“, ganz andere Hintergedanken an. Diese Formulierung veranschaulicht zwar ebenfalls den schmerhaften Prozeß der Wiedergabe der Geschehnisse, weist darüber hinaus darauf hin, daß diese Erlebnisse noch nicht verdaut, vielleicht auch gänzlich unverdaulich sind. Aber der Aspekt der persönlichen Verluste fällt weg. Auch verweist der englische Untertitel auf die nationalsozialistische Vorliebe für das Wort „Blut“ und auf die unmenschliche Begründung des Völkermords selbst, der auch auf Grund der „Reinhaltung des arischen Blutes“ durchgeführt werden sollte. Meines Erachtens verdeutlicht der Aspekt des Blutes die zentrale Bedeutung, die er für den Nationalsozialismus hatte, und sollte deshalb erhalten bleiben. Daneben impliziert das „Auskotzen von Geschichte“ einen Widerwillen zu berichten, der bei Vladek aber nicht vorliegt.

4.3.2.2. Die Ebene des Bildungsromans in *Maus*

Außer in der Erzählung der Leidengeschichte Vladeks vor und während des Zweiten Weltkriegs lernt ihn der Leser auch in der Gegenwart kennen, beziehungsweise in der Zeit von den frühen 1970er Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 1982, während der ihn Artie zu den Interviews besucht. Spiegelman nutzt diese narrative Ebene, um die Auswirkungen zu zeigen, welche die Vernichtung der Juden bis in die heutige Zeit hinein auf die Überlebenden und ihre Familien hat. Er beschreibt die Schwierigkeiten, die Artie mit seinem Vater hat, und erzählt gleichzeitig von den besonderen Verhältnissen, unter denen er als Sohn eines Überlebenden aufgewachsen ist.

Die Gegenwartserzählung teilt die Geschichte Vladeks in Episoden ein, indem sie die Rahmenhandlung liefert und meistens Anfang und Abschluß eines jeden Kapitels bildet. Gerade dadurch erreicht Spiegelman, daß es sich der Leser nicht „im Schrecklichen gemütlich macht.“²¹⁰ Die Erzählung wird innerhalb dieser Episoden immer wieder stilistisch kurz aufgelockert, und diese Einteilung sorgt für ein dauerhaftes Distanzieren des Lesers. Immer wieder wird die Vergangenheit von der Gegenwart unterbrochen, so daß der Leser nicht mit dem ganzen Grauen der Erzählung auf einmal konfrontiert wird oder von der Erzählung so gefangen wird, daß er die Tragweite des Unglücks nicht mehr begreift und statt dessen unreflektiert mitleidet.²¹¹

Eine weitere Ebene offenbart sich in dieser Form der Darstellung: Durch die Verwobenheit der verschiedenen Zeitebenen macht Spiegelman bereits auf formaler Ebene deutlich, daß sich die Gegenwart vor dem Hintergrund der Vergangenheit abspielt und fest in ihr verwurzelt ist. Damit meint er nicht nur die Gegenwart

²¹⁰ Scheel, Kurt: Mauschwitz? Art Spiegelmans >>Geschichte eines Überlebenden<<. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 5, Mai 1989. S. 436.

²¹¹ Man bedenke, daß *Maus* ursprünglich in jährlichen Abständen episodenhaft veröffentlicht wurde, so daß die Leser von RAW Zeit zur Reflexion hatten.

Vladeks und seiner Familie, sondern auch die des Lesers, wie an dessen starker Einbindung in das Werk erkennbar wird. Nicht nur Spiegelman, sondern auch der Leser versucht, sich von dieser Vergangenheit loszulösen, kann es aber nicht.²¹² Indem er Vergangenheit und Gegenwart derart miteinander in Bezug setzt, verdeutlicht Spiegelman auch die wesentlichen Unterschiede zwischen diesen Zeiten und damit die unterschiedlichen Lebensauffassungen, welche daraus entstanden. Indem er die Erzählung der Schreckenstaten mit Allerweltsaussagen gegeneinandersetzt, stellt er sie in ein kontrastives Spannungsverhältnis. Wenn Artie „Great! I'm starving!“²¹³ ausruft, als Françoise ihnen Sandwiches gemacht hat, weil er ein paar Stunden nichts gegessen hat, wirft das ein deutlicheres Licht auf die Entbehrungen, die Vladek „kurz zuvor“ auf sich genommen hatte, um die Bestechungssumme für Anjas Verlegung zusammenzusparen. Es zeigt aber auch, daß sich Artie, und damit der Leser ebenfalls, gar nicht vorstellen kann, was Hunger tatsächlich bedeutet. Dieser Kontrast zwischen unserer modernen Gesellschaft und dem Elend der Konzentrationslager, der zeigt, daß sich die damaligen Verhältnisse der heutigen Sicht kaum erschließen, erscheint noch deutlicher in der Szene, als Françoise über die eigenen hypothetischen Überlebenschancen in Auschwitz sinniert. Sie hält es für ausgeschlossen, daß sie damals überlebt hätte. In dem Moment realisiert sie für kurze Zeit die volle Tragweite des Leids Vladeks und erkennt, daß er Hilfe benötigt, um das Vergangene zu bewältigen. Auf ihren Vorschlag, ein paar Tage länger in den Catskills zu bleiben, um Vladek emotional zu unterstützen, antwortet Artie entrüstet: „Are you **kidding**? ... I don't think we'd survive.“²¹⁴ [Fettdruck im Original] Diese Aussage ist gemessen an der Geschichte Vladeks der blanke Hohn.²¹⁵

Ein weiterer Kontrast wird durch die eingewobene Gegenwartserzählung geschaffen: Spiegelman stellt hier den Charakter Vladeks dar, wie er sich seiner unmittelbaren Umgebung offenbart, schafft so ein Gegengewicht zu dessen Selbstdarstellung und verdeutlicht gleichzeitig die Konsequenzen, die das frühere Leben für Vladek als Person hat.²¹⁶ Sein Charakter wird zwar nicht durchgängig als schlecht

²¹² Diese These wird auch durch verschiedene visuelle Techniken Spiegelmans immer unterstützt. Vgl. dazu: 4.3.3. ab S. [676767](#).

²¹³ Maus II, S. 68; vgl. dazu: Tabachnik, S. 161.

²¹⁴ Maus II, S. 90.

²¹⁵ An diesem Dialog macht Robert Harvey den Stimmungswandel Arties fest, der im zweiten Band Vladek gegenüber nicht mehr ganz so feindlich eingestellt scheint. Harvey verwechselt allerdings die Personen: Es ist nicht Françoise, die dagegen protestiert, länger zu bleiben, sondern Artie selbst. Der langsame Wandel in der Behandlung Vladeks ist vielmehr darauf zurückzuführen, daß dieser mehrere Herzattacken hinter sich hat und seine Gesundheit sich stets verschlechtert. Erst die Überlegung Arties an späterer Stelle, daß sein Vater nicht mehr lange leben wird, läßt ihn etwas gemäßiger werden. Vgl.: Harvey, S. 242.

²¹⁶ Vgl. dazu: Martin, Richard: Art Spiegelman's Maus, Or „The Way It Really Happened“. In: Engler, Bernd und Müller, Kurt (Hrsg.): Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. München (u.a.), 1994. S. 374.

dargestellt, da ihn Spiegelman auch von seiner sanften, dem Sohn zugeneigten Seite zeigt, aber dennoch erscheinen einige seiner Charakterzüge in der heutigen Zeit völlig unangebracht. Er zeichnet sich nicht nur durch extreme Geiz aus, sondern erweist sich auch als äußerst manipulativ. Am deutlichsten tritt die dysfunktionale Geizprägung bei Vladek im Ferienbungalow in den Catskills hervor. Hier lässt er beispielsweise den ganzen Tag den Gasherd brennen, da Gas im Gesamtmietpreis enthalten war, und er so Streichhölzer, die er ohnehin umsonst aus einem nahegelegenen Hotel mitnahm, sparen kann. Er bringt die angebrochenen Lebensmittelpakete Malas zurück zum Supermarkt,²¹⁷ als sie ihn verlassen hatte, und streitet mit dem Manager, bis dieser ihm einen Teil des Geldes zurückgibt.²¹⁸ An dieser Sequenz wird auch die manipulative Neigung Vladeks deutlich: Um den Manager zur - ungerechtfertigten - Rückerstattung zu bewegen, konfrontiert er ihn vor den Kunden mit seiner Erzählung aus Auschwitz. Der Supermarktleiter lenkt ein, um einer peinlichen Situation aus dem Weg zu gehen. In einer früheren Szene hat Vladek sogar einen Herzschlag vorgegeben, um sich des Rückrufs seines Sohnes zu versichern.²¹⁹

Spiegelman macht deutlich, daß es sich bei solch extremen Verhaltensweisen keineswegs um Konsequenzen der nationalsozialistischen Verfolgungen handelt, sondern daß diese Eigenschaften im eigentlichen Charakter Vladeks liegen. Mala, die vermutet, daß Vladek sie nur wegen der zufälligen Übereinstimmung ihrer Kleidergröße mit der Anjas geheiratet habe, eine Vermutung die von Artie nicht dementiert, sondern eher indirekt bestätigt wird, bestreitet ebenfalls, daß dieser Geiz durch das Lagerleben erklärt werden könne:

- [Mala:] „I swear, sometimes I think he married me because I'm the same size as Anja!“
- [Artie:] „He's always been -uh- pragmatic.“
- [Mala:] „**Pragmatic? Cheap!! It causes him physical pain to part with even a nickel!**“
- [Artie:] „Uh-huh. I used to think the **War** made him that way...“
- [Mala:] „**Fah!** I went through the camps... All our friends went through the camps. **Nobody** is like him!“
- [Artie:] „mm... ... it's something that worries me about the book I'm doing about him... In some ways he's just like the racist caricature of the miserly old Jew.“
- [Mala:] „**Hah!** You can say **that** again!“²²⁰ [Fettdruck und Kursivschrift im Original]

Sein Geiz als prägnante und hervorstechendste Charaktereigenschaft, aber auch sein Streit mit Mala darüber, deren Haltung einen eher lockeren Umgang mit Kon-

²¹⁷ Wegen seiner Diabetes konnte er es nicht selbst essen.

²¹⁸ Maus II, S. 89f.

²¹⁹ A.a.O., S. 13.

²²⁰ Maus I, S. 131.

sumgütern verrät, ist auch schon in anderen, teilweise autobiographischen Comics Spiegelmans verarbeitet worden. Malas Verdacht, von Vladek nur als Hausmädchen- und Krankenschwesterersatz angesehen zu werden, seine Prädisposition Besitztümern gegenüber, die sich in der Manie äußert, alles sammeln zu müssen und nichts wegwerfen zu können, und ihre Streitereien wegen Vladeks Testament finden sich bereits in dem Strip *As The Mind Reels*.²²¹

Überhaupt sind es gerade jene Charaktereigenschaften, welche ihm sein Überleben sicherten, die ihn in der Gegenwart stellenweise unerträglich erscheinen lassen.²²² Bedenkt man die Umstände seines Überlebens, das ihm größtenteils nur wegen einer unglaublichen Kombination von Willensstärke, Glück, Wohlstand und Sparsamkeit gelang, wird verständlich, daß sich solche Eigenschaften durch derart traumatische Erlebnisse ins Krankhafte steigern können. Sein Überleben war nur so lange gesichert, als er über Gegenstände zum Tausch gegen lebensnotwendige Güter oder Hilfeleistungen verfügte. Malas Ausbruch: „He's more attached to things than to people!“²²³ mag überspitzt sein, wird aber verständlich, wenn man bedenkt, daß Vladek sich stets darauf verlassen konnte, daß Dinge ihm das Leben retteten, während sich Menschen in dieser Beziehung als sehr unzuverlässig erwiesen hatten. Vladek glaubt nicht mehr an hehre menschliche Werte, wie im Prolog deutlich wird, als er statt Artie zu trösten wegen der schlechten Behandlung durch dessen Freunde, ihm seine Lebensmaxime mitteilt, durch unzählige Erfahrungen bestärkt: „Friends? Your friends? ... If you lock them together in a room with no food for a weekthen you could see what it is, friends!“²²⁴ Ideelle Werte sind wertlos in einer Welt, in der jeder versucht, sein eigenes Leben zu sichern, einer Welt, der Vladek nie ganz entronnen ist. Daß er dieser Vergangenheit nicht ganz entkommen ist, wird eindrucks- voll in der Szene geschildert, in der Vladek nach einer Herzattacke auf offener Straße glaubt, sich mit letzter Kraft zur Seite schleppen zu müssen, damit niemand auf ihn trete.²²⁵ Die Parallele zu seinen Erfahrungen in Dachau, als er



Abbildung 5: Maus II, S. 95.

²²¹ As the Mind Reels, Art Spiegelman (Texter und Zeichner). Auf deutsch abgedruckt in: Breakdowns. Gesammelte Comic strips von art spiegelman [sic!]. Frankfurt am Main, 1980. [Erstveröffentlichung der einzelnen Geschichten in Amerika (diverse Publikationen) 1972-77]

²²² Vgl. dazu: Harvey, S. 240.

²²³ Maus I, S. 93.

²²⁴ A.a.O., S. 6.

²²⁵ Maus II, S. 123.

über Leichen zur Toilette gehen mußte, ist offenbar. ([Abbildung 555](#)[Abbildung 555](#)[Abbildung 5](#)) Sie sind derart traumatisch, daß er sie nicht abschütteln kann, und verankern ihn fest in der Vergangenheit.

Insgesamt bildet die Gegenwartsdarstellung Vladeks einen starken Kontrast zur Vergangenheit. Einerseits bleibt Spiegelman damit glaubwürdig, da er Vladek nicht heroisiert, sondern auch seine negativen Eigenschaften darstellt, und andererseits verhindert er damit eine einseitige emotionale Reaktion der Leser auf die Leidensgeschichte Vladeks. Er bietet keine Identifikationsfigur; und der Leser ist wegen der Ambivalenz der Darstellung (das bewundernswerte Überleben Vladeks auf der einen und sein Charakter als mürrischer, gebrochener und schwieriger alter Mann auf der anderen Seite) von der Person und seinem Schicksal gleichermaßen fasziniert wie distanziert.

Der wohl schärfste Kontrast zwischen dem nahe liegenden Mitleid für Vladek und seinen in der Gegenwart negativ auffallenden Charaktereigenschaften entsteht in der Szene, als Françoise und Artie einen farbigen Anhalter mitnehmen. Vladek empört sich fürchterlich und äußert das rassistische Vorurteil, alle Schwarzen würden stehlen. (Abbildung 6) Auch wenn diese Vorurteile auf negativen Erfahrungen beruhen, die er mit einigen Schwarzen gemacht hatte, als er gerade nach Amerika übergesiedelt



Abbildung 6: Maus II, S. 99.

war, sind sie nicht nachvollziehbar.²²⁶ Die bittere Ironie dieser Situation wird bildlich noch verschärft, indem Vladek beim Aussteigen aus dem Wagen als schwarze Silhouette gezeigt wird. Wenn das Opfer rassistischer Verfolgung nicht vom Rassismus läßt, kann der Widerspruch zwischen den Zeitebenen vom Leser nicht mehr aufgelöst werden. Die durch diesen Widerspruch geforderte Reflexion

²²⁶ Maus II, S. 98-100.

veranlaßt den Leser, sich mit der Geschichte auf einer anderen Ebene auseinanderzusetzen als auf einer bloß emotional-empathischen. Darüber hinaus verdeutlicht Spiegelman so die Ambivalenz, die er selbst seinem Vater gegenüber empfindet und die seine Beziehung zu ihm so entscheidend geprägt hat.

Der Charakter Arties wird ebenso vielschichtig dargestellt. Er schwankt in seiner Haltung Vladek gegenüber zwischen Schuldgefühlen, Verachtung und Mitleid. Von Anfang an wird deutlich gemacht, daß es sich bei ihrer Beziehung nicht um eine normale Vater-Sohn-Beziehung handelt. Wie schon angeführt, erfährt der junge Artie im Prolog anstelle des benötigten Trostes eine Belehrung über die Nichtexistenz humaner Konzepte wie Freundschaft.²²⁷ Bereits hier wird die Schwierigkeit ihrer Beziehung thematisiert und auch begründet, was gleichzeitig einen der Schwerpunkte des Werkes offenbart. Als Artie erwachsen ist, hat sich die Situation verkehrt: Vladek sucht die Nähe und den Trost seines Sohnes, der weder in der Lage ist, ihn zu spenden, noch dazu bereit erscheint. Artie hatte seinen Vater lange nicht gesehen, und auch jetzt diente sein Besuch nur dem Eigenutz, da er als Comic-Künstler die Lebensgeschichte seines Vaters zeichnen will, wozu er genaue Informationen von ihm benötigt. Auch wenn Artie hier als pflichtvergessener Sohn gezeigt wird, kann man es ihm nicht lange verübeln, da im Haushalt seines Vaters eine angespannte und bedrückende Stimmung herrscht, hervorgerufen durch die Schwierigkeiten Vladeks und Malas miteinander. Ihr Umgangston ist alles andere als herzlich, und so verwundert es nicht, daß Artie sich nicht allzu häufig bei seinem Vater meldet.

Aber die Gründe dafür liegen tiefer, und die atmosphärischen Spannungen sind nur Indiz, nicht Grund für das lange Fernbleiben des Sohnes. Spiegelman war sich des Wunsches seines Vaters, ihn öfter zu sehen, durchaus bewußt, aber die einzige Art, wie er dies für sich erträglich arrangieren konnte, war „with a microphone holding him at bay.“²²⁸ An dieser Aussage wird die grundsätzliche Einstellung Arties - und Spiegelmans - deutlich, wie sie es auch im Verlauf der Erzählung noch werden soll.

Er scheint nicht in der Lage, die freundlichen Gefühle seines Vaters zu erwidern, welche dieser für ihn hat, auch wenn er ihn stellenweise unwirsch behandelt. Er ist auf Distanz bedacht. Auf die Liebesbezeugung seines Vaters bringt Artie mit



Abbildung 7: Nur die Toten kennen Brooklyn [ohne Paginierung].

²²⁷ Maus I, S. 5f.

²²⁸ Maus CD-ROM, Introduction. Interviewing Vladek, S. 1. Tonbandaufzeichnung Art Spiegelman.

Mühe und Not ein gestammeltes „I um love you too.“²²⁹ heraus. Auch Entschuldigungen kommen ihm nicht so einfach über die Lippen. Bereits in seinem Comic-Strip *Nur die Toten kennen Brooklyn* findet diese Schwierigkeit im Umgang mit seinem Vater Ausdruck, da er sich mit einem Tuch über dem Telefonhörer bei seinem Vater meldet, um vorzutäuschen, daß er noch weiter weg sei, um ihn nicht besuchen zu müssen. ([Abbildung 777](#)[Abbildung 777](#)[Abbildung 7](#))²³⁰

Artie unterbricht ungeduldig jeden Versuch seines Vaters, ihm von den Problemen mit seiner Frau zu berichten. Mit der Bemerkung, dies alles schon hundertmal gehört zu haben, deutet er an, daß diese unbefriedigende Situation schon lange bestehe und alles Zuhören bislang vergebens gewesen sei. Vielmehr stellt er die fortlaufende Erzählung der Lebensgeschichte in den Mittelpunkt. Stellenweise rücksichtslos verfolgt er das Ziel, diese Geschichte mit all ihren Details zu erfahren, wenn er seinen Vater sogar kurz nach einer Herzattacke auffordert, weiter zu erzählen, einer Attacke, die von der Anstrengung des gleichzeitigen Laufens und Erzählens erst hervorgerufen wurde.²³¹ Dieses Verhalten wird am Ende des zweiten Bandes auf die Spitze getrieben: Artie sitzt noch auf dem Totenbett seines Vaters mit dem Tonband, um den letzten, noch ausstehenden Teil der Geschichte festzuhalten. Da dies die vorletzte Szene ist, scheint Vladek, unmittelbar nachdem er seinen Zweck für Artie erfüllt hat, erschöpft zu sterben.

Die schonungslose Schilderung von Vladeks charakterlichen Mängeln verpflichtet Spiegelman auch zur offenen Darstellung des eigenen Charakters. Und auch hier kommt er dieser Verpflichtung nach. Er stellt sich nicht als fürsorgenden Sohn dar, als sympathischen Gegenpol zum Vater, sondern als einen mit Schwächen versehenen Menschen. Die Darstellung erscheint in jeder Beziehung ehrlich, sowohl die Mängel Vladeks betreffend, als auch was seine „eigenen Unzulänglichkeiten als Sohn“²³² betrifft. Man muß bedenken, daß Spiegelman den Comic-Charakter Artie vielleicht bewußt als Vladek gegenüber übertrieben negativ eingestellt konzipiert hat. Es geht hier nicht nur darum, seine eigenen Fehler deutlich zu machen, sondern auch darum, Artie nicht die notwendige Trauerarbeit für den Leser erledigen zu lassen.²³³

Sein Buch genießt für ihn absolute Priorität. Und es geht Spiegelman um weit mehr als nur eine lückenlose Darstellung der Geschichte seines Vaters. Persönliche Vergangenheitsbewältigung steht klar im Vordergrund. Ein sicheres Indiz

²²⁹ Maus II, S. 13.

²³⁰ Nur die Toten kennen Brooklyn, Art Spiegelman (Texter und Zeichner). Nachgedruckt in: Break-downs, ohne Paginierung.

²³¹ Maus I, S. 118.

²³² Tabachnik, S. 156. [Übersetzung des Verfassers] Spiegelman selbst betont sein primäres Interesse der ehrlichen Abbildung der Schwierigkeiten ihrer Beziehung und die Schwächen ihrer beiden Charaktere. Vgl.: Maus CD-ROM, Comicsektion S. 159. Tonbandaufzeichnung Art Spiegelman.

²³³ Vgl. auch: Harvey, S. 242.

hierfür ist die Tatsache, daß er auf die zweite ihm zur Verfügung stehende Quelle kaum oder gar nicht eingeht: Mala. Für jemanden, der ein so starkes Interesse an der nationalsozialistischen Judenverfolgung an den Tag legt, ist dies sehr ungewöhnlich. Denn selbst wenn sie dieselben Situationen durchstehen mußte wie Vladek, zum Beispiel bei der Selektion im Stadion, und sie der Geschichte weitere Details hinzufügen könnte, befragt Artie sie nicht.²³⁴ Auf der anderen Seite bedauert er, die Tagebücher seiner Mutter nicht finden zu können, da sie ein Gegengewicht zu Vladeks Darstellung bilden könnten. Als er dann von seinem Vater erfährt, daß dieser die Bücher in einem Anfall von Verzweiflung nach ihrem Selbsttötung vernichtet hatte, gerät Artie außer sich und schimpft Vladek sogar einen Mörder.²³⁵ Nach Arties Vorstellung wurde tatsächlich ein Mord begangen: an der idealen, ausgeglichenen Version seines Buches und an dem Andenken seiner Mutter.²³⁶ Hier tritt sein wahres Interesse zu Tage: Es geht ihm nicht primär um die Darstellung der Vernichtung der Juden, sondern um persönliche Vergangenheitsbewältigung.

Ein weiteres Anzeichen für die immer noch andauernde Vergangenheitsbewältigung Spiegelmans, und damit eine Erklärung für die Wichtigkeit dieses Aspekts des Buches für den Künstler, ist die Einfügung des Comics *Prisoner on the Hell Planet*, der sich eindrucksvoll mit den psychologischen Auswirkungen der Selbsttötung seiner Mutter befaßt. Dieser Comic war bereits 1973 in *Short Order Comix* Heft 1²³⁷ erschienen, und beschreibt die näheren Umstände der Selbsttötung. Es ist nicht sicher, ob die Prämisse, daß ein Bekannter Malas ihr den Comic schickte und Vladek ihn dadurch zu sehen bekam,²³⁸ tatsächlich stimmt. Spiegelman äußerte in Interviews immer wieder, daß er schon zu Beginn der Konzeption von *Maus* fest entschlossen war, diesen Comic darin einzufügen. Es könnte also sein, daß Vladek den Comic nie gesehen und auch nicht kommentiert hat. Die gewollte Einfügung illustriert aber die noch nicht abgeschlossene Verarbeitung des Todes seiner Mutter und den Katharsis-Effekt, den Spiegelman sich durch die Adaption der Geschichte Vladeks erhofft.²³⁹

In *Prisoner on the Hell Planet* entdeckt Vladek die Leiche Anjas mit aufgeschnittenen Pulssadern zu Hause in der Badewanne. Eigentlich hätte Art/Artie sie entdecken müssen, aber er kam zu spät nach Hause: „I suppose that if I'd gotten home when expected, I would have found her body...“²⁴⁰ [Fettdruck im Original] In die-

²³⁴ *Maus* I, S. 92.

²³⁵ A.a.O., S. 159.

²³⁶ Vgl.: Harvey, S. 242.

²³⁷ Auf Deutsch zuerst erschienen in: Breakdowns.

²³⁸ *Maus* I, S.99. Weschler führt aus, daß diese Prämisse wahr sei, gibt aber nicht an, woher dieses Wissen stammt. Vgl. Weschler, *Maus* CD-ROM, S. 13.

²³⁹ Vgl.: Wittek, S. 101.

²⁴⁰ *Maus* I, S. 100.

ser Aussage steckt eine Erklärung für seine Schuldgefühle. Erstens glaubt er offensichtlich, seine Mutter habe ihre Selbsttötung geplant, um ihn zu bestrafen, und zweitens versagt er als Sohn erneut, und sein Vater muß die Konsequenzen tragen, daß heißt Vladek wird anstelle Arties mit dem schrecklichen Ereignis direkt konfrontiert.

Daß

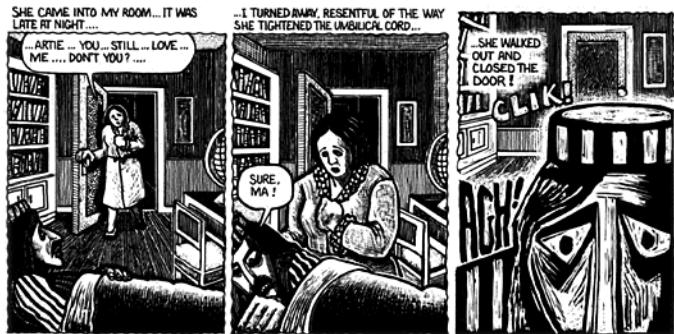


Abbildung 8: Prisoner on the Hell Planet. [Ohne Paginierung].

Spiegelman den Tod seiner Mutter auf sich selbst zurückführt, wird auch an der Stelle deutlich, in der er den Abnabelungsprozeß beschreibt. Unwirsch reagiert er auf die versuchte emotionale Annäherung seiner Mutter - und sah sie danach nicht mehr lebend wieder. (Abbildung 8) Der von Spiegelman angenommene Kausalbezug wird deutlich. Wie schon im Prolog zu sehen war, versagt auch hier Vladek seinem Sohn den benötigten Trost, mehr noch, Artie selbst soll die Rolle des

Tröstenden übernehmen, wozu er nicht in der Lage ist. Beide fühlen sich gegenseitig voneinander Stich gelassen und überfordert, was ein Grundstein der Schwierigkeit ihrer Beziehung ist.

Spiegelman drückt durch die Darstellung seiner Person in Häftlings- beziehungsweise Lageruniform nicht nur das Gefühl aus, ein verurteilter Mörder seiner Mutter zu sein, sondern setzt diese Selbsttötung gleichzeitig in Bezug zu ihrer Vergangenheit im Konzentrationslager.²⁴¹ In dem abgebildeten Panel stellt er mehrere Erklärungsversuche nebeneinander, ist aber auf Vermutungen angewiesen, da sie keine Nachricht hinterlassen hat. Neben den die Wechseljahre begleitenden Depressionen als Erklärungsmodell wird der Bezug zur Vergangenheit besonders deutlich: In großen Buchstaben prangt die Aussage „Hitler did it!“ quer durch das Panel. Diese Aussage wird noch durch Bilder der nationalsozialistischen Judenvernichtung unterstützt, in denen Le-



Abbildung 9: Prisoner on the Hell Planet.

²⁴¹ Vgl.: Witek, S. 100.

chenberge vor dem Hakenkreuz und die eintätowierte Registriernummer Anjas beim Aufschneiden der Pulsadern zu sehen sind. ([Abbildung 999](#)[Abbildung 999](#)[Abbildung 999](#)) In diesem Panel wird auch die Besonderheit für die jüdische Generation nach der Verfolgung durch die Nationalsozialisten deutlich, da Artie als kleiner Junge schon mit Lagerkleidung im Bett liegt und sich eine Geschichte von seiner Mutter vorlesen läßt. Hier wird darauf verwiesen, daß ihre Jugend sich fundamental von der anderer Kinder unterscheidet, da sie von klein auf an mit dem Genozid und seinen Konsequenzen konfrontiert worden sind.

Während Vladek vollständig zusammenbricht und seine Trauer in die Welt hinausschreit, zieht sich Artie in „Isolationshaft“ zurück, für die er seine Mutter verantwortlich macht. Im letzten Bild wird noch einmal der Zwiespalt seiner Gefühle deutlich. Er empfindet die Selbsttötung seiner Mutter als Mord an seiner eigenen Person, da er durch ihn in die Isolation getrieben worden sei.

Interessant ist, daß dieses traumatische Erlebnis die Familie Spiegelman nicht zusammengeschweißt hat. Dies ist ein Indiz dafür, daß Spiegelman entweder seinem Vater eine Teilschuld an dem Tod der Mutter gibt, die er ihm nicht verzeihen kann, oder sich selbst die Schuld zuweist und deshalb den Kontakt zu seinem Vater scheut, da er durch ihn ständig daran erinnert wird, oder aber daß eine Kombination dieser Gefühle vorliegt, die zu der offensichtlichen Ambivalenz seinem Vater gegenüber geführt hat. Spiegelman war auch vor der Selbsttötung kein gefestigter Charakter, wie der Aufenthalt in einer Nervenheilanstalt belegt.²⁴² Auch später wird er von Depressionen geplagt und bedarf psychologischer Hilfe. In der Umgebung seines Vaters fühlt er sich häufig in die Rolle des Kindes zurückentwickelt, wie in *Maus* immer wieder deutlich gemacht wird.²⁴³ Er muß sich nicht nur dem Willen seines Vaters beugen, wenn er seinen Teller leer essen soll - ein typisches Problem von Kindern -, sondern nimmt beim Zuhören der Erzählung Vladeks auch immer wieder eine Position ein, die frappierend an Kinder erinnert, die einer spannenden Geschichte lauschen. Auf Grund seiner Distanzierung zu Vladek - und wegen seines Alters - ist es Artie nicht mehr möglich, auf seinem Schoß Platz zu nehmen, statt dessen liegt er bäuchlings zu Füßen Vladeks und hört gespannt zu. Diese Szene bietet erneut Einblicke in die besondere Situation der jüdischen Nachfolgegeneration: während anderen Kindern spannende Fiktionen präsentiert wurden, hörten sie von realen Alpträumen, die ihre Eltern durchleben mußten. Diese Szene beruht offensichtlich auf einem Panel der ursprünglichen *Maus*-Fassung, in dem Artie im Bett liegt und die Leidensgeschichte tatsächlich als Gutenachtgeschichte erzählt bekommt. Die am Boden liegende Haltung

²⁴² Maus I, S. 100. Auf Grund exzessiven Drogenkonsums scheint Spiegelman zeitweilig den Kontakt zur Realität verloren zu haben und mußte schließlich in eine Nervenheilanstalt eingewiesen werden, in der er mehrere Monate verbrachte. Vgl.: Weschler, Maus CD-ROM, Appendix, S. 10f.

²⁴³ Zum Beispiel: Maus I, S. 45.

symbolisiert die Ehrfurcht, die Artie vor der Leistung des Überlebens des nationalsozialistischen Genozids hat, gleichzeitig zeigt sie auch, zusammen mit der Sequenz, in der Artie vor den Augen des Lesers zu einem Kind reduziert wird,²⁴⁴ daß wir alle vor solch einem Ereignis wie Kinder sind: hilflos und ungläubig.²⁴⁵ In dieser Ehrfurcht mag letztendlich auch die Distanz zwischen dem Leser und Artie auf der einen und Vladek auf der anderen Seite begründet liegen, denn mit Vladeks Erlebnissen kann man nicht konkurrieren. Was Artie auch macht, mit dem dadurch übermächtigen Vater kann er nicht mithalten.²⁴⁶ Seine Erkenntnis „.... I guess it's some kind of guilt about having had an easier life than they did.“²⁴⁷ belegt diese Schlußfolgerung. Vladek selbst scheint aber auch nie geneigt, diesen Eindruck zu revidieren, vielmehr legt er den Grundstein für diese Annahme Arties, da er ihm stets vor Augen führt wie ungeschickt er sich im Vergleich zu seinem Vater anstellt:

„Even as a kid I hated helping him around the house. He loved showing off how **handy** he was ... and proving that anything **I** did was all wrong. He made me completely neurotic about fixing stuff. I mean, I didn't even own a hammer before we moved into this place! One reason I became an artist was that he thought it was impractical - just a waste of timeit was an area where I wouldn't have to compete with him.“²⁴⁸ [Fettdruck im Original]

Die Erwachsener-Kind-Rollenverteilung verkehrt sich schließlich ins Gegenteil: Artie sitzt am Bett seines Vaters, lauscht zwar immer noch der Erzählung Vladeks, aber zum Schluß überlebt er ihn und symbolisiert damit, daß er der wahre Überbende dieser „survivor's tale“ ist, wodurch die Erzählung zu einer zweifachen Überlebensgeschichte wird.

Diese Ebene von *Maus* stellt sowohl ein Problem der Darstellung von Zeitgeschichte dar, als auch einen Weg zur Lösung dieses Problems. Auf der einen Seite wird hier sehr deutlich, daß es sich sowohl bei der Vergangenheitserzählung als auch bei den Erzählsträngen der Gegenwart um rein subjektive Darstellungen handelt. Auf der anderen Seite sind diese Darstellungen einander nicht diametral gegenübergestellt, sondern ergänzen sich gegenseitig und tragen so zu einem vollständigeren Gesamtbild bei, beschreiben verschiedene Aspekte derselben Geschichte. Gerade durch die subjektive Abgrenzung Arties von seinem Vater fordert er den Leser auf, sich selbst sein Bild zu machen und eigene Schlußfolgerungen über die Tragweite und Konsequenzen des Genozids zu ziehen. Der Wahrheitsgehalt beider zeitgeschichtlicher Ebenen, die Verfolgung der Juden und die Schwie-

²⁴⁴ Maus II, S. 42.

²⁴⁵ Vgl. dazu: Tabachnik, S. 156.

²⁴⁶ Maus II, S. 44.

²⁴⁷ A.a.O., S. 16.

²⁴⁸ Maus I, S. 97.

rigkeiten der Nachfolgegeneration, kann nicht bezweifelt werden; sie stehen aber nur exemplarisch für eine Vielzahl von Einzelschicksalen. Spiegelman macht ganz deutlich, daß die Vernichtung der Juden mit der militärischen Niederlage Nazi-deutschlands nicht vorbei war, sondern daß ihre Auswirkungen auch in unserer heutigen Zeit immer noch spürbar sind, sowohl für die unmittelbar Betroffenen als auch für den Leser. Des weiteren klärt Spiegelman den Leser gerade durch diese Gegenüberstellung zweier subjektiver Sichtweisen über die Schwierigkeit einer objektiven Betrachtung auf, wobei er versucht, durch die zweifache Subjektivität eine Annäherung an Objektivität zu erreichen.

4.3.2.3. Die Ebene des Künstlerromans²⁴⁹ in *Maus*

Spiegelman verfolgt in der Gegenwartserzählung noch einen weiteren Handlungsfaden: den direkten Dialog des Künstlers mit dem Leser, durch den Spiegelman ihm tiefe Einblicke in den Schaffungsprozeß des Werkes gewährt: den Künstlerroman. Immer wieder sind Aspekte der Kreation des Buches in die Gegenwartserzählung eingeflochten. Bereits am Anfang macht Spiegelman deutlich, daß die Besuche Arties bei seinem Vater kein Zufall sind, sondern primär dem Sammeln von Informationen für seinen Comic dienen. Dies sagt zwar auch etwas über das schlechte Verhältnis zwischen Sohn und Vater aus, aber es unterrichtet den Leser darüber hinaus direkt über die Intentionen des Künstlers.

Im Verlauf der Darstellung teilt Artie dem Leser Änderungen seiner Arbeitsweisen jedesmal sofort mit. Zunächst war Artie lediglich passiver Zuhörer; aber dann ging er dazu über, die Berichte wörtlich mitzuschreiben, was immer wieder gezeigt wird, wenn die Vergangenheitserzählung durch die Panels der Gegenwart unterbrochen wird. Artie versäumt nicht, auf diesen für die Authentizität wichtigen Vorgang scheinbar beiläufig, aber eigentlich explizit, hinzuweisen: „Okay, good idea...my hand is sore from writing this all down.“²⁵⁰ Später ging er dazu über, die Erzählung sofort auf Tonband aufzunehmen, um so die größtmögliche Nähe zu seiner Quelle zu erhalten. Als Biograph ist er sich der Wichtigkeit dieses Vorgehens bewußt und teilt dies dem Leser direkt mit, indem er auf die Veränderung seiner Vorgehensweise noch deutlicher als im Fall der Umstellung auf wörtliches Mitschreiben hinweist.²⁵¹ Verdeutlichte Spiegelman ohnehin schon durch verschiedenste Mittel die Authentizität seines Werkes, leistet er mit dem Einbezug des Lesers in den Schaffungsprozeß und vor allem durch den Einblick in seine Vorlage das ultimative Versprechen, die Geschichte seines Vaters absolut wortgetreu zu vermitteln, ein Versprechen allerdings, das er an verschiedenen Stellen -

²⁴⁹ Zum abweichenden Gebrauch dieses Terminus siehe: Fußnote 175, S. [424242](#).

²⁵⁰ *Maus I*, S. 40.

²⁵¹ A.a.O., S. 73.

unbemerkt vom Leser - bricht. Hierin besteht auch eines der Probleme der Darstellung: Er manipuliert den Leser zu glauben, diesem liege mit *Maus* tatsächlich eine fast wörtliche Adaption der Geschichte eines Überlebenden vor. Dies trifft zwar für weite Teile des Werkes zu, wie ein Vergleich mit der 700seitigen Abschrift der Tonbandinterviews deutlich zeigt,²⁵² aber Spiegelman lässt auch andere Quellen einfließen, und so kann der Leser nicht immer wissen, wann die zu Grunde liegende Quelle, die wörtliche Erzählung Vladeks, tatsächlich authentisch wiedergegeben ist und wann der Autor sich auf andere Quellen bezieht. Ein solches Wissen ist aber elementar für eine sachliche Betrachtung zeitgeschichtlicher Vorgänge, da zumindest die Möglichkeit bestehen muß, jede Quelle evaluieren und auf ihre Glaubwürdigkeit hin untersuchen zu können.²⁵³ Dies wird zum Beispiel auch dadurch erschwert, daß Artie an einer Stelle angibt, von einer Kapelle am Eingang des Lagers in Auschwitz gelesen zu haben, eine Angabe, die Vladek nicht bestätigen kann, und die daher in den Bildhintergrund tritt.²⁵⁴ Da der Künstler hier den Leser explizit auf die Abweichung von seiner eigentlichen Quelle hinweist, entsteht der irreführende Eindruck, daß er dies in jedem Fall mache. Überhaupt kann erst durch die Vorlage der vielen Zusatzinformationen auf der CD-ROM - zum Beispiel auch die Grundlagen für seine Skizzen - eine Überprüfung stattfinden, inwieweit sich Spiegelman tatsächlich an seine Vorlage gehalten hat. Beim Erscheinen von *Maus* war diese Möglichkeit aber nicht gegeben; deshalb kann der Leser nur den im Comic gegebenen Versicherungen des Autors vertrauen, seine Quelle wahrheitsgemäß umgesetzt zu haben.

Spiegelman ist sich selber des Wahrheitsproblems in dem autobiographischen Teil seines Werkes bewußt. Als Artie in Anwesenheit seiner Frau Françoise einen langen Monolog hält, um dem Leser seine Zweifel bezüglich des Gelingens der Umsetzung der Geschichte Vladeks in das Medium Comic mitzuteilen, bemerkt er scherhaft zu Françoise: „See what I mean... In real life you'd **never** have let me talk this long without interrupting.“²⁵⁵ [Fettdruck im Original] Ihre realistische Erwiderung „Hmmmph. Light me a cigarette“²⁵⁶, die der leicht beleidigenden Aussage Arties angemessen ist, stellt die unterbrochene Illusion der Authentizität sofort wieder her.²⁵⁷

Auf dieser Ebene des Künstlerromans ist es Spiegelman möglich, zu Intention, erhoffter Wirkung und, vorausschauend, zu erwarteter Kritik Stellung zu nehmen. An mehreren Stellen äußert sich Artie über die negative Darstellung des Charak-

²⁵² Maus CD-ROM, Working Transcripts.

²⁵³ Vgl. auch: Pandel, Hans-Jürgen: Historisches Erzählen. In: Geschichte lernen (1988), Heft 2. S. 10f. Im folgenden zitiert als: Pandel, Historisches Erzählen.

²⁵⁴ Maus II, S. 54.

²⁵⁵ A.a.O., S. 16.

²⁵⁶ Ebenda.

²⁵⁷ Vgl. dazu: Tabachnik, S. 155.

ters Vladeks in der Gegenwart und erklärt dem Leser immer wieder, daß er Vladek so habe darstellen müssen, da er ihn so wahrnehme. Er greift damit einerseits erwarteter Kritik vor und verdeutlicht andererseits erneut den angestrebten Wahrheitsgehalt seiner Geschichte, die auf persönliche Gefühle keine Rücksicht nehmen könne.²⁵⁸ Er macht sehr deutlich, daß es ihm vordringlich darum geht, die Geschichte seiner Eltern so geradheraus wie möglich darzustellen, und den Einfluß zu zeigen, den diese Ereignisse auf ihr gegenseitiges Verhältnis hatten. Vladek als Helden darzustellen, wäre eine so große Lüge gewesen, daß dieser Versuch gescheitert wäre. Es geht ihm vielmehr um Verstehen und Verständnis, und eine Lüge zu erzählen, wäre ein Schritt in die falsche Richtung gewesen.²⁵⁹

Er geht zwar auch schon im ersten Band auf die beabsichtigte Wirkung seines Werkes ein, wenn er Mala sagen läßt: „It's an important book. People who don't usually read such stories will be interested.“²⁶⁰, aber eher beiläufig. Im zweiten Band ändert sich Spiegelmans Vorgehensweise insofern, als er weitaus stärker auf Intention und Wirkung eingeht als zuvor. Dies mag daran liegen, daß ihm zu dieser Zeit bereits einige Reaktionen auf den ersten Band vorlagen, auf die er nun explizit antworten wollte.²⁶¹ Gleichzeitig stellt dieses Vorgehen einen echten Dialog zwischen Autor und Publikum dar, da er auf Fragen und Anregungen direkt reagiert. Er bezieht deutlich Stellung zur geäußerten Kritik, ausgerechnet einen Comic über die Vernichtung der Juden zu schaffen, indem er seine Kernaussage zu seinem Werk postuliert. Er spricht offen die Probleme und Zweifel an, die ein solches Vorhaben mit sich bringt:

„I feel so inadequate trying to reconstruct a reality that was worse than my darkest dreams. And trying to do it as a comic strip! I guess I bit more off than I can chew. Maybe I ought to forget the whole thing. There's so much I'll never be able to understand or visualize. I mean reality is too complex for comics... so much has to be left out or distorted.“²⁶²

Der Leser hat allerdings den Gegenbeweis dieser Aussage vor Augen, da er die ganze Zeit der Geschichte in Comic-Form gefolgt ist. Für ihn existierte diese Unmöglichkeit der Darstellung nicht, da er sich Seite für Seite vom Gegenteil überzeugen konnte. Dennoch stellt diese Aussage eine Erklärung dar, warum diese Bilder unter Umständen von den Vorstellungen des Lesers abweichen.²⁶³ Spiegelman gibt auch hier keine Antworten; vielmehr muß der Leser, in der Auseinandersetzung mit dem Schaffensprozeß des Künstlers diese Fragen für sich

²⁵⁸ Maus I, S. 131f.

²⁵⁹ Vgl. dazu: Maus CD-ROM, Comicsktion S. 68, Tonbandaufzeichnung Art Spiegelman.

²⁶⁰ Maus I, S. 133.

²⁶¹ Vgl. dazu: Schwarz, Kritiker, S. 112. Hier wird deutlich, daß die Stellungnahmen Spiegelmans Erfolg hatten, denn nach dem zweiten Band äußerte sich kaum noch jemand negativ zu seinem Werk.

²⁶² Maus II, S. 16.

²⁶³ Vgl. dazu: Martin, S. 374.

selbst beantworten. Das Stilmittel des Paradoxon, daß er nämlich die Unmöglichkeit oder Schwierigkeit der bildlichen Realisierung eines Aspektes postuliert, den der Leser gleichzeitig visuell vor Augen hat und schon geraume Zeit mühelos umgesetzt sah, setzt Spiegelman ebenfalls ein, als er anfangs des zweiten Bandes Artie überlegen läßt, welcher Gattung Tier Françoise als jüdische Französin zuzuordnen sei. Da der Leser sie während der zurückliegenden Seiten immer als Maus visualisiert gesehen hat, wird er mit besonderer Deutlichkeit auf den Schaffensprozeß und die Schwierigkeiten des Künstlers bei der Umsetzung seiner Ideen aufmerksam gemacht.

4.3.3. Die visuelle Ebene der Darstellung

An der Analyse der verbal-narrativen Ebenen von *Maus* wurden bereits einige Probleme der Darstellung deutlich, auch wenn sie nicht als medienspezifisch angesehen werden können, da sie in ähnlicher Form auch in literarischen Gattungen auftreten. Durch die Verschmelzung verbaler mit bildlicher Narration eröffnen sich dem Künstler viele einzigartige Möglichkeiten. Aus diesen Möglichkeiten erwachsen aber auch die verschiedensten Probleme, die sich auf die Darstellung von Zeitgeschichte auswirken können. Dabei muß die Unterscheidung getroffen werden, ob es sich um Auswirkungen handelt, die durch die vom Künstler gewählte Art der Realisierung entstanden, oder um solche, die in der Natur des Mediums selbst begründet liegen.

4.3.3.1. Auswirkungen des Stils auf die Darstellung

Der Stil, in dem Spiegelman *Maus* zeichnet, ist weder willkürlich gewählt noch Ausdruck seiner künstlerischen Limitation, wie mancher auf den ersten Blick vielleicht vermuten möchte.²⁶⁴ In den Comics, die Spiegelman vor *Maus* schuf, zeichnete er sich immer wieder durch seine Vielseitigkeit aus und durch den Willen, die Grenzen des Mediums zu finden und zu durchbrechen. In der Sammlung seiner früheren Comics *Breakdowns* reicht sein zeichnerisches Repertoire vom weichen, cartoonhaften Strich bis zu abstrakten, expressionistischen Skizzen.²⁶⁵

Als er *Maus* konzipierte, experimentierte er mit verschiedenen Stilrichtungen, bis er zu dem Stil fand, der ihm am passendsten erschien, die Geschichte zu tragen. Er entschied sich bewußt nicht für denselben Stil, welchen er in seiner dreiseitigen

²⁶⁴ Tatsächlich spricht der Verfasser hier aus eigener Erfahrung: Schon häufiger kam nach flüchtiger Betrachtung von *Maus* als ablehnender Kommentar von Kunden der „Neunten Kunst“, einer Comic-Buchhandlung in Münster, denen dieses Werk als anspruchsvoll präsentiert worden war, die Aussage, der Zeichenstil sei nicht sonderlich interessant.

²⁶⁵ Eisner diskutiert den Einfluß und die Bedeutung des Stils für die graphische Erzählung mit vielen Bildbeispielen: Eisner, Will: Graphic Storytelling. U.S.A., 1995. S. 155-158. Im folgenden zitiert als: Eisner, Graphic Storytelling.

Urfassung²⁶⁶ von *Maus* verwandt hatte, die sehr cartoonhaft gehalten war. Ursprünglich für einen Comic namens *Funny Aminals* [sic!] geschaffen, zeichnete sich die Urfassung durch weiche, runde Linien aus, in deutlicher Anlehnung an Walt Disneys *Mickey Mouse*, und erreichte so die beabsichtigte Schockwirkung. Um diese Parallelen zum Disney-Bestiarium wirklich für jeden deutlich zu machen, nannte er den Charakter, der in *Maus* seine Entsprechung in Artie hat, Mickey. (Abbildung 10) Obwohl Spiegelman nach eigenen Aussagen die Persiflage *Air Pirates*²⁶⁷ nicht mochte,²⁶⁸ nutzte er hier denselben Schockeffekt, den die Autoren damit im Sinn hatten: die Versetzung der verniedlichten Charaktere aus ihrer „heilen Kinder-“ in eine Erwachsenenwelt. Handelte es sich im Fall von *Air Pirates* um eine pornographische Verballhornung der Disney-Charaktere, versetzte Spiegelman in *Urmaus* die Figuren in eine alpträumhafte Realität voller Gewalt. Spiegelman war sich der Unmöglichkeit, die Urfassung ohne stilistische Änderung einfach auszuweiten, bewußt. Es ging ihm zwar immer noch um eine Schockwirkung, aber er suchte sie nicht mehr allein durch die Anlehnung an Disneys Figuren zu erreichen, sondern vielmehr durch den Schock eines Oxymoron: eine ernsthafte Darstellung der Vernichtung der Juden im Comic.²⁶⁹ Die in den 1970er Jahren noch dominierenden Vorurteile dem Medium gegenüber ließen diese beabsichtigte Wirkung eintreten. Es ging Spiegelman mit *Maus* aber gleichzeitig um weit mehr, als nur um eine Schockwirkung. Eine stilistische Änderung der Urfassung war nötig, da der übertrieben verniedlichende Stil von *Urmaus* und seine humoristischen Aspekte der Ernsthaftigkeit des Themas entgegenwirkten.²⁷⁰ Auch wenn *Maus*



Abbildung 10: Urmaus [o.S.].

²⁶⁶ Die beiden Versionen unterscheiden sich fundamental voneinander. Trotzdem ist es zulässig, die frühere Version als Urfassung oder Urmaus zu bezeichnen, da die meisten Charakteristika der längeren Version hier ihre erste Visualisierung fanden: die Tiermetapher, die Erzählung des Vaters für seinen Sohn als Rahmenhandlung und Kontrastierung, und einige der Kernstellen der Erzählung. Im folgenden vom Verfasser Urmaus benannt, um die unterschiedlichen Fassungen deutlich zu trennen.

²⁶⁷ Nachdruck auf Deutsch: Luftpiraten, (kein Autor, kein Zeichner), Gesamtausgabe. Amsterdam, 1988.

²⁶⁸ Groth/Spiegelman, Comics Journal Heft 180, S. 93.

²⁶⁹ A.a.O., S. 76. Hiermit sei auch der Aussage Henryk M. Broders widersprochen, der in seiner - positiven - Buchkritik behauptet, Spiegelmans Absicht sei auf keinen Fall das Erzielen einer Schockwirkung gewesen. Vgl.: Broder, Henryk M.: Mauschwitz. In: Die Zeit, Nr. 28, 7. Juli 1989. S. 47.

²⁷⁰ Zum Beispiel müssen die Mäuse in dieser Version in einer Katzenstreufabrik arbeiten. Die humoristischen Aspekte in *Maus* sind, wie ausgeführt, ‘ernsthafter’ Natur: Galgenhumor und sarkastische Situationskomik.



Abbildung 11: Urmaus.

nicht als „history lesson per se“²⁷¹ konzipiert war, bemühte er sich um eine authentische Darstellung. Dagegen stand die stark wertende Darstellung der Urfassung. Das wird besonders in solchen Szenen deutlich, die in beiden Fassungen vorkommen. Während der Verräter in der Urfassung deutlich mit negativen Attributen versehen wurde, ist die Darstellung in *Maus* viel neutraler. Auf der einen Seite ist eine Maus zu sehen, mit nach unten gezogenen Mundwinkeln, langer Schnauze und spitzen Krallen (Abbildung 11), was in der Summe einen unsympathischen Eindruck erweckt und damit den Leser stark beeinflußt, und auf der anderen Seite ist der Verräter eine Maus, die sich äußerlich nicht von den anderen unterscheidet, sein Gesicht ist halb abgewandt, so daß seine Gesichtszüge

nicht zu erkennen sind. (Abbildung 12) Hier wird dem Aspekt Rechnung getragen, daß die Familie nicht aus simpler Schlechtigkeit verraten wurde, sondern komplexere Motive ein Rolle spielten, wie der unbedingte Wille, sich zu retten. Trotz des einfacheren Zeichenstils ist die spätere Version formal überlegen. Zuerst liest man die Bildüberschrift, die den Leser in den unteren Teil des Bildes überleitet, in dem sie weitergeführt wird. Durch den harschen Befehl „Juden raus!“ gleitet der Blick wieder nach oben, wodurch die Bildhälften verbunden werden und die Abfolge der Ereignisse ersichtlich wird, und sich damit die Konsequenz ihres menschlichen Handelns offenbart.²⁷²

Genausowenig wie den cartoonhaften Stil wählte Spiegelman für die Endfassung den expressionistischen, den er in *Prisoner on the Hell Planet* so eindrucksvoll demonstriert. Aber er fügt diesen Comic *Maus* bei. Der Einschub des Comics war ihm, wie erläutert, wichtig, um die Selbststötung seiner Mutter zu verarbeiten, und weil dieses Ereignis auch sein Verhältnis zu Vladek beeinflußte.²⁷³ Darüber hinaus hat dieser Comic weitere Auswirkungen auf die Rezeption von *Maus*. Der Einschub zeigt, daß Spiegelman ein sehr guter Comic-Zeichner ist, und verdeutlicht, daß



Abbildung 12: Maus I, S. 123.

²⁷¹ Maus CD-ROM, Art on Art, Teil 6.

²⁷² Vgl. auch: Witek, S. 106.

²⁷³ Maus CD-ROM, Comicsektion S. 88, Tonbandaufzeichnung Art Spiegelman.

der einfacheren Stil für *Maus* bewußt eingesetzt wird. *Prisoner on the Hell Planet* bildet damit einen starken, künstlerischen Kontrast zu *Maus* und veranschaulicht so die besondere Bedeutung, welche dieser Aspekt der Geschichte der nationalsozialistischen Judenverfolgung für Spiegelman darstellt. Daß der Tod einer einzelnen Person viel emotionaler dargestellt ist als die Vernichtung der Millionen von Juden, liegt darin begründet, daß er diesen Tod selbst miterlebt hat und direkt davon betroffen war. Während die klaustrophobischen Kompositionen und grotesk überzeichneten Perspektiven²⁷⁴ von *Prisoner on the Hell Planet* Spiegelmans überreizten und verwirrten Geisteszustand nach der Selbsttötung seiner Mutter nachzeichnen, spiegelt der einfacheren Stil von *Maus* Vladeks „flat and unemotional tone“.²⁷⁵

Für *Maus* wählte er, wie gesagt, weder den expressionistischen Stil von *Prisoner on the Hell Planet* noch den cartoonhaften, weichen Stil von *Urmaus*, sondern zog eine einfache, fast schon minimalistische Strichführung vor. Er bleibt mit seinen Schwarzweißzeichnungen in *Maus* der Tradition der Undergroundcomics verhaftet; ganz wie sie möchte Spiegelman nicht, daß opulente Bilder oder üppige Farbgebung von der Geschichte ablenken.²⁷⁶ Die ausschließliche Verwendung von Schwarz und Weiß erinnert an die gestreiften Anzüge der Konzentrationslager, die Wochenschauen und die Dokumentarfilme über die Vernichtung der Juden. Die Tristheit des Stils bildet auf formaler Ebene das Elend der Betroffenen ab.²⁷⁷ Diese Tristheit erinnert gleichzeitig stark an viele der Versuche von Überlebenden, die Grauen der Lager künstlerisch zu bewältigen.²⁷⁸ Besonders durch die Simplizität von Spiegelmans Darstellung scheint *Maus* der Versuch eines Betroffenen zu sein, diese eigenen Erlebnisse zu verarbeiten. Will Eisner, der den Comic als hervorragendes Beispiel für graphische Narration herausstellt, führt aus, daß *Maus* auf Grund seines zeichnerischen Stils den Eindruck erweckt, es sei in einem Konzentrationslager entstanden und von dort herausgeschmuggelt worden.²⁷⁹ Mit dieser Aussage faßt er treffend den authentischen Effekt, den der Zeichenstil für das Werk bewirkt, zusammen. Die Stichhaltigkeit dieser Aussage belegt ein Vergleich verschiedener Panels von *Maus* mit einigen Kunstwerken von Überlebenden. Inhaltliche und formale Ähnlichkeiten fallen ins Auge. Als Beispiel seien hier zwei Aquarelle von Karol Konieczny genannt. Konieczny war unter anderem in Bu-

²⁷⁴ Witek, S. 100.

²⁷⁵ Ebenda.

²⁷⁶ Zum Einfluß der Farbgebung auf die Wirkung von Comics siehe das Begleitwerk des 1. Internationalen Comic Salons Hamburg vom 27.5. - 30.5.1993: Schnurrer, Achim (Hrsg. u.a.): Couleur Directe. Meisterwerke des neuen französischen Comics. Hamburg, 1993.

²⁷⁷ Vgl. dazu: Tabachnik, S. 158.

²⁷⁸ Für eine große Anzahl solcher Kunstwerke, siehe: Art of the Holocaust, hrsgg. von Janet Blatter. New York, 1981. Im folgenden zitiert als: Art of the Holocaust.

²⁷⁹ Eisner, Graphic Storytelling, S. 156.

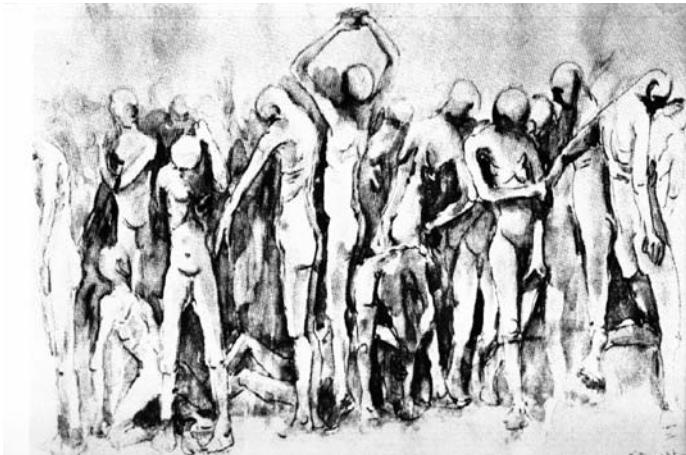


Abbildung 13: Art of Holocaust, S. 140.

chenwald interniert und verarbeitete die dort gemachten Erfahrungen nach seiner Befreiung durch die amerikanische Armee in Aquarellen.²⁸⁰ Besonders die Panels, welche die Einweisung Vladeks in Auschwitz darstellen, das Entkleiden, das Scheren der Köpfe und der Duschraum weisen starke Ähnlichkeiten zu den Bildern

Buchenwald Triptych und *Surprise - It's Only Water - the Cry of a Disbelieving New Internee from Auschwitz*²⁸¹ auf. (Abbildung 13) Und auch zu vielen anderen Werken zeigen sich Parallelen in *Maus*.

Die Einfachheit des Stils hat zur Folge, daß die Personen nicht immer leicht zu unterscheiden sind. Zwar werden die Figuren stellenweise in Gestik und Mimik durchaus differenziert und individuell unterschiedlich dargestellt, oft tauchen sie aber undifferenzierbar in der Masse unter. Dies wird besonders in jener Szene deutlich, in der Anjas Aufseherin sie dazu zwingen will, während des Appells vorzutreten, damit sie bestraft werden kann.²⁸² Die Aufseherin kann sie in der Menge nicht wiedererkennen, weil alle gleich aussehen. Diese Schwierigkeit wird für den Leser sofort ersichtlich, da er selbst Anja nicht erkennt. Einerseits wird hier also die Aussage der Erzählung bildlich verstärkt, und andererseits wird eine der grundsätzlichen Aussagen Spiegelmans deutlich. Er führt dem Leser damit vor Augen, daß Vladeks und Anjas Schicksal zwar individuell ist, aber gleichzeitig stellvertretend für viele steht.

Der spärliche Stil dient auch dem Fluß der Narration. In einer der verworfenen Vorarbeiten für *Maus* zeichnete Spiegelman den Comic viel ausdifferenzierter und detaillierter, in einer Mischung aus dem expressionistischen und dem cartoonhaften Stil (Abbildung Abbildung Abbildung 14, S. 72), was dazu führte, daß das Auge des Lesers unweigerlich in den einzelnen Panels verharrete, um die

²⁸⁰ Für seine genauere Biographie siehe: Art of Holocaust, S. 253.

²⁸¹ Art of Holocaust, S. 140f, Abbildungen 188 und 189.

²⁸² Maus II, S. 66.

größere Informationsfülle aufzunehmen.²⁸³ Darüber hinaus tendierte die explizite Darstellung zur Wertung, denn die Mäuse erschienen im Gegensatz zu den brutal und grausam wirkenden Katzen bemitleidenswert hilflos.



Abbildung 14: Verworfene Skizze, in: Witek, S. 105.

„First of all, it banalizes the information by giving too much information, and giving too much wrong information. [...] It tells you how to feel, it tells how to think, in a way that I would rather not push.“²⁸⁴

Spiegelman erläutert in *Maus* selbst, warum er einen simplifizierenden Stil verwandte, indem er Artie über die Schwierigkeit der visuellen Umsetzung lamentieren lässt: „There's so much I'll never be able to understand or visualize. I mean, reality is too **complex** for comics... So much has to be left out or distorted.“²⁸⁵ [Fettdruck im Original] Trotz dieses Einwands bietet sich dem Leser eine realistische Darstellung der Welt. Durch die Darstellung

vieler Alltagsgegenstände und das Einhalten der Größenverhältnisse zwischen den Figuren und Objekten oder Tieren, erweckt Spiegelman den Eindruck beim Leser, daß er Ereignisse aus der Realität abbildet. Dinge wie Gebäude oder Autos sind relativ detailgetreu nachgezeichnet, und es handelt sich nicht um irgendwelche Fantasiefahrzeuge, wie sie in cartoonhaften Comics oft auftreten. Besonders durch diesen Realismus im Detail erreicht Spiegelman, daß auch die visuelle Umsetzung der Vernichtungsmaschinerie glaubhaft ist. Er läßt keinen Zweifel daran, daß in *Maus* Realität abgebildet wird, auch wenn sie künstlerisch verfremdet wurde. Dies ist ein zentraler Punkt in *Maus*, und auf Grund eben dieses Effekts werden auch die Mäuse und anderen antropomorphen Tiere als „echte“ Personen wahrgenommen. Trotzdem bleibt diese Verfremdung ein Problem für die historische Narration, denn durch das Zwischenschalten eines Künstlers zwischen Quelle und Rezipient wird die Quelle nicht mehr direkt hinterfragbar, weil sie direkt auch nicht erkennbar ist.²⁸⁶



Abbildung 15: Braun, S. 25

²⁸³ Auch McCloud formuliert die These, daß eine photorealistische Darstellung der mitteilenden Personen - „messenger“ - von der eigentlichen Botschaft - „message“ - ablenken kann. McCloud, S. 37.

²⁸⁴ Cavalieri, Joey: Art Spiegelman and Françoise Mouly, Jewish Mice, Bubblegum Cards, Comics Art, and Raw Possibilities. Interview by Joey Cavalieri, New York, 1980-1981. In: The Comics Journal Heft 65. Hamburg, 1981. S. 105f. [Zitiert nach Witek, a.a.O., S. 104]

²⁸⁵ Maus II, S. 16.

²⁸⁶ Vgl. auch: Pandel, Historisches Erzählen, S. 10.

An der Diskussion der Auswirkungen der verwandten oder verworfenen Stilrichtungen für den Comic wird ein zentrales Problem der Darstellung von Zeitgeschichte in diesem Medium deutlich: die Manipulation des Lesers durch Bilder. Wie gesehen, hat die bildliche Darstellung große Auswirkungen auf die Reaktion des Lesers, indem sie Vorurteile schüren, Wertungen veranlassen oder emotionale Reaktionen steuern kann. Der simple, aber realistische Stil wird in *Maus* eingesetzt, um den Leser emotional nicht zu beeinflussen. Ein krasses Gegenbeispiel dazu findet sich in *Braun*. (Abbildungen 15 u. 16). Hier werden dem Leser durch den Zeichenstil die intendierten Emotionen in einer Deutlichkeit aufgezwungen, daß dieser den Comic entweder unreflektiert konsumiert, oder ihn ganz ablehnen muß. Durch die photorealistischen Zeichnungen suggeriert der Künstler, er zeige die Realität, was durch die abgebildeten historisch überlieferten Ereignisse und Personen noch unterstützt wird. In der Kontrastierung der positiven Charaktere - schöne Menschen, ohne Makel - mit den negativen - häßliche, dickeleibige Wesen mit überzeichneten, fratzenhaften Gesichtern -, werden Wertungen vorgenommen, die auf unbewußter und unbegründeter Ebene liegen und so unreflektiert übernommen werden müssen. Es handelt sich somit um eine manipulative Geschichtsdarstellung, die emotionalisiert, nicht aber Fakten kritisch beleuchtet.



Abbildung 16: Braun, S. 38.

4.3.3.2. Probleme einer metaphorischen Geschichtsdarstellung

Der am meisten diskutierte Aspekt in Spiegelmans *Maus* ist die Darstellung des Konflikts zwischen Juden und Deutschen mittels einer Tiermetapher.²⁸⁷ Alle Personen werden als Angehörige jeweils einer Tiergruppe abgebildet: Juden werden als Mäuse, Deutsche als Katzen, Polen als Schweine, Amerikaner als Hunde und Engländer als Fische gezeigt. Zunächst sollen die stichhaltigsten und am häufigsten genannten Einwände oder Bedenken gegen diese Art der Darstellung genannt werden, und dann soll an der Analyse, wie Spiegelman diese Metapher einsetzt, überprüft werden, inwieweit die Bedenken gerechtfertigt sind, und welche Konsequenzen sich aus diesem Stilmittel für die Darstellung von Zeitgeschichte ergeben. Die Kritik bezog sich immer nur auf die drei Gruppen der Polen, Juden und Deutschen, da den anderen Tiermetaphern eine minder gravierende Bedeutung kommt. Sie sind vielmehr nur die Konsequenz aus der einmal gewählten Art der Darstellung. Außerdem besteht das Spannungsverhältnis in der Geschichte primär

²⁸⁷ Vgl.: Schwarz, Kritiker, S. 109f.

zwischen diesen Gruppen, und die anderen treten nur am Rande auf.²⁸⁸ Harvey Pekar, Autor der autobiographischen Serie *American Splendor*, führt als Argument gegen die Tiermetapher an, daß Spiegelman Stereotypen festige und vor allem gegen Polen Vorurteile schüre, da ihre Verbildlichung als Schweine beim Leser negative Assoziationen hervorrufe. Robert C. Harvey bemängelte, daß in ihr der verspielte Aspekt des Katz-und-Maus-Spiels anklinge.²⁸⁹ Darüber hinaus bestätige diese Metapher die nationalsozialistischen Vorurteile und Versuche, Juden als zu Recht ausrottbares Ungeziefer darzustellen,²⁹⁰ und wegen der sprichwörtlichen Vorstellung „meek as a mouse“²⁹¹ biete sie ein Erklärungsmodell und diene als Entschuldigung für die mangelnde Gegenwehr der Juden gegen die als übermächtig dargestellten Unterdrücker. Auch Joseph Witek bemerkte, daß ein grundsätzliches Problem in der Möglichkeit liege, die Metapher so aufzufassen, daß sie eine Rechtfertigung der Vernichtung der Juden darstelle, da Katzen auf Grund ihrer Rolle in der Natur Mäuse jagen.

Spiegelman macht von Anfang an deutlich, daß es sich bei den antropomorphisierten Tieren um Menschen handelt. Er hatte in *Urmaus* die realen Größenverhältnisse noch annähernd eingehalten, und die Katzen fast doppelt so groß wie die Mäuse gezeichnet, stellt aber in *Maus* alle Figuren gleich groß dar. Die tierischen Merkmale beschränken sich nun auf die Köpfe, und einige Male werden die Personen auch mit Schwänzen abgebildet.²⁹² Die Körper sind ansonsten menschlicher Natur. In der Urfassung war die Metapher noch stark emotionalisierend und wertend eingesetzt worden: die kleinen, knopfäugigen Mäuse als Sympathieträger, gegenüber den mit Reißzähnen und scharfen Krallen bewehrten, großen und grausamen Katzen, die eindimensional böse waren. Besonders durch die Gleichstellung der Gruppen in ihrer Größe, und den Verzicht auf die meisten tierischen Merkmale in *Maus* schwächt Spiegelman die Konnotation der schwächlichen Maus im Gegensatz zur starken Katze ab und macht damit deutlich, daß die Metapher kein Erklärungs- oder Entschuldungsmodell



Abbildung 17: Maus I, S. 56.

²⁸⁸ Russen tauchen beispielsweise gar nicht auf, Engländer nur in einem Panel: *Maus II*, S. 131.

²⁸⁹ Vgl. hierzu und im folgenden: Harvey, Art of the Comic Book, S. 244f.

²⁹⁰ Diese Kritik äußerte auch Christoph Krämers in seiner Absage, für die konkret-Redaktion *Maus* zu rezensieren: „Die Unbeholfenheit der Zeichnungen läßt die Grenzen des Darstellbaren sichtbar werden, das Unverschämte wird wörtlich genommen, es sei ‘recht und billig’, die Welt von einer minderwertigen Rasse zu befreien, die sich wie Ungeziefer vermehrt.“ Zitiert nach Schwarz, Rezeption, S. 244.

²⁹¹ Ebenda.

²⁹² Zum Beispiel wenn er Vladeks Behauptung illustrieren will, Anja sehe „jüdisch“ aus. *Maus I*, S. 136.

für mangelnden jüdischen Widerstand darstellen soll. Genau diesen Punkt thematisiert er darüber hinaus in einer Unterhaltung zwischen Artie und Vladek, in der Vladek erklärt, daß auf Grund der Umstände kaum an wirkliche Gegenwehr zu denken war.

Immer wieder bricht der Autor mit dieser Metapher und verhindert so, daß beim Leser der Anschein erweckt wird, diese Metapher sei „real“: die Katzen schlagen die Mäuse nicht mit Krallen, sondern mit Knüppeln und Gewehren, sie halten sich „echte“ Hunde, reiten auf „echten“ Pferden und nutzen, wie die Mäuse auch, Fahrzeuge. Sie töten die Mäuse nicht, um sie zu fressen, sondern ermorden sie in Todesfabriken. Spätestens hier wird ersichtlich, daß Spiegelman die Metapher nicht als biologische Rechtfertigung des Verhaltens der Deutschen verstanden wissen will, die den Naturgesetzen gehorchen und einen natürlichen Feind jagen und töten.

Es handelt sich gerade nicht um eine unkritische Übernahme der Ideologie der Nationalsozialisten, die Juden als Ungeziefer bezeichneten und sie mit Pestiziden vernichteten, sondern um die Verbildlichung der Konsequenzen dieser Anschauung. Die Vorstellung des Zitates Hitlers im ersten Band: „The Jews are undoubtedly a race, but they are not human“²⁹³ ist deutliches Indiz für dieses Vorhaben. Die Metapher drückt jenes Verfahren aus, das die Nationalsozialisten anwandten, um die Vernichtung der Juden als notwendig erscheinen zu lassen, und damit erst die Möglichkeit dazu schufen: die Abwertung der Juden, das Leugnen ihrer Humanität, ihre Gleichsetzung mit Ungeziefer. Dieses Ziel wurde mit allen Mitteln verfolgt. Nicht zuletzt in dem bekannten nationalsozialistischen Propagandafilm „Der ewige Jude“, in dem Ratten „als Allegorie der Juden aus den Gosssen hervor[-quellen]“²⁹⁴, kommt genau dies zum Ausdruck. Spiegelmans Mäuse werden aber durchgängig als Menschen wahrgenommen, sonst wäre jede emotionale Reaktion auf Vladeks Leid unangebracht. Der Künstler konterkariert die nationalsozialistische Rassenideologie vielmehr, indem er ihre Unsinnigkeit vor Augen führt: Da selbst eine konsequente Darstellung der Juden als Tiere ihre Existenz als Menschen nicht anzweifeln läßt, stellt Spiegelman gleichzeitig die Frage, wieso die Nationalsozialisten damit erfolgreich waren.

Die Metapher wird also vielmehr eingesetzt, um die bestehenden Machtverhältnisse auszudrücken: die Katzen - Deutschen - jagen und fangen die Mäuse - Juden -, und die ambivalente Einstellung den Polen gegenüber wird durch ihre Darstellung als Schweine ausgedrückt: Einerseits werden sie benutzt, und andererseits werden sie beschimpft und ermordet, so wie „Schwein“ sowohl das Nutztier bezeichnet

²⁹³ Maus I, S. 4.

²⁹⁴ Pandel, Hans-Jürgen: „Mauschwitz“. Die Kinder der Opfer und die Auseinandersetzung der „zweiten Generation“. In: Geschichte lernen. Heft 37, 1994. S. 61-65. Hier: S. 62.

als auch Schimpfwort ist.²⁹⁵ Die Amerikaner - Hunde - bekämpfen schließlich die Katzen. Den anderen Gruppen kommt eine vergleichsweise geringe Bedeutung zu, und so ist die Metapher für sie eher verspielt: In der Darstellung der Franzosen als Frösche spiegelt sich die Bezeichnung der Amerikaner und Engländer für sie als „frogs“ wider, und Schweden als Elche abzubilden, liegt nahe.

Daneben illustriert die Metapher auch die Qualität der Behandlung der Juden durch die Nationalsozialisten. Sie wurden schließlich nicht nur ihrer Menschenrechte beraubt, sondern grundsätzlich wie Tiere behandelt: Zum Transport wurden Viehwaggons eingesetzt, sie wurden hinter Stacheldraht eingepfercht und wie Vieh zur Zwangarbeit getrieben, und schließlich wurden sie mit dem Insektvernichtungsmittel Zyklon B vergast. Darüber hinaus verdeutlicht diese Art der Darstellung die im Prolog indirekt formulierte These Vladeks, daß Menschen unter gewissen Umständen ihre menschlichen Qualitäten verlieren und ihre zivilisierten Verhaltensweisen nicht aufrecht erhalten (können).

Der Leser wird durch die Metapher in die Distanz gezwungen. Und genau dieser Effekt läßt das zu Grunde liegende Elend greifbar werden, ohne daß es den Leser völlig überwältigt. Lawrence Langer faßt diesen Effekt zusammen: „[...] the animal

characters create a distancing effect that allows us to follow the fable without being drowned in its grim, inhuman horrors.“²⁹⁶ Spiegelman selbst bezeichnet die Metapher als ein Mittel, etwas indirekt zu zeigen, was „too profane to show directly“²⁹⁷ ist.

Die Darstellung von Personen als vermenschlichte Tiere, zusammen mit der Einfachheit des Stils, erzeugt eine maskierenden Effekt. Dieser Aspekt wird im Comic häufig betont, denn die Mäuse maskieren sich immer wieder, um den Katzen zu entgehen. Adam Gopnik bemerkte, daß die Geschichte zu schrecklich sei, als daß sie unmaskiert dargestellt werden könne.²⁹⁸

Während die polnischen Juden Schweinsmasken aufsetzen, um nicht aufzufallen, gibt sich der Autobiograph Spiegelman zu erkennen, indem er sich eine Mausmaske aufsetzt ([Abbildung Abbildung Abbildung](#)-18) und sich so von der Comic-Figur Artie, der eine „echte“ Maus ist, unterscheidet.²⁹⁹ Neben diesem Aspekt zeigt die Maskenhaftigkeit der Tiergesichter, daß es sich zwar um ein individuelles, aber exemplarisches Schicksal handelt. Durch die Undifferenziertheit der Gesichter werden die Figuren austauschbar, ihr Schicksal bleibt das gleiche. Daß es

²⁹⁵ Vgl.: Frahm/Hein, S. 98.

²⁹⁶ Zitiert nach: Cory, S. 38.

²⁹⁷ Maus CD-ROM, Art on Art, Teil 7.

²⁹⁸ Zitiert nach: Tabachnik, S. 159.

²⁹⁹ Vgl.: Cory, S. 37.



Abbildung 18: Maus II, S.41.

sich einerseits um das Schicksal von Massen handelt, andererseits aber auch um das von Individuen, wird immer wieder deutlich, wenn Spiegelman die Figuren undifferenziert in der Masse verschwinden läßt und sie an anderen Stellen als Individuen deutlich kenntlich macht.³⁰⁰ Auch wenn diese Individualität oft nur an ihrer unterschiedlichen Kleidung ausgemacht werden kann, wird schon auf den Innenseiten des Einbands deutlich, daß hier viele Einzelpersonen gemeint sind: eine Szene, die stark an die sich zur Registrierung im Stadion versammelten Juden erinnert, ist hier auf schwarzem Hintergrund abgedruckt und zeigt deutlich die optische Verschiedenheit der Personen. Die Innendekoration des zweiten Bandes bildet dazu einen scharfen Kontrast: Hier ist, ebenfalls auf schwarzem Grund, eine Menge undifferenzierbarer Mäuse in Lagerkleidung abgebildet.

Auch wenn die Metapher herausragendes Mittel zur Verdeutlichung der Macht-konstellation ist, soll sie vom Leser schnell abgelegt werden.³⁰¹ Obwohl Spiegelman von Anfang an einige Besonderheiten einsetzte, um diesen Effekt beim Leser zu erreichen, stieß diese Darstellung auf Kritik. Um sie zu entkräften und die intendierte Metaphorik besonders zu verdeutlichen, geht der Künstler auf diesen Aspekt noch deutlicher im zweiten Band ein. Ganz zu Anfang diskutiert Artie mit Françoise, als welches Tier sie darzustellen sei, und an späterer Stelle erwähnt er die Haustiere des Psychiaters mit der Bemerkung: „His place is overrun with stray dogs and cats. Can I mention this, or does it completely louse up my metaphor?“³⁰² Als Konsequenz verstummen die negativen Kritiken nach dem Erscheinen des zweiten Bandes.³⁰³

Die Selbstironisierung der Metapher wird in jener Szene am deutlichsten, in welcher sich Anja und Vladek im Keller bei der sie verbergenden Polin verstecken. (Abbildung 19) Anja fürchtet sich vor Ratten, worauf Vladek sie damit beruhigt, daß in dem Keller keine Ratten, sondern Mäuse seien. Es waren tatsächlich Ratten, wie an der übergroßen, realistischen Zeichnung einer Ratte im Bildvordergrund zu sehen ist. Hier hebt Spiegelman die Metapher ironisch auf, indem er eine menschengroße Maus sich vor faustgroßen Ratten fürchten läßt. Während des



Abbildung 19: Maus I, S. 147.

³⁰⁰ Vgl. auch: Frahm/Hein, S. 100.

³⁰¹ Vgl.: Scheel, S. 438; Witek, S. 112.

³⁰² Maus II, S. 43.

³⁰³ Vgl.: Schwarz, Rezeption, S. 247f.

Psychiaterbesuchs Spiegelmans³⁰⁴ weist der Künstler extra auf ein Photo auf dem Schreibtisch hin, das eine Katze abbildet.³⁰⁵ Der Hinweis betont die Versicherung des Autoren, daß der Psychiater ein Bild einer „echten“ Katze auf dem Schreibtisch habe.



Abbildung 20: Maus I, S. 13.

Und auch auf sprachlicher Ebene wird diese Metapher oft ironisiert: Vladek schimpft die „Maus“, die ihr Versteck im Ghetto an die Gestapo verriet, eine Ratte, und nach dem Verzehr von Pesachs Seifenkuchen sind sie alle krank wie Hunde.³⁰⁶ An einer Stelle verändert Spiegelman seine Quelle sogar, um die Metaphorik zu erhalten: Als Vladek den Tod eines Mitgefangenen, der auf dem Marsch von Auschwitz nach Großrosen erschossen wurde, mit dem Tod eines tollwütigen Hundes gleichsetzt, formuliert Spiegelman das zu einem bloßen Vergleich um.³⁰⁷ Vielleicht wollte er vollkommen ausschließen, daß durch solche Textstellen seine Metapher nicht mehr als solche, sondern als intendierte Abbildung einer Realität verstanden werden könnte.

Die Selbstreflexion der agierenden Personen macht sichtbar, daß sie nur vom Leser als Mäuse gesehen werden. Mala und Vladek betrachten und bewerten einige Seiten des Comics, erwähnen ihre Abbildung als Mäuse aber nicht,³⁰⁸ und Vladek

³⁰⁴ In dieser Sequenz handelt es sich nicht um die teilkutive Figur Artie, sondern um den Künstler selbst. Vgl. dazu auch: Martin, S. 381.

³⁰⁵ Maus II, S. 43.

³⁰⁶ Die Übersetzer der deutschen Ausgabe fügen ein weiteres Beispiel hinzu: Für die Darstellung der beginnenden Repressalien gegen die Juden verarbeitete Spiegelman ein Photo eines Juden auf einem Handkarren, der von den Nationalsozialisten zur Schau gestellt wird. Er muß ein Schild mit einer Aufschrift halten, auf dem die Schuld am Ausbruch des zweiten Weltkriegs ihnen zugeschoben wird. Im Comic findet sich dieses Bild leicht verändert: anstelle einer Schuldzuweisung steht die Aufschrift „Filthy Jew“, im Deutschen mit „Judenschwein“ (anstelle des Korrekten: Dreckiger Jude) wiedergegeben. Vgl.: Maus I, S. 33 (sowohl in der englischen als auch in der deutschen Ausgabe); Originalphoto siehe: Maus CD-ROM, Comicsektion S. 26.

³⁰⁷ Vgl.: Maus CD-ROM, Comicsektion S. 218, Tombandaufzeichnung Vladek.

³⁰⁸ Es ist nicht sicher, ob Mala und Vladek tatsächlich den Comic gesehen haben. Spiegelman berichtet in Interviews allerdings von einer Episode, in der er Vladek und einigen anderen Überlebenden seine Skizzen gezeigt habe, was sie dazu veranlaßte, alte Geschichten aus dem Lager zu erzählen. Ihnen sei die Darstellung der Personen als Tiere nicht weiter aufgefallen, sondern als völlig legitim erschienen. Vgl.: Maus CD-ROM, Comicsektion S. 121, Tombandaufzeichnung Art Spiegelman. In Bruch führt er aus, daß es sich hierbei um die Urfassung gehandelt habe. Langbein, Martin und Theweleit, Klaus: Bruch. Frankfurt am Main, 1981. Beiheft zu: Breakdowns. Gesammelte Comic strips von art spiegelman [sic!]. Frankfurt am Main, 1980. Ohne Paginierung. Kommentare zu Maus.

stellt nach der Rettung durch die Amerikaner bei einem Blick in den Spiegel fest, daß er sich endlich wieder wie ein Mensch fühlt - gleichzeitig ist aber das Spiegelbild einer Maus zu sehen.³⁰⁹ An der erwähnten ersten Szene des zweiten Bandes, in der Artie überlegt, als welches Tier seine französische Frau zu zeichnen sei, wird dies noch einmal überdeutlich. Diese längere Sequenz wäre für den Leser unnötig - Françoise ist während des ersten Bandes schon als Maus visualisiert worden - wenn Spiegelman ihm hier nicht explizit den Sinn dieser Metapher verdeutlichen wollte: Sie wird vom Künstler bewußt eingesetzt, wobei nur der Leser die Figuren als Mäuse wahrnimmt, sie selbst verstehen sich als Menschen.³¹⁰ Bereits am Anfang des ersten Bandes kommt dies deutlich zum Ausdruck, als Vladek sich mit Rudolph Valentino vergleicht (Abbildung 20), einem dem Leser aus seiner menschlichen Realität bekannten Schauspieler.

Neben den bereits erläuterten Gründen, warum Spiegelman mittels der Tiermetapher die Geschichte seines Vaters darstellte, führt der Künstler weiter an:

„Ich habe versucht, die Geschichte mit realen Hauptfiguren zu zeichnen, aber das Resultat war eine billige, unreale Pseudo-Authentizität, die mehr vorgab, als sie war.“³¹¹

Er sah es als Problem, eine Wirklichkeit photo-realisch zu reproduzieren, die er selbst nie kennengelernt hatte. Seine visuellen Quellen beruhten auf einigen Fotos und Filmen, und er hatte niemals den Vollzug der nationalsozialistischen Verbrechen beobachtet:

„Also I'm afraid that if I did it with people, it would be very corny. It would come out as some kind of odd plea for sympathy or „Remember the Six Million,“ and that wasn't my point exactly, either. To use these ciphers, the cats and mice, is actually a way to allow you past the cipher at the people who are experiencing it. So it's really a much more direct way of dealing with the material.“³¹²



Abbildung 21: Maus II, S. 134.

³⁰⁹ Maus II, S. 111.

³¹⁰ Vgl.: Witek, S. 114.

³¹¹ Zitiert nach: Ohne Verfasser: Im Blickpunkt: Art Spiegelman. Vom Persönlichen ins Allgemeine. In: Rraah! Heft 23. Hamburg, 1993. S. 14.

³¹² Zitiert nach: Witek, Fußnote 13.

Spiegelman setzt weitere Mittel ein, um die Metapher zu brechen: Photos. Während das Photo im ersten Band als Teil des *Prisoner on the Hell Planet* außerhalb des Geschichtsablaufs steht, werden im zweiten Band sowohl Arties toter Bruder Richieu als auch Vladek in Lageruniform abgebildet.³¹³ Ironischerweise handelt es sich bei dem letzteren Photo um eine Fälschung: Vladek hatte nach seiner Befreiung in einem Photoladen posiert, der gestellte Bilder als Souvenirs herstellte. Die Implikationen werden deutlich: Selbst wenn *Maus* als Photoroman die Geschichte abbilden würde, gäbe es keine Garantie für ihre Authentizität, da auch Photos gefälscht sein können.³¹⁴ Gleichzeitig bedeutet dies aber auch, daß die Photographie zwar gestellt ist, aber wie der Comic die Realität nachbildet, und somit die Zeichnungen glaubhaft sind. Indem Spiegelman sogar den offensichtlichen Beweis für die Authentizität seiner Geschichte als konstruiert herausstellt, behält der Leser seine Distanz zum Geschehen.

Der Hauptgrund dafür, daß die Personen als Menschen begriffen werden, trotz ihrer maskenhaften Tiergesichter, und daß damit die Geschichte letztlich glaubhaft wirkt, liegt auch in der komplexen Charakterisierung. Carl Barks (*1901) lieferte in seinen herausragenden Geschichten um Donald Duck³¹⁵ schon viele Beispiele, wie so etwas funktionieren kann, denn die Ducks bekommen durch ihre Darstellung als vielschichtige und komplexe Charaktere expressiv menschliche Züge, auch wenn sie sich in einer cartoonhaften Welt bewegen.³¹⁶ Dies trifft auf *Maus* noch in weitaus stärkerem Masse zu: Erstens weiß der Leser, daß es sich um eine reale Geschichte handelt, die echten Menschen widerfuhr, und außerdem sind die Charaktere noch realistischer und komplexer dargestellt, beruhen ihre Schicksale auf denen wirklicher Menschen. Darüber hinaus verstärkt sich der Eindruck noch

³¹³ Richieu: *Maus* II, S. 5; Vladek: *Maus* II, S. 134.

³¹⁴ Spiegelman äußerte die Ansicht, daß Photos Dank der modernen technischen Mittel leicht „lügen“ können: Groth/Spiegelman, *Comics Journal* Heft 181, S. 114

³¹⁵ Um Mißverständnissen in diesem Zusammenhang vorzubeugen, sei hier explizit darauf verwiesen, daß im oberen Kontext ausschließlich die Geschichten von Carl Barks gemeint sind. Über zwanzig Jahre lang schrieb und zeichnete Barks Geschichten um die Duck-Familie für verschiedene Publikationen Disneys. Sie hoben sich derart von dem anderen Material dieses Verlags ab, daß seine Geschichten schon oft comic-wissenschaftlichen Analysen unterzogen wurden. Vgl. auch: Witek, S. 109.

³¹⁶ Auch bei ihnen wird deutlich, daß sie als Menschen betrachtet werden sollen: Donald - eine Ente - kann ohne Flugzeug nicht fliegen und Micky Maus besitzt einen „echten“ Hund. Dennoch erkannten deutsche Übersetzer offensichtlich nicht die Tragweite dieser Antropomorphisierung, da sie den traditionellen Thanks-Giving-Truthahn, den Donald seinem Nachbarn zum Essen geben wollte, wegreduzierten und ihn gegen ein Füllhorn austauschten. Die Verleger befürchteten, beim Leser die Assoziation mit Kannibalismus zu wecken, ein Problem, das der Autor Carl Barks offensichtlich nicht empfand. Vgl. dazu: Schnurrer, Zensierte, S. 116. Zur Geschichte des „funny animal“-Genre siehe: Witek, S. 109-111. Spiegelman äußert in einem Interview dieselben Assoziationen, die solche Szenen bei ihm hervorriefen. [Maus CD-ROM, Comicsektion S. 247, Tonbandaufzeichnung Art Spiegelman] Dies ist auch ein Beleg für die verschiedenen Qualitäten der Metaphern, beziehungsweise, daß in *Maus* die Metapher weit stärker gemeint ist, als im Disneybestiarium.

dadurch, daß ihre Welt eine real existierende ist und kein fiktiver Schauplatz wie Entenhausen.³¹⁷

In *Der Schrei nach Leben* wird ebenfalls das Stilmittel der Metapher eingesetzt, auch wenn die Menschen als Menschen abgebildet werden. Gillon und Cothias greifen einen von Gray gezogenen Vergleich zwischen Menschen und Ameisen bildlich auf, indem sie in der Anfangssequenz den jungen Martin zeigen, der auf einen Ameisenhügel tritt, wonach der Blick in einer identischen Einstellung auf ein Luftbild fliehender Menschen schwenkt.³¹⁸ Auch im Titel wird impliziert, daß die gezeigten Menschen als Ameisen nur im Vergleich zu den Nationalsozialisten zu sehen sind. Wie Frahm und Hein belegen, weichen die Künstler damit von der Vorlage Grays ab, der diesen Vergleich zog, um das aufgeregte Durcheinander der vielen Menschen im Ghetto zu verdeutlichen. Diese Abweichung ist für den Leser nicht erkennbar, und damit muß er sie für Grays Meinung halten. Neben anderen Unstimmigkeiten³¹⁹ vermittelt diese Umsetzung des Vergleichs eine falsche Botschaft: Wenn das Zertreten vieler Ameisen von nur einer Person mit der Bombardierung von Menschenmassen und letztlich mit der Vernichtung der Juden gleichgesetzt wird, impliziert das eine Machtfülle Hitlers als Initiator der Vernichtung der Juden, die er nicht hatte. Er konnte nicht einfach als einzelner die Vernichtung der Juden betreiben, sondern benötigte dazu viele Mit-Täter. Auch wenn durch diese Art des Vergleichs die Willkür der Verfolgung aus Sicht der Opfer angedeutet wird, erfaßt sie nicht die tatsächliche Distanz zwischen Täter und Opfer. Der Vergleich simplifiziert und greift damit viel zu kurz. Obwohl die Zeichnungen, auf Grund ihrer photo-realistischen Natur, im Gegensatz zu denen Spiegelmans eine komplexere Darstellung vermuten lassen, wirkt die Metapher in *Maus* glaubwürdiger, weil sie vielschichtiger ist.

Die Art der Darstellung ist nicht ohne Konsequenzen für die Abbildung von Zeitgeschichte: Spiegelman hat die Unmöglichkeit erkannt, Vergangenheit photo-realisch abzubilden und ist sich gleichzeitig der wertenden Darstellung durch Charakterisierung und künstlerische Verfremdung bewußt. Um dem Leser dies ebenfalls vor Augen zu führen, läßt er ihn sich mittels der Metapher von den Figuren distanzieren und betont die Subjektivität seiner Quelle und der Darstellung. Er weist darauf hin, daß die Ereignisse authentisch sind, die Darstellung es aber nicht sein kann. Durch die Abkehr von der wertenden Darstellung in *Urmaus*, erzeugt durch die starke Betonung der tierischen Merkmale der Figuren, hin zu einer distanzierenden, maskenhaften Abbildung von Personen, in der Einzel- und Massen-

³¹⁷ Wohnort der meisten Figuren aus der Produktion Disneys.

³¹⁸ Schrei nach Leben, Band 1, S. 3-8. Vgl. dazu und im folgenden: Frahm/Hein, S. 98ff.

³¹⁹ Vgl. für einen ausführliche Auseinandersetzung mit dieser Form der Metapher und ihrer Umsetzung: a.a.O., S. 99.

schicksal verschmelzen, schafft er ein differenziertes Geschichtsbild, das weiter hinterfragt werden kann.

4.3.3.3. Auswirkungen comic-spezifischer Ausdrucksformen auf die Darstellung von Geschichte

Der Einsatz verschiedener Perspektiven, die sich dem Leser beim Betrachten der Panels bieten, ist effizientes Mittel zur Schaffung von Distanz oder verschiedener Grade des Einbezugs in das Geschehen.³²⁰ Dieses visuelle Stilmittel ist primär durch das Medium Film bekannt, und zu seiner Beschreibung bedient man sich auch dessen Vokabular, wenn beispielsweise von Vogel- oder Froschperspektive gesprochen wird, von Nahaufnahme, Schwenk und Kamerawinkel. Tatsächlich entstanden diese Stilmittel in beiden Medien gleichzeitig, aber unabhängig voneinander, auch wenn sie sich gegenseitig beeinflusst haben, da mancher Comic-Künstler die Technik bekannter Regisseure kopierte oder umgekehrt.³²¹

Im Prolog schafft Spiegelman einen distanzierenden Effekt, indem er den Leser die Szene durchgängig schräg von oben betrachten lässt. Diese Position versetzt ihn in eine Position außerhalb des Geschehens und distanziert ihn damit von der Behandlung Arties durch

Vladek. Spiegelman verdeutlicht so die Besonderheit der Umstände, unter denen Artie aufwuchs, und zeigt damit einen Unterschied zwischen ihm und dem Betrachter. Der Leser rückt gleichzeitig von der Aussage Vladeks über die Schlechtigkeit der Menschen ab, was die reale Situation widerspiegelt: Die Aussage ist Resultat der Erfahrungen Vladeks, die der Leser nicht gemacht hat.



Abbildung 22: Maus I, S. 52.

In *Maus* wechselt Spiegelman vom ersten Kapitel an zur Perspektive in Augenhöhe und hält diese meistens bei. Er bezieht den Leser nun stärker in die Hand-

³²⁰ Vgl. dazu: Eisner, Comics and Sequential Art, S. 89-99.

³²¹ Siehe für einen detaillierten Vergleich beider Medien: Eisner, Graphic Storytelling, S. 71-74; und Harvey, S. 173-191. Vgl. auch: Fußnote 76, S. [181848](#) dieser Arbeit.

lung mit ein, da dieser gemeinsam mit Artie dessen Vater besucht und so unmittelbarer Zeuge der Erzählung wird. Dadurch, daß Spiegelman den Leser häufig von einer Position Vladek zuhören läßt, die auf einer Ebene mit, aber schräg hinter Artie liegt, hat der Leser direkten Zugang zur Quelle. Er befindet sich praktisch mit den Personen im Panel. Damit der Betrachter durch dieses Mittel nicht Arties gestörtes Verhältnis zu seinem Vater übernimmt, distanziert er ihn durch Perspektivenwechsel, wenn das Verhältnis als solches thematisiert wird. Der Effekt für die Narration kann an der Sequenz sehr gut illustriert werden, in der Arties Zigarettenasche auf den Boden fällt, während Vladek von der Reinigung des Pferdestalls in der Kriegsgefangenschaft berichtet. (Abbildung 22) Die Erzählung springt unvermittelt von der Vergangenheit in die Gegenwart,³²² was einhergeht mit einer plötzlichen Zunahme der räumlichen Entfernung zu den Personen in den Panels. In der Summe hat das einen stark distanzierenden Effekt auf den Leser. Denn während dieser vorher offenbar selbst mitten im Panel positioniert war, betrachtet er den Disput zwischen Vladek und Artie nun von außen und zentral. Gegen Ende des Streits bewegt sich die Position schräg hinter Artie und näher zu den Personen hin. Mit dieser Einstellung setzt sich die Vergangenheitserzählung fort, in die der Leser dann hineinzutauchen scheint, bis er sich wieder auf Augenhöhe mit den Personen und innerhalb der Panels befindet. Dadurch offenbart Spiegelman auf formaler Ebene seine Intention: Der Leser soll sich als Beteiligter der Geschichte Vladeks fühlen, da die Vernichtung der Juden auch Teil seiner eigenen Geschichte ist, und auch als Beteiligter des Schaffensprozesses der Geschichte selbst, um ein Authentizitätsgefühl zu erzeugen, aber er soll unbeteiligter Betrachter des gestörten Verhältnisses zwischen Artie und Vladek bleiben, um die subjektive Wertung des Autors nicht zu übernehmen.

Der Einbezug des Leser in die Vergangenheit wird an einigen Stellen besonders verstärkt. Als Vladek sich in seinem Schützengraben befindet, läßt Spiegelman den Leser gemeinsam mit Vladek durch das Zielfernrohr seines Gewehres schauen und den getarnten Soldaten entdecken.

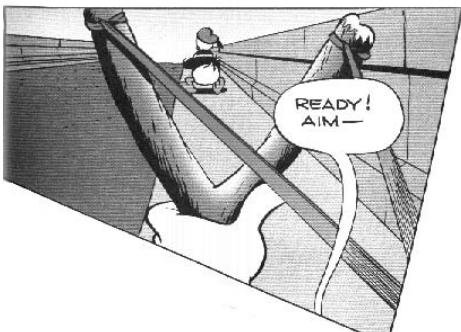


Abbildung 23: Donald Duck Four Color, Heft 300 [Ohne Paginierung]

³²² Durch die direkte Gegenüberstellung des fluchenden Deutschen und des schimpfenden Vladeks wird gleichzeitig Vladeks Charakter ironisiert. Indem er sich über ein vergleichsweise geringes Vergehen Arties so stark erregt, werden die verschiedenen Verhältnisse von damals und heute in scharfen Kontrast gesetzt.

Er suggeriert damit, daß der Leser unter ähnlichen Umständen genauso handeln würde wie Vladek. Speziell dieser gemeinsame Blick von Comic-Figur und Leser durch die Zielvorrichtung einer Waffe wurde in Comics schon Dutzende Male eingesetzt, um ihn in das Geschehen einzubeziehen. In einer besonders gelungenen, wenn auch harmloseren Variante ließ Carl Barks bereits 1950 den Leser zusammen mit einem der drei Neffen Donald Ducks mit einer Schleuder den Kopf ihres Onkels anpeilen, und machte ihn so zum Mittäter.³²³ (Abbildung 23) Auch wenn es sich in *Maus* um weit schrecklichere und realistischere Ereignisse handelt, nutzt Spiegelman hier denselben Effekt. Und gerade weil der Leser die Tat zusammen mit Vladek begeht, oder zumindest so stark eingebunden wird, daß



Abbildung 24: Maus I, S. 32.

er sich in dieselbe Situation versetzt sieht, erfaßt er die Tragweite der Geschehnisse.

Das eindrucksvollste Beispiel in *Maus* für den Einbezug des Lesers durch Perspektivenwechsel findet sich in der Darstellung der Zugfahrt von Vladek und Anja in die Kur.³²⁴ Der Leser blickt in das Abteil, in dem die Mäuse sitzen, und wird Zeuge ihrer Aufregung. Zuerst blickt nur eine, dann schauen alle Mäuse mit aufgerissenen Augen direkt an ihm vorbei auf etwas offensichtlich Furchteinflößendes, was sich dem eigenen Blick aber noch entzieht. (Abbildung 24)

Schließlich schwenkt der Blickwinkel um 180°, so daß der Betrachter sich nun mit den Mäusen im Abteil befindet und gleichsam erschrocken auf das sich ihnen bietende Bild schaut: die gehißte Hakenkreuzflagge. (Abbildung 25) Diese Szene hat eine Entsprechung in den Bildern, welche die Einlieferung Vladeks und der anderen Juden nach Auschwitz darstellen.³²⁵ An



Abbildung 25: Maus I, S. 32.

³²³ Donald Duck Four Color Heft 300, Carl Barks (Texter und Zeichner). November 1950. Nachgedruckt in: The Carl Barks Library of Donald Duck Adventures in Color Heft 16. Carl Barks (Texter und Zeichner). Prescott (Arizona), 1994. Ohne Paginierung. Weitere Beispiele: Sarajevo Tango, Hermann (Texter und Zeichner). Hamburg, 1996. [Titelblatt, Blick durch das Zielfernrohr eines Heckenschützen]; Tim und Struppi: Kohle an Bord, Hergé (Texter und Zeichner). Hamburg, 1970. [Titelblatt, Blick durch ein Fernglas auf Schiffbrüchige]

³²⁴ Maus I, S. 32.

³²⁵ A.a.O., S. 157.



Abbildung 26: Maus I, S. 157.

dieser Stelle kehrt Spiegelman den Effekt jedoch um: Zuerst befindet sich der Leser zusammen mit den Juden im Lastwagen eingepfercht und beobachtet die letzten Momente, die Anja und Vladek zusammen verbringen. Als sie Auschwitz erreichen, befindet sich der Leser nicht mehr mit ihnen im Wagen, sondern außerhalb. (Abbildung 26) Er sieht, was den Juden noch verborgen ist: das Tor mit der berüchtigten Überschrift „Arbeit macht frei“, welches der Lastwagen schon halb durchquert hat,

herbeieilende Gefangene, bissige Hunde und mit Knüppeln bewaffnete SS-Wachen, die im Begriff sind, den Wagen öffnen zu lassen. Spiegelman macht hier ganz deutlich, daß der Leser, trotz starken Einbezugs in die Erzählung, nicht wirklich die Erfahrungen eines Lebens im Konzentrationslager nachvollziehen kann. Spätestens an diesem Tor trennen sich die Erfahrungen von Vladek und dem Leser, und die Durchfahrt durch dieses Tor, die der Leser nicht vollzieht, kennzeichnet den Übertritt in eine Welt, die sich außerhalb all seiner Vorstellungsmöglichkeiten befindet. Die Festlegung des Ortes des Rezipienten außerhalb des Lagers wird noch dadurch verstärkt, daß an dieser Stelle die Vergangenheitserzählung abbricht und erst im nächsten Band, nach einer längeren einleitenden Sequenz, wieder aufgenommen wird. Als Vladek wieder an seine Erzählung anknüpft, befinden sich die Juden bereits im Lager, und der Leser hat das Tor nie mit ihnen durchquert. Von hier an ist er in der Vergangenheit nur noch Zuschauer, was auch immer wieder durch die Perspektive verstärkt wird: Häufiger als zuvor blickt der Leser von schräg oben auf die unglaublichen Szenen im Lager, und seine Position befindet sich durchgängig außerhalb der Panel.

Neben der Perspektive setzt Spiegelman den für das Medium konstitutiven Aspekt der Anordnung bildlicher oder anderer Zeichen zu räumlichen Sequenzen³²⁶ stilis-

³²⁶ Hierbei handelt es sich um die deutsche Übersetzung der Definition Scott McClouds: McCloud, deutsch, S. 17. Im Englischen steht „juxtaposed“, was eine in der deutschen Übersetzung weggefallene Nebenbedeutung besitzt: das Gegeneinanderstellen von Ideen, Vorstellungen (Vgl.: Pons, Eintrag „juxtapose“, S. 363.) Diesen Aspekt setzt Spiegelman ebenfalls ein, wie im nachfolgenden Abschnitt noch näher erläutert wird.

tisch anspruchsvoll ein und verdeutlicht so die weitreichenden Ausdrucksmöglichkeiten von Comics. Er verstärkt durch die räumlich versetzte Aufeinanderfolge formal und manchmal auch inhaltlich ähnlicher Panels die zu Grunde liegenden Aussagen. Die im vierten Kapitel des ersten Bandes in die Vergangenheitsnarration eingeschobenen Panels, welche Vladek auf seinem Heimtrainer zeigen, verstärken die bedrückende Atmosphäre der Geschichte.³²⁷ Genau wie die Episode der Vergangenheit steuert die Darstellung Vladeks in der Gegenwart auf einen negativen Höhepunkt zu: Zuerst sieht man Vladek in seiner typisch mürrischen Art sein Trainingsrad besteigen, während er Artie erzählt, daß es Anjas Familie nach seiner Freilassung als Kriegsgefangener noch verhältnismäßig gut ging, aber während er von zunehmender Verschlechterung ihrer Lage durch Ghettobildung und Zwangsumsiedlung berichtet, sackt Vladek auf seinem Rad in sich zusammen, bis er emotional erschöpft und überwältigt die Erzählung abbricht, nachdem er von den drakonischen Strafmaßnahmen der Deutschen gegen befreundete Schwarzmarkthändler und von dem Verlust seines Vaters im Stadion berichtet hat. Das wird noch von der Zwischenepisode unterstützt, in der Vladek auf seinem Rad aufsteht, als kämpfe er gegen eine starke Steigung an, denn gleichzeitig erzählt er vom Widerstand der Familie gegen seinen Plan, Richie in Sicherheit zu bringen. Daß er sich am Ende dieser Sequenz wieder setzt und sogar aufhört zu trampeln, weist auf das Vergebliche dieses Kampfes hin, denn Richie stirbt später im Ghetto. Darüber hinaus zeigt Spiegelman durch die Visualisierung von Vladeks inneren Kämpfen, daß dieser noch immer unter den vergangenen Erlebnissen leidet. Dieser Eindruck wird auch dadurch bestätigt, daß die Sprechblase, welche die Schilderung seiner Leidensgeschichte umfaßt, in niederzudrücken scheint, wodurch die Schwere seiner Worte unterstrichen wird.

An einer anderen Stelle setzt Spiegelman Gegenüberstellung ein, um damit eine vom Text unabhängige Aussage zu machen. (Abbildung 27) Als Vladek Anja vom Sinn des Weiterlebens zu überzeugen sucht,³²⁸ stellt Spiegelman dies mit einer



Abbildung 27: Maus I, S. 122.

³²⁷ Maus I, S. 73-92.

³²⁸ Maus I, S. 122.

Reihe gleicher Panel dar, deren Mittelpunkt Vladek ist. Anfangs ist auch noch Anja im Bild, aber da Spiegelman auf Vladek einzoomt, verschwindet sie schließlich ganz aus dem Panel, und nur Vladek bleibt sichtbar. Durch das Verschwinden Anjas wird ausgedrückt, daß sie nicht überlebt hat,³²⁹ und Vladek selbst macht im letzten Panel ebenfalls keinen glücklichen Eindruck, so daß zumindest der Sinn seines Überlebens angezweifelt wird. Die Darstellung legt also eine Vermutung nahe, die konträr zur abgebildeten Aussage steht. Durch dieses Paradoxon erreicht Spiegelman, daß der Leser Vladeks Aussage hinterfragt, und er verhindert, daß Vladek als heldenhafter Kämpfer erscheint, indem er zusätzlich die heroische Figur mit der abgekämpften, resignierten Gestalt der Gegenwart kontrastiert.

Einen noch schärferen Kontrast kreiert Spiegelman, wenn er verschiedene Bedeutungsebenen nicht in Sequenzen gegeneinanderstellt, sondern sie innerhalb eines Panels aufeinanderprallen läßt. Der daraus resultierende Effekt der Selbstironisierung der Metapher ist schon oben erläutert worden.³³⁰ Für die Umschlagsgestaltung von *Maus*³³¹ fertigte Spiegelman ein Selbstporträt an, in dem viele Bedeutungsebenen aufeinandertreffen und differenzierte Aussagen über das Werk machen. Der Künstler sitzt mit aufgesetzter Mausmaske am Zeichentisch, hinter ihm an der Wand sind Poster von *RAW* und *Maus*, durch das Fenster ist der Zaun eines Konzentrationslagers und ein Wachturm sichtbar. Im Bildvordergrund liegt neben seinen Zeichenutensilien eine Schachtel Zigaretten der fiktiven Marke „Cremo“. Da Vladek in *Maus* die Krematorien „cremo buildings“³³² nennt, wird der Zusammenhang ersichtlich. Rothberg folgert daraus:

„Such black humor implies that with every cigarette, with every image [...] he does not just represent the Holocaust, he literally brings it back to life (which is to say, death).“³³³

Diese These wird noch durch das Panel gestützt, in dem der Rauch der mittlerweile stillgelegten Krematorien durch den Qualm der Zigarette Arties ersetzt wird.³³⁴

Anhand solcher Bilder verdeutlicht Spiegelman auch die Schwierigkeiten der Verwebung seines Erfolges mit den Schrecken des Judenvernichtung. In einer dem Selbstporträt sehr ähnlichen Szene - Spiegelman sitzt am Zeichentisch mit einer

³²⁹ Ein weiteres Indiz für die These, daß Anjas Selbsttötung ein Konsequenz ihrer Erfahrungen im Konzentrationslager war.

³³⁰ Vgl. dazu: Abbildung 19, S. 77. Auch wenn es sich in diesem Fall um mehr als nur ein Panel handelt, sollte die ganze Reihe als „Metapanel“ und damit als eine formale Einheit verstanden werden. Zum Begriff „Metapanel“ vgl.: Eisner, Comics and Sequential Art, S. 63.

³³¹ Daß nicht nur die Comicsseiten für *Maus* relevant sind, wurde schon an dem vorangestellten Zitat Hitlers, dem vorangestellten Photo Richieus und der unterschiedlichen Innendekoration deutlich. Auf die Karten der Buchrückseiten wird noch einmal gesondert eingegangen, auch sie verdeutlichen, daß Spiegelman *Maus* als Gesamtwerk konzipierte, für das auch sein äußeres Erscheinungsbild wichtige Aussagen macht.

³³² *Maus II*, S. 70.

³³³ Rothberg, S. 68.

³³⁴ *Maus II*, S. 69.

Mausmaske, durchs Fenster sieht man den Wachturm - zeigt er, daß sein Erfolg auf dem Leichenberg der ermordeten Juden errichtet ist, indem er den Tisch über einem Haufen toter Körper thronend zeigt und lukrative Vorschläge zur Vermarktung von *Maus* abschlägt.³³⁵ Diese Vermischung von Anspruch und Kommerz findet sich auch auf der Buchrückseite, wo die Streifen von Vladeks Sträflingskleidung in die Registraturstreifen für die Lesegeräte der Kassen von Buchläden übergehen.³³⁶

Spiegelman kontrastiert nicht nur verschiedene Ebenen in den Panels, sondern kombiniert in ihnen auch mehrere Erzählebenen harmonisch miteinander und verstärkt so den Realismus der Erzählung. Zum Beispiel schafft er eine sehr wirklichkeitsgetreue Atmosphäre, wenn er die täglichen Schwierigkeiten, die mit Kindererziehung verbunden sind, am Essenstisch nebenbei darstellt, während die Narration der Umstände im Ghetto im Vordergrund steht.³³⁷ Während die Männer die Lage besprechen, spielt Richieu mit seinem Essen, wofür er von Anja gemäßregelt wird. Als er daraufhin in lautes Weinen ausbricht, tröstet sie ihn schließlich. Gleichzeitig war Lolek sein Buch weggenommen worden, da er beim Essen nicht lesen sollte, was ihn schmollend am Tisch sitzen lässt. Durch das gleichzeitige Abbilden dieser drei Abläufe lenkt Spiegelman nicht von der vordergründigen Narration ab, sondern vollzieht den Ablauf von Realität nach, in der Ereignisse selten einzeln und nacheinander ablaufen. Damit demonstriert Spiegelman auch eine Besonderheit des Mediums. Natürlich können solche Effekte auch in anderen Medien erzeugt werden, aber nicht auf diese Weise. Erst durch die Möglichkeit des Lesers, in einem Bild so lange zu verharren, bis alle Informationen aufgenommen worden sind, und zwischen den Bildern hin- und herzuschauen, und so mehrere Erzählstränge miteinander zu verknüpfen, kann die gleichzeitige Darstellung mehrerer Ereignisse funktionieren.

Spiegelman zeigt nicht nur, daß auch formale Kriterien wie Seitenlayout durch künstlerische Umsetzung sinnträchtig werden können, sondern belegt auch, daß mittels abstrakter Merkmale konkrete Aussagen gemacht werden. Als Beispiel des künstlerischen Anspruchs seiner Seiten- und Bildaufteilung sei hier die Stelle angeführt, an der die Panelrahmen vom Querschnitt des Hauses gebildet werden, in dem sich Anjas Familie ein Versteck vor der Gestapo gebaut hatte.³³⁸ Hier wird die Art ihres Verstecks durch die Panelaufteilung explizit dargestellt und gleichzeitig verdeutlicht, wie sie den Soldaten entgehen konnten. Der Seitenaufbau un-

³³⁵ A.a.O., S. 41f.

³³⁶ Vgl.: Rothberg, a.a.O., S. 82f. Dieses Verfahren trieb Spiegelman in einigen Skizzen noch auf die Spitze, wenn er zum Beispiel eine „Spiegelmannmaus“ mit einer realen Maus in der Hand vor einem Micky-Maus-Poster zeichnete. Ebenda.

³³⁷ Maus I, S. 75f.

³³⁸ A.a.O., S. 111.

terstützt also die Erzählung, indem er zur Erklärung der Vorgänge beiträgt. In einem anderen, ebenso kunstvollen Beispiel, zeigt Spiegelman dem Leser, daß Panel hier als Fenster in die Vergangenheit gemeint sind, da die Vergangenheitserzählung mit einem Blick durch ein Fenster auf die essende Familie einsetzt.³³⁹ Das Layout der übrigen Seite übernimmt die durch die Fensterstreben schon angedeutete Struktur, indem die folgenden Panels diese Aufteilung nachahmen und die einzelnen Familienmitglieder in den Abschnitten vorstellen, in welchen sie durch das Fenster schon zu sehen waren. Durch das Layout gewährt der Autor dem Leser einen Einblick in die Funktionsweisen des Mediums und trägt damit zu einem besseren Verständnis seiner Narration bei.

Aber nicht nur das Layout, sondern auch die Form und Größe der Panel selbst unterstützen den Ablauf der Geschichte. Der deutsche Soldat, den Vladek an der polnischen Grenze getötet hat, wird erst aufrecht gehend und dann am Boden liegend gezeigt,³⁴⁰ was in der zuerst hochkantigen und dann flachen und breiten Form der Panel nachempfunden wird. Und auch die Verschlechterung der Lage für Anjas Familie wird auf formaler Ebene verdeutlicht: Das vierte Kapitel beginnt mit weiträumigen Panels, solange die Familie noch in ihrem Haus wohnt, und endet in engen, als sie zu zwölft in eine 2½-Zimmerwohnung nach Srodula umgesiedelt werden. Diese kleinen, überfrachteten Panels erzeugen eine klaustrophobische Atmosphäre, was nicht nur die Lage der Familie nachempfinden läßt, sondern auch die in der Überschrift angedeutete beklemmende Atmosphäre verstärkt.

An einer anderen Stelle setzt der Autor die Panelumrandung geschickt ein, um den Leser Vladeks Gefühle nachempfinden zu lassen: Vladek erkundet, als Pole maskiert, die Gegend, um ein geeignetes Versteck für sich und Anja zu finden. (Abbildung 28) Wegen ihrer Befestigungsriemen ist sein „Schweinegesicht“ sofort als bloße Maskerade erkennbar. Er vernimmt Schritte hinter sich, die sich ständig seinem Tempo angleichen, und



Abbildung 28: Maus I, S. 138.

³³⁹ A.a.O., S. 74.

³⁴⁰ Maus I, S. 48.

vom linken Panelrand taucht schließlich ein Mann ebenfalls mit einem Schweinegesicht auf und spricht ihn auf hebräisch an. Vladek weiß nicht ob es eine Falle ist, da er - genau wie der Leser - nur das (Schweine)-Gesicht des Mannes sehen kann. Erst als sich Vladek als Jude zu erkennen gibt, tritt der Mann ganz in das Panel ein, wodurch für den Leser sofort ersichtlich wird, daß es sich ebenfalls um einen maskierten Juden handelt, da auch er nur eine Maske vor seinem Mausegesicht befestigt hat. Im gleichen Moment, in dem der Leser dies bemerkt, gibt sich der Mann auch Vladek gegenüber als Jude zu erkennen. Die Metapher bezieht hier im Zusammenspiel mit dem formalen Gestaltungsmittel der Panelumrandung den Leser sehr stark in das Geschehen ein und läßt ihn durch diesen Spannungsaufbau die bedrohliche Lage nachempfinden, in der sich die Juden befanden.³⁴¹

Spiegelman plaziert die Figuren der Gegenwart häufig vor den „Vergangenheitspanels“, um zu visualisieren, daß ihre jetzige Existenz in dieser Vergangenheit fußt. Wenn der trauernde alte Vladek vor dem Panel steht, in dem das Trauer auslösende Ereignis dargestellt wird,³⁴² verdeutlicht sich dessen Relevanz, die bis in die Gegenwart zu fühlen ist. Dadurch daß die Figur Vladeks teilweise in das Panel hineinragt, zeigt sich die feste Verankerung seiner Person in der Vergangenheit.

An zwei Stellen hebt Spiegelman die traditionelle Panelumrandung gänzlich auf und läßt das Bild bis über die Seitenbegrenzung hinausfließen, womit nicht jene Panel gemeint sind, die bloß rahmenlos sind. Letztere werden von Spiegelman sporadisch eingesetzt, um Vergangenheits- und Gegenwartserzählung voneinander abzusetzen oder weitläufigere Landschaften anzudeuten, sind aber mehr ein Beleg für Spiegelmans formale Experimentierfreudigkeit, als daß sie entscheidend zur Sinnhaftigkeit der Geschichte beitragen. Vielmehr sind hier jene Bilder gemeint, die sich über die Seiten hinaus erstrecken. Sie werden zwar durch die physikalische Grenze der Seite beschränkt, aber ihre Konzeption läßt erkennen, daß sie weiter verlaufen, daß der Leser sich die Fortsetzung des Bildes über den Seitenrand hinaus denken soll. So wie die Größe der Panel den dargestellten Zeitraum einschränken oder festlegen kann, symbolisiert ein Fehlen dieser Beschränkung die Zeitlosigkeit eines Bildes:

„Time is no longer contained by the familiar icon of the closed panel, but instead haemorrhages and escapes into timeless space.“³⁴³

Das erste Beispiel zeigt am Ende des ersten Bandes die Ankunft Vladeks und Anjas in Auschwitz. (Abbildung 26, S. 85) Das Fehlen jeglicher Begrenzung offenbart nicht nur die zeitlose Bedeutung dieser Szene als Hinweis auf ihren bis heute andauernden Einfluß und ihre Wichtigkeit; sondern diese Szene und ihre Konse-

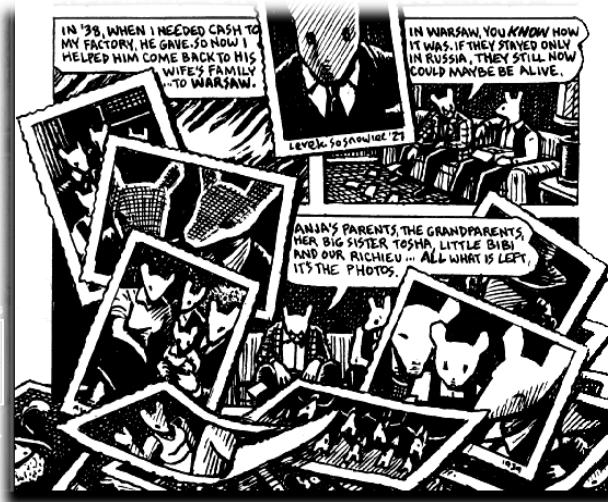
³⁴¹ Durch Gestik und Mimik des Mannes verstärkt Spiegelman hier den bedrohlichen Eindruck.

³⁴² Maus I, S. 115.

³⁴³ McCloud, S. 103.

quenzen durchziehen dadurch das Buch in alle Richtungen. Auf diese Szene lief die ganze Geschichte hinaus, und ihretwegen ist alles so, wie der Leser es bisher gesehen hat und noch sehen wird. Durch die Aufhebung der Grenzen um die Abbildung eines realen Bildes verdichtet sich hier symbolisch, was Spiegelman im Comic noch einmal explizit in Worte faßt, indem er selbst³⁴⁴ direkt auf Fragen Antworten gibt:

- [Reporter] „Tell our viewers what message you want them to get from your book.“
- [Spiegelman] „A message? I dunno... I - I never thought of reducing it to a message. I mean, I wasn't trying to **CONVINCE** anybody of anything. I just wanted....“
- [Reporter] „Your book is being translated into German ... Many younger Germans have it up to HERE with Holocaust stories. These things happened before they were even born. Why should THEY feel guilty?“
- [Spiegelman] „Who am I to say? ... But a lot of the corporations that flourished in Nazi Germany are richer than ever. I dunno ... Maybe **EVERYONE** has to feel guilty“



EVE
RYO
NE!
FOR
EVE
R!“
³⁴⁵

[Fett
druck
und
Groß
schrif
t im
Origi
nal]

Abbildung 29: Maus II, S. 115

³⁴⁴ Maus II, S. 41. Es handelt sich in diesem Fall um eine Darstellung seiner wirklichen Person, nicht um die des teifiktiven Artie. Dies läßt sich an zwei Merkmalen belegen: Erstens ist Spiegelman hier, wie erwähnt, nur als Maus maskiert - also zur Gänze menschlich im Gegensatz zum anthropomorphen Mäuserich Artie -; und zweitens ist die gesamte Sequenz aus der Chronologie des Comics herausgelöst. Sie spielt zeitlich nach dem Tod seines Vaters und nach Fertigstellung des ersten Bandes von *Maus*. Artie existiert aber nur während der Stoffsammlung für den Comic, vorher war er der Gefangene (Prisoner on the Hell Planet), nachher (Psychiatersequenz, Maus II, S. 41-47) der maskierte Zeichner. Erst durch das Abspielen eines aufgenommenen Zwiegesprächs (zwischen Vladek und Artie) wird die ursprüngliche Chronologie wiederhergestellt.

³⁴⁵ Maus II, S. 42.

Die zweite Stelle, an der Spiegelman sein Panel über die Seitengrenze hinaus verlaufen läßt, steht mit der ersten in unmittelbarem Zusammenhang. Vladek hatte Artie Photos seiner Familie gezeigt, einer Familie, die wegen der nationalsozialistischen Judenvernichtung kaum mehr vorhanden ist. Die Bilder der Toten häufen sich um die beiden und drohen, Vladek in Erinnerungen und Schmerz zu ertränken. (Abbildung 29) Da die Flut der Bilder über den Seitenrand hinausragt, wieder nur vor dem geistigen Auge des Lesers, wird ausgedrückt, daß die Zahl der Opfer unvorstellbar, und damit undarstellbar groß ist. Die hier abgebildeten Photos stehen nur stellvertretend für eine nicht vorstellbare Anzahl anderer, die nicht gezeigt werden können, da dies jeden Rahmen sprengen würde. Neben Photos bildet der Zeichner noch anderes authentisches Material ab: Skizzen und Karten.³⁴⁶ Die Karten tragen zum realistischen Eindruck des Werkes bei und garantieren seine Authentizität, da sie leicht nachprüfbar sind. Während sie im Comic selbst Hintergrundinformationen liefern, wenn sie zum Beispiel die Aufteilung Polens durch Rußland und Deutschland zeigen³⁴⁷ oder die Marschroute nebst Entfernungslegende von Auschwitz nach Großrosen abbilden³⁴⁸, legen die Karten der Buchrückseiten den Ort der beiden Erzählenden fest: In Band I interviewt Artie seinen Vater in Rego Park, der ihm dort von der Einrichtung der Konzentrationslager berichtet, und in Band II setzt Artie seine Interviews in den Catskills fort, wo ihm Vladek vom Leben in Auschwitz erzählt. Auch wenn Spiegelman hier nicht explizit darauf hinweist, daß andere Quellen - zum Beispiel Atlanten oder ähnliches - diesen Zeichnungen zu Grunde liegen, wird dies für den Leser ersichtlich, da Spiegelman sie formal genau wie die zugrunde liegenden Quellen gestaltet. Sowohl die Landkarten als auch die Skizze des Konzentrationslagers³⁴⁹ kennt der Leser in ähnlicher Form aus Atlanten oder Materialsammlungen zum Thema Nationalsozialismus. Dadurch daß er seine Zeichnungen wie bekannte Quellen zeichnet, gelingt es Spiegelman auch anhand seiner formalen Gestaltungweise, inhaltliche Aussagen zu machen. Die doppelseitige Visualisierung der Beschreibung der Krematorien und Gaskammern erinnern an Zeichnungen von Bauwerksmodellen, wie sie auch in Büros nationalsozialistischer Bauherren gestanden haben mögen. Auch wenn Vladek die an Menschen begangenen Verbrechen schildert, bildet Spiegelman dies nicht visuell ab. Er behält zwar Vladeks Wortlaut bei, aber zeigt die Konsequenzen nicht. Die Gaskammertür ist verschlos-

³⁴⁶ Zu weiteren Informationen bezüglich den Authentizitätseindruck verstärkender Effekte solcher Einfügungen vgl.: Pandel, Historisches Erzählen, S. 10.

³⁴⁷ Maus I, S. 60.

³⁴⁸ Maus II, S. 84.

³⁴⁹ A.a.O., S. 51. Hier zeigt sich wieder, daß die Schwarzweiszzeichnungen gut gewählt sind, da diese Skizze stark den Luftaufnahmen des amerikanischen Militärs ähnelt und damit authentisch wirkt. Vgl.: Luftaufnahme der U.S. Airforce vom Komplex Auschwitz-Birkenau. Enzyklopädie des Holocaust, S. 119.

sen, die Krematorien sind leer. Damit berücksichtigt Spiegelman, daß Vladek die Maschinerie nie im Einsatz gesehen hat, da sie zum Zeitpunkt der Demontage stillgelegt war; doch andererseits läßt er wieder durch provozierte Induktion die Geschehnisse in den Köpfen der Leser stattfinden. Der Leser muß selbst die dargestellten, menschenleeren Räumlichkeiten mit den verbal erzählten Geschehnissen verbinden.³⁵⁰ Gleichzeitig verdeutlicht der Autor damit, daß die Tragweite und das Ausmaß der nationalsozialistischen Judenvernichtung nur angedeutet, nicht aber wirklich abgebildet werden kann.

An diesen Beispielen ist klar zu erkennen, daß die Zeichnungen eingesetzt werden, um Vladeks Erzählung zu illustrieren. Aber in jener Sequenz, in der Spiegelman darstellt, wie Vladek Artie seinen Schreibblock aus der Hand nimmt und ihr Versteck zeichnet,³⁵¹ maskiert der Autor seine Illustration als die Vladeks. Diese „Zeichnung von Vladek“ wird dann „authentisch“ in *Maus* abgebildet. Auch wenn es sich hier nicht um eine Fiktion Spiegelmans handelt, schließlich wurde ihm der Aufbau des Bunkers detailliert von Vladek beschrieben, schreibt er seiner graphischen Abbildung somit eine Authentizität zu, die sie nicht besitzt. Durch diese, vom Leser unbemerkte, Abweichung von der Quelle „Vladek“, bereitet er ihn auf die späteren Skizzen vor, welche die Todesmaschinerie der Nationalsozialisten abbilden. Indem er die Authentizität dieser Bunkerzeichnung behauptet, werden auch die späteren Skizzen glaubhafter.

Spiegelman variiert seine Darstellungsweise, um durch Bilder grundlegende Aussagen zu treffen, die im Text nicht explizit erwähnt werden. Er weicht zum Beispiel von seiner ansonsten realistischen Darstellung ab und verzerrt den Weg, den Anja und Vladek auf ihrer Flucht nach Auflösung des Ghettos beschreiten, in die Form des Hakenkreuzes.³⁵² Die Bedeutung dieser Bildsymbolik ist offenbar: Alle Wege führen sie in die Hände der Nationalsozialisten. Durch die entfernte Fabrik mit ihren rauchenden Schloten wird hier bereits ihr zukünftiges Schicksal, die Deportation nach Auschwitz, angedeutet.

Spiegelman setzt daneben viele weitere comic-spezifische Ausdrucksmittel ein: veränderliche Formen der Sprechblasen, um die verschiedenen Betonungen der Sprechenden abzubilden, Bewegungslinien, wechselnde Schnitte und Hervorhe-

³⁵⁰ So wie Spiegelman selbst es auch mußte. 1978 besuchte er zum Zwecke der Recherche zu seinem Buch Auschwitz persönlich, weil er es sich nur anhand der Erzählungen seines Vaters - nach eigenen Worten - nicht richtig vorstellen konnte. Vgl.: *Maus* CD-ROM, Introduction: Researching the Page.

³⁵¹ *Maus* I, S. 110. In den Transkripten ist an der entsprechenden Quelle kein Vermerk, daß Vladek eine Skizze liefert, und vermutlich hätte Spiegelman eine solche Skizze der CD-ROM, die sich durch umfassendes Hintergrundmaterial, Photos und Skizzen auszeichnet, beigelegt, wenn sie existierte.

³⁵² *Maus* I, S. 125 und S. 135.

bung bestimmter Bildabschnitte, wenn diesen besondere Bedeutung zukommt.³⁵³ Es gibt aber auch einige Ausdrucksformen, die er nicht, oder kaum, verwendet, und deren Fehlen weitreichende Konsequenzen hat. Das Element der Gedankenblasen kommt in *Maus* gar nicht vor. Dies ist eine Konsequenz der Intentionen des Autors. Spiegelman ist nicht der allwissende Narrator, sondern als Biograph verfolgt er mit dem Leser die Erzählung Vladeks und kennt ebensowenig dessen Gedanken. Als Autobiograph teilt er seine eigenen Gedanken direkt mit, weiß aber nicht, was in den Köpfen seiner Mitmenschen vorgeht. Er gibt nicht vor, über Wissen zu verfügen, welches er nicht hat und auch nicht haben kann. Damit hebt sich seine Darstellung von anderen ab, nicht zuletzt der Hitlerbiographie von Kalenbach und Bedürftig, denn er teilt hier nur sein gesichertes Wissen mit und bleibt glaubhaft. Er verhindert damit auch eine Identifikation des Lesers und lässt ihn sich seine eigenen Gedanken machen. Einer der Schwachpunkte in *Hitler* war der unüberlegte Einsatz dieses Mittels, und auch im *Schrei nach Leben* verstärkt sich durch die Gedankenblasen die Identifikation mit der Hauptfigur so weit, daß diese nicht mehr hinterfragbar wird, denn der Leser macht sich ihre Gedanken zu eigen. Auch die ansonsten authentische Wirkung von *Hitler und der II. Weltkrieg* verliert besonders durch den gedankenlosen Einsatz dieser Blasen an Glaubwürdigkeit und gleitet stellenweise ins Pathetische ab, wenn beispielsweise die patriotischen Gedanken eines sterbenden Kamikaze-Flieger mitgeteilt werden.³⁵⁴

Spiegelman setzt Soundwörter nur sporadisch und meist sehr unauffällig ein, was ihre Wirkung dann erhöht, wenn sie deutlicher zu erkennen sind. Drei Stellen verdienen dabei besondere Beachtung, alle aus dem zweiten Kapitel des zweiten Bandes:

1. Die verzweifelten nächtlichen Schreie von Felix, der auf seinen Abtransport in die Gaskammer wartet, haben ihre exakte Entsprechung in dem nächtlichen Gestöhne Vladeks, wodurch gezeigt wird, daß er diese Schrecken jede Nacht erneut durchlebt³⁵⁵;
2. der gedankenlose Einsatz eines Insektizids durch Artie gegen lästige Mücken wird durch dominierende lautliche Begleitung hervorgehoben, und verdeutlicht - gerade weil diese Szene der Erzählung Vladeks von den Gaskammern direkt nachgestellt ist - die mentalen Vorgänge der Nationalsozialisten, die Juden genauso leichthin ermordeten³⁵⁶; und

³⁵³ Um nur ein paar Beispiele zu nennen: Er hebt das Frühstück, das Vladek bei dem Kapo zu sich nimmt, dem er Englischunterricht erteilt, oder seine neue Lageruniform bildlich stark hervor, um dem Leser zu verdeutlichen, wie bedeutungsvoll diese Ereignisse für Vladek waren.

³⁵⁴ Auch die Begründung für das >Hara-Kiri< vieler japanischer Soldaten ist hanebüchen: „Wenn sie schon keine anderen mehr töten durften, dann wenigstens sich selbst“. *Hitler und der II. Weltkrieg*, ohne Paginierung [letzte Seite].

³⁵⁵ *Maus II*, S. 59 und 74.

³⁵⁶ A.a.O., S. 74.

3. das Fehlen jeglicher Soundwörter bei der Verbrennung der lebend in Gruben gestoßenen Juden. (Abbildung 30, S. 95) Daß sie noch lebten, ist deutlich an ihren aufgerissenen Augen und Münder zu sehen, und dennoch bleibt diese Szene stumm. Dieses Bild läßt mehrere Interpretationen zu: Zum einen symbolisiert Spiegelman damit, daß diese Schreie ungehört verhallten, und zum anderen, daß diese Schreie unvorstellbar gewesen sein müssen, und damit nicht abbildbar. Niemand, der es nicht selbst erlebt hat, kann sich die Schmerzen und damit die Schreie vorstellen, wenn Menschen lebendig verbrannt werden.³⁵⁷

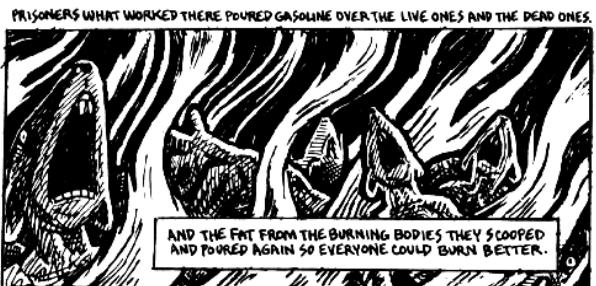


Abbildung 30: Maus II, S. 72.

An diesem Einsatz comic-spezifischer Stilmittel zeigt sich ein Vorteil des Mediums: Der Satz Zamoras: „Weil Auschwitz der menschlichen Erfahrung inkommensurabel bleibt, ist es im Medium der Sprache nicht darstellbar“³⁵⁸ formuliert eine These, die von Spiegelman zumindest für das Medium Comic abgeschwächt wird. Durch die Abbildung des Paradoxon der stummen Schreie verdeutlicht Spiegelman die Unmöglichkeit einer ‘realistischen’ Darstellung der Leiden der Opfer, da diese jenseits unseres Erfahrungshorizontes, jenseits unseres Vorstellungsvermögens liegen. Aber durch die Metaphorik der Darstellung zwingt Spiegelman den Leser zu einer Auseinandersetzung mit den Schrecken der Judenvernichtung auf einer reinen Verstandesebene, und gleichzeitig erzeugt er mittels der künstlerischen Darstellung Empathie. Damit gelangt er in die Nähe einer Realisierung der Abbildung des Unvorstellbaren.

Dieses Bild stellt gleichzeitig den Höhepunkt der Darstellung von Gewalt in *Maus* dar. Gerade weil Spiegelman bis hierhin Gewalt nur indirekt und sehr sporadisch verbildlichte, wirkt diese Szene um so schockierender. Im vorangegangenen Verlauf der Geschichte wurde der Leser zwar Zeuge einzelner Gewalttätigkeiten, aber Spiegelman visualisierte beispielsweise nie, wie ein Knüppel den Kopf trifft oder ähnliches. *Der Schrei nach Leben* enthält viele Bilder, in denen „viel Blut fließt“, und genau dadurch erreichen Gillon und Cothias, daß sich der Leser von diesen Gewalttätigkeiten abwendet, sie von sich weist. Wenn das Gehirn des erschosse-

³⁵⁷ A.a.O., S. 72.

³⁵⁸ Zamora, José A.: Erlösung unter Bilderverbot. Zu Th. W. Adornos Idee der Versöhnung nach Auschwitz. In: Rainer/Janßen, S. 125.

nen Bären detailliert quer durch das Panel „fliegt“³⁵⁹, erzeugt das Ekel, nicht Mitgefühl. Auch der brutale Kampf zwischen Held und einem deutschen Wachsoldaten ist lediglich Spannung erzeugendes Mittel und soll als Legitimierung der Tötung des Soldaten dienen. Genauso steht die explizite Darstellung der Brutalität der jüdischen Polizei der Aussage im Weg, ihre Mitglieder „spielen nur den starken Mann, weil sie glauben, sie könnten so den Hennern aus dem Weg gehen“.³⁶⁰ Durch die graphische Darstellung der Gewalttätigkeiten gegen den Sympathieträger werden die Emotionen des Lesers viel zu stark polarisiert, als daß er für ihr Verhalten komplexere Beweggründe annehmen könnte. Indem Spiegelman Anwendung und direkte Auswirkungen von Gewalt nicht graphisch darstellt, erschließt er dem Leser eine Möglichkeit, das Geschehen auf einer Ebene zu erfassen, die jenseits einer rein emotionalen liegt.



Abbildung 31: Maus I, S. 108.

Wenn sich die deutschen Bewacher durch besondere Grausamkeiten auszeichnen, wird dies generell von Blocktexten, bzw. Sprechblasen teilweise verdeckt oder findet Offpanel statt, also außerhalb des Sichtfelds des Lesers. (Abbildung 31)³⁶¹ Dadurch nutzt er den Effekt der Induktion³⁶² aus, denn der Leser vollzieht die Handlung automatisch im Geiste und wird durch diese Internalisierung stärker mit der Tragweite des Geschehens konfrontiert, als wenn er sie mit Ekel von sich weisen könnte.³⁶³ Durch die Seltenheit der Darstellung verhindert Spiegelman eine inflationäre Wirkung der Gewaltabbildungen, die nur durch eine stete Steigerung und Brutalisierung kompensiert werden könnte. Abgesehen davon verbildlicht Spiegelman durch die indirekte Darstellung von Gewalt, daß Vladek nicht immer direkter Augenzeuge dieser Ereignisse gewesen war. Genausowenig wie Vladek sieht der Leser, wie die Deutschen schreiende Kinder mit den Köpfen gegen Wände schlagen, um sie zum Schweigen zu bringen, oder wie ein Wachsoldat einem protestierenden Gefangenen während eines Appells das Genick bricht.³⁶⁴ Betrachtet man die Übertragung der Geschichte Vladeks in das Medium Comic, wird deutlich, daß es Spiegelman um ein differenzierteres Verstehen von Geschichte

³⁵⁹ Schrei nach Leben, Band 1, S. 28.

³⁶⁰ Schrei nach Leben, Band 2, S. 44.

³⁶¹ Siehe auch: Abbildung 4, S. 51.

³⁶² Im Englischen „closure“, vgl.: McCloud, S. 64f. Hier wurde die Übersetzung der deutschen Ausgabe übernommen. Siehe: McCloud, deutsch, S. 72.

³⁶³ Vgl.: Maus CD-ROM, Comicsektion S. 97, Tonbandaufzeichnung Art Spiegelman.

³⁶⁴ Maus I, S. 108; Maus II, S. 50.

geht. Er setzt zwar comic-spezifische Merkmale wie Panelumrandung, Seitenlayout, stilistische Hervorhebung und seinen Zeichenstil bewußt ein, um den Leser in den Handlungsablauf einzubeziehen, aber er bemüht sich ebenso um eine Distanzierung des Lesers. Wichtig ist ihm offensichtlich, daß der Leser als eigenständige Person außerhalb der Geschichte weiter bestehen bleibt, da er ihm keine Identifikationsfiguren bietet.

Die Darstellung in *Maus* ist zwar wertend, aber Spiegelman verweist immer wieder auf die subjektive Qualität seiner Quelle und macht so deutlich, daß eine objektive Darstellung nicht zu erwarten ist. Der Künstler setzt das Medium so ein, daß die Geschichte nicht unreflektiert und bloß emotional durchschritten wird, sondern der Leser wird durch wechselnde Distanz und Einbeziehung dazu befähigt/genötigt, sich ein eigenes Bild zu machen. Auch wenn die Deutschen und Polen oft negativ dargestellt werden, ist ihre Charakterisierung differenziert genug, um realistisch zu wirken. Nach den Erfahrungen Vladeks mit diesen Gruppen wundert eine solche Einstellung ohnehin nicht. Trotzdem werden die Figuren und ihre Gruppen nicht einseitig dargestellt, und positive Erfahrungen mit Deutschen und Polen werden ebenso wenig verschwiegen wie negative mit Juden.

Zu dem Problem der Subjektivität - das Spiegelman dadurch zu entschärfen sucht, daß er sie sichtbar macht - tritt noch das der Überarbeitung. Der Künstler interpretiert die Erzählung und kommt stellenweise zu Aussagen, die Vladek anders gemeint haben könnte. Zum Beispiel berichtet Vladek, daß die Männer des Erschießungskommandos ständig tranken, was in *Maus* so dargestellt wird, als hätten sie beste Laune und Spaß daran, die Juden zu ermorden. (Abbildung 32)³⁶⁵ Erst gegen Ende des zweiten Bands wird ein deutscher Offizier gezeigt, der aus Kummer trinkt, aber nicht wegen der Grausamkeiten im Lager, sondern wegen der nährkü-



Abbildung 32: Maus I, S. 61.

³⁶⁵ Das Spiegelman den Alkoholkonsum der Wachen vielleicht als ein Zeichen für ihr Vergnügen an den Morden interpretiert, kann auch durch den Textkommentar im Panel: „We were the next party!“ belegt werden. „Party“ bedeutet schließlich sowohl Gruppe (Partei), als auch Fest. Gerade weil der Autor solch großen Wert auf Seitenkomposition und Zusammenspiel von Bild und Text gelegt hat, wäre es erstaunlich, wenn ihm diese Doppeldeutigkeit nicht bewußt gewesen wäre.

ckenden russischen Armee.³⁶⁶ Vladek erwähnt dieses Trinken zwar in den Interviews, berichtet aber nicht die Hintergründe. Nicht nur Wilhelm stellt die in Dokumenten belegte „besonders starke seelische Belastung der Einsatzkommandos“³⁶⁷ heraus, sondern auch in den Transkripten klingt an, daß Alkohol nicht auf Grund einer vorherrschenden Volksfeststimmung konsumiert wurde. Es kann also durchaus sein, daß der Alkoholkonsum Zeichen eines Verdrängungsprozesses war und von Vladek auch so gesehen wurde. Denn er ist sich bewußt, daß nicht alle deutschen Soldaten gewissenlose Mörder waren, wie an der Schilderung des zunächst freundlichen Wachmann schon erörtert wurde.

Von solchen Beispielen abgesehen, bemüht sich Spiegelman um eine getreue Abbildung seiner Quelle. Er versucht, den Leser darauf aufmerksam zu machen, wenn er von ihr abweicht oder sie ergänzt, und kennzeichnet ihren subjektiven Charakter genauso klar, wie er die Abbildung variiert, wenn Vladek von Dingen berichtet, die er nicht mit eigenen Augen gesehen hat. Es handelt sich bei *Maus* nicht um eine Geschichtsbetrachtung, welche die Hintergründe des Nationalsozialismus zu ergründen sucht, sondern eher um die Darstellung von Sozialgeschichte, indem Konsequenzen für einzelne Betroffene, deren Schicksal exemplarisch für das von Millionen anderer steht, abgebildet werden. Deshalb handelt es sich auch nicht um eine Darstellung, die andere ersetzen soll, sondern um eine ergänzende Quelle zu diesem Teil der Zeitgeschichte.³⁶⁸

³⁶⁶ *Maus II*, S. 80.

³⁶⁷ Wilhelm, S. 605.

³⁶⁸ Wie Jürgen Manemann ausführt, formulierte Martin Broszat in seinem Artikel in der HZ (# 247, 1988) „Was heißt Historisierung des Nationalsozialismus“, daß die „mythische Erinnerung“ (ebda.) der Überlebenden die ‘Unermeßlichkeit von Auschwitz einzuholen’ vermag, aber wegen der starken Betonung dieses Aspektes, andere Facetten des Nationalsozialismus in den Hintergrund drängen kann. Manemann, S. 118.

5. Schlußbetrachtung

Anhand der Analyse von *Maus* und anderen, thematisch ähnlich gelagerten Comics konnten einige Probleme der Darstellung von Zeitgeschichte ermittelt und definiert werden. Eine der grundlegenden Schwierigkeiten der Visualisierung von Geschichte liegt in der starken manipulativen Wirkung von Bildern begründet. Um diesem Effekt entgegenzuwirken, setzt Spiegelman in *Maus* die Erzählung seines Vaters mit einem simplifizierenden Stil um, der Wertungen größtenteils vermeidet. Daneben thematisiert der Autor den subjektiven Charakter seiner Darstellung und die Schwierigkeiten der Umsetzung realer Geschehnisse in das Medium. Der hierdurch entstandene distanzierende Effekt verhindert, daß der Leser der zeitgeschichtlichen Erzählung bloß emotional-empathisch folgt, sondern bewirkt ein reflektierendes Hinterfragen der Geschichte.

Spiegelmans durchdachte und gekonnte Ausnutzung comic-spezifischer Merkmale hebt *Maus* von anderen Werken ab. Während verschiedene Publikationen die Gewaltmaßnahmen graphisch darstellen, verzichtet Spiegelman weitgehend auf die direkte Darstellung von Gewalt, und deutet damit die Grenzen des Mediums an. Die übertriebene Abbildung der anderen Werke führt meistens zu einer massiven Beeinflussung des Lesers, der emotionalisiert oder abgestoßen wird. Das läßt die Darstellung ins Triviale abgleiten. Spiegelman versucht durch Induktion, eine innere Auseinandersetzung der Leser mit dem Darstellungsgegenstand zu erreichen. Sein simplifizierender Stil läßt den Leser durch die Masken auf die sehr differenzierten Charaktere blicken, während die Gesichter in *Braun* zwar ebenfalls Masken sind, auf Grund ihrer fratzenhaften Verzerrtheit, ohne daß sich dahinter real wirkenden Personen verbergen. Hier wird nur emotionalisiert und nicht mehr reflektiert.

Daß ein durchdachter Einsatz verschiedener Stilmittel besonders für die Umsetzung dieses Bereichs der Zeitgeschichte nötig ist, wurde an der mißlungenen Biographie *Hitler* deutlich. Historisches Wissen und zeichnerische Fähigkeiten reichen nicht aus, um die Möglichkeiten des Mediums auszuschöpfen. Auch wenn in *Maus* dies größtenteils gelingt, stößt der Autor an unüberwindbare Grenzen. Die nationalsozialistische Judenverfolgung und -vernichtung ist in ihrer Tragweite nicht wirklich zu erfassen, und daher versucht er auch nicht sie zu verbildlichen. Er läßt vielmehr seine Quelle für sich selbst sprechen, und bewahrt so ein zeitgeschichtliches Dokument. Daß er seine Abweichungen von oder Ergänzungen zu seiner Quelle nicht kenntlich macht, beziehungsweise sogar als ihr zugehörig darstellt, erschwert dem Leser eine Evaluation dieser Quelle. Andererseits ist von An-

fang an deutlich, daß es sich hier um die künstlerische Interpretation der Quelle „Vladek“ handelt.

Spiegelman versucht, einen Beitrag zur Verdeutlichung der Maschinerie der Judenvernichtung zu leisten. Daß dieses Verbrechen an einem Einzelschicksal, welches exemplarisch für die unfaßbaren Millionen von Opfern steht, sehr gut beschrieben werden kann, ist nicht erst seit der Fernsehserie Holocaust bekannt, die entgegen aller Bedenken einer breiteren Bevölkerungsschicht die Geschehnisse jener Zeit eher besser vor Augen geführt hat als so manches Lehrwerk.³⁶⁹ Zwar führt Spiegelman im Comic selbst aus, daß dieses Phänomen nicht verstanden werden kann, aber seine Konsequenzen und Umstände werden erfaßbar. Die gewählte Form der Darstellung im Comic ist gerechtfertigt, denn es handelt sich nicht um den Versuch einer Ästhetisierung, sondern um eine korrekte Wiedergabe einer authentischen Quelle. Spiegelman versucht, das Unbegreifliche faßbar zu machen, und das Unvorstellbare darzustellen. Daß dies nicht einfach, vielleicht sogar unmöglich ist, betont der Autor immer wieder in *Maus* selbst. Ob ein Verstehen dieses Teils der Geschichte generell überhaupt möglich ist, soll ein Zitat des Zeitzeugen Vladek beantworten:

„... about Auschwitz nobody can understand.“³⁷⁰

³⁶⁹ Vgl. dazu: Kolinsky, Eva: Geschichte gegen den Strom. In: Internationale Schulbuchforschung 13 (1991), S. 121-145.

³⁷⁰ Maus II, S. 64.

6. Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1: MCCLOUD, S. 76.....	13
ABBILDUNG 2: MAUS I, S. 23.....	43
ABBILDUNG 3: MAUS I, S. 19.....	45
ABBILDUNG 4: MAUS II, S. 35.....	51
ABBILDUNG 5: MAUS II, S. 95.....	56
ABBILDUNG 6: MAUS II, S. 99.....	57
ABBILDUNG 7: NUR DIE TOTEN KENNEN BROOKLYN [OHNE PAGINIERUNG].....	58
ABBILDUNG 8: PRISONER ON THE HELL PLANET. [OHNE PAGINIERUNG].....	61
ABBILDUNG 9: PRISONER ON THE HELL PLANET.....	61
ABBILDUNG 10: URMAUS [O.S.].....	68
ABBILDUNG 11: URMAUS.....	69
ABBILDUNG 12: MAUS I, S. 123.....	69
ABBILDUNG 13: ART OF HOLOCAUST, S. 140.....	71
ABBILDUNG 14: VERWORFENE SKIZZE, IN: WITEK, S. 105.....	72
ABBILDUNG 15: BRAUN, S. 25	72
ABBILDUNG 16: BRAUN, S. 38.....	73
ABBILDUNG 17: MAUS I, S. 56.....	74
ABBILDUNG 18:MAUS II,S.41	76
ABBILDUNG 19: MAUS I, S. 147.....	77
ABBILDUNG 20: MAUS I, S. 13.....	78
ABBILDUNG 21: MAUS II, S. 134.....	80
ABBILDUNG 22: MAUS I, S. 52.....	82
ABBILDUNG 23: DONALD DUCK FOUR COLOR, HEFT 300 [OHNE PAGINIERUNG].....	83
ABBILDUNG 24: MAUS I, S. 32.....	84
ABBILDUNG 25: MAUS I, S. 32.....	84
ABBILDUNG 26: MAUS I, S. 157.....	85
ABBILDUNG 27: MAUS I, S. 122.....	86
ABBILDUNG 28: MAUS I, S. 138.....	89
ABBILDUNG 29: MAUS II, S. 115.....	92
ABBILDUNG 30: MAUS II, S. 72.....	95
ABBILDUNG 31: MAUS I, S. 108.....	97
ABBILDUNG 32: MAUS I, S. 61.....	97

7. Literaturverzeichnis

7.1. Verwendete Nachschlagewerke

- Gutman, Israel (Hrsg., u.a.): Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. 3 Bände. Ohne Ort, ohne Jahr. [Erstveröffentlichung der hebräischen Originalausgabe 1989]
- Band I: AB-Aktion - Gwardia Ludowa, S. 1-587.
- Band II: Haavara Abkommen - Rzesów, S. 589-1265.
- Band III: SA - Zypern, S. 1267-1674.
- Horn, Maurice: The World Encyclopedia of Comics. 2 Bände. New York, 1976.
- Kempkes, Wolfgang: Bibliographie der internationalen Literatur über Comics. International Bibliography of Comics Literature. 2., verbesserte Auflage. München, 1974.
- Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, 2., neu bearbeitete Auflage. Mannheim (u.a.), 1987
- Neumann, Renate: Bibliographie zur Comic-Sekundärliteratur. Frankfurt am Main (u.a.), 1989.
- Pons-Großwörterbuch. Collins, deutsch-englisch/englisch-deutsch. Neu bearbei-tete Auflage. Stuttgart, 1991.
- Rothschild, Aviva D.: Graphic Novels. A Bibliography of Book-Length Comics. Colorado, 1995.
- Weiner, Steven: 100 Graphic Novels for Public Libraries. Masssachusetts, 1996.

7.2. Quellen

A: Comics

- 100 Jahre Comic-Strips, hrsgg. von Bill Blackbeard. Hamburg, 1995.
- 100 Years of American Newspaper Comics. An Illustrated Encyclopedia, hrsgg. von Maurice Horn. New York, 1996.
- A Contract with God. And Other Tenement Stories, Will Eisner (Texter und Zeichner). 4. Nachdruck. Princeton (U.S.A.), 1985.
- The Amazing Spider-Man Heft 96-98, Stan Lee (Texter) und Gil Kane (Zeichner). New York, Mai - Juli 1971.
- As the Mind Reels, Art Spiegelman (Texter und Zeichner), auf deutsch abgedruckt in: Breakdowns. Gesammelte Comic strips von art spiegelman [sic!]. Frankfurt am Main, 1980. [Erstveröffentlichung der einzelnen Geschichten in Amerika (diverse Publikationen): 1972-77]
- As a Jew in Rostock, Art Spiegelman (Texter und Zeichner), auf deutsch abgedruckt in: Die Zeit, Nr. 51, vom 11.12.1992; Rraah Heft 22, Februar 1993.
- Batman: The Dark Knight Returns, Frank Miller (Texter und Zeichner). Collected Edition. New York, 1986.
- Breakdowns. Gesammelte Comic strips von art spiegelman [sic!]. Frankfurt am Main, 1980. [Erstveröffentlichung der einzelnen Geschichten in Amerika (diverse Publikationen) 1972-77]
- Bratpack, Rick Veitch (Texter und Zeichner). Collected Edition 1992, New York.

- Braun, Emmanuel Guibert (Texter und Zeichner). Sonneberg, 1995. [Erstveröffentlichung in Frankreich 1992]
- The Calvin and Hobbes Tenth Anniversary Book, Bill Watterson (Texter und Zeichner). Kansas City, 1995
- The Comic Strip Art of Lyonell Feininger. The Kin-der-Kids. Wee Willie Winkies World, hrsgg. von Bill Blackbeard. Maschussetts, 1994.
- The Comic Strip Century, hrsgg. von Bill Blackbeard. Hong Kong, 1995.
- The Complete Maus CD-ROM. New York, ohne Jahr.
- Captain America Heft 1, Joe Simon (Texter) und Jack Kirby (Zeichner). Marvel Milestone Edition, Faksimile Druck. New York, 1995. [Erstveröffentlichung in Amerika 1941].
- Donald Duck Four Color Heft 300, Carl Barks (Texter und Zeichner). November 1950. Nachgedruckt in: The Carl Barks Library of Donald Duck Adventures in Color Heft 16. Carl Barks (Texter und Zeichner). Prescott (Arizona), 1994. Ohne Paginierung.
- Green Lantern/Green Arrow: More Hard Traveling Heroes, Dennis O'Neil (Texter) und Neil Adams (Zeichner). New York, 1993.
- Hitler, Friedemann Bedürftig (Texter) und Dieter Kalenbach (Zeichner). 2., veränderte Ausgabe. Hamburg, 1995.
- Hitler und der II. Weltkrieg. The World at War in Pictures. Die große Farbbild Dokumentation. Sonderausgabe Nr. 1: Der Wüstenfuchs. Rommels Afrika-Korps im Kampf um Tobruk und El-Alamein. Pierre Dupuis (Texter und Zeichner). Frankfurt, 1977. [Band VI der französischen Serie; Erstveröffentlichung in Frankreich: 1974-77]
- The Complete Little Nemo in Slumberland, Winsor McCay (Texter und Zeichner). Volume I. 1905-1907, hrsgg. von Richard Marschall. Seattle, 1989.
- Luftpiraten, (ohne Autor, ohne Zeichner). Gesamtausgabe. Amsterdam, 1988.
- Maus: a survivor's tale, Art Spiegelman (Zeichner und Texter). 2 Bände.
- Band 1: My Father Bleeds History. Hardcover. New York 1991. (Erstveröffentlichung jährlich in 6 Teilen in RAW, 1980-1986; zusammengefaßt unter gleichnamigen Titel, 1986.)
- Band 2: And Here My Troubles Began. Hardcover. New York 1991. (Erstveröffentlichung jährlich in 5 Teilen in RAW, 1986-1991; zusammengefaßt unter gleichnamigen Titel, 1991.)
- Maus: Die Geschichte eines Überlebenden, Art Spiegelman (Texter und Zeichner). 2 Bände.
- Band I: Mein Vater kotzt Geschichte aus. Hamburg, 1989.
- Band II: Und hier begann mein Unglück. Hamburg, 1992
- The New American Splendor Anthology. From Off the Streets of Cleveland, Harvey Pekar (Texter). New York, 1991.
- Our Cancer Year, Joyce Brabner und Harvey Pekar (Autoren). New York, 1994.
- Reisende im Wind, François Bourgeon (Zeichner und Autor). Nachdruck in 5 Bänden. Alle Hamburg, 1995. [Erstveröffentlichung in Frankreich: 1980]
- Band 1: Blinde Passagiere.
- Band 2: Das Gefangenenschiff.
- Band 3: Handel mit Schwarzer Ware.
- Band 4: Die Stunde der Schlange.
- Band 5: Gefährliche Fracht.

- Richard Felton Outcault's The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics, hrsgg. von William Randolph Hearst III und Bill Blackbeard. Massachusetts, 1995.
- Sarajevo Tango, Hermann (Texter und Zeichner). Hamburg, 1996.
- The Spirit Casebook, Will Eisner (Texter und Zeichner). Ohne Ort, 1990. [Erstveröffentlichung in Amerika 1946-1950]
- Tim und Struppi: Kohle an Bord, Hergé (Texter und Zeichner). Hamburg, 1970.
- Der Schrei nach Leben, Paul Gillon (Zeichner) und Patrick Cothias (Texter). 2 Bände. [Erstveröffentlichung in Frankreich 1986-1987]
- Band 1: Die Ameisen. Hamburg, 1988.
 - Band 2: Das Ghetto. Hamburg, 1988.
- To the Heart of the Storm, Will Eisner (Texter und Zeichner). Princeton (U.S.A.), 1990.
- V for Vendetta, Alan Moore (Autor) und David Lloyd, (Zeichner). Collected Edition. New York, 1990.
- Watchmen, Alan Moore (Texter) und Dave Gibbons (Zeichner). New York, 1986-1987.
- Der Weg des Königs, 2 Bände. Band 1: Jean Annestay (Texter). [Erstveröffentlichung in Frankreich (Album) 1991]
- Band 1: Vom Tod zum Leben. Zeichner: Jacques Armand. Hamburg, 1992.
 - Band 2: Neue Horizonte. Zeichner: Gilles Mezzomo. Hamburg, 1993.
- Die Zeit der Abrechnung, Morten Hesseldahl (Autor), Niels Roland (Autor und Zeichner) und Henrik Rehr (Zeichner). 5 Bände. Hamburg, 1992. [Erstveröffentlichung in Dänemark: 1991]
- Band 1: Schatten über Hedelund. Hamburg, 1992.
 - Band 2: Erling Rode. Hamburg, 1992.
 - Band 3: Swingtime. Hamburg, 1992.
 - Band 4: Dunkle Zeiten. Hamburg, 1993.
 - Band 5: Späte Rache. Hamburg, 1994.

B: Sonstige

- Blatter, Janet (Hrsg.): Art of the Holocaust. New York, 1981.
- Comité International de Dachau: Konzentrationslager Dachau 1933-1945. Dokumentation zur Konzentrationslager-Gedenkstätte Dachau. 5., unveränderte Auflage. Brüssel, 1978.
- Gray, Martin (in Zusammenarbeit mit Max Gallo): Der Schrei nach Leben. Die Geschichte eines Mannes, der die Unmenschlichkeit besiegte, weil er an die Menschlichkeit glaubte. München (u.a.), 1980.

7.3. Literatur

- Adler, René: Comics - wirklich eine neue historische Quelle? In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (ZfG) 39 (1991), Heft 5. S. 453-454.
- Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur III. Frankfurt am Main, 1965.
- Baumgärtner, Alfred C.: Die Welt der Abenteuer-Comics. Und andere Beiträge zu einem Massenmedium. Bochum, 1979.
- Baumgärtner, Alfred C.: Die Welt der Comics. Probleme einer primitiven Literaturform. Bochum, 1965.
- Benton, Mike: The Comic Book in America. An Illustrated History. Dallas, 1989.

- Benton, Mike: The Illustrated History. Science Fiction Comics. The Taylor History of Comics Number 3. Dallas, 1992.
- ders.: The Illustrated History. Superhero Comics of the Golden Age. The Taylor History of Comics Number 4. Dallas, 1992.
- ders.: The Illustrated History. Superhero Comics of the Silver Age. The Taylor History of Comics Number 2. Dallas, 1991.
- Blackbeard, Bill: The Drawn Drama. An Introductory Thought on the Art of the Comic Strip. In: The Comic Strip Century, hrsgg. von Bill Blackbeard. Hong Kong, 1995. S. 8-9.
- ders.: The Yellow Kid, the Yellow Decade. In: Richard Felton Outcault's The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics, hrsgg. von William Randolph Hearst III und Bill Blackbeard. Massachusetts, 1995. S. 16-136.
- Bracher, Karl Dietrich (Hrsg., u.a.): Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945. Eine Bilanz. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung. Band 192. Durchgesehener Nachdruck. Bonn, 1986.
- Brednich, Rolf Wilhelm: Die Comics in der volkskundlichen Forschung. In: Verwegen, Annemarie (Hrsg., u.a.): Comics. Eine Ausstellung im rheinischen Freilichtmuseum Landsmuseum für Volkskunde Kommern. Köln, 1986. S. 27-36.
- Broder, Henryk M.: Mauschwitz. In: Die Zeit, Nr. 28, 7. Juli 1989. Hier: S. 47.
- Broszat, Martin: Nationalsozialistische Konzentrationslager 1933-1945. In: Buchheim, Hans (Hrsg., u.a.): Die Anatomie des SS-Staates. 2 Bände. Freiburg im Breisgau, 1965. Band II: Konzentrationslager. Kommissarbefehl. Judenvernichtung. Beiträge von Martin Broszat, Hans-Adolf Jacobsen und Helmut Krausnick. S. 9-133.
- Buchheim, Hans (Hrsg., u.a.): Die Anatomie des SS-Staates. 2 Bände. Freiburg im Breisgau, 1965.
- Band I: Die SS - Das Herrschaftsinstrument. Befehl und Gehorsam. Beiträge von Hans Buchheim.
- Band II: Konzentrationslager. Kommissarbefehl. Judenvernichtung. Beiträge von Martin Broszat, Hans-Adolf Jacobsen und Helmut Krausnick.
- Budde, Martin: 100 Jahre Comics. Der hundertjährige Krieg. In: Comic Speedline Heft 53. München, Dezember 1995/Januar 1996. S. 22-27.
- Cavalieri, Joey: Art Spiegelman and Françoise Mouly, Jewish Mice, Bubblegum Cards, Comics Art, and Raw Possibilities. Interview by Joey Cavalieri, New York, 1980-1981. In: The Comics Journal Heft 65. Hamburg, 1981.
- Cory, Mark: Comedic Distance in Holocaust Literatur. In: Journal of American Culture. The official Publication of the American Culture Association Studies of a Civilization. Spring 1995, Vol 18.1. S. 35-40.
- Daniels, Les: DC Comics. Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes. Boston (u.a.), 1995.
- ders.: Marvel. Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics. New York, 1991.
- Drechsel, Wiltrud Ulrike (u.a.): Massenzeichenware. Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics. Frankfurt am Main, 1975.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim (u.a.), 1990.
- Eisner, Will: Comics and Sequential Art. Expanded Edition. Florida, 1993
- Eisner, Will: Graphic Storytelling. (Ohne Ort), 1995.

- ders.: Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential Art. Wimmelbach, 1995.
- Engler, Bernd und Müller, Kurt (Hrsg.): Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. München (u.a.), 1994.
- Frahm, Ole und Hein, Michael: Art Spiegelman. In: Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur Nummer Einundzwanzig. Hamburg, (ohne Jahr). S. 4-13.
- Frahm, Ole und Hein, Michael: Hilflose Täter. Was Auschwitz in einigen Comic-Geschichten verloren hat. In: Kaps, Joachim: Comic Almanach 1993. Wimmelbach, 1994.
- Franzmann, Bodo, Lernerfolg per Sprechblasen. In: MedienConcret, Heft 2 (1992).
- Fuchs, Wolfgang J. (Hrsg.): Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht. Opladen, 1977.
- Fuchs, Wolfgang J. und Reitberger, Reinhold C.: Das große Buch der Comics. Anatomie eines Massenmediums. (Ohne O., Ohne J.) [ca. 1973]
- Goulart, Ron: The Funnies. 100 Years of American Comic Strips. Holbrook (Massachusetts), 1995.
- Groth, Gary: Deconstructing Art Spiegelman. The Definitive Interview with the Author of 'Maus'. Part I. In: The Comics Journal. The Magazine of Comics News & Criticism. Number 180. (Ohne O.), September 1995. S. 52-106.
- ders.: Deconstructing Art Spiegelman. The Definitive Interview with the Author of 'Maus'. Part II. In: The Comics Journal. The Magazine of Comics News & Criticism. Number 181. (Ohne O.), Oktober 1995. S. 97-139.
- Harvey, Robert C.: The Art of the Comic Book. An Aesthetic History. Jackson, Mississippi, 1996.
- ders.: The Art of the Funnies. An Aesthetic History. Mississippi, 1994.
- Hazlitt, William: On the Works of Hogarth. Lectures on the English Comic Writers. London, 1967.
- Holtz, Christina: Comics - ihre Entwicklung und Bedeutung. Entwicklung und Bedeutung der Comics in vier Ländern - Ein interkultureller Vergleich. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.), vorgelegt 1978. München (u.a.), 1980.
- Horn, Maurice: 100 Years of Comics: An Introduction. In: 100 Years of American Newspaper Comics. An Illustrated Encyclopedia, hrsgg. von Maurice Horn. New York, 1996.
- Kagelmann, H. Jürgen (Hrsg.), Comics Anno. Jahrbuch der Forschung zu Comics, Zeichentrickfilmen, Karikaturen und anderen populär-visuellen Medien. Vol. 3. (Ohne Ort), 1995.
- Kaps, Joachim (Hrsg., in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Erlangen): Comic Almanach 1993. Wimmelbach, 1994.
- Kiedaisch, Petra (Hrsg.): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Stuttgart, 1995.
- Knigge, Andreas C., 33 Fußnoten. In: 100 Jahre Comic-Strips, hrsgg. von Bill Blackbeard. Hamburg, 1995. S. 9-32.
- Koch, Gertrud: Medientheoretische Anmerkungen zum Bilderverbot. In: Rainer, Michael J. und Janßen, Hans-Gerd (Hrsg.): Bilderverbot. Jahrbuch Politische Theologie, Band 2. Münster, 1997
- Kolinsky, Eva: Geschichte gegen den Strom. In: Internationale Schulbuchforschung 13 (1991), S. 121-145.
- Krafft, Ulrich: Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics. Stuttgart, 1978.

- Krausnick, Helmut: Judenverfolgung. In: Buchheim, Hans (Hrsg., u.a.): Die Anatomie des SS-Staates. 2 Bände. Freiburg im Breisgau, 1965. Band II: Konzentrationslager. Kommissarbefehl. Judenvernichtung. Beiträge von Martin Broszat, Hans-Adolf Jacobsen und Helmut Krausnick.
- Kuby, Erich: Was soll das? - Eine Art Gebrauchsanweisung. Vorwort zu Friedemann Bedürftig, Dieter Kalenbach: Hitler. In: Hitler, Friedemann Bedürftig (Texter) und Dieter Kalenbach (Zeichner). 2 Bände. Hamburg, 1989. (Ohne Paginierung).
- Kunzle, David: History of the Comic Strip. Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheets from c. 1450 to 1825. Berkeley (u.a.), 1973.
- Kunzle, David: History of the Comic Strip. Volume II: The Nineteenth Century. Berkeley (u.a.), 1990.
- Langbein, Martin und Theweleit, Klaus: Bruch. Frankfurt am Main, 1981. Beiheft zu: Breakdowns. Gesammelte Comic strips von art spiegelman [sic!]. Frankfurt am Main, 1980.
- Lee, Stan und Buscema, John: How to draw Comics the Marvel Way. New York, 1977.
- Leiser, Erwin: Art Spiegelman. In: Frankfurter Allgemeine Magazin. Beilage zur Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Ausgabe vom 19.8.1994. Heft 755. S. 8-13.
- Lettkemann, Gerd: Comics in der NS-Zeit. Comics im >>3. Reich<<. In: Comixene. Jg. 6 (1979). Heft 49. S. 49-52.
- Manemann, Jürgen: „Weil es nicht nur Geschichte ist“ (Hilde Sherman): Die Begründung der Notwendigkeit einer fragmentarischen Historiographie des Nationalsozialismus aus politisch-theologischer Sicht. Münster (u.a.), 1995.
- Marschall, Richard: Perchance To Dream. In: The Complete Little Nemo in Slumberland, Winsor McCay (Texter und Zeichner). Volume I. 1905-1907, hrsgg. von Richard Marschall. Seattle, 1989.
- Martin, Richard: Art Spiegelman's Maus, Or „The Way It Really Happened“. In: Engler, Bernd und Müller, Kurt (Hrsg.): Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature. München (u.a.), 1994.
- McCallum, Patrick (Hrsg., u.a.): Wizard: The Guide to Comics. Volume I, Heft 63. New York, November 1996.
- McCloud, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art. Northampton 1993.
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Hamburg, 1994.
- Nielsen, Jens R.: S. Clay Wilson. Der Griff in die Kloschüssel. Anmerkungen zur Kultur S. Clay Wilsons. In: Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur. Nummer Fünfundzwanzig. Hamburg, (ohne Jahr).
- ders.: Interview mit S. Clay Wilson. In: Reddition. Zeitschrift für Graphische Literatur. Nummer Fünfundzwanzig. Hamburg, (ohne Jahr).
- Palumbo, Donald: The Marvel Comics Group's Spider-Man as an Existentialist Super-Hero; or 'Life Has No Meaning without My Latest Marvels'. In: Journal of Popular Culture. 1983, Fall, 17:2.
- Pandel, Hans-Jürgen: Historisches Erzählen. In: Geschichte lernen (1988), Heft 2.
- ders.: „Mauschwitz“. Die Kinder der Opfer und die Auseinandersetzung der „zweiten Generation“. In: Geschichte lernen (1994), Heft 37.

- Rainer, Michael J. und Janßen, Hans-Gerd (Hrsg.): Bilderverbot. Jahrbuch Politische Theologie, Band 2. Münster, 1997.
- Rehm, Dirk: >>The New Comics<< Comic Books in den 80er Jahren. In: Kaps, Joachim (Hrsg., in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Erlangen): Comic Almanach 1993. Wimmelbach, 1994.
- Riha, Karl: ZOK ROARR WUMM. Zur Geschichte der Comics-Literatur. Steinbach, 1970.
- Robbins, Trina: A Century of Women Cartoonists. Massachusetts, 1993.
- Rothberg, Michael: „We Were Talking Jewish“: Art Spiegelman's *Maus* as a „Holocaust“ Production. In: Contemporary Literature, Winter 1994.
- Rothfels, Hans: Zeitgeschichte als Aufgabe. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 1 (Januar 1953), Heft 1.
- Schaffer, Bernhard: Adolf und die Propaganda. Das Dritte Reich im Spiegel der Zeitungscomics Amerikas. Wien, 1994.
- Scheel, Kurt: Mauschwitz? Art Spiegelmans >>Geschichte eines Überlebenden<<. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 5, Mai 1989.
- Schnackertz, Hermann Josef: Form und Funktion MediaLEN Erzählers. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip. München, 1980.
- Schnurrer, Achim (Hrsg., u.a.): Comic: Zensiert. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Sonneberg, 1996.
- ders. (Hrsg., u.a.): Couleur Directe. Chef d'ouvre de la nouvelle bande dessinée Francaise. Meisterwerke des neuen französischen Comics. Masterpieces of the new French Comics. Hamburg, 1993.
- Scholz, Michael F.: Comics - eine neue historische Quelle? In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (ZfG) 38 (1990), Heft 11. S. 1004-111.
- ders.: Zur Gegenstandsbestimmung des Comics als historische Quelle. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (ZfG) 40 (1992), Heft 1. S. 69-70.
- Schwarz, Kai-Steffen: Vom Aufmucken und Verstummen der Kritiker. Die Diskussion um Art Spiegelmans *Maus*. In: Kaps, Joachim, in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Erlangen, Comic Almanach 1993. Wimmelbach, 1994. S. 107-113.
- Schwarz, Kai-Steffen: Zur Rezeption von Art Spiegelmans *Maus* in den deutschen Medien. Grenze des Strips oder Jahrhundertwerk? In: Kagelmann, H. Jürgen (Hrsg.), Comics Anno. Jahrbuch der Forschung zu Comics, Zeichentrickfilmen, Karikaturen und anderen populär-visuellen Medien. Vol. 3. (Ohne Ort), 1995. S. 241-249.
- Schweizer, Reinhard: Ideologie und Propaganda in den Marvel-Superheldencomics. Vom Kalten Krieg zur Entspannungspolitik. Frankfurt am Main (u.a.), 1992.
- Seeßlen, George: Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur. Berlin, 1994.
- Spiegelman, Art: A Problem of Taxonomie. In: The Complete *Maus* CD-ROM. New York, ohne Jahr. Maus-Related Miscellany. Ohne Paginierung.
- Spiegelman, Art: Interviewing Vladek. In: The Complete *Maus* CD-ROM. New York, ohne Jahr. Introduction: The Making of *Maus*. Ohne Paginierung.
- Steranko, James: The Steranko History of Comics. Volume I. Pennsylvania, 1970.
- ders.: The Steranko History of Comics. Volume II. Pennsylvania, 1972.
- Stratmann, Ingo: Reisende im Wind. Zurück in die Zukunft: François Bourgeons bahnbrechende Serie wieder im Handel. In: Comic Speedline Heft 51. München, August/September 1995. S. 54-55.

- Strauß, Thomas: Comic Salon Erlangen. In: Comic Speedline Heft 57. München, August/September 1996. S. 28-34.
- Tabachnik, Stephen E.: Of Maus and Memory: the Structure of Art Spiegelman's Graphic Novel of the Holocaust. In: Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry. Volume 9, Numbers 1-4. January-December 1993. S. 154-162.
- Verwegen, Annemarie (Hrsg., u.a.): Comics. Eine Ausstellung im rheinischen Freilichtmuseum Landesmuseum für Volkskunde Kommern. Köln, 1986.
- Weschler, Lawrence: „Art's Father, Vladek's Son“ from Shapinskis Karma, Boggs's Bills, and other True-Life Tales. In: The Complete Maus CD-ROM. New York, ohne Jahr. Maus Related Miscellany.
- Wertham, Frederic: Seduction of the Innocent. New York, 1954.
- Wilhelm, Hans-Heinrich: Die Einsatzgruppen und die „Endlösung der Judenfrage“. In: Bracher, Karl Dietrich (Hrsg., u.a.): Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945. Eine Bilanz. Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung. Band 192. Durchgesehener Nachdruck. Bonn, 1986. S. 591-617.
- Winzer, Fritz (Hrsg.): Kulturgeschichte Europas. Von der Antike bis zur Gegenwart. Braunschweig, ohne Jahr.
- Witek, Joseph: Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar. Mississippi, 1989.
- Young, James E.: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt a.M., 1997.
- Zamora, José A.: Erlösung unter Bilderverbot. Zu Th. W. Adornos Idee der Versöhnung nach Auschwitz. In: Rainer, Michael J. und Janßen, Hans-Gerd (Hrsg.): Bilderverbot. Jahrbuch Politische Theologie, Band 2. Münster, 1997.
- ders.: Krise-Kritik-Erinnerung. Ein politisch-theologischer Versuch über das Denken Adornos im Horizont der Krise der Moderne. Münster (u.a.), 1995
- Zielinski, Siegfried (Hrsg., u.a.): Comic-Forschung in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1984. In: Germanistische Medienwissenschaft Teil 3. Frankfurt am Main (u.a.), 1989.
- Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): Comic Strips. Vom Geist der Superhelden. Colloquium zur Theorie der Bildergeschichte in der Akademie der Künste Berlin. Berlin, 1970.
- Ohne Verfasser: Gefahr im Vollzug. In: Rraah! Heft 35. Hamburg, Mai 1996. S. 24-25.
- Ohne Verfasser: Im Blickpunkt: Art Spiegelman. Vom Persönlichen ins Allgemeine. In: Rraah Heft 123, Hamburg, 1993. S. 8-14.
- Ohne Verfasser: Kein Anspruch auf Sadismus. Interview mit Michael Brenner. In: Rraah! Heft 35. Hamburg, Mai 1996. S. 25.
- Ohne Verfasser: Massenmedium Comics? In: Rraah Heft 35. Hamburg, Mai 1996. S. 21-23.
- Ohne Verfasser: Vor 40 Jahren: 26. Oktober 1954. Rraah! Dateline. In: Rraah! Heft 28. Hamburg, August 1994. S. 53.