

Universität Greifswald
Institut für fremdsprachliche Philologien
Nordische Abteilung

Grafische Literatur und Metanarrativität am Beispiel des Comic-Künstlers Jason

Bachelorarbeit Skandinavistik

Betreuer/ Erstgutachter:
Prof. Dr. Joachim Schiedermaier

Zweitgutachterin:
Berit Glanz, M.A.

Vorgelegt von:
Philipp Wagner
Matrikel-Nr.: 120025
E-mail: philippwagner@posteo.de

B.A.- Studiengang:
Skandinavistik/Politikwissenschaft
8. Fachsemester
Sommersemester 2011

Greifswald, den 22.11.2011

Inhaltsverzeichnis

1	Unterwegs.....	3
2	<i>Grafische Literatur als legitime Kunst</i>	4
2.1	Die Geburt des „Comic-Autors“	6
2.2	<i>Symbolischer Markt und Massenmarkt</i>	8
2.2.1	Der <i>Symbolische Markt</i> der USA.....	8
2.2.2	Der <i>Symbolische Markt</i> in Norwegen	9
2.3	<i>Grafische Literatur</i> als Parodie	11
3	Metanarrativität und die Selbstreferenzialität der Zeichen.....	12
3.1	Hinter dem Erzählen.....	14
3.1.1	Formen selbstreflexiven Erzählens.....	14
3.1.2	Selbstreflexion im Comic.....	16
4	Jason, Comic- Figur und -Künstler	17
4.1	Why are you doing this? – Neues erzählen im alten Format.....	19
4.2	Hemingway – „Comic-Autor“ ohne Graphic Novel	24
4.3	Varulvene i Montpellier – Vom falschen Film erzählen.....	31
5	Neue Wege.....	36
6	Literaturverzeichnis	39

1 Unterwegs

Ist es noch weit oder sind wir schon da? Diese Frage stellt sich bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Comics als Erstes, denn sie sind unterwegs. Das Medium ist längst nicht mehr nur im Bereich der sogenannten *illegitimen* Kunstformen anzutreffen, denen die gesellschaftliche Akzeptanz im Gegensatz zu Oper, Theater und Literatur fehlt. „Der Comic auf dem Weg zur legitimen Kunst“ nennt sich entsprechend ein Unterprojekt des Sonderforschungsbereiches 626 der Deutschen Forschungsgemeinschaft¹, aber es scheint ein Leidensweg zu sein. Denn beim Wort Comic im wissenschaftlichen Betrieb schwingt oft noch etwas Beschämtes mit.² Das sich trotzdem seit Mitte der 1980er Jahre mit dem Aufkommen des *Graphic Novels*³ bereits ein neues Verständnis von Comics als Form von Literatur durchgesetzt hat, ist eine These der vorliegenden Arbeit. Eine weitere Annahme ist, dass dieses neue Verständnis sich vermehrt auf die Produktion und Rezeption des Mediums auswirkt. Ob und wie dies geschieht, soll deshalb untersucht werden.

Die Thesen beziehen sich auf die Arbeiten Thomas Beckers (2009; 2010) aus besagtem Unterprojekt, der in Anlehnung an Pierre Bourdieu feldsoziologische Studien zur Ästhetik des Comics betreibt. Mit deren Hilfe soll neben der Definition von *Grafischer Literatur* als Oberbegriff für Comics, die soziologische Dimension des Begriffes erfasst werden. Die von Becker für die USA erprobte Unterscheidung eines, an künstlerischen Aspekten interessierten, *Symbolischen Marktes* und eines profitorientierten *Massenmarktes* für Comics wird dabei auf ihre Allgemeingültigkeit getestet und auch auf Norwegen angewendet.

Der norwegische Comic-Künstler Jason⁴, der in Frankreich lebt und am erfolgreichsten in den USA ist, soll als Anschauungsbeispiel dienen, dass die angenommenen Mechanismen der beiden Märkte möglicherweise global funktionieren. Diese Mechanismen entstehen aus Konkurrenz, die zur Voraussetzung für ästhetische Innovationen wird. In diesem Zusammenhang wird es nötig, in Anlehnung an Michel Foucault, die gesellschaftliche Funktion des Begriffes Autor zu betrachten. Sind alle Comic-Künstlerinnen und –Künstler „Comic-Autoren“ oder beschreibt dieser Begriff nur ein bestimmtes Phänomen des neuen Literaturverständnisses?

¹ Der Sonderforschungsbereich 626 trägt den Titel „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“. Weitere Informationen zum genannten Unterprojekt finden sich hier: http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we04/germanistik/forschung/sfb626_c10up2.html (aufgerufen am 07.11.2011)

² Einen persönlichen Erfahrungsbericht aus dem universitären Lehrbetrieb liefert der Bonner Comicforscher Joachim Trinkwitz in „Zwischen Fantum und Forschung: Comics an der Universität“ (2011)

³ *Graphic Novel* ist eine vom Comic-Künstler Will Eisner geprägte Bezeichnung für buchähnliche Publikationsformate von Comic-Erzählungen. Zur Rolle des Begriffes siehe unten.

⁴ Jason ist das Pseudonym von John Arne Sæterøy

Michael Scheffels (1997) „Formen selbstreflexiven Erzählens“ sollen daraufhin als literaturwissenschaftliches Werkzeug für die Beschäftigung mit Comics nutzbar gemacht werden, da sie eine eventuelle Ebene hinter einer Erzählung sichtbar machen können. Das Phänomen dieser Ebene wird als Metanarrativität bezeichnet - die Eigenschaft einer Erzählung über sich und das Medium Aussagen zu treffen. Auf dieser Ebene sollen mögliche Wirkungen des neuen Selbstverständnisses untersucht werden. Die von Ole Frahm (2010) in „Die Sprache des Comics“ unterstellte parodistische Eigenart der Comics soll dabei nicht vergessen werden, wenn sich auf die Spuren des Widerspruchs gegenüber dem neuen Verständnis in Jasons erzählerische Welten der Alben „Why are you doing this?“⁵, „Hemingway“⁶ und „Varulvene i Montpellier“⁷ begeben wird.

2 Grafische Literatur als legitime Kunst

Eine „Welle der Monographien und Sammelbände“(Roidner 2011, S.1) zum Medium Comic schwappt derzeit über die Forschungslandschaft in Deutschland. Fast jede zweite Arbeit zum Thema beschreibt bei ihrer Verortung nicht nur den Forschungsstand⁶, sondern versucht die wissenschaftliche Beschäftigung mit Comics zu rechtfertigen.⁷ Eventuell sind wir jedoch schon da – an dem Punkt, an dem Comics ein ernst zu nehmender Forschungsgegenstand sind.

Stefan Ditschke (2009) stellte in seiner Untersuchung „Comics als Literatur“ zur Etablierung von Comics im deutschsprachigen Feuilleton fest, dass derzeit „der Diskurs über Comics [...] mit verschiedenen Diskursstrategien und paratextuellen Signalen an jenen über Literatur angeschlossen (wird). Comics wird einerseits explizit Literarizität zugeschrieben, andererseits werden sie implizit als literarisch markiert [...]“ (ebd., S.277). So gehört die Hinwendung der Verlage zu immer buchähnlicheren Publikationsformaten eher zu den unausgesprochenen Markierungen von Comics als Literatur. Die synonyme Verwendung des Begriffs *Grafische Literatur* hingegen zählt zu den eindeutigeren Zuschreibungen, genauso wie die im Buchhandel sich neuerdings häufende Bezeichnung *Graphic Novel*.

Die Bezeichnung *Grafische Literatur* lädt regelrecht ein zur Anwendung von literaturwissenschaftlichen Methoden, dennoch wird nicht erst seit der aufkommenden Begeisterung

⁵ Aufgrund der leichteren Zugänglichkeit wird die englische Ausgabe des Albums für die Analyse benutzt.

⁶ Ein guter Überblick des Forschungsstand mit Fokus auf Deutschland findet sich in „Birth of a Notion“ (Ditschke et al. 2009). Über Deutschland hinaus blickt Ole Frahm in seinem Vorwort zu „Die Sprache des Comics“(Frahm 2010)

⁷ Vgl. Frahm 2010, S.31 und Ute Friedrichs Rezension „Abgedroschen und doch nicht abzuschütteln? Zwei Sammelbände zur Comicforschung und die ewige Auseinandersetzung mit dem Stigma des ‚Populärkulturellen‘“ (2011)

des Feuilletons in diese Richtung geforscht. Deutschlands einzige universitäre Forschungseinrichtung auf dem Gebiet, die Hamburger „Arbeitsstelle für Grafische Literatur“, beschäftigt sich bereits seit 1990 unter diesem Begriff mit Comics.

Eine *Grafische Literatur* neben der geschriebenen Literatur wurde allerdings schon 1845 von Rodolphe Toepffers⁸ in dessen „Essai de physiognomie“ ausgemacht, wo er schreibt:

„Es ist möglich, Geschichten in Kapiteln, Zeilen und Worten zu schreiben: das nennen wir dann Literatur im eigentlichen Sinne. Es ist möglich, Geschichten in einer Abfolge von Szenen zu schreiben, die graphisch dargestellt werden: das ist dann graphische Literatur (*littérature en estampes*)“ (Zitiert nach Cuccolini 2002, S.65).⁹

Als diese Definition erschien, gab es noch keine Comics, aber sie ist trotzdem als Oberbegriff allgemein genug sie aufzunehmen. Dem Erzählen mit Bildern wird also schon länger eine literarische Qualität zugetraut.

Einen regelrechten Startschuss für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium Comic lieferte allerdings 1992 der Comic-Künstler Scott McCloud mit seinem „Understanding Comics¹⁰“, einem Comic, der vom eigenen Medium handelt. McClouds Definition von Comics als *Sequenzieller Kunst* und die dortige Ernennung zu einer der ältesten Erzählformen der Menschheitsgeschichte zog wissenschaftliches Interesse mit Zuspruch und Gegenrede¹¹ auf sich. Der von McCloud eingeführte Oberbegriff für Comics verlangte gesellschaftliche Anerkennung statt Geringschätzung und bekam auf jeden Fall Aufmerksamkeit, wie die seither enorm gestiegene Zahl der Publikationen zum Thema zeigt.

Das neue wissenschaftliche Interesse und die einhergehende gesellschaftliche Anerkennung durch Feuilleton und Buchmarkt bleiben nicht ohne Wirkung auf das Selbstverständnis von Comic-Künstlerinnen und –Künstlern, die aus dem unteren gesellschaftlichen Bereich der *illegitimen Künste* heraus zu den *legitimen* Formen der Hochkultur gehoben werden. Gleichzeitig bleibt deren Selbstverständnis nicht ohne Wirkung auf Feuilleton und Wissenschaft, die für *Graphic Novels* einen Autor suchen.

⁸Toepffer (*1799 - †1846) war ein schweizerischer Verfasser von Bildergeschichten und gilt als einer der Ersten, die sich mit grafischem Erzählen theoretisch auseinandergesetzt haben

⁹ In dem von der Quelle zitierten Text wird *littérature en estampes* eigentlich mit „Literatur in Bildern“ übersetzt (siehe Toepffer 1980, S.1). Wortwörtlich übersetzt wäre es eigentlich ‚Literatur in Grafiken‘, weshalb dem Wortgebrauch der Quelle der Vorzug gegeben wird. Zudem scheint die Übersetzung in der Quelle näher am Original zu sein: „L'on peut écrire des histoires avec des Successions de Scènes représentées graphiquement: c'est de la littérature en estampes“ (ebd., S.2).

¹⁰ Erschien auf deutsch als „Comics richtig lesen“ (McCloud 1995)

¹¹ Als Beispiel für Kritik an McCloud siehe Frahm 2010, S.15 f.

2.1 Die Geburt des „Comic-Autors“

„Was ist ein Comic-Autor?“, fragt Daniel Stein (2009) in seinem gleichnamigen Essay, wenn er „Autorinszenierung in autobiografischen Comics und Selbstporträts“ untersucht. Bewusst spielt er dabei auf Michel Foucaults Vortrag „Was ist ein Autor?“ von 1969 an. Roland Barthes „Der Tod des Autors“ ist ein zweiter Text aus der Literaturwissenschaft, auf den sich Stein bezieht. Anstatt allerdings wie Barthes und Foucault dem Begriff des Autors Lebewohl zu sagen, begrüßt ihn Stein zu einem neuen Leben in der Comic-Forschung für seine Untersuchung US-amerikanischer Comics.

Stein gibt dem Begriff des Autors gegenüber zwei anderen Bezeichnungen den Vorzug, die er als problematisch erachtet: Comic-Zeichner und Comic-Künstler. Ersterer betont für ihn zu sehr die Bilder im Comic und lenkt dadurch vom Geschriebenen im Comic ab (Stein 2009, S.204). Den Zweiten verwirft er, da der „fast unweigerlich normativ aufgeladene Begriff[...] dazu verleitet, Formen der kollektiven Autorschaft zu verwischen, den Einfluss von Redakteuren und Lesern zu unterschätzen, marktökonomische Faktoren zu marginalisieren und die zentrale Rolle von Copyright- und Trademarkrechten zu überdecken“ (ebd.).

Inwiefern die Rede vom Comic-Autor diesem Empfinden entgegen wirkt, lässt Stein offen für seine Untersuchung und verweist stattdessen darauf, dass „der Autorbegriff für comic-spezifische Phänomene erst noch operationalisiert werden muss“ (ebd., S. 205). Gleichzeitig fasst Stein unter Autor Zeichner und Schreiber zusammen (ders. 2009, S.205), obwohl der Begriff nur einen einzelnen Urheber suggeriert. Selbst wenn von kollektiver Autorschaft eines Zeichners und Schreibers gesprochen wird, werden dennoch für gewöhnlich nicht alle beteiligten Personen als Autoren bezeichnet. In diesen Fällen müsste ohnehin bei Analysen mit den jeweiligen Arbeitsfeld-Bezeichnungen gearbeitet werden, da sonst Irritationen entstehen könnten.

Dies ist sehr schade, zumal Foucault in der titelgebenden Vorlage expliziter gegenüber dem Begriff des Autors ist. Dort wird jede Definition des Begriffes kritisiert, die mit dem Autor „[...] gewisse Ereignisse in einem Werk ebenso wie deren Transformation erklärt [...] (und dies durch die Autorbiographie, die Suche nach der individuellen Sichtweise, die Analyse seiner sozialen Zugehörigkeit oder seiner Klassenlage, die Entdeckung seines Grundentwurfs)“ (Foucault 1969, S.215). Für Foucault ist eine solche Verwendung des Begriffes Autor nur eine Funktion des Autors unter vielen, aber keine Definition. Diese Art der Verwendung lässt außer Acht, dass der Begriff nach Foucault nur eine Konstruktion ist, die zur Einordnung und Kategorisierung historischer und gesellschaftlich bedingter Darstellungsweisen dient.

Wenn der Begriff aber bereits auf die ersten Zeitungscomics Ende des 19. Jahrhunderts angewendet wird, suggeriert Stein eine nicht existente, kontinuierliche Linie von Gemeinsamkeiten zwischen den Produzenten. Denn er stellt fest:

„Selbstporträts und Selbstinszenierungen von Comic-Autoren treten nicht erst in den *Underground Comics* der 1960er und 1970er Jahre oder in den autobiografischen Comics der 1990er Jahre auf, sondern prägen von Beginn an die Selbstdarstellung im theatralen Raum der amerikanischen Populärkultur“ (ebd., S.233).

Diese Aussage verallgemeinert Stein am Ende seiner Untersuchung auf alle Comics, obwohl von ihm zuvor noch festgestellt wurde, dass Selbstdarstellungen bei den Produzenten von Superheldencomics auffallend selten sind (ebd., S.228) – also gerade in einem Bereich, der am Stärksten von kollektiver Autorschaft, dem Wettbewerb und ökonomischen Erfolgswillen, sowie der juristischen Durchsetzung von Urheberrechten gezeichnet ist. Die Gemeinsamkeiten zwischen den dort arbeitenden und den sich hingegen selbst darstellenden Comic-Künstlerinnen und –Künstlern, die eine Gleichsetzung rechtfertigen würde, bleiben bei ihm unklar.

Foucaults These, dass „[...] die Funktion Autor nicht überall und nicht ständig für alle Diskurse (gilt)“ (ders. 1969, S.212) und somit eine gesellschaftlich bedingte Zuschreibung mit bestimmten Zwecken ist, wird trotz des Bezugs im Titel leider ebenfalls vergessen. Stein verweist zwar auf Foucault, wenn er schreibt, „[...] dass Autorbegriffe auf kulturellen Bedürfnissen und damit auch auf historisch spezifischen Diskursen basieren“ (Stein 2009, S.205), dennoch zieht er nicht die Konsequenz und fragt sich: *Wer ist ein Comic-Autor?*

Die Antwort auf diese Frage wird sich nicht in hundert Jahre alten Zeitungscomics finden lassen, sondern erst ab den 1960er Jahren mit der Etablierung eines *Symbolischen Marktes* abseits vom *Massenmarkt* und der einhergehenden Berufung auf den eigenen Autorenstatus (vgl. Becker 2009). Deswegen empfiehlt sich der Begriff des Comic-Künstlers, weil er nicht ständig auf diese Funktion verweist. Er umfasst zudem alle Möglichkeiten der Arbeit an Comics und lässt nicht wie der Begriff Autor glauben, die gesamte Arbeit läge bei einer Person. Als Autoren sehen sich Comic-Künstlerinnen und –Künstler nur zu bestimmten Zeitpunkten im Feld der Grafischen Literatur - oder können so gesehen werden. Der Autor ist somit nicht in der Grafischen Literatur zurückgekehrt, sondern wurde erst geboren.

2.2 Symbolischer Markt und Massenmarkt

Mit dieser Geburt ging ein neues Bewusstsein um die eigene soziale Stellung einher, das sich in Strategien zur Behauptung oder Verbesserung dieser Position niederschlägt. Das Medium für diese Strategien bilden die Comics, denn sie bieten den Comic-Künstlerinnen und –Künstlern die beste Möglichkeit mit der Gesellschaft zu kommunizieren. Thomas Becker weist in „Genealogie der autobiographischen Graphic Novel“ (2009) und „Fieldwork in aesthetics: On comics‘ social legitimacy“ (2010) darauf hin, dass sich diese sozialen Strategien in die Ästhetik der Comics einschreiben. „By omitting the strategic struggle for qualification, definition and legitimacy, semiotics may easily make comics appear like a system without any historical evolution“ (ebd.; S.117). Ein reines Deuten der Zeichen in Comics, wie es semiotische Ansätze versuchen, ist demnach nicht fehlerfrei möglich, wenn sich nicht die Lage des Senders bewusst gemacht wird. So weist Becker in seinem Essay nach, dass die Ästhetik des Comics dynamisch ist. Sie orientiert sich zwangsläufig an dem zuvor Dagewesenen.

Ein Mitte der 1960er Jahre neben einem profitorientierten *Massenmarkt* entstandener *Symbolischer Markt* für Comics im US-amerikanischen und europäischen Kulturraum, ist nach Becker, Teil der historischen Evolution des Mediums und kann als Geburtsort des Comic-Autors angesehen werden. Dieser neue Markt zeichnet sich durch eine höhere Nachfrage nach Innovationen aus und versucht sich damit bewusst vom *Massenmarkt* abzugrenzen. Die Thematisierung der eigenen Autorenrolle, im Gegensatz zu den anonymen Unterhaltungsproduzenten in den fließbandartigen *Workshops* der großen Comic-Verlagshäuser, kann ein Ausdruck dieser Innovation sein. Der *Massenmarkt* wiederum vereinnahmt leicht zeitverzögert die Innovationen, die sich als profitabel erweisen, sodass der Symbolische Markt aus Selbsterhaltungsgründen stetig neue Innovationen liefern muss. Dieses Wechselspiel führt dazu, dass „every new avant-garde generation is [...] forced to distinguish itself not only from the mass market but also from the former avant-garde generation as well“ (ebd., S. 119).

2.2.1 Der Symbolische Markt der USA

Eine beispielhafte Entwicklungslinie für den *Symbolischen Markt* der USA zieht Becker (ebd.) so von Robert Crumb über Art Spiegelman bis hin zu Chris Ware nach: Crumbs maßgebender Stil für die sogenannten *Underground Comics* der 1960er Jahre zeichnete sich noch durch „shocking cartoons“ aus, die den Massenmarkt offensiv attackierten, indem sie vor Sex- und Gewaltdarstellungen strotzten und sich so als Gegenteil der *Disney-Comics* inszenierten. Stellvertretend für eine zweite Generation in den 1980er Jahren steht Spiegelman, der sich hingegen auf narrative Strukturen konzentrierte um sich so

einerseits vom *Massenmarkt* und andererseits vom vorangegangenen *Underground*- Stil abzuheben. Beide Generationen verband das Zeichnen in Schwarz-Weiß als Kontrast zu den sonst für ihre Buntheit bekannten Comics des *Massenmarktes*. Der von Becker identifizierten zweiten Generation ist auch das Label *Graphic Novel* für romanartig angelegte Comics zu verdanken, das der *Massenmarkt* dankbar aufgenommen hat um sich neue Märkte für Comics außerhalb des Kinderzimmers zu erschließen. Die dritte Generation, für die Chris Ware repräsentativ ist, brachte daraufhin seit den 1990er Jahren Farbe in die Comics des *Symbolischen Marktes* und verarbeitete hauptsächlich Autobiographisches um erneut auf feine Unterschiede hinzudeuten.

2.2.2 Der *Symbolische Markt* in Norwegen

Dass Beckers soziologisches Erklärungsmodell für die Ästhetik von Comics nicht nur für die USA gilt, zeigt der Blick auf den relativ überschaubaren norwegischen Comic-Markt: Der *Massenmarkt* ist in weiten Teilen identisch mit dem US-amerikanischen und wird ergänzt durch franco-belgische Comics. Er speist sich also vorwiegend aus Übersetzungen (siehe Nordberg 2009). Ende der 1960er Jahre entstand allerdings ebenfalls ein *Symbolischer Markt* in Norwegen. Inspiriert von den importierten *Underground-Comics* begannen „undergrunnstegneserietegner“ eigene Comics zu zeichnen. Einer von ihnen, Terje Nordberg, sieht es rückblickend als Paradox an, denn „det ikke var tegnere i ‚overgrunnen‘ de protesterte mot, slik man kanskje kunne tro. Grunnen til det er at det slik ikke fantes noen overgrunn i Norge“ (ebd., S.5). Stilistisch wurde sich an den US-amerikanischen Vorbildern orientiert - thematisch auch, nur das sich der in den *Underground-Comics* oft anzutreffende gesellschaftskritische Fokus auf Norwegen richtete. Nordberg sieht als den größten Verdienst dieser Generation an, „at Norge til slutt faktisk fikk en blomstrende tegneserieovergrunn“ (ebd., S.6). Zu welchen Teilen sich die Comic-Künstlerinnen und -Künstler dieses „tegneseerieovergrunn“ auf *Massenmarkt* und *Symbolischen Markt* verteilen, bedürfte näherer Untersuchung, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann.

Als Jason, auf dessen Comics im zweiten Teil dieser Arbeit näher eingegangen wird, Anfang der 1990er Jahre seine Karriere begann, galt Comics zeichnen in Norwegen noch als sicherer Weg ins Armenhaus (Wivel 2008, S.34). Seitdem hat sich einiges geändert, wofür vor allem die beiden Comic-Magazine *Fidus* und *Forresten* verantwortlich sind. Erstes erscheint im No Comprendo Verlag und beherbergte zu dieser Zeit die etwas ältere Generation der norwegischen Comicszene. Eine etwa zehn Jahre jüngere Generation gruppierte sich hingegen im Jippi Verlag um *Forresten* (Wivel 2008, S.38).¹² Beide Verlage bedienen den *Symbolischen Markt*. Die Generationen unterscheiden sich nicht nur

¹² Vom Alter her gehört Jason eigentlich in die *Fidus*-Gruppe.

altersmäßig, sondern in gewisser Hinsicht programmatisch. Dabei zeigen sich, ähnlich dem *Symbolischen Markt* der USA, leichte Abgrenzungserscheinungen zwischen diesen Generationen. Das seit 1993 erscheinende *Fidus* gilt als Ort, wo „[...] serieskaperne (får) en anledning til å eksperimentere med form og innhold, og kan i grunnen lage serier slik som de ønsker“ (Holen 2009b). Als hingegen zwei Jahre später *Forresten* auf den Markt kommt, liegt der Schwerpunkt, laut Redakteur Erik Falk, weniger auf Experimenten sondern auf den Inhalten: „[...] vi i redaksjonen syntes den gode historien burde være det viktigste“ (Holen 2009a).

Jason ist der erfolgreichste Zeichner aus dem Hause des Jippi Verlags und dürfte entsprechend von ihm geprägt sein. So zeichnen sich seine Comics mehr dadurch aus, dass sie erzählen und sich dessen durchaus bewusst sind. Als illustratives Gegenbeispiel aus dem No Comprendo Verlag können hingegen Lars Fiske und Steffen Kverneland gelten, deren Arbeiten sich oft durch formale Experimente auszeichnen. Die von Kverneland und Fiske gezeichneten Künstlerbiographien von Edvard Munch, Kurt Schwitters und Olaf Gulbransson nähern sich z.B. streckenweise zeichnerisch dem Stil des jeweils porträtierten Künstlers an und versuchen dadurch das Interesse des Lesers zu wecken.

Mittlerweile scheint das Zeichnen von Comics in Norwegen anerkannter zu sein, wobei Vereinnahmungsstrategien des *Massenmarktes* nicht auf sich warten ließen. Sinnbildlich dafür ist, dass die Norwegische Post 2011 eine Briefmarkenserie¹³ mit Comic-Figuren herausgegeben hat. Bezeichnenderweise umfasst die Serie mit *Nemi* und *Pondus* zwei Comic-Figuren des *Massenmarktes* und mit Christopher Nielsen¹⁴ und Jason zwei der berühmtesten Comic-Künstler des *Symbolischen Marktes*. In Norwegen sind also ähnliche Tendenzen erkennbar wie sie Thomas Becker für die USA aufgezeigt hat. Comics erzählen demnach nicht nur lustige Geschichten, sondern auch oft von den sozialen Strategien ihres Marktes und ihrer Generation.

¹³ Siehe: <http://www.posten.no/produkter-og-tjenester/frimerker-til-samling/frimerkeprogram-2011/16.september-2011--83946> (letzter Aufruf: 08.11.2011)

¹⁴ Nielsen veröffentlicht im No Comprendo Verlag

2.3 Grafische Literatur als Parodie

Dem entspricht Ole Frahms These aus „Die Sprache des Comics“¹⁵,

„dass bestimmte Auseinandersetzungen, die sich vielleicht ‚Kulturkämpfe‘ nennen ließen, ihren Eingang in die Sprache der Comics selbst gefunden haben. Ihre Zeichen lassen sich nicht von ihrem materiellen Erscheinen im historischen Kontext trennen. Comics beginnen erst zu sprechen, wenn diese Kämpfe um Deutungsmacht und Wahrheit mitgelesen werden“ (ders. 2010, S.24).

Demzufolge müsste es unter anderem möglich sein, in Comics das neue Selbstverständnis als Form der Literatur einerseits abzulesen und andererseits mittlerweile parodiert zu finden (siehe Abb.1). Denn nach Frahm sind Comics *strukturelle Parodien*, die „die Vorstellung (parodieren), dass Zeichen und Gegenstand etwas miteinander zu tun haben“ (ebd., S.36).

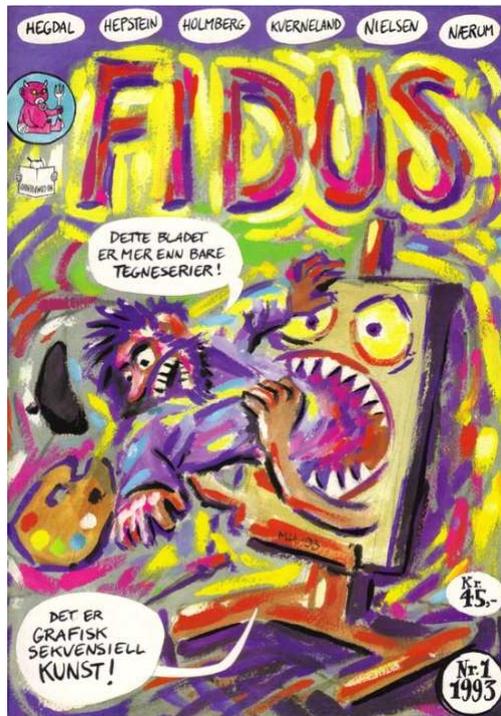


Abb. 1: „Dette blad er mer enn bare tegneserier! Det er Grafisk Sekvensiell Kunst!“,

Erstausgabe des norw. Comic-Magazins Fidus (Tegneseriearkivet 2010)

Wenn bei Frahm daraufhin „die formalen Eigenschaften [...] stets auf inhaltliche Momente bezogen (werden)“ und ihn „[...] vor allem diejenigen (interessieren), in denen die parodis-

¹⁵ Eine Kritik an Frahms „Die Sprache des Comics“ ist, dass „sich des Öfteren der Eindruck einstellt, es würden zu diversen Philosophemen und Soziologemen exemplarische Entsprechungen in Comics gesucht“ (Roidner 2011, S.7). Dieser Verwendung von Comics als pure Beispiele für diverse Theorien soll hier vorgebeugt werden indem lediglich Frahms Grundthesen Berücksichtigung finden und nicht seine die Comics politisierenden Analysen.

tische Form der Comics ihre eigenen Mittel reflektiert“ (ebd., S.25-26), dann wird vernachlässigt, dass die Form nicht nur dem Inhalt folgt. Die Form setzt sich gleichermaßen zusammen aus produktionsbedingten Zwängen, wie z.B. Publikationsformaten mit vorgeschriebener Größe und Seitenzahl, und tradierten Darstellungsweisen, die übernommen oder gebrochen werden können (Lefèvre 2000a; 2000b). Für die bessere Vergleichbarkeit sind deshalb semiotische Arbeiten nicht zu verachten. Auf die Produktionszwänge und das Spiel mit den Zeichen wird an den entsprechenden Stellen hingewiesen. Wichtig für die Lesbarkeit ist dabei der Begriff der Metanarrativität der im nächsten Abschnitt näher erläutert werden soll.

3 Metanarrativität und die Selbstreferenzialität der Zeichen

Worauf verweisen Zeichen im Comic stattdessen, wenn nicht auf Gegenstände in der Wirklichkeit? Sie verweisen darauf, dass sie Zeichen sind. So stellt Frahm fest:

„Die Konstellation unterschiedlicher Zeichen im Comic zeigt nur, dass sich Schriftzeichen und Bildzeichen aufeinander beziehen. In ihrer heterogenen Materialität sind die konstellierte Zeichen immer schon selbstreferenziell. Vielleicht ließe sich sagen, dass die Zeichen aufgrund ihrer Selbstreferenzialität einander im Anspruch imitieren, ein Außerhalb der Zeichen („ein Original“) zu bezeichnen.“ (ders. 2010, S.37).

Dies lässt sich an einem klingelnden Telefon aus dem später analysierten Comic „Why are you doing this?“ (Jason 2005) gut illustrieren. Zu sehen sind in einem Bild, einem sogenannten Panel, ein gezeichnetes Telefon und die lautmalerische Buchstabenkombination „Riiing“. Also ein Bild- und ein Schriftzeichen, die vom Rahmen des Panels zusammengebracht werden. Das geschriebene „Riiing“ bezieht sich mit größter Wahrscheinlichkeit auf das gezeichnete Telefon, obwohl ebenfalls denkbar wäre, dass etwas anderes dieses Geräusch macht, z.B. eine Türklingel oder ein Wecker. Aufgrund ihrer verschiedenen Erscheinungsform im Panel verweisen die Zeichen allerdings genauso immer auf sich selbst. Wenn nur die Schriftebene betrachtet wird, dann bedeutet „Riiing“ zunächst nur das irgendetwas klingelt, evtl. ein Telefon. Auf der Bildebene wiederum verweist das gezeichnete Telefon nur darauf, dass innerhalb der Erzählung an dieser Stelle ein Telefon steht. Beide Zeichen samt ihrer jeweiligen Bedeutung zusammengebracht ahmen also für den Leser ein klingelndes Telefon nach, obwohl weder das eine ein Geräusch ist, noch das andere ein reales Telefon.



Abb. 2: Telefon in Jasons(2005) „Why are you doing this?“

Die mögliche Erkenntnis für den Leser ist an dieser Stelle, dass Zeichen nicht automatisch der objektiven Wahrheit entsprechen müssen – sie werden von ihm subjektiv gedeutet. Übertragen auf andere Lebenssituationen soll sich so eine kritische Haltung beim Leser gegenüber präsentierten Wahrheiten einstellen. Allerdings ist diese „Wahrheitskritik (der Comics) [...] so geläufig geworden, dass sie kaum noch in den Blick gerät, obwohl sie sich in jedem Panel lesen lässt.“(Frahm 2010, S.327)

Wie sich ebenso an diesem Beispiel zeigen lässt, ist Interpretation das, was ein Comic erreichen will um erzählen zu können. Der Leser interpretiert den Comic nach Pascal Lefèvre (2000b) immer durch mitgebrachte Schemata. Diese definiert Lefèvre als „[...] cognitive frameworks for the meaningful organization of various interrelated concepts based on previous experiences“ (ebd., S.3). Die parodistischen Zeichen werden deshalb anstatt der Wahrheitskritik eher als klingelndes Telefon gelesen. Es lässt sich dennoch sagen: „The events themselves are not included in the narrative, only the way they are represented (drawn). If the reader does not perceive the representation as interesting, he would not continue his interpretation and reading activity.“ (Lefèvre 2000b, S.2) Sobald der Leser jedoch das Lesen einstellt, hat der Comic sein Ziel verfehlt und birgt vielleicht doch den Weg ins Armenhaus. Wenn beim Publikum mittlerweile eine Erwartungshaltung herrscht, dass *Grafische Literatur* genauso komplex erzählt wie schriftliche Literatur, so muss diese Nachfrage auf den Märkten erfüllt werden.

Demnach müssten sich Inhalte in Comics finden lassen, die auf das komplexere Erzählen verweisen und entsprechende Schemata stimulieren. Bild- und Schriftzeichen verweisen dann aber nicht nur auf die Wahrheit, sondern höchstens auf den erdachten Inhalt der Erzählung - die Fiktion. Hinter der eigentlichen Erzählung kann sich deshalb eine weitere Ebene verstecken. Diese Ebene kann der Leser, wenn er sie erkennt, ebenfalls interpretieren und Wissen über das Erzählen in Comics sammeln.

3.1 Hinter dem Erzählen

Diese Eigenschaft über das Erzählen zu erzählen soll im folgenden Metanarrativität¹⁶ genannt werden. Mit Narrativität ist zunächst der Akt des Erzählens an sich gemeint. Die Vorsilbe verweist dabei auf das Prinzip der Metaisierung. Ein Prinzip, das in „Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie“ (Nünning 2004) wie folgt definiert ist:

„**Metaisierung** (gr. *metá*: inmitten, zwischen; hinter nach) [sic!], (ein) transgenerisches und transmediales Verfahren der Selbstreferenz bzw. Rückbezüglichkeit, mit dem ein semiotisches System (ein Werk, eine Gattung oder ein Medium) über die eigene Fiktionalität und /oder Medialität im Sinne von >Erfindenheit< oder >Künstlichkeit, Gemachtheit< reflektiert“.

Metanarrativität ist eine Art dieser literarischen Selbstreferenzialität¹⁷, die erzählerisch über die eigene Erzählweise des Mediums reflektiert. Eine andere Art der Selbstreferenzialität liegt vor, wenn auf die eigene „Erfindenheit“ verwiesen wird. In der Literaturwissenschaft wird dafür oft der Begriff Metafiktionalität gebraucht. Die Enthüllung der eigenen Erzählstrategien in einer fiktiven Erzählung kommt allerdings der Offenlegung der eigenen Fiktionalität gleich. Metanarrativität kann entsprechend als eine Möglichkeit der Metafiktionalität gesehen werden und umgekehrt. Denn der Verweis auf die eigene Fiktionalität ist eine Erzählstrategie, die sich selbst offenbart.¹⁸

3.1.1 Formen selbstreflexiven Erzählens

Für schriftliche Erzählungen hat Michael Scheffel (1997) in „Formen selbstreflexiven Erzählens“ eine erzähltheoretische Typologie entwickelt, die beide Arten der Rückbezüglichkeit erfasst. Wie der Titel seiner Arbeit bereits anzeigt, verwendet Scheffel dafür den Begriff Selbstreflexion, den er zunächst auf dessen Wortursprung zurückführt. Vom lateinischen Verb *reflectere* leitet er zwei Bedeutungen ab: „1. zurückstrahlen, (wider)spiegeln; 2. nachsinnen, betrachten, erwägen“ (ebd., S.47). Für Scheffel ergeben sich so zwei Modi der Selbstreflexion, die er „Sich-Selbst-Spiegeln“ und „Sich-Selbst-Betrachten“ nennt.

Diese beiden Modi können leicht medienunabhängig auf jede Art von Erzählung angewandt werden. Sie sind nicht auf das literarische Medium beschränkt, da sie vier Kompo-

¹⁶ Eine Erzählung mit dieser Eigenschaft könnte als Metanarration bezeichnet werden. Die meisten Erzählungen vereinen aber mehr als eine Eigenschaft in sich. Diese Bezeichnung findet deshalb keine Verwendung in dieser Arbeit. Verwirrungen könnten sich außerdem ergeben, da der Begriff in der postmodernen Theorie seit Jean-François Lyotards Essay „Das postmoderne Wissen“ für wissenschaftliche Erklärungsversuche mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit Verwendung findet. Dort steht Metanarration Synonym für „Große Erzählung“.

¹⁷ „Das verwirrende Neben und z.T. Durcheinander scheinbar verwandter Bezeichnungen [...]“ hierfür zählt Michael Scheffel (1997, S. 46) in „Formen selbstreflexiven Erzählens“ auf.

¹⁸ Dennoch ist Metanarrativität nicht zwangsläufig an Fiktionalität gebunden, denn faktualen Erzählungen ist es ebenso möglich die eigene Art des Erzählens zu thematisieren.

zenten aller Erzählungen zum Gegenstand haben: das poetologische Prinzip, das Erzählte, das Erzählen und die Erzählung selbst. Das poetologische Prinzip bezeichnet das vom Produzenten zugeordnete Genre und die von ihm damit verbundene Programmatik beim Verfassen. Das Erzählte ist das *was* erzählt wird - die dargestellten Ereignisse. Erzählen ist die Art, *wie* erzählt wird. Somit ist es die Aufgabe des Erzählers, der die Erzählung hervorbringt. Für Comics muss dabei beachtet werden, dass auf der Schrift- und der Bildebene erzählt werden kann. Die Erzählung ergibt wiederum das Gesamte, *wie was* erzählt wird. Sie bildet den Rahmen für die Art, wie das Erzählte angeordnet wird und die Weise der Darstellung.

Zwei dieser vier Komponenten sind gleichzeitig die Ebenen, auf denen eine Erzählung sich selbst und die anderen Komponenten betrachten kann. Auf der Ebene des Erzählens ist es möglich „alles, was mit der erzählten Geschichte und ihrer Vermittlung verbunden ist [...] zu thematisieren“ (ebd., S.56) durch die Form, wie es dargestellt wird. Indem über die vier Komponenten erzählt wird, zeigt sich die zweite Ebene – die des Erzählten. Sprechen Figuren einer Erzählung z.B. über die Eigenschaften eines bzw. des eigenen Mediums, ihr Erleben und die Art, wie es dargestellt werden könnte oder sogar die komplette Handlung, so schöpfen sie die Möglichkeiten des „Sich-Selbst-Betrachtens“ auf der Ebene des Erzählten aus.

Sich-selbst-spiegeln können Erzählungen nur auf der Ebene des Erzählten. Möglich ist dies, indem ein Teil der Erzählung „in einer Wiederholungsbeziehung zu anderen Teilen oder der Erzählung als Ganzes steht“ (ebd. S.48). Die Spiegelung kann auf einfache und unendliche Art erfolgen. Unendlich sind Spiegelungen, die wörtlich Rahmen- und Binnenerzählung wiederholen, sodass die Rahmenerzählung zur Binnenerzählung wird und umgekehrt. Dazu das von Scheffel gegebene Beispiel eines Kinderliedes:

„Ein Mops schlich in die Küche und stahl dem Koch ein Ei,/ da nahm der Koch den Löffel und schlug den Mops entzwei./ Da kamen viele Möpse und gruben ihm ein Grab/ und setzten ihm 'nen Grabstein, auf dem geschrieben stand:/ Ein Mops schlich in die Küche und stahl dem Koch ein Ei.../“ (ebd., S.71)

Eine freiere Art dieser unendlichen Spiegelung liegt vor, wenn in einer Binnenerzählung „[...] davon gesprochen wird, daß ein Buch, ein Manuskript, eine Erzählung o.ä. das in der Rahmenhandlung Erzählte wiederholt [...]“ (ebd., S. 76). Eine einfache Spiegelung liegt hingegen vor, wenn die Handlung der Erzählung in komprimierter Form mindestens ein weiteres Mal in ihr vorkommt. Beispielhaft wäre eine Erzählung in der das Kinderlied mit dem diebischen Mops gesungen wird bevor erzählt wird, wie ein hungriger Hund in einer

Küche Futter suchte und sein Unglück fand. So wäre nicht nur das Erzählte gespiegelt, sondern zugleich das Erzählen durch den Unterschied zwischen Liedtext und Prosa durch die Spiegelung angesprochen.

3.1.2 Selbstreflexion im Comic

Die mit Scheffels Typologie beschreibbaren Möglichkeiten von „Sich-Selbst-Betrachten“ und „Sich-Selbst-Spiegeln“ einer Erzählung müssten sich auch in Grafischer Literatur finden lassen. Und es gibt sie: Rolf Lohse (2009) stellt in „Acquefacques, Oubapo & Co. Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen *bande dessinée*“ eine Reihe davon vor.¹⁹ Den Begriff Medienreflexivität definiert er dort als „das Zeigen bestimmter Aspekte des in Frage stehenden Mediums im Medium selbst [...]“ (ebd., S.315), was mit der obigen Definition von Selbstreflexivität vereinbar ist. Leider verwendet Lohse bei seiner Untersuchung kein schematisches Klassifikationssystem, das eine vergleichende Betrachtung der *bande dessinées* (BDs) untereinander, mit anderen Comics oder sogar mit weiteren Erzählformen, wie bspw. Literatur und Film, erleichtern würde. Insofern ist die Erprobung von Scheffels Typologie der Versuch eine Möglichkeit für vergleichende Betrachtungen des Mediums Comic zu eröffnen.

Auf dem französischen Markt scheinen sich ähnliche Tendenzen zu zeigen wie auf dem US-amerikanischen und norwegischen Markt, wo sich ein *Symbolischer Markt* durch Innovationen vom *Massenmarkt* abzusetzen versucht (s.o.). Die Annahme, dass sich seit den 1980er Jahren ein neues Selbstverständnis des Mediums Comics in dessen Produktion und Rezeption einschreibt, scheint Lohse zu bestätigen:

„So gibt es im Bereich der BD neben einer Massenproduktion, die auf bewährte Darstellungs- und Erzählmuster setzt, viele interessante inhaltliche und formale Erweiterungen des Spektrums. Häufig erreichen BDs die Komplexität literarischer oder filmischer Produkte, die als Meisterwerke gerühmt werden. Dies wird auch an der jüngeren Entwicklung hin zum umfangreicheren *roman graphique* oder *roman visuel* deutlich, der eine neue BD-Gattung darstellt, die sich vom Umfang der Geschichten, aber auch hinsichtlich neuer grafischer Gestaltungsmöglichkeiten deutlich von den bisher im Mittelpunkt stehenden Publikationen unterscheidet“ (ebd., S. 311).

Lohse schließt seine Untersuchung mit dem Gedanken, dass „verschiedene medienreflexive Strategien [...] heutigen Autoren jedoch immer wieder Anregungen zu neuen Exkur-

¹⁹ Zu den von Lohse vorgestellten Comics gehören: *Les quatre fleuves* von Fred Vargas und Edmund Baudoin (2000), *L'hiver en noir et blanc* von Lewis Trondheim (2005) und *L'origine* von Marc-Antoine Mathieu (1991).

sionen über die bislang bekannten Grenzen des Erzählens im Medium der Comics (liefern)“ (ebd., S.334). In welchen Grenzen sich die Produzentenseite dennoch bewegt und wie sich die Comic-Künstlerinnen und –Künstler voneinander abgrenzen, soll im nächsten Abschnitt thematisiert werden. Dabei wird versucht eine exemplarische Entwicklung im Schaffen des Comic-Künstlers Jason nachzuvollziehen.

4 Jason, Comic- Figur und -Künstler

Seit der Geburt des „Comic Autors“ auf dem *Symbolischen Markt* hat es, wie oben bereits geschildert, einige Entwicklungsstadien gegeben, in denen sich auf Produzentenseite ästhetisch bewusst voneinander abgrenzt wurde. Dazu sind zwei Beobachtungen interessant, die Steins Untersuchung US-amerikanischer Comics am Ende liefert und die im Folgenden mit Selbstporträts des Comic-Künstlers Jason abgeglichen werden. Zum einen der Topos des „[...] Künstler(s) am Zeichentisch vor dem leeren Blatt Papier, umringt oder bedrängt von seinen Figuren“ (Stein 2009, S.233). Zum Anderen, dass oftmals eine Vielzahl von Selbstdarstellungen der Comic-Künstlerinnen und –Künstler existiert als Resultat „sequentieller Selbstporträtierung“. Diese äußert sich „[...] in Form verschiedener Paratexte, z.B. Klappentexte, Nachwörter, Titelblätter von Sonntagszeitungen und eigens angefertigter Illustrationen für Zeitschriften und Magazine [...]“ (ebd., S.206).

Jasons Erscheinen auf dem US-amerikanischen Markt hat eine Reihe dieser „sequentiellen Selbstporträts“ hervorgebracht.²⁰ Mit jedem neuen Album findet sich auf dem hinteren Klappentext ein weiteres Porträt von ihm mit kurzer Notiz, die zusammengenommen eine Sequenz bilden können. An diesen Darstellungen fällt zunächst auf, dass Jason als alleiniger Urheber im Sinne eines Autors dargestellt wird. Zwar trifft dies jeweils zu für Zeichnung und Erzählung, aber die meisten seiner farbigen Arbeiten werden von Hubert koloriert, einem Französischen Comic-Szenaristen und – Koloristen (Wivel 2008, S.57f). In Huberts Händen allein liegt die, für die ästhetische Wirkung nicht zu unterschätzende, Farbgebung (ebd., S.71). Zugegebenermaßen ist es ein geringer Anteil am Endprodukt, dennoch bleibt es ein Beispiel für die kollektive Arbeitsweise an Comics, die oft verschwiegen wird, um eine Person als **den** Autor präsentieren zu können.²¹

²⁰ Die norwegischen Ausgaben, die sich im Publikationsformat an den französischen orientieren kommen ohne Selbstporträts aus.

²¹ Diese Darstellungsart scheint sich langsam zu wandeln. Zumindest wurde für das vom US-amerikanischen Verlag Fantagraphics herausgegebene Sonderheft „Jason conquers America“ ein Interview mit Hubert auf der Internetseite des Verlags angekündigt. Das Heft erschien zum 10. Jahrestag von Jasons Verlagsdebut im November 2011. Wie es sich bei anderen Comic-Publikationen und Verlagen verhält, bedürfte näherer Untersuchung um einen eventuellen Wandel zu belegen.

Auffälliger ist jedoch, dass sich das von Jason gegebene Bild wandelt. Allein schon für die in der Analyse dieser Arbeit verwendeten drei Comics ist der Wandel augenscheinlich. In der 2005 in den USA erschienenen Ausgabe von „Why are you doing this?“ ist Jason in menschlicher Gestalt am Zeichentisch zu sehen. Der von Stein beschriebene Topos wiederholt sich dort. Zwar wird Jason nicht durch seine Figuren bedrängt²², aber Sternchen und Kringel stehen über seinem Kopf. Sie lassen sich als sein Verweis auf die harte Arbeit des Comic-Künstlers lesen. „Like most cartoonists he wears glasses and is balding“ wird zusätzlich erklärt, was auf die Augenschädlichkeit der Arbeit und einiges Haare raufen im Schaffensprozess anspielen könnte. Von der harten Arbeit mit Comics Geld zu verdienen, handelt dann „Hemingway“, das 2006 herausgegebene zweite Album in der Analyse. Dieser Erzählung - in der alle Schriftstellerinnen und Schriftsteller Comics zeichnen - ist im Gegensatz zu den anderen Alben kein Bild beigegeben. Es mutet im Kontext so an, als ob ein Unterschied zwischen Jason und den im Comic auftauchenden Figuren verwischt werden soll, denn der beigegebene Text versucht zu offensichtlich diese Deutungsmöglichkeit auszuschließen, als das nicht doch ein Zusammenhang bestehen könnte. So wird anstelle eines Bildes als erstes erläutert „JASON was born 40 years ago in Norway.“, um die im Paris der 1920er Jahre angesiedelte Erzählung nicht mit dessen Biografie in Verbindung zu bringen.

Dieses Album ist zugleich ein Wendepunkt in der Selbstdarstellung Jasons. In den folgenden Alben ist er nur noch als eine seiner anthropomorphen Figuren zu sehen. Im dritten analysierten Album „Werewolves of Montpellier“ von 2010 ist dies auch der Fall. Hier werden nicht wie in den von Stein geschilderten Fällen die Figuren aus der Diegese, der erzählten Welt, gehoben, sondern Jason begibt sich selbst dorthin. Dadurch eröffnet er eine Lesart, wonach die surrealen Alben einen realen Kern haben könnten. Die Figuren werden noch menschlicher als sie es durch Kleidung und Verhalten bereits sind. Darum scheint in „Werewolves of Montpellier“ der Paratext nochmals extra zu versichern, dass „(Jason) now lives in Montpellier, France, where he almost never prowls the rooftops in disguise“ im Gegensatz zur Hauptfigur. Wobei das „almost“ einen realen Kern der Erzählung nicht komplett ausschließt.

²² Es gibt allerdings Selbstdarstellungen von einem Jason in Menschengestalt im Dialog mit seinen Figuren. Diese erschienen in seiner eigenen Comic-Serie Mjau Mjau (s. Wivel 2008, S.39).

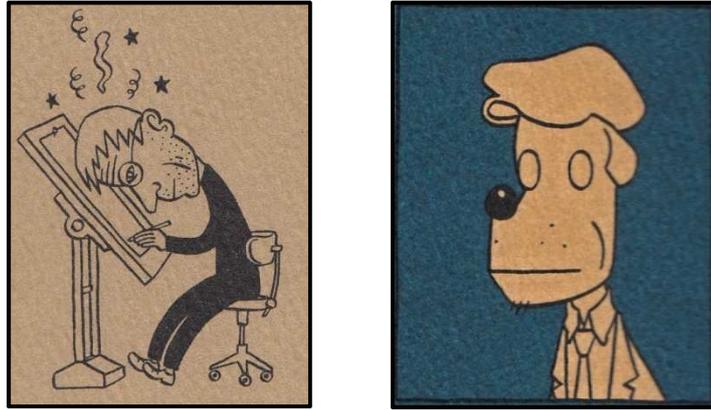


Abb. 3: Jasons Selbstporträts in „Why are you doing this?“ (2005) und „Werewolves of Montpellier“ (2010b)

Diese sequentielle Selbstdarstellung zeichnet eine Entwicklung nach, die auf ein verändertes Bewusstsein in der Selbstdarstellung des Comic-Künstlers schließen lässt. Es bestätigt die These, dass im Feld der Comics stets versucht wird sich von anderen abzusetzen: So scheint sich Jason abzugrenzen zu allen, die sich im Gegensatz zu ihren Figuren als Menschen darstellen und Distanz zwischen sich und ihrer Arbeit aufbauen.²³ Zugleich wird ein Unterschied markiert zu den seit den 1990er Jahren weit verbreiteten autobiografischen Comics in denen die Hauptfigur an sich bereits eine Selbstdarstellung der Comic-Künstlerinnen und –Künstler ist. Stattdessen findet sich ein parodistischer Unterton in den Paratexten, die lediglich auf mögliche biografische Bezüge durch Zeit- und Ortsangaben anspielen. Es bleibt abzuwarten wie sich Jasons Wandel weiter vollzieht. Auf seinem Blog²⁴ kündigt er derzeit die Arbeit an einem *Graphic Novel* an, bei dem er über die bisherige publikationsbedingte 48-Seiten-Beschränkung hinausgehen wird. „So I guess this will be my first graphic novel. That means I'm a... I'm a... graphic novelist! Woo hoo!“, schrieb Jason (2011) dort und lässt auf weitere Innovationen für das mittlerweile von anderen etablierte Label *Graphic Novel* hoffen. Was seine Arbeit bisher über das Medium Comic und das Erzählen darin erzählt, möchten die folgenden Analysen zeigen.

4.1 Why are you doing this? – Neues erzählen im alten Format

Die Erzählung „Why are you doing this?“ (2005) ist nicht nur Jasons erstes vollständig koloriertes Album, es ist auch das Erste, das im 48-Seiten Format erschien. Das war kein Versuch der Innovation auf dem *Symbolischen Markt*, sondern vielmehr Anpassung an den französischsprachigen *Massenmarkt*. Sich dort zu etablieren, war die Absicht hinter dem Album, das sich formal ganz an die franco-belgische Comic-Tradition hält. Dazu gehören zum Einen das Albumformat mit 48 Seiten und zum anderen die Panelstruktur, die

²³ Beispiele für diese Darstellungsart finden sich bei Stein (2009). Sehr illustrativ dafür ist auch das 2011 erschienene Album „Isle of 100,000 Graves“ bei dem Jason nach einem Szenarium von Fabien Vehlmann gearbeitet hat. Beide werden im Umschlag abgebildet: Vehlmann als Mensch; Jason als eine seiner Figuren.

²⁴ <http://www.catswithoutdogs.blogspot.com/>

mit vier Zeilen pro Seite und unterschiedlich breiten Panels der klassischen *bandes dessinée* entspricht (Wivel 2008, S.56; vgl. Lefèvre 2000a). In dieser altbekannten Form wird dem Leser eine Erzählung präsentiert, die vom Versuch handelt neu zu beginnen und bisher fremdes auszuprobieren. Der Titel der französischen Originalausgabe „Je vais te montrer quelque chose“ scheint diese Absicht nochmal zu betonen.²⁵

Der Versuch beginnt damit, dass der Künstler Alex in einer Sinnkrise steckt: Seine Freundin hat ihn aufgrund seiner zu ruhigen Lebensart verlassen und er fragt sich, wie sich sein Leben spannender gestalten ließe. Als er für einen verreisten Freund dessen Pflanzen gießt, ist er sich nicht bewusst vermeintlicher Zeuge eines Mordes zu werden. Aufgrund einer doppelten Verwechslung wird kurz darauf der eigentliche Wohnungsinhaber ermordet und Alex der Tat verdächtigt. Auf der folgenden Flucht vor der Polizei, lernt er die alleinerziehende Mutter Geraldine kennen, die sofort Vertrauen zu ihm fasst. Unterstützt durch sie versucht er nun den zweifachen Mörder zu stellen mit tödlicher Folge für sich selbst.

Das ist die Handlung, wie sie in ähnlicher Weise auf dem Buchumschlag dem Leser angekündigt wird.²⁶ Allerdings endet die Erzählung nicht mit dem Mord an Alex. Die letzte Seite erzählt stattdessen von Geraldine, die bei einem Abend im Freundeskreis anfängt zu berichten, wie sie eine Leiche fand. So eröffnet das letzte Panel mit Geraldines Angesicht und der an sie gerichteten Frage „What happened?“ einen neuen Blick. Plötzlich wird dem Leser eine Rahmenhandlung als Einladung zum erneuten Lesen angeboten, die aber nicht angenommen werden muss. Die zeitliche und räumliche Position des Erzählten auf der letzten Seite, lässt die Situation als Abschluss der Erzählung problemlos funktionieren. Natürlich ist es Geraldine erst nach dem Erleben, am Ende des Buches, möglich von den Geschehnissen zu berichten. Und das sie ohne Alex ist und vom Fund einer Leiche berichtet, beantwortet die Frage, ob die auf der vorigen Seite noch rennende Geraldine rechtzeitig Alex zur Hilfe kam.

²⁵ Der gleichbedeutende Satz „I will show you something“ fällt in der vorliegenden US-amerikanischen Ausgabe auf S.25 und S.32 jeweils gegenüber der Hauptperson Alex. Der englische Titel „Why are you doing this?“ kommt in der vorliegenden Ausgabe ebenso zweimal vor (S.15 u. S.44), wird aber beide Male von Alex selbst gesagt. Auf die sich durch die verschiedenen Titel möglicherweise ergebenden Lesarten kann im Rahmen dieser Arbeit und dem Fehlen anderssprachiger Ausgaben leider nicht näher eingegangen werden. Die norwegische Ausgabe hat sich mit „La meg vise deg noe“ am Originaltitel orientiert.

²⁶ Die Inhaltsangabe auf der Umschlagsrückseite weist natürlich nicht auf den abschließenden Mord an Alex hin, da sie sonst nicht ihren Zweck, den Leser neugierig zu machen, erfüllen würde.



Abb. 4: Die Frage „What happened?“ am Ende von „Why are you doing This?“ (Jason 2005)

Wenn sich auf das Angebot eingelassen wird, wandelt sich die letzte Seite zur ersten Seite einer möglichen Rahmenhandlung. Auf der extradiegetischen Ebene, also die Ebene der Erzählung außerhalb der eigentlich angekündigten Erzählung, haben wir auf einmal Geraldine als Erzähler, wo zuvor keiner war. Die zuvor selbständige Erzählung wird nun zu einer intradiegetischen. Die erzählte Welt liegt nun innerhalb einer anderen erzählten Welt. Es kann neu begonnen werden, dass zuvor Erzählte und das vorherige Erzählen zu betrachten: Comics kommen normalerweise ohne identifizierbare Erzähler aus und die Erzählung funktionierte zuvor beim erstmaligen Lesen ohne das Bewusstsein um eine vermittelnde Erzählinstanz beim Leser. Es wirft die Frage auf, ob die An- oder Abwesenheit eines Erzählers Einfluss auf die Art des Erzählens im Comic hat? Und hat das Bewusstsein um die mögliche Anwesenheit eines Erzählers Auswirkungen auf die Rezeption durch den Leser? Die plötzliche Einführung eines Erzählers kann das Urteil des Lesers über Fiktionalität oder Faktualität des Erzählten beeinflussen. Im Folgenden soll deshalb untersucht werden welcher Mittel sich bedient wird die Fiktion als Fakt darzustellen?

Zunächst ist der extradiegetischen Erzähler an sich bereits eine erzählerische Strategie den Unterschied von Fakt und Fiktion zu verschleiern. Er zieht den Leser mit auf die extradiegetische Ebene innerhalb der Fiktion: der Leser und die zuhörenden Figuren am Tisch befinden sich in der gemeinsamen Lage etwas erzählt zu bekommen. Dessen Wahrheitsgehalt liegt nun in ihrem eigenen Ermessen. Allerdings sitzt der Leser in diesem Fall mit anthropomorphen Figuren am Tisch, die sich durch ihr nicht-menschliches Äußeres zunächst dem Generalverdacht der Fiktion aussetzen.²⁷

Es bedarf also erzählerischer Überzeugungsarbeit, dass es sich um Menschen in der realen, dem Leser bekannten Welt handelt. So vergeht keine der ersten sieben Seiten in

²⁷ Dieser Generalverdacht hindert nicht das Verständnis des Lesers, da er meistens in der Lage ist Bedingungen der Erzählungen anzunehmen. Siehe dazu Pascal Lefèvres (2000b) „Narration in Comics“, wo auf die Akzeptanz von Fiktion und die Integration neuer Erzählschemata durch den Leser eingegangen wird.

„Why are you doing this?“ ohne dass mindestens ein neues Artefakt der Realen Welt innerhalb der Diegese auftaucht. Nacheinander versuchen St. Exupéry's Kleiner Prinz²⁸, Dolly Parton und Whitney Houston²⁹, ein Brüsseler Metroschild³⁰, King Kong³¹, Hemingway³², U2³³ und schließlich der Film Singin' in the Rain³⁴ im Hintergrund oder der direkten Rede der Figuren für Vertrautheit beim Leser zu sorgen.

Für Vertrautheit ganz anderer Art sorgen die erzählerischen Motive, die die Handlung bestimmen. Angefangen bei Alex als Verdächtigen auf der Flucht, der auf eigene Faust versucht seine Unschuld zu beweisen, bis zur showdownartig inszenierten Geiselübergabe am Ende - immer wieder tauchen thriller-typische Ereignisse auf. „[...] (S)omewhere between a pastiche and a parody.“(Wivel 2008, S. 59), siedelt Jason selbst das Ganze an und beschreibt es weiter als “a collection of all the clichés I could think of from that kind of movie“(ebd.). Eben diese Vertrautheit ist das Ziel des Comic-Künstlers, der sich durchaus bewusst ist damit Erwartungshaltungen beim Leser aufzubauen, die er nach Belieben erfüllen oder enttäuschen kann (ebd.). Dadurch wird das Erzählte indirekt metafictional, da es durch die übertriebene Häufung bis zur Unwahrscheinlichkeit auf die eigene Fiktionalität verweist. Gleichzeitig vermag dies den kritischen Blick des Lesers auf ähnliche Erzählungen zu schärfen. Die von Alex an Geraldine und später an den Mörder gerichtete Frage „Why are you doing this?“ wird so auch dem Leser für die Lektüre nahe gelegt.³⁵

Warum weiß allerdings die Erzählerin von den Ereignissen bei denen sie nicht zugegen ist? Alex berichtet ihr von seinen Erlebnissen (S.18 u. 19; S.39) und so scheint es plausibel, dass Geraldine die extradiegetische Erzählerin ist. Denkbar wäre auch, dass der Leser Alex Berichte zuvor auf einer weiteren Unterebene der Intradiegese erzählt bekam. Jedoch finden sich dafür keine formalen Anzeichen, wie z.B. ein stilistisch veränderter Panelrahmen oder eine Beschreibung der Ereignisse als eingefügter Blocktext. Stattdessen liefert Alex die Beschreibung im Sprechakt nach indem er nochmal die Handlung der Panels (auf S.9-11) beschreibt in denen zuvor nichts gesagt wurde. Er fügt sogar noch hinzu, dass seine Kleidung voller Blut war, obwohl dies nicht erkennbar ist und macht somit einen Unterschied zwischen den beiden Varianten des Erzählens im Album deutlich. Auf diese Art spiegelt das schriftlich Erzählte trotzdem das bildlich Erzählte des Comics. Interessanterweise fällt so eine Möglichkeit der Grafischen Literatur aus Scheffels Typolo-

²⁸ Poster an der Zimmerwand

²⁹ Innerhalb des Gesprächs von Alex und Claude, sowie Songtext als Insert

³⁰ Kann als Referenz auf den Ort gelesen werden

³¹ Im Fernseher

³² Innerhalb des Telefongesprächs von Alex und Claude

³³ Auf Zeitschriftencover

³⁴ Antwort auf die Frage welcher Film geschaut wird

³⁵ Ähnlich kann auch der franz. Originaltitel „Je vais te montrer quelque chose“ als direkte Rede an den Leser verstanden werden (s.o.).

gie heraus, die Spiegelungen nur auf der Ebene des Erzählten kennt. Möglich ist allerdings nur durch die zwei nebeneinander existierenden Zeichensysteme Bild und Schrift. Gleichzeitig ist dies eine Art der direkten Selbst-Betrachtung des Erzählten, die in ihrem Verlauf eine erläuternde Funktion bekommt: Geraldine und Alex erklären sich und dem Leser die Hintergründe der Tat des Mörders und der Verwechslung (S.19). Nachdem die bisherige Handlung von den beiden resümiert wurde, erklärt Alex das Erzählte für „insane“ (ebd.) auf der Ebene des Erzählten.

Die beiden scheinen verunsichert von Alex eigenem Urteil über die bisherigen Ereignisse, denn die nächsten Schritte werden erst unternommen nachdem der Leser befragt wurde. Zumindest wirkt es so, wenn die beiden in der Frontalansicht das Weitere erörtern (Abb. 4; S.21). Es scheint gewollt, da diese Perspektive, bei der ausschließlich das komplette Gesicht in einer Gesprächssituation zu sehen ist, sonst im gesamten Album nicht verwendet wird.

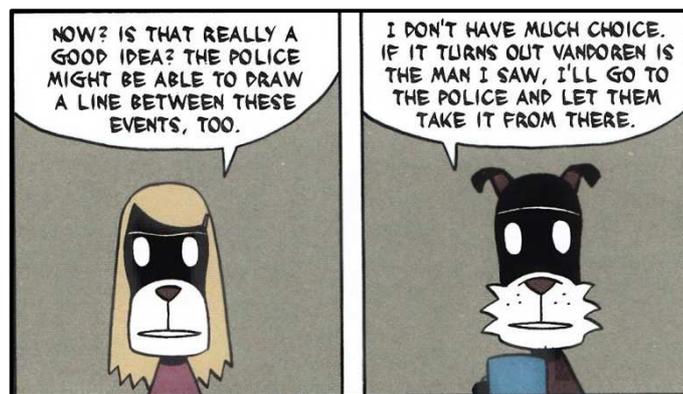


Abb. 5: Direkte Anrede des Lesers in „Why are you doing this?“ (Jason 2005)

„Is that really a good idea?“, fragt Geraldine direkt ins Gesicht des Lesers, dem gleich darauf die Alternativlosigkeit von Alex vorgehalten wird. Dies ist eine Form der Selbst-Betrachtung des künftigen Erzählten auf der Ebene des Erzählten. Sie taucht sogar noch ein zweites Mal auf (S.27). In das nun ins Bett verlagerte Gespräch wird der Leser jedoch nicht mehr mit einbezogen. Weder durch die Perspektive noch durch rhetorische Fragen auf der Ebene des Erzählens. Stattdessen begegnet dem Leser im folgenden Panel Alex, dessen sichtbarer Teil des Gesichts von einer Sonnenbrille versteckt wird. Es bleibt unklar, wer außer dem Leser, ihn so sehen könnte. Anders war das noch einige Seiten zuvor als der Leser mit Geraldines Blick ihm in die Augen sah (S.14) um festzustellen, ob er die Wahrheit sagt. Der Leser musste sich auf Geraldines Urteil verlassen, denn die weißen Augen sind wie in den meisten Erzählungen Jasons emotionslos und leer. Geraldines Betrachtung ist zugleich eine erzählte indirekte Selbstbetrachtung des Erzählens, denn die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf die Darstellungsweise gelenkt.

Gerade diese Emotionslosigkeit der Gesichter und ihre große Ähnlichkeit untereinander und zu Tieren zwingen den Leser den Figuren glauben zu schenken. Vor allem wenn es um Emotionen geht wird oft nicht nur das Gesicht der einzelnen Charaktere betrachtet, sondern ebenso über das aller Figuren reflektiert.³⁶ Entsprechend muss auch Alex ungläubig nachfragen, wenn Sandra, Geraldines Tochter, sagt er sähe traurig aus (S.16). Jason nutzt das tierische Äußere aber auch für andere Pointen, wie z.B. auf S. 13 an deren Ende „Get out! Scram!“ gerufen wird und erst auf der nächsten Seite erklärt wird, dass die Katze gemeint war. Obwohl Alex Gesicht ebenfalls an eine Katze erinnert. Der Leser bleibt größtenteils auf die Sichtweise der Figuren angewiesen.

Ist nun Geraldine der Erzähler mit objektivem Blick? Sie ist zumindest nicht überzeugend, denn es bleibt unklar woher sie z.B. von den Ereignissen im Polizeirevier wissen könnte, die immer wieder eingeschoben werden. Sie hätte sie sich vielleicht ausdenken können um ihre Erzählung spannender zu gestalten. Das bleibt Spekulation. Das Album zeigt aber, dass Comics ohne einen identifizierbaren Erzähler auskommen. Und das sie sogar ohne Erzähler über das Erzählen ab und an erzählen. Im Endeffekt ist vielleicht das Motiv des Erzählens im Freundeskreis³⁷ als extradiegetische Erzählsituation in diesem Fall nur ein weiteres Klischee, das eine Erwartungshaltung beim Leser weckt, um sie bei der zweiten Lektüre zu enttäuschen. Der Lohn sind trotzdem viele Details, die vorher verborgen geblieben wären. Der neue Beginn bleibt das wichtigste Element im alten Format der *bandes dessinées*.

4.2 Hemingway – „Comic-Autor“ ohne Graphic Novel

Das 48-seitige Format der *bandes dessinées* bildet ein Jahr später in „Hemingway“ (2006) wieder den Rahmen für Jasons Erzählung. Anders ist jedoch die Panelstruktur, die zwar immer noch vier Zeilen pro Seite umfasst, aber jetzt nur zwei verschiedene Panelgrößen kennt. Jede Zeile erzählt in drei gleichgroßen Panels und nur in Ausnahmefällen mit einem doppeltgroßen Panel und einem zweiten in der sonst gewöhnlichen Größe. Jasons Erzählung, die den größten direkten Bezug zum Diskurs der Grafischen Literatur und dem neuen Selbstverständnis der „Comic-Autorinnen“ und „Comic-Autoren“, wird nicht etwa als *Graphic Novel* vorgelegt, sondern wieder in einem Album mit dem auferlegten Zwang der 48 Seiten.

³⁶ Jason benutzt diese Eigenschaft seiner Figuren sehr geschickt für seine Adaption des norwegischen Kriminalromans „Jervognen“ von Stein Riverton um den Leser in die Irre zu führen. Thematisiert wird dies auch in Jasons anderen Comics. Siehe dazu auch den folgenden Abschnitt dieser Arbeit.

³⁷ Alex malt sich die gleiche Situation für sich selbst immer wieder aus während seiner Sinnkrise.

Hemingway ist kein Schriftsteller. In Jasons Universum ist er Comic-Künstler und Comic-Figur zugleich. Damit ist er nicht allein, denn in „Hemingway“ scheint jegliche Literatur graphisch erzählt zu werden. So versuchen neben Hemingway auch Scott Fitzgerald, Ezra Pound und James Joyce sich im Paris der 1920er Jahre mit dem zeichnen von Comics durchzubringen. Dies gestaltet sich jedoch nicht als ein Fest fürs Leben und die vier entschließen sich durch einen Banküberfall von ihren finanziellen Nöten zu befreien. Während der erste Teil des Albums vor allem das Leben in Paris schildert und einige Fragen des Schaffensprozesses von Comics anschneidet, steht im zweiten Teil der scheiternde Banküberfall aus den verschiedenen Perspektiven der Figuren im Vordergrund.

Das norwegische Comicmagazin Serienett beschreibt das Album bereits „[...] som en metategneserie med henvisninger til både en serieskapers hverdag og hvordan en tegneserie kan bygges opp.“ (Hellesund 2006). Die Erzählung „Hemingway“ könnte dementsprechend in ihrem Verlauf immer wieder als eine Selbst-Betrachtung des eigenen poetologischen Prinzips und des Erzählens an sich betrachtet werden, da immer wieder die erzählerischen Möglichkeiten des Mediums diskutiert werden auf der Ebene des Erzählten. Allerdings sollte der Leser sich nach Frahm vor dem „parodistischen Medium“³⁸ in Acht nehmen, da es sich allzu gerne widerspricht. Bevor jedoch auf die zahlreichen unmittelbaren Selbst-Betrachtungen des Albums eingegangen wird, einige Anmerkungen zu den annähernd direkten Selbstspiegelungen.

„Okay, but consider Hemingway. He experienced life to the hilt, he traveled and lived all over the world, but he blew his brains out“, bekommt die Figur Alex in „Why are you doing this?“³⁹ (S.5) gesagt, als sie sich über ihr langweiliges Leben beklagt. Doch Alex wird zu Hemingway – zumindest sein Äußeres. Bei genauerer Betrachtung beider Alben fällt auf, dass Alex und Hemingway dieselbe Figur sind. Wie überhaupt alle Hauptpersonen der auf „Why are you doing this?“ folgenden Alben äußerlich identisch sind.⁴⁰ Das erleichtert die Arbeit des Comic-Künstlers, da er bei der Gestaltung neuer Alben keine Zeit auf das Erfinden neuer Figuren verwenden muss. Normalerweise ist es ein Merkmal vieler Comics, die in relativ kurzen Abständen erscheinen und oftmals von verschiedenen Zeichnern erstellt werden, die wie die Figuren in „Hemingway“ unter ökonomischen Druck stehen (vgl. Stein 2009). Entsprechend ungewöhnlich ist es hingegen für das Publikationsformat von Jason, das nicht wöchentlich oder monatlich erscheint. Jason selbst begründet es mit der

³⁸ Siehe oben

³⁹ „Why are you doing this?“ ist das letzte Album gewesen bevor „The Left Bank Gang“ herausgegeben wurde. Dazwischen erschien als Sammlung von Kurzgeschichten „Meow, Baby!“.

⁴⁰ Das trifft ebenfalls auf Sven, die Hauptfigur in dem weiter unten analysierten Album „Werewolves of Montpellier“ zu. Eine Ausnahme bilden „The Living and The Dead“ und „Isles of 100,000 Graves“. Bei letzterem ist allerdings ein kleines Mädchen die Hauptfigur. Die Protagonisten in „I killed Adolf Hitler“ und „The last Musketier“ wiederum sind vom Gesicht her nicht unterscheidbar von den Figuren Alex und Hemingway..

eigenen Zufriedenheit: „[...] I was happy with the design of the main character from *Why are you doing this?*, so I just kept him.“ (Wivel 2008, S.72). Zudem sei es wie mit Schauspielern, die oft ähnliche Rollen verkörpern (ebd.). Entsprechend muss es nicht verwundern, wenn die Brüsseler Polizisten aus „Why are you doing this?“ bereits einige Jahrzehnte früher im Paris der 20er Jahre unterwegs sind (S.36). Sie spiegeln die Serialität des Mediums. Allerdings nicht nur auf der Ebene des Erzählten, sondern erneut durch die Darstellungsweise des Erzählens.



Abb. 6: Polizei in „Hemingway“ (links; Jason 2006) und in „Why are you doing this?“ (rechts; 2005)

„Det er ingen dårlig tegner, men alle personene hans ligner på hverandre. De har det same trynet, alle sammen. [...] Jeg husker aldrig hvem som er hvem.“ (S.8) wird sich jedoch in „Hemingway“ beschwert. Gemeint sind allerdings nicht Jasons Figuren, sondern die Lev Tolstoj's in „Krieg und Frieden“. Im Gegensatz zu der Szene in „Why are you doing this?“ wird das Problem der Ähnlichkeit der Figuren diesmal direkt angesprochen. Zwar werden die Emotionen der Gesichtsausdrücke in diesem Album nicht gedeutet, aber der Leser muss trotzdem auf die Aussagen der Figuren vertrauen. Es können sonst etwaige Irrtümer entstehen wie etwa bei Jasons US-amerikanischen Verlag Fantagraphics, der auf seiner Internetseite einen Gastauftritt von Jean-Paul Sartre im Album verspricht (Fantagraphics 2008). Allerdings wird an keiner Stelle im Album erwähnt, dass die auftauchende Figur Jean Paul der französische Philosoph und Schriftsteller sei. Zum einen fehlt der Bindestrich im Vornamen und zum anderen behauptet er selbst: „Jeg er ikke noen serie-tegner“ (S.15). Was wohl innerhalb der Diegese gleichbedeutend sein dürfte mit: *er sei kein Schriftsteller*.

Endgültig gleichen sich die Gesichter der Figuren schließlich für den Bankraub an und fordern so einen geschärften Blick des Lesers, der das Geschehen gleich mehrmals in Begleitung der Figuren erzählt bekommt. Maskiert als Untote⁴¹ werden sie selbst Opfer ihrer Ähnlichkeit als Jean Paul kurz vor dem Banküberfall Scott Fitzgeralds Platz einnimmt um ihnen das Geld im richtigen Moment abzunehmen. Die totale Angleichung wird genau an dem Punkt erzählt, wo das Erzählen sich spaltet um zwischen dem Erleben der einzelnen Figuren besser unterscheiden zu können (S.27).

Geld steht im Mittelpunkt der Erzählung, oder besser gesagt das Fehlen von Geld. Die Figuren klagen ständig darüber, dass Comics zeichnen nicht für den Lebensunterhalt reicht und bedienen den Topos des Comics zeichnen als Weg ins Armenhaus. Dabei handelt es sich um eine spezielle Form der Selbst-Betrachtung, die nicht zum selbstreflexiven Erzählen gehört: die Autorinszenierung. Daniel Stein definiert den Begriff in „Was ist ein Comic-Autor?“ als „[...]kreative Formen der Selbstdarstellung [...], durch die Comic-Autoren wiederholt eigene Vorstellungen von Autorschaft markier[t]en“ (Stein 2009, S. 207). Es sind also bewusste Selbst-Betrachtungen der Produzentenseite, die versuchen das gesellschaftliche Bild des Berufes zu prägen. Zwar hatte Jason finanzielle Nöte während der Entstehungszeit des Albums die er wie folgt schildert:

„[...] (M)y career as an illustrator was going nowhere and I wasn't making much money from doing comics. [...] I started wondering what I was doing with my life. Would it be like this always? Always having to worry about paying rent and never being able to buy a decent apartment?“ (Wivel 2008, S.32)

Die Comic-Künstler in „Hemingway“ stehen trotzdem nicht ausschließlich stellvertretend für die Produktionsbedingungen des Mediums. Wie diese in den einzelnen Comicgattungen aussehen, müsste näher untersucht werden. Selbst wenn es ein gattungsübergreifendes Problembewusstsein bei Comic-Künstlerinnen und -Künstlern für das Arbeiten an der Armutsgrenze gibt, dass sich in ihrer Arbeit immer wieder niederschlägt (vgl. Stein 2009, S.222), so geht das Potenzial der Figuren in „Hemingway“ über die einfache Darstellung dieses Problems hinaus. Hemingway und seine Kollegen haben einen anderen Plan: Sie verfestigen nicht nur ein viel zitiertes Bild des Comic-Künstlers, sondern versuchen darüberhinaus einen gleichen gesellschaftlichen Stellenwert wie ihre schriftstellenden Namensvettern der anglo-amerikanischen Moderne zu erlangen.

⁴¹ Mit den Masken gleichen die Figuren den Zombies in Jasons „The Living and The Dead“. Deswegen soll hier angenommen werden, dass seine Ikonografie in sich konsistent bleibt.

Das tun sie indem sie sich biographischer Versatzstücke der Schriftsteller aneignen und in ihrer erzählten Welt die Belletristik durch grafische Literatur kurzerhand ersetzen. Das Recht zu dieser Gleichmacherei machen sie geltend durch den implizierten Verweis auf die nicht-grafischen Literaten. Sie fordern - ohne sie zu kennen – eine These Daniel Steins heraus, nämlich das „Herausgeber und Publikumsresonanz“ die rahmengebenden Instanzen sind „[...] für die Entwicklung von Autorrollen, die den Comic-Autor von Schriftstellern und Künstlern der klassischen Moderne unterscheiden“ (Stein 2009, S. 205).

Der Unterschied kann nicht so groß sein, denn über zu wenig Geld schreibt auch der echte Ernest Hemingway in „A moveable Feast“, seinen Paris-Memoiren, die als Vorlage für das Album dienten. Wenn sich alle Vier Comic-Künstler (s.o.) in „Hemingway“ über ihre neuesten Veröffentlichungen und die Schwierigkeiten dabei unterhalten (z.B. S.24), so ist das nicht komplett fiktiv. Gleichzeitig zeigt es, dass ein mögliches neues Selbstverständnis als „Comic-Autor“ nicht davon befreit sich ein zahlendes Publikum zu suchen. Entwicklungen in Kunst und Literatur sind genauso abhängig von der Finanzierung wie in der Grafischen Literatur.

Finanzen sind nicht das einzige Thema in „Hemingway“, denn es ist Jasons bisher meta-narrativstes Werk, da die Figuren die Macharten von Comics diskutieren. Dennoch können nicht alle im Album für Comic-Künstler aufgestellten Regeln als ernst zu nehmende Hinweise auf die eigene Arbeitsweise Jasons angesehen werden. Aussagen wie „Du bruker ikke pensel lenger“ (S.6) sind zwar eine erzählte Selbst-Betrachtung des Erzählens, da das Album selbst ohne Pinsel gezeichnet ist.⁴² Aber Versuche auf Jasons Arbeitsweise rückzuschließen werden auf den folgenden Seiten immer wieder demontiert.

Bereits eine Seite zuvor wird die Macht des Erzählers über seine Fiktion demonstriert. Nach der Verortung in Zeit und Raum auf S.5 gehört das erste Panel gar nicht auf die Erzählebene der restlichen Erzählung. Es ist nicht koloriert und die beiden folgenden Panels machen deutlich, dass der Leser für einen Augenblick in eine ganz andere Geschichte eingetaucht ist ohne sich wehren zu können. Eine Erzählung, die eben nicht in „Paris, Latinerkvarteret. Begynnelsen av 20-åra“ spielt. Die Erzählinstanz hat auf ihre Anwesenheit hingewiesen durch den in Comics nicht ungewöhnlichen Wechsel der Fokalisierung, die Perspektive des Erzählens. War der Leser gerade noch in der fremden Erzählung, so sieht er im nächsten Panel bereits durch Hemingways Augen beim Zeichnen und erfährt erst im nächsten Schritt durch die inzwischen externe Fokalisierung in wessen Körper er zuvor noch steckte. So wird indirekt das eigene Erzählen thematisiert, denn die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf verschiedene Möglichkeiten der Perspektive gelenkt.

⁴² Jason selbst hat lange Zeit mit Pinseln gearbeitet bevor es zur Feder gewechselt hat. (Wivel 2008, S.50)



Abb. 7: Wechsel der Fokalisierung in „Hemingway“ (Jason2006)

Die später im Album von Gertrude Stein aufgestellten Regeln für Comic-Künstler, wie zu erzählen sei (S.13), werden außerdem auf mehreren Ebenen durch das Erzählte gebrochen. Die erwartete Selbstbetrachtung des Poetologischen Prinzips bleibt aus oder es lautet: erlaubt ist, was gefällt. Der erste Regelverstoß wird noch an Gertrude Steins Tisch in derselben Sequenz verübt. Obwohl sie rät: „Ikke skriv ,litt senere‘. Leseren klarer å finne ut det på egenhånd.“(ebd.), wird diese Regel fünf Panels später durch eben diesen erzählerischen Verweis parodiert. Gleichzeitig wird die vergangene Zeit bereits visualisiert durch das verschwundene Dampfwölkchen über der Tasse, sodass zwei Möglichkeiten des Erzählens kontrastierend gegenüber gestellt werden. Die Tasse spiegelt in gewisser Hinsicht auch die Schrift und verstärkt nochmal den Eindruck vergangener Zeit. Neben dieser Pointe des Erzählens über das Erzählte, wird einige Seiten danach weiterhin auf der Ebene des Erzählten Zweifel gesät. Warnt Gertrude Stein noch vor jeglicher Darstellung von Vulgarität, so wird bereits auf der übernächsten Seite über Penisgrößen gesprochen und eine Erektion dargestellt. Die einzige ihrer Regeln, die zumindest von der Figur Hemingway befolgt wird, nämlich ein Skizzenblock zu verwenden und nicht von Fotos abzuzeichnen, gehört wiederum nicht zur Arbeitsweise Jasons. „I do very little drawing from life. [...] I kept one (ein Skizzenbuch – Anmerkung P.W.) for a month or two, but now it’s gathering dust on a shelf somewhere“, gesteht Jason im Interview (Wivel 2008, S.71).

Ein interessantes Detail ist, das die Gestaltung der Szene in Gertrude Steins Wohnung durch die historische Distanz gezwungenermaßen selbst auf einer Fotografie basiert. So orientiert sich die Einrichtung samt Gertrude Stein im Sessel an einem fotografisch festgehaltenen Moment.

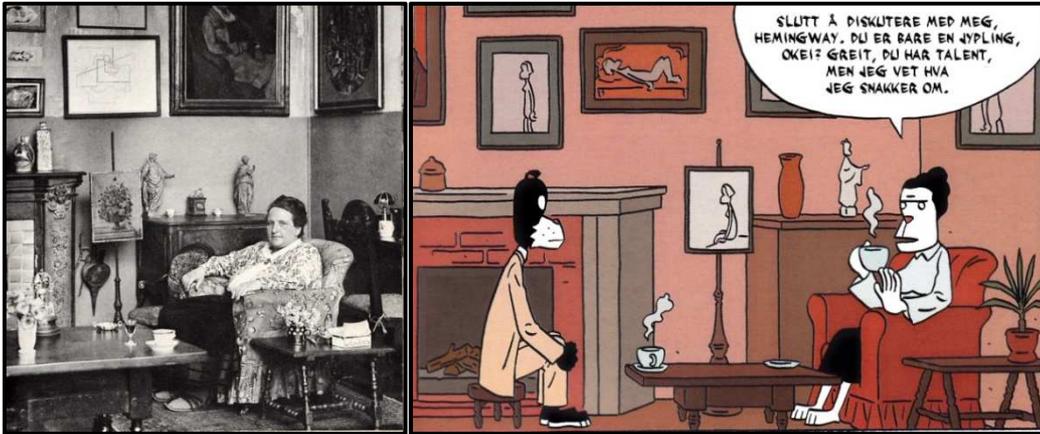


Abb. 8: Gertrude Stein in ihrer Wohnung (links; Hemingway 1964) und im Album „Hemingway“ (Jason 2006)

Die eine Seite zuvor noch demonstrierte Arbeit mit einem Skizzenbuch, bei der der Leser wieder durch Hemingways Augen sieht, wie er eine Frau im Café zeichnet, verwischt komplett die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion. Der Leser bekommt einerseits durch Hemingways Blick auf das Skizzenbuch das Geschehen zu sehen, was er auf gleiche Art in einem Panel sehen könnte. Hier spiegelt sich das Erzählte fast selbst und es erscheint kurz unklar, wer die Erzählung zeichnet. Die Figur Hemingway oder der Comic-Künstler Jason – in wessen Stil wird erzählt?



Abb. 9: Café-Szene in „Hemingway“ (Jason 2006)

Gleichzeitig ist es die grafische Umsetzung einer Szene aus „A moveable Feast“, die wie andere Szenen⁴³ für das Album adaptiert wurde und die Schriftliche Erzählung imitiert. Dabei spiegelt sich das Erzählte der Erzählung nicht selbst, sondern ein anderes Medium und verweist auf die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten im Erzählen. Ernest Hemingways Vorlage betrachtet sich bereits geschickt selbst, wenn sie vom Bedürfnis erzählt eine Begebenheit zu erzählen und es damit im selben Moment erfüllt. In den Memoiren liest sich die Begebenheit wie folgt:

„A girl came in the café and sat by herself at a table near the window. [...] I looked at her and she disturbed me and made me very excited. I wished I could put her in the story, or anywhere, but she [...] was waiting for someone. So I went on writing” (Hemingway 1964, S.5).

Die Erzählung „Hemingway“ ist eine metanarrative Fundgrube, ohne selbst zu einer allgemeingültigen, alles erklärenden Metanarration zu werden. Gleichzeitig wird das neue Selbstverständnis des „Comic-Autors“ thematisiert, dessen neuer Status nicht mehr Geld bedeutet. Das Album tritt zudem den Beweis an, dass komplexes Erzählen für Comics nicht nur als *Graphic Novel* möglich ist. Durch das Zusammenspiel von Selbst-Betrachtung und Selbst-Spiegelung in nur einer Szene zeigt das Album, wie schwierig es ist verallgemeinernde Aussagen über das Erzählen der Grafischen Literatur zu treffen. Frahms These über das parodistische Medium, dass sich wissenschaftlicher Verallgemeinerung entzieht, scheint sich hier zu beweisen. Vielleicht kann Jason aufgrund dieser Eigenart des Mediums gar nicht, wie er sich wünscht, vermeiden „[...] to end up cartooning about cartooning“ (Wivel 2008, S.67)

4.3 Varulvene i Montpellier – Vom falschen Film erzählen

Für Jasons „Varulvene i Montpellier“(2010) gilt, nichts ist wie es scheint. Darum ist es lohnenswert sich die Selbst-Betrachtungen in dem 48-seitigen Album näher anzuschauen, das vielleicht ein Comic ist, der weder *Graphic Novel* noch eine andere Form der Literatur sein will. Die Hauptfigur wirft bereits den ersten Blick in den Spiegel auf dem Comic, nun gilt es herauszufinden was sie sieht.

Erneut wird auf kriminelle Weise das Einkommen aufgebessert in „Varulvene i Montpellier“. Als Werwolf verkleidet klettert Sven an den Fassaden MontPELLiers um Einbrüche zu verüben. Das Kostüm hilft ihm dabei vermeintliche Zeugen zu verschrecken und die nötige Zeit zur Flucht zu gewinnen. Nachdem die ersten Zeitungen über den vermeintlichen

⁴³ Weitere Szenen aus dem Prätext sind z.B. das Gespräch mit Gertrude Stein und Scott Fitzgeralds Unsicherheit über seine Penisgröße samt der erfüllten Bitte an Ernest Hemingway einen prüfenden Blick darauf zu werfen.

Werwolf berichten sind die echten Werwölfe der Stadt alarmiert: Aus Sorge um die Geheimhaltung ihrer Existenz entschließen sie Sven umzubringen. Allerdings ist Sven nicht der einzige der sich in diesem Album einer falschen Identität bedient. Seine Nachbarin und beste Freundin Audrey will eigentlich Teil einer anderen Erzählung sein.

Audrey heißt eigentlich Gertrude⁴⁴, dennoch spielt sie die Rolle der Holly Golightly aus dem Film „Breakfast at Tiffany’s“ von 1961. Den Vornamen borgt sie sich von der eigentlichen Schauspielerin der Rolle, Audrey Hepburn. Die Figur Audrey setzt damit eine Reihe von Selbst-Betrachtungen in Gang, bevor sie auf S.45 eingesteht nicht der New Yorker High Society des Films zu entstammen. Es erzählt davon, dass Darstellungsweisen im Comic oft auf die beim Leser bekannten Schemata zurückgreifen wollen, um dennoch neu zu erzählen. Vor dem Geständnis deutet Audreys Verhalten immer wieder auf den Film hin: Bereits durch äußere Merkmale wie die Hochsteckfrisur und den Besitz einer weißen Katze liegt die Ähnlichkeit rückblickend nahe. Erst ihre Handlungen aber machen das Bild dann komplett. So singt sie wie ihr Idol, Gitarre spielend, „Moon River and me“ und gibt wilde Partys auf denen sie selbst im schwarzen Cocktailkleid erscheint. Audrey Hepburn ist hier ein Idol ganz im Sinne der römischen Antike, ein „Trugbild, ein blind verehrtes Ideal oder Götzenbild“ (Hügel 2003, S.255), aber erfüllt auch die Funktion einer „sinnstiftende(n) Projektionsfläche für die Identitätssuche (von Jugendlichen)“ (ebd., S.256) gemäß der zeitgenössischen Verwendung des Begriffes.

Den Schein trügt auch Sven indem er sich als Werwolf verkleidet, zu dem er schließlich am Ende verwandelt wird. Sven wird durch einen Biss dafür bestraft nicht der zu sein, für den er sich ausgibt. Für Sven fällt die Strafe allerdings nicht all zu hart aus, denn er bleibt trotz Verwandlung er selbst. Die einzige Einschränkung für ihn ist, dass er von nun an bei Vollmond zu Hause bleiben muss.

Ungestraft mit einem großen Betrug kommt hingegen der Comic selbst davon, denn eigentlich ist er ein Film. Zumindest eifert er dem Idol eines Films nach und begibt sich selbst mit dem Leser auf Identitätssuche. Der nötige Hinweis um die Suche zu beginnen findet sich erneut auf der letzten Seite. Sven und Audrey werfen den Blick zurück, entgegengesetzt zur Leserichtung und somit in Richtung der vorherigen Seiten. „En film“ ist Audreys Antwort auf die Frage, worauf geschaut wird. Die Blickrichtung macht das Lesen einer indirekten Selbst-Betrachtung möglich, die die zurückliegende Erzählung eben nicht als Comic identifiziert, der sie eigentlich ist. Das Erzählen und das Erzählte zusammen genommen betrachtet in diesem Fall die Erzählung. Erst im nächsten Panel blicken dar-

⁴⁴ Da die Figur im Comic trotzdem die meiste Zeit mit Audrey angesprochen wird, soll der Name der Klarheit halber im Folgenden verwendet werden.

auffin beide Figuren wieder in Leserichtung und somit vorwärts in die Erzählung. Diese endet dann mit einer nächtlichen Stadtansicht ähnlich denen mit denen das Album begann. Der Leser kann jetzt ebenfalls vorwärts in die Selbst-Betrachtung der Erzählung durch das Erzählen schauen: Nun fällt auf das sich im gesamten Verlauf die Panelgröße nicht verändert hat. Wie die Bildschirmgröße des Fernsehers ist der Rahmen der Panels immer im Querformat und statisch. Für Scott McCloud sind Filme, die „man nicht projiziert, praktisch nur ein sehr [...] langsamer Comic“ (ders. 1995, S.16), weil die einzelnen Bilder des Filmstreifens verschiedene Flächen einnehmen wie die Bilder eines Comics, solange sie nicht auf eine einzige projiziert werden. Die Bilder des Albums hintereinander projiziert, wären ein sehr schneller bzw. kurzer Film, aber das hängt mit der Beschränkung auf 48-Seiten zusammen und noch vielmehr mit der Geduld des Lesers.



Abb. 10: Blick zurück auf den Comic als Film in "Varulvene i Montpellier"(Jason 2010)

„Um ein Beispiel zu geben, führt im Comic, wo normalerweise die Panels nach Form und Größe variieren, eine Folge von Panels, die nach Form und Größe absolut identisch sind, im Leser mit stetig wachsender Unruhe zu der Erwartung, daß diese Gleichförmigkeit ein Ende habe“, schreibt dazu Daniele Barbieri (2002, S.131) in „Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung“. Leider geht Barbieri in seinem Text nicht auf einen, dem hier analysierten, ähnlichen Fall ein. Seine Äußerung sieht gleichbleibende Panelgrößen nur im Kontext mit zuvor oder danach variierenden Panelgrößen als stilistisches Mittel einer Comic-Erzählung. Da er allerdings dieses Mittel als wichtig für die Rhythmusgestaltung ansieht,

kann davon ausgegangen werden, dass er dem gleichbleibenden Rhythmus zunächst pauschal eine ähnliche Wirkung zuordnen würde. In seinen Begriffen würde die Panelgestaltung hier im „Hintergrund“ bleiben und somit „die Aufmerksamkeit des Lesers auf den graphischen oder verbalen Rhythmus umlenken“ (Barbieri 2002, S. 133). Es handelt sich also um eine ungewöhnliche Art des Erzählens im Medium Comic, auf die im Album hingewiesen wird. Sie ist ebenso relativ untypisch für Jasons Arbeit. Zwar verwendet er sonst eine minimalistische Panelgestaltung, hat aber immer mindestens zwei verschiedene Panelgrößen in einem Album.⁴⁵

Das Medium bleibt trotzdem Comic, aber die Analogie zum bereits zitierten „Breakfast at Tyffany’s“ ergibt sich nicht nur aus dem Erzählen über die Figur der Audrey. Das Erzählte verweist zusätzlich darauf: Die Hauptperson des Films, Holly Golightly, ist ebenso wie Audrey nicht die, die sie vorgibt zu sein. Denn eigentlich heißt sie Lula Mae und spielt nur die Rolle einer New Yorker Lebefrau um sich selbst vor ihrer Vergangenheit in den Südstaaten zu verstecken. Wenn Audrey sich nach der Schauspielerin benennt und nicht nach der Rolle, so verweist sie indirekt darauf, dass die Figuren nur Darstellungsweisen sind, so wie die Schauspielerin ihre Rolle darstellt. Insofern ist Audrey der Schauspielerin ähnlicher als sie behauptet, wenn sie sich beinahe symbolisch demaskiert und Kopftuch als auch Sonnenbrille abnimmt (S.45).

Eine weitere Gemeinsamkeit mit der Filmrolle ist die Freundschaft zu Sven, besser gesagt dem Nachbar. Oder vielmehr sein Beruf neben der Beschäftigung als Einbrecher. Sven wird nicht als Comic-Künstler vorgestellt, wird aber dabei gezeigt wie er Skizzen macht (S.9) bzw. mit Audrey über seine Skizzenbücher redet (S.21). Angenommen, dass in dieser erzählten Welt wieder wie in „Hemingway“ alle Schriftstellerinnen und Schriftsteller Comics zeichnen, so ergibt sich eine ähnlich Figurenkonstellation wie im Film. Sich selbst stellt Sven nur als „juveltyv“ oder „feier“ (S.15) vor. Paul Varjak, der Nachbar im Film, ist Schriftsteller. Wäre Sven wie Paul Varjak ein Erzähler würde sich eine neue Facette des Albums zeigen: Im Film gelingt es Paul Varjak seine Schreibblockade zu überwinden indem er über Holly Golightly schreibt und unter dem Titel „Breakfast at Tyffany’s“ veröffentlicht. Diese einfache Spiegelung des Erzählten im Film könnte ein vom Leser mitgebrachtes Schema ansprechen, das sich auf den Comic übertragen ließe. Die Frage, ob Sven einen Comic über die „Varulvene i Montpellier“ geschrieben hat, bleibt allerdings offen.

⁴⁵ Jasons Stil in den letzten Jahren ist geprägt von vier Zeilen mit je drei Panels. Wenn er ein größeres Panel verwendet, so ist es doppelt so breit wie ein einzelnes, stört aber nicht die Zeilenaufteilung. Eine Ausnahme bilden die quadratischen Panels in „The Living and the Dead“, das er selbst als mögliche Vorlage für „a silent zombie movie“ (Wivel 2008, S.67) entworfen hat. Aber selbst dort finden sich drei Panoramaartige Panels. Weitere Ausnahme sind die Erzählungen in „Low Moon“, was aber mit dem Publikationsformat zusammen hängen könnte (siehe dazu Lefèvre 2000).

Die Ähnlichkeit der Figuren untereinander parodiert sich in diesem Album auf verschiedenen Ebenen selbst. Zum einen geschieht dies auf der Ebene des Erzählens. Ob Sven ein Werwolf ist oder nicht, ist kaum festzustellen. Hat er sich verwandelt, stehen seine Ohren nach hinten und seine Nase wird rund statt eckig. Und sein Werwolf-Äußeres ist überhaupt nicht zu unterscheiden von der Werwolf-Maske. Ansonsten scheint er zusätzlichen Krallen zu haben, aber der Unterschied bleibt minimal. Der Blick in den Spiegel zeigt es.



Abb. 11: Sven vor und nach der Verwandlung zum Werwolf in "Varulvene i Montpellier"(Jason 2010)

Aber bereits vor der Verwandlung ist nicht klar wer wen imitiert. Die Werwölfe ihn oder er sie. Die Bar macht sie beide gleich auf der Ebene des Erzählens und des Erzählten.



Abb. 12: Werwolf in einer Bar in „Varulvene i Montpellier"(Jason 2010)

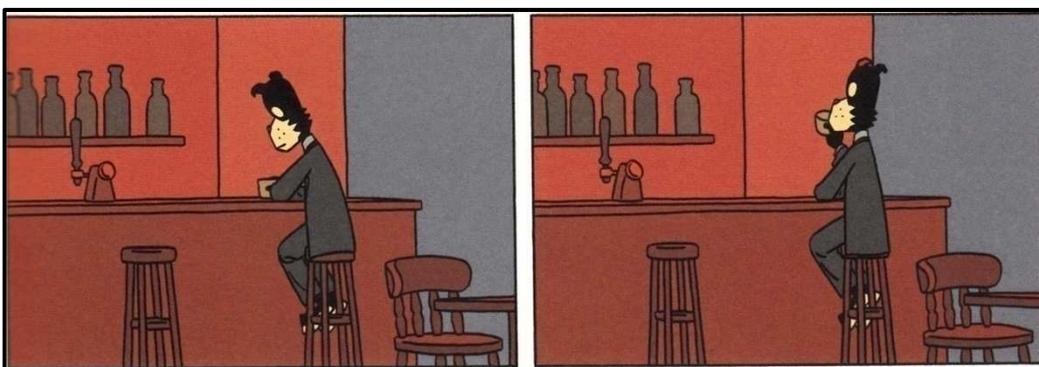


Abb. 13: Die Figur Sven in einer Bar in „Varulvene i Montpellier"(Jason 2010)

Selbst die echten Werwölfe können sich nicht auseinanderhalten. So müssen sie bei einer nächtlichen Zusammenkunft erst versichern, dass sie selbst es nicht waren deren Foto in der Zeitung aufgetaucht ist (S.8). Eine indirekte Selbst-Betrachtung auf der Ebene des Erzählten. Das bleibt aber nicht die einzige Selbst-Betrachtung bei dieser Gelegenheit, denn einer der Werwölfe wirft noch einen Blick voraus in die weitere Erzählung, anstatt den anderen im Gespräch anzusehen und bestätigt in der englischen Ausgabe (Jason2010b), dass etwas gegen Sven unternommen werden muss mit „I see“.⁴⁶ Es ist der von beiden, der verunglücken wird. Ihn hat der Schein getäuscht.

Das Spiel mit dem Schein ist das Thema in „Varulvene i Montpellier“ und es zeigt vielleicht ein neues Selbstverständnis eines Comic-Künstlers, der sich mehr als „Comic-Regisseur“ sehen könnte. Es kommt von einem Comic-Künstler, der bekannt ist für seine zahlreichen Zitate aus der auf Zelluloid gebannten Populärkultur und im Gespräch über seine Arbeit selbst vom „camera angle“ (Wivel 2008, S.39) spricht und die eigenen Figuren mit stereotypen Charakteren aus Filmen vergleicht. Möglicherweise ist es der Beginn eines neuen Versuches sich von dem mittlerweile etablierten Verständnis der Generation des „Comic-Autors“ zu unterscheiden. Ein Comic, der versucht ein Film zu sein durch die Spiegelung des Erzählten, ist auf gewisse Weise die Umkehrung der zahlreichen Verfilmungen von Comic-Vorlagen in letzter Zeit, die dem Kino neue Erzählweisen beschert hat.

5 Neue Wege

Der Weg ist bekanntlich das Ziel, und deshalb ist die vorliegende Arbeit am Ende nur eine Bestandsaufnahme einer Etappe des Mediums Comics. *Grafische Literatur* scheint weitestgehend im Bereich der *legitimen*, also der gesellschaftlich anerkannten, Künste angekommen zu sein. Der Begriff *Grafische Literatur* erfüllt nicht nur die beschreibende Funktion eines Oberbegriffs, sondern ist ein Ausdruck dieser Ankunft. Die Renaissance von Rodolphe Toepffers Begriff seit den 1980er Jahren kann allerdings nicht gedacht werden ohne das Bewusstsein um einen *Symbolischen Markt* und einem *Massenmarkt*, deren Konkurrenz als Innovationsmotor wirkt.

Ähnlich den Epochen der schriftlichen Literatur scheinen sich zudem global verschiedene Generationen von Comic-Künstlerinnen und –Künstlern unterscheiden zu lassen, die verschiedene Zielvorstellungen verfolgen und teilweise unterschiedliche poetologische Prinzipien zu haben scheinen. Daraus ergibt sich ein Problem der Comic-Forschung: Semiotische Ansätze sind mit ihrem Versuch, die Zeichen des Mediums allgemeingültig zu deu-

⁴⁶ In der norwegischen Ausgabe sagt er „Jeg forstar“, was nicht zu der vorgeschlagenen Lesart passt.

ten, zwar hilfreich für die Analyse von Comics. Allerdings vermögen sie nur auf die vielfältigen Möglichkeiten zu verweisen, aber nie einen vollständigen Katalog für die Deutung zu erstellen. Dafür schreiben sich zu viele soziologische Mechanismen in die Ästhetik der Erzählungen ein. Narratologische Unterscheidungen sind hingegen weitestgehend übertragbar und ihre Begriffe bieten einen guten Grundwortschatz für die Beschäftigung mit Comics, selbst wenn sie hin und wieder adaptiert werden müssen. Das Erzählen des Comics auf zwei Ebenen, den Bildern und der Schrift, sowie deren Zusammenspiel, lässt sich zur Verständnis nicht immer allein mit dem Begriff „Erzählen“ bezeichnen.

Die von Michael Scheffel (1997) für schriftliche Literatur identifizierten „Formen selbstreflexiven Erzählens“ lassen sich so auch in *Grafischer Literatur* finden. Hinter den eigentlichen Erzählungen steckt eine Vielzahl sog. metanarrative Elemente, die über das Erzählen im Medium Comic erzählen. Für Comics bietet sich allerdings eine Form, die schriftlicher Literatur nicht zur Verfügung steht: Auf der Ebene des Erzählens sind ihnen Selbst-Spiegelungen möglich, da das schriftlich Erzählte das Bildliche spiegeln kann und umgekehrt im Gegensatz zur rein schriftlichen Literatur.

Eine spezielle Form der Selbst-Betrachtung, die nicht in Scheffels Typologie vorkommt, ist die Autorinszenierung. Sie betrifft allerdings nur in manchen Fällen das Erzählen und bleibt ansonsten außen vor. Sogar wörtlich, da sie häufig in Paratexten auftritt. Sie ist außerdem typisch für bestimmte Gattungen von Comics, von denen die Mehrheit vom *Symbolischen Markt* stammt, wie z.B. *Underground-Comics* der 1960er Jahre und autobiographische Comics ab den 1980er und 1990er Jahren. Es sind vor allem die Gattungen, die versuchen, die von Michel Foucault erkannte, gesellschaftliche Funktion des Begriffs Autor auf sich anzuwenden, womit auch die vermehrte Reden von *Grafischer Literatur* und die Einführung des neuen Formats der *Graphic Novel* verbunden war.

Der auf Innovation ausgelegte *Symbolische Markt* reflektiert allerdings das mittlerweile etablierte Verständnis vom „Comic-Autor“ der *Grafischen Literatur* und dort hat bereits die Suche nach neuen Möglichkeiten, sich von früheren Generationen zu unterscheiden, begonnen. Am Beispiel des norwegischen Comic-Künstlers Jason sind solche Entwicklungen nachvollziehbar. In seinem Album „Why are you doing this?“ lässt er sich erstmals auf die strengen Formvorgaben, der franco-belgischen *bandes dessinées* ein und zeigt, dass in einem wenig innovativen Format allerhand neues stecken kann, wenn es Erzählerrollen und Klischees durch Selbst-Betrachtungen thematisiert. Dass das Medium auch schriftliche Literatur und das Selbstverständnis von „Comic-Autoren“ und deren Grafischer Literatur spiegeln kann, ohne gleich die Ausmaße eines *Graphic Novel* anzunehmen, zeigt er wiederum im Album „Hemingway“. Dabei wird gleichzeitig jeglicher Versuch, Regelmäßig-

keiten im Erzählen von Comics aufzufinden, parodiert. Entsprechend kann es nur meta-narrative Momente in Comics geben, aber keine alles erklärende Metanarration. Das nicht jeder Comic *Grafische Literatur* sein will, zeigt Jasons „Varulvene i Montpellier“. Dort trägt er den zahlreichen Filmadaptionen von Comics Rechnung, wenn er das eigene Erzählen und den Hollywoodfilm „Breakfast at Tiffany's“ sich spiegeln lässt.

Trotz dieser neuen Tendenzen des Mediums hat sich das hier verwendete literaturwissenschaftliche Werkzeug als tauglich erwiesen für weitere Reisen auf dem weiten Feld der Comicforschung. Mit der Erprobung der „Formen selbstreflexiven Erzählens“ sind neue Wege eröffnet.

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Jason (2005), *Why are you doing this?*, Seattle: Fantagraphics Books.

Jason (2006), *Hemingway*, Oslo: Schibsted.

Jason (2006b), *The Left Bank Gang*, Seattle: Fantagraphics Books.

Jason (2010), *Varulvene i Montpellier*, Oslo: Magikon.

Jason (2010b), *Werewolves of Montpellier*, Seattle: Fantagraphics Books.

Sekundärliteratur

Barbieri, D. (2002), Zeit und Rhythmus in der Bilderzählung, in Michael Hein et al., (Hrsg.), 'Ästhetik des Comic', Berlin: Erich Schmidt, S. 125--142.

Becker, T. (2010), Fieldwork in aesthetics: On comics' social legitimacy, in Jaqueline Berndt, (Hrsg.), 'Comics Worlds and the World of Comics. Towards Scholarship on a Global Scale', International Manga Research Center, Kyoto: Kyoto Seika University, S. 110--122.

Becker, T. (2009), Genealogie der autobiografischen Graphic Novel : Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normalisierungen, in Katerina Kroucheva et al., (Hrsg.), 'Comics : Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums', Bielefeld: Transcript, S. 239--264.

Cuccolini, G. C. (2002), Ein Bastard auf Papier, in Michael Hein et al., (Hrsg.), 'Ästhetik des Comic', Berlin: Erich Schmidt, S. 59--69.

Ditschke, S. (2009), Comics als Literatur: Zur Etablierung des Comics im deutschsprachigen Feuilleton seit 2003, in Katerina Kroucheva et al., (Hrsg.), 'Comics. Zur Theorie und Geschichte eines populärkulturellen Mediums', Bielefeld: Transcript, S. 265--280.

Foucault, M. (1969), Was ist ein Autor?, in Fotis Jannidis et al., (Hrsg.) (2003), 'Texte zur Theorie der Autorschaft', Stuttgart: Reclam, S.194--232.

Frahm, O. (2010), *Die Sprache des Comics*, Hamburg: Philo Fine Arts.

Friederich, U. (2011), Abgedroschen und doch nicht abzuschütteln?: Zwei Sammelbände zur Comicforschung und die ewige Auseinandersetzung mit dem Stigma des Populärkulturellen, in Mathis Bicker et al., (Hrsg.), 'Prinzip Synthese: Der Comic', Bonn: Weidle, S. 72--75.

Hemingway, E. (1964), *A moveable feast*, New York: Scribner.

- Lefèvre, P. (2000a)**, The Importance of Being 'Published': A Comparative Study of Different Comics Formats, in Anne Magnussen & Hans-Christian Christiansen, (Hrsg.), 'Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics', Copenhagen: Museum Tusulanum, S. 91--105.
- Lefèvre, P. (2000b)**, 'Narration in Comics', in *Image & Narrative* No.1.
- Lohse, R. (2009)**, Acquefacques, Oubapo & Co. : Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen 'bande dessinée', in Katerina Kroucheva et al., (Hrsg.), 'Comics : Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums', Bielefeld: Transcript, S. 309--334.
- McCloud, S. (1995)**, *Comics richtig lesen*, Hamburg: Carlsen,.
- Nordberg, T. (2009)**, Frihet!, in Arne W. Isachsen, 'Undergrunn! Tegneserier i samling', Oslo: Jippi, S.5--6.
- Scheffel, M. (1997)**, *Formen selbstreflexiven Erzählens : eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen: Max-Niemeyer, S.46--86.
- Stein, D. (2009)**, Was ist ein Comic-Autor? : Autorinszenierung in autobiografischen Comics und Selbstporträts, in Katerina Kroucheva et al., (Hrsg.), 'Comics : Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums', Bielefeld: Transcript, S. 201--235.
- Stein, D.; Ditschke, S. & Kroucheva, K. (2009)**, Birth Of a Notion : Comic als populärkulturelles Medium, in Katerina Kroucheva et al., (Hrsg.), 'Comics : Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums', Bielefeld: Transcript, S. 7--27.
- Toepffer, R. (1982)**, *Essay zur Physiognomie*, Siegen: Machwerk.
- Trinkwitz, J. (2011)**, Zwischen Fantum und Forschung: Comics an der Universität: Ein Erfahrungsbericht aus vier Jahren akademischer Lehre zum Thema, in Mathis Bicker et al., (Hrsg.), 'Prinzip Synthese: Der Comic', Bonn: Weidle, S. 65--71.
- Wivel, M. (2008)**, The Jason Interview, in Groth, G. (2008), *The Comics Journal* No.294, Seattle: Fantagraphics Books, S.28--77.
- Hügel, H.-O., (Hrsg.) (2003)**, *Handbuch populäre Kultur : Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Nünning, A., (Hrsg.) (2004)**, *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.]: Metzler.

Internetquellen

Fantagraphics (2008), 'The Left Bank Gang', (letzter Aufruf: 19.11.2011).

Hellesund, K. (2006), 'En Annerledes Hemingway', (letzter Aufruf: 19.11.2011).

Holen, Ø. (2009), '15 år med Forresten', letzter Aufruf: 19.11.2011.

Holen, Ø. (2009), 'Øyvinds julekalender, luke 11: Husker du Fidus?', (letzter Aufruf: 19.11.2011).

Jason (2011), 'Another Panel', (letzter Aufruf: 19.11.2011).

Roidner, J. (2011), 'Rezension: Ole Frahm: Die Sprache des Comics', (Druckfassung; letzter Aufruf: 19.11.2011).

Tegneseriearkivet (2010), 'Fidus nr.1 1993', (letzter Aufruf: 19.11.2011).