

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

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

Comics.

**Zur Geschichte und Theorie
eines populärkulturellen Mediums**

[transcript]

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld

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

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Vorderseite: © Anjin Anhut;

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

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

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1119-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

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

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Birth of a Notion.

Comics als populärkulturelles Medium

DANIEL STEIN, STEPHAN DITSCHKE & KATERINA KROUCHEVA

7

Was ist ein Cartoon?

Psychosemiotische Überlegungen im Anschluss an Scott McCloud

STEPHAN PACKARD

29

Intermedialität in Comics.

Neil Gaimans *The Sandman*

STEPHANIE HOPPELER, LUKAS ETTER & GABRIELE RIPPL

53

Great, Mad, New.

Populärkultur, serielle Ästhetik und der frühe amerikanische Zeitungcomic

FRANK KELLETER & DANIEL STEIN

81

Einbruch der Zeit.

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

ANDREAS PLATTHAUS

119

Menschliches, Übermenschliches.

Zur narrativen Struktur von Superheldencomics

STEPHAN DITSCHKE & ANJIN ANHUT

131

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

OLE FRAHM

179

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

DANIEL STEIN

201

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

THOMAS BECKER

239

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

STEPHAN DITSCHKE

265

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

MONIKA SCHMITZ-EMANS

281

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

ROLF LOHSE

309

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

JENS R. NIELSEN

335

Autorinnen und Autoren

359

Great, Mad, New.

Populärkultur, serielle Ästhetik und der frühe amerikanische Zeitungcomic

FRANK KELLETER & DANIEL STEIN

1. Populärkultur als historisches System

Eines der beliebtesten Spiele der Populärkulturforschung besteht in der Widerlegung falscher Ursprungsdaten. »Das gab's doch schon bei Shakespeare!« – »Und in der Antike.« Populäre Gattungen, könnte man meinen, haben keine Geburtsstunden, sondern waren immer schon da, wo Menschen sich mit selbst geschaffenen Formen vergnügten. Auch die Mediengeschichte des modernen Comics lässt sich von geschulten Beobachtern problemlos bis in die frühe Neuzeit zurückverfolgen, wenn nicht gar ins Anthropologische entgrenzen. Wollen wir bei den ersten Höhlenmalereien beginnen? Bei altertümlichen Piktogrammen? Oder legen wir eine bestimmte Semiotik von Bild und Schrift zugrunde, die uns dann mit mittelalterlichen Druckgrafiken, vielleicht aber auch mit William Hogarth, Rodolphe Töpffer oder Wilhelm Busch einsetzen lässt? Sollen wir die erste echte Sprechblase bei Richard F. Outcault abwarten, um vom Comic zu sprechen?¹

1 Anthropologisch weit ausholende Ansätze finden sich in Scott McCloud: *Understanding Comics. The Invisible Art*, Northampton: Kitchen Sink 1993; Andreas C. Knigge: *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga*, Hamburg: Europa 2004. Semiotische und intermediale Definitionen liefern Stephan Packard: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen: Wallstein 2006; Martin Schüwer: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008. In der US-amerikanischen Comic-Forschung gelten Richard F. Outcaults Zeitungscartoons and Comic Strips aus den 1890er Jahren als Begründer der Gattung; vgl. Bill Blackbeard: *R.F. Outcault's The Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*, Northampton: Kitchen Sink 1995.

Fragen dieser Art scheinen die Berechtigung eines historischen Begriffs von Populärkultur insgesamt in Zweifel zu ziehen. Möglicherweise lässt sich das, wonach wir fragen, wenn wir nach Populärkultur fragen, gar nicht über zeitliche Markierungen feststellen. Oder aber wir benötigen ein Konzept populärkultureller Geschichtlichkeit, das gerade nicht auf das originelle Vorhandensein bestimmter Formen abhebt. Dies ist in der Tat unsere Auffassung: Populäre Ästhetik verlangt auch in historischer Perspektive nach pragmatischen Zugriffen. Sprechen wir also von dem, was Artefakte tun (und was mit ihnen getan wird), wenn sie ein kulturelles Feld reproduzieren, das sich von anderen kulturellen Feldern, etwa dem der Bildungskultur, sichtbar abgrenzt. Sprechen wir, in einem Wort, von Populärkultur als einem *Entwicklungssystem* produktiver Handlungen. Sprechen wir von in Zeit und Raum lokalisierbaren – kulturell und historisch spezifischen – Praktiken, die sich selbst als Kontext für die Evolution weiterer Praxismöglichkeiten dienen.²

Wir werden deshalb explizierend und kombinatorisch zugleich vorgehen: Wir möchten Populärkultur in ihrer Sonderform als *American popular culture*, den amerikanischen Comic aber nicht als spezifische Gattung, sondern als Element einer größeren systematischen Anordnung beschreiben. Das erlaubt es, einen Aufsatz über Comics kontra-intuitiv mit etwas beginnen lassen, was auf den ersten Blick wenig mit Bild-Schrift-Sequenzen zu tun hat. Einem Jazz-Stück etwa, das seine eigene Position innerhalb der amerikanischen Populärkultur thematisiert. Sagen wir: »Word for Bird« von John Zorn, eine 74 Sekunden lange Kaskade schriller, absurd tempogesteigerter Saxophonphrasen und Trommelwirbel. Das Album, auf dem dieses Stück veröffentlicht wurde, stammt aus dem Jahr 1989; es heißt *Spy vs. Spy*. Wir behaupten: Im Titel, im Konzept und nicht zuletzt in der Musik dieses Albums verdichtet sich ein ästhetischer Moment, in dem zahlreiche Fäden der amerikanischen Populärkultur zusammenlaufen. Die Konvergenzen, die diesen Moment ausmachen, stellen allgemeine Einsichten zum System *popular culture* bereit; insbesondere verdeutlichen sie, dass die Existenz solch selbstreferentieller Knotenpunkte den generativen Regelfall dieses

2 Das theoretische Programm, das sich hinter diesen Aussagen verbirgt, ist nicht unkontrovers. Vorausgreifend auf kommende Untersuchungen sei gesagt, dass uns die systemische Produktivität menschlicher Akteure im Fall der Populärkultur durch die jeweils avancierten Modelle (Erving Goffman, Pierre Bourdieu und Bruno Latour für die Handlungstheorie, Talcott Parsons und Niklas Luhmann für die Systemtheorie) nicht hinreichend beschrieben scheint. Wir vermuten, dass die Populärkultur – verstanden als moderne und modernisierende Evolution von Praxisformen – Gestaltungs- und Identifikationsmöglichkeiten bereit stellt, die von Akteuren in anderen kulturellen Feldern nicht mit gleicher Wahrscheinlichkeit realisiert werden können.

kulturellen Systems darstellt. So besteht eine mehr als nur zufällige Verbindung zwischen der eigenartigen Musik, die John Zorn 1989 in der Lower East Side einspielte, und der ästhetischen Praxis des amerikanischen Comics.

Wollen wir diese Verwicklungen entflechten, ist zunächst bedeutsam, dass »Word for Bird« die Cover-Version eines älteren Jazz-Stücks ist, nämlich eines gleichnamigen Titels, der 1987 von Ornette Coleman als frei improvisierte Fortführung seiner bereits 1959 veröffentlichten Nummer »Bird Food« aufgenommen wurde. Die Titel beider Stücke wiederum – »Bird Food« und »Word for Bird« – verweisen im Gestus der Hommage auf eine der zentralen Figuren des amerikanischen Jazz, den Saxofonisten Charlie Parker (genannt »Bird«). So hat es eine innere Logik, wenn John Zorn 1989 ausgerechnet diese Hommage für eine Cover-Version auswählt, gelten Parkers Bebop-Stücke der 1940er und 1950er Jahre doch als unverzichtbares Brückenglied der Jazzgeschichte. In diesen Stücken verbindet sich der Jazz der Gründergeneration eines Louis Armstrong oder Duke Ellington mit den Avantgarden der Nachkriegszeit – Avantgarden, aus denen schließlich auch Ornette Colemans Free Jazz hervorging. John Zorns Entscheidung, ein ganzes Album mit Cover-Versionen von Ornette Coleman einzuspielen – *Spy vs. Spy* eben – ist in dieser Konstellation programmatisch. *Spy vs. Spy* setzt sich hiermit als jüngste Station einer Reihe innovativer Reproduktionsschübe in Szene, und Zorn selbst empfiehlt sich als neuer Zentralakteur in der Mutationsgeschichte des Jazz: Stabilisierung durch Erneuerung.

Was hat das alles mit Comics zu tun? Zunächst dies: Colemans eigenes Album *The Shape of Jazz to Come* von 1959 war seines Zeichens ein ästhetischer Programmtext, und das Programm betraf ein neues afroamerikanisches Musik-Verständnis, das nicht auf Wohlklang und eingängige Rezeption – nicht auf bürgerliche Respektabilität und Assimilation –, sondern auf spielerische Dissonanzen und populäre Genre-Mischungen abhob. John Zorn nimmt diese Musik dreißig Jahre später so auf, dass er sie abermals mit einem populären Genre kreuzt. Musikalisch nämlich weist »Word for Bird« überdeutliche Referenzen an die Zeichentrickfilm-Musik der 1930er bis 1950er Jahre auf, insbesondere an die Vertonungen von Warner Brothers-Cartoons durch Carl Stalling, dessen *Looney Tunes* von John Zorn wiederholt als Einfluss zitiert wurden.³

3 *Looney* übersetzt sich als »verrückt, durchgeknallt«; *Tunes* steht sowohl für »Melodien« als auch für Cartoons. Zorn komponierte später wiederholt Musik für Comic-Verfilmungen und Cartoons, u.a. für Ron Manns Dokumentation *Comic Book Confidential* (Sphinx Productions, 1988).

Der nächste Schritt in dieser Assoziationskette erscheint auf einmal sehr viel weniger willkürlich: Die Comic-Connection nämlich, die mit John Zorns musikalischer Hommage an Carl Stalling auf formal-ästhetischer Ebene impliziert ist, wird im Titel, den Zorn für sein Ornette Coleman-Album wählt, endgültig explizit gemacht: *Spy vs. Spy*. Dieser Titel verweist auf eine Comic-Serie, die sich 1989, im letzten Jahr des Kalten Krieges, großer Beliebtheit erfreute: die *Spy vs. Spy Comics* von Antonio Prohías, die seit 1961 monatlich im *Mad Magazine* erschienen. Formal knüpften diese Bilderfolgen an die ersten Zeitungscomics zu Beginn des 20. Jahrhunderts an. Innerhalb einer vorgegebenen Anzahl von Panels wurde in *Spy vs. Spy* über Jahrzehnte hinweg die immer gleiche Geschichte mit zwei (zeitweilig drei) Protagonisten erzählt – dies allerdings in einer überraschenden Variationsbreite. Zwei Spione, schwarz und weiß, befinden sich im ständigen Kriegszustand und ersinnen zunehmend ausgeklügelte Pläne und Gegenpläne, den jeweils anderen ums Leben zu bringen; die Strips enden in der Regel mit dem Tod einer der beiden Hauptfiguren. Angesichts dieses festen Handlungsgerüsts richtet sich das Interesse des Lesers nicht auf den Ausgang des Geschehens, sondern darauf, wie die vorgegebenen und weithin bekannten Elemente in der jeweils neuen Folge kombiniert und zur Anwendung gebracht werden. Welche Überraschungen – welche Modifikationen, Modulationen, Steigerungen – sind innerhalb des limitierten Formenrahmens nach der zehnten, zwanzigsten, hundertsten Wiederholung noch möglich? Das ist die Frage, die die Serie in Atem hält, wie in der folgenden Szene – in der die ewigen Kontrahenten einmal nicht sterben, sondern sich vorübergehend in den Wahnsinn treiben (Abb. 1).

Das Format, das wir hier sehen, ist eines der Grundformate populärer Serialität überhaupt. Es ist ein Format, das bereits den frühen amerikanischen Zeitungscomic bestimmte und sich bis heute in vielen Comic-Varianten durchgehalten hat. So etwa in Trey Parkers und Matt Stones Fernsehserie *South Park* (seit 1997), bei der jede Folge der ersten Staffeln eine Szene enthält, in der die Figur Kenny auf grausame und zunehmend bizarre Weise ums Leben kommt: »Oh my God, they killed Kenny!« In der nächsten Folge ist Kenny dann wieder dabei, wird aber auch diese nicht überleben. Als Zuschauer wartet man gespannt darauf, was wohl diesmal schief gehen wird und ob sich die Überraschung der letzten Folge noch steigern lässt. Variierende, sich gegenseitig überbietende Improvisation vorgegebener Formen ist aber genau das, was John Zorn mit Ornette Coleman anstellt. Um Colemans Jazz-Innovationen vor der anstehenden Kanonisierung und Musealisierung zu retten – um Jazz gewissermaßen als historisch dynamische, ja kulturell exzentrische Musikform am Leben zu erhalten –, spielt Zorn diesen Klas-

siker des Free Jazz 1989 so ein, als ob es sich um den Soundtrack zu einem Bugs Bunny-Cartoon handelt. So gesehen ist *Spy vs. Spy* ein stimmiger Titel für eine sich spielerisch immer wieder selbst herausfordernde serielle Ästhetik.

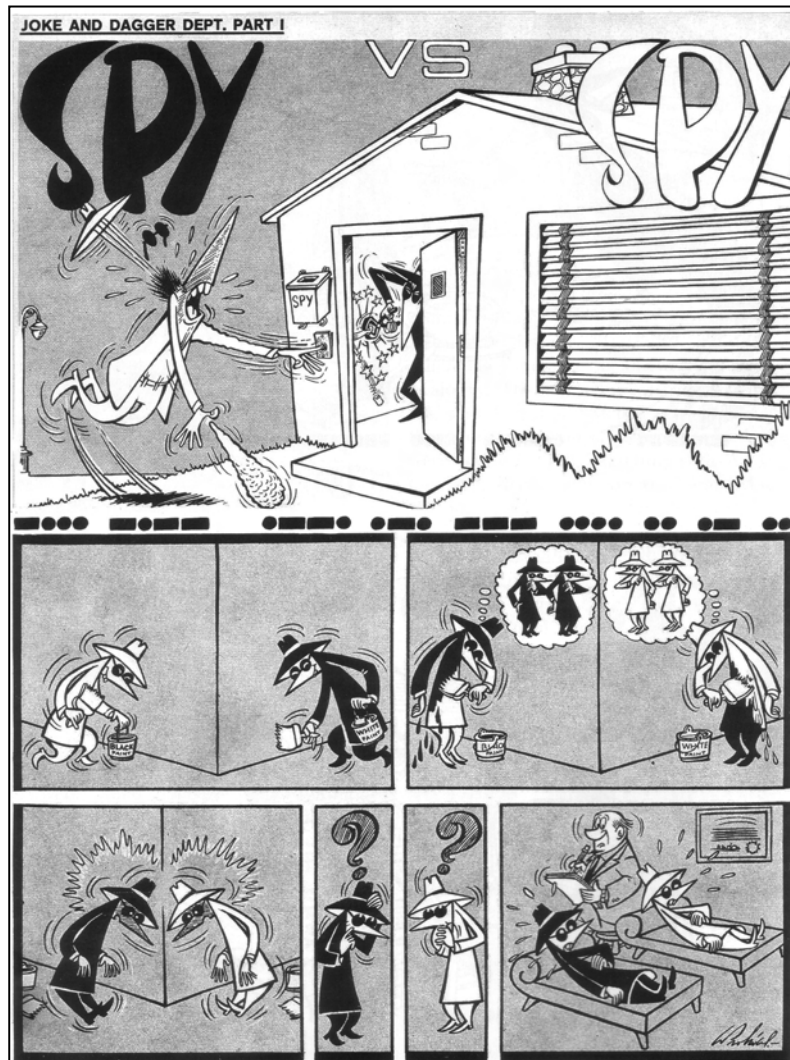


Abb. 1. Antonio Prohías: *Spy vs. Spy*, in: Maria Reidelbach: *Completely Mad*, S. 134.

Doch nicht nur formal-ästhetisch, auch historisch generiert dieser Moment Möglichkeiten seiner eigenen Wiederholung und Erneuerung. Eine allerletzte Assoziationsschleife deshalb: *Spy vs. Spy* von Antonio Prohías erschien im *Mad Magazine*. Diese Publikation ruft einen kulturellen Kontext auf, der für John Zorns »Word for Bird« durchaus bedeutsam ist. *Mad Magazine* wurde von William Gaines gegründet, dem Sohn von Max Gaines, der seinerseits als Erfinder des klassischen *Comic Book*-Formats gilt (d.h. der vierfarbigen Hefte, die nicht mehr als Beilagen größerer Publikationen erscheinen). Max Gaines war maßgeblich am Erfolg von DC Comics beteiligt und wurde später zum Gründer des Konkurrenzunternehmens EC Co-

mics, wo sein Sohn William zusammen mit Harvey Kurtzman im August 1952 die erste Nummer des *Mad Magazine* herausbrachte.⁴

Dies geschah zu einem Zeitpunkt, als Ornette Coleman kurz davor stand, sich vom Bebop zu lösen und den Free Jazz aus der Taufe zu heben – und zu einem Zeitpunkt, als die *Comic Book*-Industrie auf eine existenzielle Krise zusteuerte, da Superhelden- und Horrorcomics im Kalten Krieg zur Zielscheibe einer öffentlichen Kampagne wurden, die die Profitabilität des bis dahin populärsten Unterhaltungsmediums der USA grundlegend bedrohte.⁵ In dieser Situation etablierte sich *Mad* auf dem schwankenden Comic-Markt als parodistische Zeitschrift, die einen neuen, stark absurd gefärbten Humor in das Medium einführte. Der Schlüssel zum Erfolg lag darin, dass *Mad* nicht nur aktuelle politische Ereignisse, sondern die amerikanische Populärkultur selbst zum satirischen Thema machte. Insbesondere in Bezug auf andere Comics betrieb *Mad* eine Art spielerischer Medienkritik. Art Spiegelman, von Anfang an ein Bewunderer des Magazins, erklärte später: »The message *Mad* had in general is, ›The media is lying to you, and we are part of the media.«⁶ So führte z.B. die vierte Ausgabe von *Mad* die Figur Superduperman ein: einen in blauer und roter Unterwäsche gekleideten, grotesk muskelbepackten Superhelden, der nicht etwa die Guten vor den Bösen beschützt, sondern gebrechliche Rentner, die er zufällig auf der Straße antrifft, zur Belustigung städtischer Spaziergänger zu Brei schlägt. Die Parodie, unnötig zu erwähnen, galt der erfolgreichsten aller Comic-Figuren, Superman, 1938 von Jerry Siegel und Joe Shuster für DC Comics erfunden.

Wie hängt das alles zusammen? Welch konspirative Lesart führt uns von John Zorn und dem Avantgarde-Jazz der 1980er Jahre über Ornette Coleman zu Charlie Parker und dann über den Umweg

4 Zum *Mad Magazine* vgl. Maria Reidelbach: *Completely Mad. A History of the Comic Book and Magazine*, Boston: Little, Brown and Company 1991.

5 Nach der Veröffentlichung von Fredric Werthams para-sozialwissenschaftlicher Studie *Seduction of the Innocent* (1954) veranlasste der amerikanische Kongress eine Untersuchung über den schädlichen Einfluss der Comic-Industrie auf Jugendliche. Vgl. Fredric Wertham: *Seduction of the Innocent*, New York: Holt 1954; Amy Kiste Nyberg: *Seal of Approval. The History of Comics Code*, Jackson: University Press of Mississippi 1998; Bart Beaty: *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, Jackson: University Press of Mississippi 2005; David Hajdu: *The Ten-Cent Plague. The Great Comic Book Scare and How It Changed America*, New York: Farrar, Straus & Giroux 2008.

6 Zit. n. National Public Radio: »Intersections: Of ›Maus‹ and Spiegelman. ›MAD‹ Inspired Comic Book Looks at the Holocaust«, in: *Dass.: Arts & Entertainment* (26.1.2004), URL: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1611731>, Datum des Zugriffs: 12.10.2008.

von *Mad Magazine* zu Superman? Besagte Assoziationskette erscheint weniger zufällig – und damit bedeutsam für ein Verständnis des Systems *American popular culture* – wenn man sich fragt, was die genannten Namen, Personen und Orte miteinander gemein haben. Ist es z.B. ein Zufall, dass so viele Fäden in der Lower East Side zusammen laufen? Auch der eben zitierte Art Spiegelman (der erste Comic-Zeichner, der den Pulitzer-Preis erhielt) war lange Zeit im selben New Yorker Künstlermilieu der Lower East Side aktiv wie der Free Jazzer John Zorn; ebenso wurde *Mad Magazine* ursprünglich aus der Lower East Side heraus publiziert. Diese stadtgeografische Koinzidenz wird zur Evidenz, wenn wir uns erinnern, dass die Lower East Side das Immigrantenviertel New Yorks ist – v.a. das Viertel, in dem jüdische Einwanderer aus allen Teilen Europas im ständigen Spannungsfeld zwischen orthodox-religiöser Tradition und der kommerziellen Alltagskultur der amerikanischen Moderne lebten. Fragen wir uns vor diesem Hintergrund, was alle der bisher genannten Comic-Künstler mit John Zorn verbindet – von Jerry Siegel und Joe Shuster über Max und William Gaines und Harvey Kurtzman bis zu Art Spiegelman (und man könnte weitere Innovatoren des amerikanischen Comics nennen, von Will Eisner bis zu Stan Lee, den Erfinder von *Spider-Man* und Mitbegründer von Marvel Comics) – so ist die Antwort rasch gegeben: Bei all diesen Personen handelt es sich um jüdisch-amerikanische Kulturproduzenten, um Immigranten oder Kinder von Immigranten, die kanonisierte ästhetische Kompetenzen mit vernakulären Formen der amerikanischen Alltagskultur fusionierten.⁷

Das ist keine Besonderheit der Gattung Comic: Auch John Zorns Transposition des schwarzen Jazz Ornette Colemans steht in einer langen Tradition der Auseinandersetzung jüdisch-amerikanischer Musiker mit afroamerikanischen Musikstilen, von Al Jolson in *The Jazz Singer* (1927) über George Gershwin und andere Tin Pan Alley Komponisten bis hin zu Robert Allen Zimmerman, den unwahrscheinlichen Erneuerer von Blues und Country aus Duluth, Minnesota.⁸ In John Zorns »Word for Bird« erklingt somit eine Mat-

7 Vgl. dazu auch Simcha Weinstein: *Up, up, and oy vey! How Jewish History, Culture, and Values Shaped the Comic Book Superhero*, Baltimore: Leviathan 2006; Paul Buhle (Hg.): *Jews and American Comics. An Illustrated History of an American Art Form*, New York, London: New Press 2008.

8 Zur Bedeutung des *Jazz Singer* für die amerikanische Populärkultur vgl. Frank Kelleter: »Schallmauern im Lichtspielhaus. Populärkultur, ›Trans-National America‹ und *The Jazz Singer*«, in: Ricarda Strobel/Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, München: Fink 2009, S. 107-120. Zu Bob Dylan als Wandlungskünstler vgl. Heinrich Detering: *Bob Dylan*, Stuttgart: Reclam 2007.

rix kultureller Verflechtungen – in diesem Fall: produktive Interferenzen von jüdischen und afroamerikanischen Kulturstilen –, die sich für zahlreiche Erscheinungen der amerikanischen Populärkultur nachweisen lässt. Historisch ist es somit nur folgerichtig (d.h. systemintern durch hohe Wahrscheinlichkeit gedeckt), dass eine der erkenntnisschärfsten und gegenwärtig einflussreichsten Darstellungen des amerikanischen Comics von einem jüdisch-amerikanischen Autor verfasst wurde und dabei genau davon handelt, wie der amerikanische Comic – und mit ihm eine ganze Tradition amerikanischen Humors – aus der modernen Erfahrung der Immigration und Kulturfucht, der Aussiedelung und Verschleppung, erwuchs. Michael Chabons *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, erschienen 2000, führt die Geburt des amerikanischen Comics zurück auf das produktive Aufeinandertreffen scheinbar unvereinbarer Lebenswelten in einer unerhört mobilen, vergleichsweise Mischung intensiven und sozial wie ethnisch unablässig konfliktreichen Gesellschaft.

Folgerichtig ist auch, dass es sich hierbei um kein kulturwissenschaftliches Werk im klassischen Sinn handelt, sondern um einen seinerseits fiktionalen – und populären! – Text: einen Roman, der gleichwohl als Auslöser der Comics Studies-Welle des frühen 21. Jahrhundert gelten darf.⁹ Zusammen mit Graphic Novels wie Alan Moores und David Gibbons' *Watchmen* (1986) zeichnet Chabons *Amazing Adventures* dafür verantwortlich, dass der Comic, v.a. in seiner amerikanischen Spielart, zu den derzeit am intensivsten erforschten Gattungen populärer Kultur gehört. Ruft man sich vor dem Hintergrund dieser Untersuchungen John Zorns musikalisches Programm einer Radical Jewish Culture ins Gedächtnis – ein kulturelles Programm, das nicht im Sinn ethnischer *identity politics* auftritt, sondern als geradezu irrsinnige Hybridisierung ästhetischer Formen (so wie sie bis 2007 im New Yorker Tonic Club zu begutachten war) –, dann erscheint es plötzlich alles andere als zufällig, dass John Zorn seinem Ornette Coleman-Album den Titel einer Comic-Serie aus dem *Mad Magazine*, *Spy vs. Spy*, gegeben hat. Ebenso wenig exzentrisch mutet folgender Dialog aus *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* an; die Figur Sammy sinniert hier über das wahnwitzige, und damit immer auch witzige, Formen-

9 Der Comic-Roman scheint sich zu einer kleinen literarischen Gattung zu entwickeln, zu der folgende Texte zählen: Jay Cantors *Krazy Kat: A Novel in Five Panels* (1987), Tom deHavens Trilogie *Funny Papers* (1985), *Darby Dugan's Depression Funnies* (1996) und *Dugan Under Ground* (2001) sowie sein neuester Roman *It's Superman* (2005), aber auch Richard Lupoffs *The Comic Book Killer* (1989) und Robert Rodis *What They Did to Princess Paragon* (1994). Der erfolgreichste Comic-Roman nach Chabons *Amazing Adventures* ist Jonathan Lethems *The Fortress of Solitude* (2003).

schicksal alter Mythen in der amerikanische Moderne: »Why, they're all Jewish, superheroes. Superman, you don't think he's Jewish? Coming over from the old country, changing his name like that. Clark Kent, only a Jew would pick a name like that for himself.«¹⁰ Chabons Pointe ist keineswegs, dass Superman im Grunde nur ein amerikanisierter Golem ist. Chabons Pointe ist, dass die amerikanische Mutation der Golem-Figur gänzlich neue, sprichwörtlich überdrehte und durchgeknallte, fantastisch überformte, mit geringsten Mitteln immer weiter wandlungsfähige Ausdrucksmöglichkeiten generiert: »this great, mad new American art form« des amerikanischen Comics.¹¹

Great – Mad – New: Weitere Titel- und Schlüsselbegriffe populärkultureller Selbstthematization drängen sich auf: *Looney*, zum Beispiel, oder *Krazy*. Inwiefern ist diese verrückte, neue, großartige Kunstform aber eigentlich *American*? Was wir hier exemplarisch und in aller Kürze am Beispiel jüdisch-amerikanischer Comics und Jazzmusik durchgespielt haben, ist keineswegs auf zwei ethnische Gruppen und ihre gegenseitigen ästhetischen Interferenzen beschränkt, sondern für das System *popular culture* insgesamt kennzeichnend. Drei der zentralen Medien amerikanischer Populärkultur – Hollywood-Film, Jazz, Comic – entstanden fast zeitgleich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, zur Zeit der New Immigration.¹² Dass sie nach solch spezifischen Ursprüngen einen globalen Siegeszug antreten konnten, hat nicht zuletzt damit zu tun, dass diese Filme, Musiken und Bildergeschichten entscheidend von Akteuren geprägt wurden, für die die Erfahrung der Diaspora eine moderne, urbane, auch kapitalistische Erfahrung war. Bis heute haben populärkulturelle Formate ihre oft nachhaltigsten ästhetischen Prägungen in multilingualen, multiethnischen und stark migrantischen Gesellschaften erfahren. Heterogene Rezipientengruppen erfordern nun einmal eine möglichst allgemeine, möglichst voraussetzungslose Ansprache. Unterhaltungsformate aus den USA sind deshalb oft stilbildend für die internationale Populärkultur: Um ein multiethnisches, multilinguales und multireligiöses Publikum zu erreichen, waren sie von Anfang an – also: immer schon, nicht erst seit Aufkommen des Begriffs der Globalisierung – gezwungen, ihre formalen Strukturen zu vereinfachen und zu schematisieren, und so konnten Comics ebenso wie Stummfilme von jüdischen, afroamerikanischen, asiatischen oder deutschen Immi-

10 Michael Chabon: *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, New York: Random House 2000, S. 585.

11 Ebd., S. 167.

12 Der erste amerikanische Kritiker, der die gemeinsame kulturhistorische Bedeutung dieser drei Medien erkannte, war Gilbert Seldes: *The Seven Lively Arts*, New York: Harper & Brothers 1924.

granten gleichermaßen kompetent rezipiert und reproduziert werden.¹³ Auch Antonio Prohías, der Schöpfer von *Spy vs. Spy*, kam 1960 als kubanischer Immigrant nach der Machtübernahme Castros in die USA. Es war nahe liegend, dass er sich in solcher Situation eines stummen und sprachlosen Mediums bediente – und damit ein globales Publikum erreichte.¹⁴

Das Besondere dieser gleichermaßen modernen wie modernisierenden Massenästhetik liegt darin, dass sie Standardisierung nicht als Trivialisierung, Verflachung oder Vorhersagbarkeit betreiben muss – und es in der Regel auch nicht tut. Ein Blick auf die interne Dynamik populärer Kultur zeigt, dass v.a. das Strukturprinzip der Serialität nahezu zwangsläufig eine Ästhetik fordert, die ihre eigene Formengeschichte beobachtet und auf diese Weise immer weitere Variationen und Selektionen realisiert. Andernfalls hätten sich die basischen Schemata auch bald erschöpft, und Überraschung – eine Grundvoraussetzung von Unterhaltung – würde ausbleiben.

Populäre Serialität ist somit einfach und komplex zugleich. Populäre Serialität produziert vielfach anschlussfähige, leicht verständliche Fortsetzungen, die aber in dynamischer Weise selbstbezüglich sind: Fortsetzungen, die sich beständig gegenseitig überbieten und auf diese Weise das System Populärkultur immer weiter ausdifferenzieren. So werden grafische Meisterwerke mit nur vier Panels, musikalische Erhabenheit in nur drei Akkorden und epische Erzählungen in zweieinhalb Minuten möglich. Der Vereinfachung der Formensprache und der Herabsetzung von Rezeptionsvoraussetzungen, so wie sie v.a. die Frühphase populärer Gattungen kennzeichnet, entspricht im System Populärkultur fast immer Komplexitätssteigerung und Flexibilisierung auf Seiten der kulturellen Nutzbarkeit und sodann auch auf Seiten der formalen Praktiken selbst.¹⁵

13 Vgl. Winfried Fluck: »The Search for an ›Artless Art‹«, in: Klaus Benesch/Ulla Haselstein (Hg.): *The Power and Politics of the Aesthetic in American Culture*, Heidelberg: Winter 2007, S. 29-44. Eine ähnliche Auffassung vertritt Achatz v. Müller in einer Rezension der Ausstellung »Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst« (19.9.2008 bis 25.1.2009 in der Hypo Kunsthalle München). Für v. Müller ist der wichtigste Faktor im Welterfolg von Disney der »Stil reduzierter Komplexität«, der »das überall fassbare und adaptierbare zeichnerische Disney-Universum« ermöglicht. A. v. Müller: »Von Ludwig II. zu König Louie« in: *Die Zeit*, 18.9.2008, S. 73.

14 Die Autorsignatur unter *Spy vs. Spy* erscheint dann auch, dem Thema des Kalten Krieges angemessen, in international verständlichen Morsezeichen.

15 Die jüngere Literaturwissenschaft fasst das bisweilen unter Begriffe wie »Transmedialisierung«, »Evolution von Sub-Genres«, »kaskadierende Gattungshybridität« usw.

Das hier skizzierte Verständnismodell populärer Kultur verlangt nach einer Integration historisch-kulturwissenschaftlicher und ästhetisch-praxeologischer Interessen. Im Folgenden wird es deshalb um die Beantwortung von zwei trügerisch einfachen Fragen gehen. Erstens: Warum entsteht der Comic Strip gerade in den USA und gerade zwischen den 1890er und 1920er Jahren? Zweitens: Welche Möglichkeiten ästhetischer Praxis werden durch die ersten seriellen Comic Strips ins Leben gerufen?

2. Richard Felton Outcaults *Yellow Kid* (1895-1898)

Zur Beantwortung der ersten Frage wenden wir uns Richard F. Outcaults *Yellow Kid* zu, der am 5. Mai 1895 in der *New York World* zum ersten Mal als Hauptfigur des Comic Strips *Hogan's Alley* auftritt.¹⁶ Damit soll nicht bestritten werden, dass es eine Reihe von Zeichnern gab, deren Werke sich als Comic Strips oder Proto-Comics lesen lassen (z.B. Franklin M. Howarth und Michael Angelo Woolf). Dennoch stellen wir fest, dass die historiografische Initialstellung des *Yellow Kid* durch den immensen Erfolg und Einfluss dieser Figur begründet ist. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, dass ein früher Strip Outcaults die komische Kreuzung eines Hundes mit einer Schlange zeigt und den Titel »Origin of

16 In der US-amerikanischen Forschung hat sich 1895 als Gründerjahr des Comics als populärkulturellem Medium etabliert, was einerseits auf die unscharfe Trennung von Zeitungscomics und Illustrationen in Witzblättern, andererseits auf anachronistische Definitionen des Comic Strips hinweist. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Entstehungsgeschichte des Comic Strips verschiedene Stationen – z.B. erstes Erscheinen in einer Sonntagsbeilage, erster Auftritt der Hauptfigur, regelmäßiges Auftreten der Hauptfigur, erste Strips in Farbe – durchläuft. Es sei erwähnt, dass wir den Ausdruck *Comic Strip*, wie inzwischen üblich, rückwirkend gebrauchen, denn er existiert erst seit 1907 mit Bezug auf die erste durchgängig täglich erscheinende Serie *Mutt and Jeff* von Bud Fischer. Zuvor war von *funny pages* die Rede. Vgl. Andreas C. Knigge: *50 Klassiker Comics. Von Lyonel Feininger bis Art Spiegelman*, Hildesheim: Gerstenberg 2004, S. 8. Zur Geschichte der Zeitungscomics vgl. auch Judith O'Sullivan: *The Great American Comic Strip. One Hundred Years of Cartoon Art*, Boston: Bullfinch 1990; Robert C. Harvey: *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*, Jackson: University Press of Mississippi 1994; Richard Marschall: *America's Great Comic-Strip Artists. From the Yellow Kid to Peanuts*, New York: Stewart, Tabori & Chang 1997; Ian Gordon: *Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945*, Washington DC, London: Smithsonian Institution Press 1998; Brian Walker: *The Comics before 1945*, New York: Abrams 2004; Alexander Braun: *Jahrhundert der Comics. Die Zeitungs-Strip-Jahre*, Bielefeld: Museum Huelsmann 2008.

a New Species« trägt (*New York World*, 18. Nov. 1894).¹⁷ Der Comic Strip inszeniert sich hier selbstbewusst als neue, hybride Gattung in der Evolution der Unterhaltungskultur.

Das Neue an Outcaults Zeichnungen war neben der Einführung einer wiederkehrenden, d.h. seriellen, Hauptfigur die Verschmelzung von Wort und Bild – zuerst diente das gelbe Nachthemd des Yellow Kid als Textfläche, aber schon bald entstanden Sprechblasen – sowie die grafische Umsetzung des sequentiellen Erzählens durch Panels, also gerahmte und von Stegen getrennte Bilder, die von links nach rechts gelesen werden. Outcault, der 1892 aus dem Mittleren Westen nach New York gekommen war, entwickelte diese Formen im medialen Kontext der amerikanischen Zeitungskriege. Im Kampf um die Vorherrschaft der Presse hatten Verleger wie Joseph Pulitzer und William Randolph Hearst Mitte der 1890er Jahre eine neue Art der Zeitungsbeilage geschaffen, die sich als besonders populär erweisen sollte: *comic strip supplements*. Kurze Unterhaltungsbeilagen gab es schon früher, aber originell war die Idee, durch farbige, einzig den Comic Strips gewidmete Zeitungsteile eine neue Klientel anzusprechen.¹⁸ Comics dienten also von Anfang an als Lesermagnet und Werbemittel. Sie sollten die Stammlerschaft vergrößern, indem sie auch die weniger gebildeten Arbeiter, Einwanderer mit mäßigen Englischkenntnissen sowie die Kinder dieser Zielgruppen zum regelmäßigen Kauf einer bestimmten Zeitung anregten. Hierzu präsentierten sie einen grobkörnigen Humor, der sich einer Vielzahl ethnischer Stereotypen und Sprachen bediente.¹⁹

Vor diesem Hintergrund erklären sich die Besonderheiten des Yellow Kid, wie sie in einer Szene aus *McFadden's Row of Flats* vom 22. November 1896 im *New York Journal* zu sehen waren (Abb. 2). Im Vordergrund dieses Einzelbildes sieht man einen Straßenjungen im gelben Nachthemd, ein irisches Einwanderkind namens Mickey Dugan. Die Szenerie zeigt das Milieu der urbanen und ethnisch he-

17 B. Blackbeard: *R.F. Outcault's Yellow Kid*, S. 22.

18 Sonntagsbeilagen gab es in den New Yorker Tageszeitungen ab 1889, als Pulitzer sie für seine *Sunday World* einführte. Ab 1894 war Pultizers Druckabteilung in der Lage, vierfarbige Beilagen zu produzieren, was die Attraktivität der Comic Strips deutlich erhöhte. Hearsts *Sunday Journal* folgte zwei Jahre später mit einer eigenen bunten Sonntagsbeilage; sie trug den Titel *American Humorist* und präsentierte im Oktober erstmals Outcaults Yellow Kid. Vgl. N.C. Christopher Couch: »*The Yellow Kid and the Comic Page*«, in: Robin Varnum/Christina T. Gibbons (Hg.): *The Language of Comics. Word and Image*, Jackson: University Press of Mississippi 2001, S. 60-74.

19 Die Zielgruppe von Comic Strips bestand allerdings nicht primär aus Analphabeten; fast 90 % der städtischen Arbeiterschaft konnte lesen. Vgl. I. Gordon: *Comic Strips and Consumer Culture*, S. 13.

Der frühe amerikanische Zeitungscomic

terogenen Arbeiterschicht New Yorks und steht damit im Kontext städtischer Romane wie Stephen Cranes *Maggie: A Girl of the Streets* (1893) und dem Fotojournalismus von Jacob Riis (*How the Other Half Lives*, 1890). Zu einigen eher realistisch gestalteten Charakteren gesellen sich komische Figuren aus der amerikanischen Populärkultur: Wir begegnen einer Gruppe von Cancan Tänzerinnen und einer stereotypisch karikierten schwarzen Figur mit dicken Lippen, aufgerissenen Augen und abstehenden Haaren, die den Lesern aus dem Minstrel Theater oder aus Illustrationen wie *Kemble's Coons* (1896) von E.W. Kemble bekannt war.

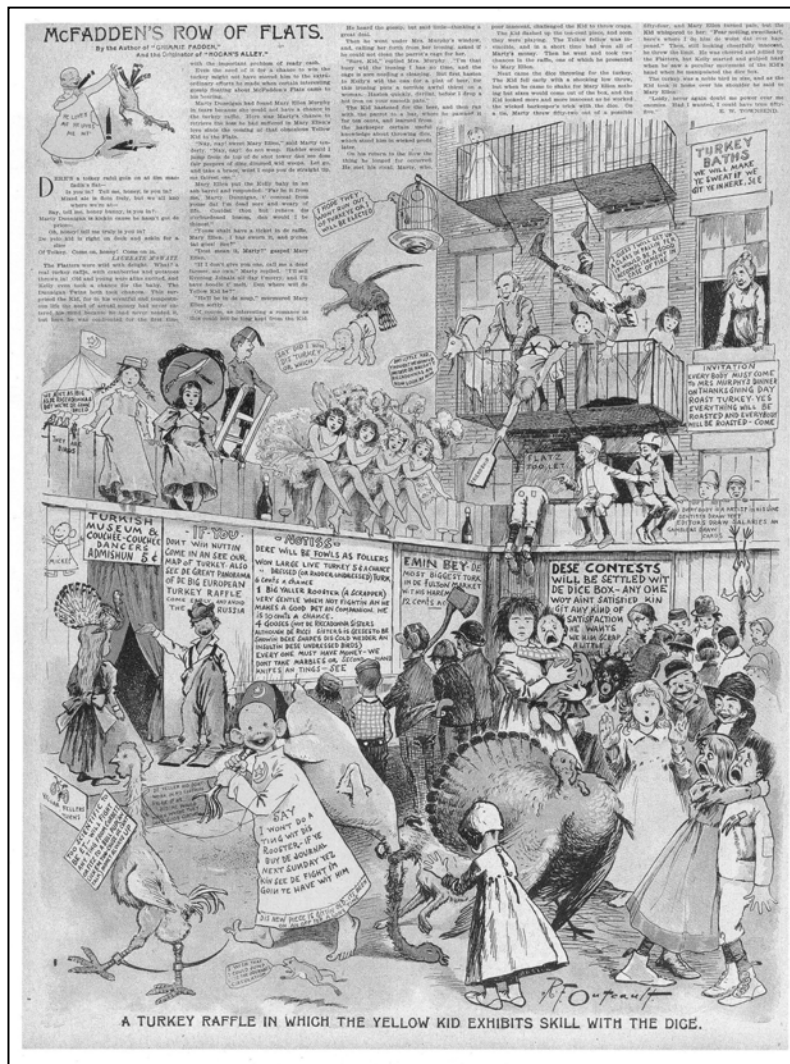


Abb. 2. Richard F. Outcault: *McFadden's Row of Flats* (22.11.1896), in: *Bill Blackbeard: R.F. Outcault's Yellow Kid*, S. 215.

Was lässt sich noch über dieses Einzelbild sagen? Erstens, dass hier die Lebenswelt der intendierten Comic-Rezipienten selbst abgebildet wird. »Einfache Leute« werden Ende des neunzehnten Jahrhunderts als Konsumentengruppe zunehmend wichtig, weil sich die

Zugangsbedingungen zu kulturellen Artefakten in vielerlei Hinsicht verringern: technologisch-medial (durch preiswerten Farbdruck und industrielle Fertigung), finanziell (die *yellow press* ist auch für Arbeiter erschwinglich), narrativ (Visualisierung von Handlungszusammenhängen; Lautwörter wie *zip* und *bam* erklären sich von selbst) und intellektuell (anders als die Karikaturen und Illustrationen in Witzblättern und Magazinen wie *Puck*, *Judge* oder *Life* fordern Comics keine detaillierte Kenntnis politischer oder historischer Zusammenhänge).²⁰

Zweitens erkennen wir bei Outcault visuelle und verbale Verweise auf das vernakuläre Theater Amerikas, also Vaudeville, Burleske, Zirkus, *Minstrel Show*: in diesem Bild durch die schwarze Minstrel-Figur und die Cancan Tänzerinnen; in einem Strip, auf den wir noch zu sprechen kommen (s.u., Abb. 3), durch den Untertitel »A Farce, a Comedy, and a Tragedy, All in One«. ²¹ Diese Verweise markieren einen entscheidenden Moment in der Frühgeschichte des amerikanischen Comics; sie zeigen die schrittweise Abwendung von der europäischen Tradition der historisch bzw. lokal gebundenen politischen Satire und sozialkritischen Karikatur hin zum Comic Strip als Massen- und Unterhaltungsmedium, das bei aller Bezugnahme auf die Lebenswelt spezifischer Rezipienten überregional verständlich und zeitlich relativ ungebunden bleibt.²²

20 Zum Verhältnis der frühen Zeitungscomics zu den politischen Karikaturen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts vgl. David Kunzle: *History of the Comic Strip*, Bd. 1: The Early Comic Strip, Berkeley: University of California Press 1973; ders.: *History of the Comic Strip*, Bd. 2: The Nineteenth Century, Berkeley: University of California Press 1990; Adam Gopnik: »Comics«, in: Kirk Varnedoe/Adam Gopnik (Hg.): *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, New York: Museum of Modern Art, Abrams 1990, S. 153-228; Jane E. Brown/Richard S. West: »William Newman (1817-1870). A Victorian Cartoonist in London and New York«, in: *American Periodicals* 17 (2007), H. 2, S. 143-183.

21 Gopnik nennt den frühen Comic Strip »a burlesque told in narrative panels«. A. Gopnik: »Comics«, S. 154. Besonders deutlich wird der Einfluss des Vaudeville Theaters in der Sonntagsseite vom 10.1.1897, die den Yellow Kid als »stage manager of this show« mit seinen Freunden Little Boy Blue und Ole King Kole auf der Bühne zeigt. Auch die Tänzerinnen und die Minstrel-Figur treten wieder auf; ein großes Banner identifiziert die Truppe als »De Yaller Kid's Mother Goose Vaudeville Co«. B. Blackbeard: *R.F. Outcault's Yellow Kid*, S. 230.

22 Über den Einfluss der europäischen Karikatur und Illustration (Wilhelm Busch, Rodolphe Töpffer, Thomas Rowlandson, James Gilray) auf die frühen Zeitungscomics herrscht Uneinigkeit. Unserer Ansicht nach sollten die kulturell und historisch spezifischen Praktiken der amerikanischen Zeitungscomics – die *yellow press* als Massen- und Sensationsmedium; der

All dies hat ästhetische Konsequenzen. Will man ein sozial und ethnisch heterogenes Publikum langfristig als Käuferschicht binden, ist hierzu eine besondere Form der Unterhaltung erforderlich. Hilfreich sind leicht erkennbare, charismatische und – das ist besonders wichtig – wiederkehrende, d.h. serielle, Figuren, an deren Erlebnissen das Publikum Tag für Tag für einige Minuten teilhaben möchte. Zudem müssen diese Serienfiguren konkurrenzfähig sein, denn im verbissenen Kampf um Marktanteile im Zeitungssegment werden erfolglose Strips schon nach wenigen Episoden abgesetzt. Outcaults *Yellow Kid* ist hierfür ein ausgezeichnetes Beispiel, denn die Form des Strips wandelt sich schnell von naturalistischen Einzelbildern, die Outcault mit Details anreichert und in denen Mickey Dugan in einer fasst überquellenden Flut visueller und textlicher Informationen unterzugehen droht, zu einer Abfolge sequentiell erzählter Episoden, die auf spezifische Kontexte zunehmend verzichten und Mickey als Aushängeschild der Zeitung präsentieren.

Outcaults Schwenk von der politischen Karikatur zur populärkulturellen Unterhaltung lässt sich anschaulich an seinen sequentiellen Comic Strips verfolgen. So in einer Folge vom 25. Oktober 1896, in der Mickey zum ersten Mal eine eigene Sprechblase erhält (Abb. 3).²³ Es fehlen noch die Rahmen, die ein Bild vom anderen trennen, aber der Gesamteffekt ist schon da: In einer Abfolge von Bildern sehen wir, wie Mickey einen Fonografen in Betrieb setzt, der die Vorzüge des *comic supplement* in der Sonntagsausgabe des *New York Journal* anpreist. Kommuniziert Mickey anfangs noch durch Textpassagen, die wie magisch auf seinem Nachthemd erscheinen, so findet er am Ende des Strips seine Sprache in Form einer gefüllten Sprechblase: »Wait till I git dat foolish bird.« Es ist bezeichnend, dass Outcaults Comics schon früh den eigenen Status als Werbung und Trickkunst thematisieren.²⁴ Der Papagei plappert die Hearst-sche Werbepropaganda nach und stellt den Comic Strip damit als

Druck farbiger Sonntagsbeilagen; neue Zielgruppen usw. – analytisch stärker berücksichtigt werden.

- 23 Diese Episode erscheint ca. einen Monat vor dem oben analysierten Einzelbild; der Wandel vom Einzelbild zum Erzählen in Sequenzen folgt also keiner streng linearen Entwicklungslogik.
- 24 In der weiter oben besprochenen Episode aus *McFadden's Row of Flats* (vgl. Abb. 2) ist links neben dem Museumseingang eine vereinfachte Zeichnung des Yellow Kid zu sehen. Hier zeigt der Strip sein mediales Selbstbewusstsein: Er portraitiert Mickey Dugan als eine populäre Ikone, die von Fans auf Häuserwände gekritzelt wird. Man kann diese Art von Graffiti als Antwort auf die kommerzielle Omnipräsenz der Figur lesen; Hearst und Pulitzer (der eine konkurrierende Serie mit der gleichen Figur in Auftrag gegeben hatte) plakatierten das Aushängeschild ihrer Beilagen überall in New York. Vgl. R.C. Harvey: *The Art of the Funnies*, S. 6.

kommerzielles Massenmedium aus: »Why is the Sunday Journal's Coloured Supplement de greatest ting on earth? [...] Dats too easy. Its a Rainbow of Colour, a dream of beauty, a wild bust of laughter, an regular hot stuff.«

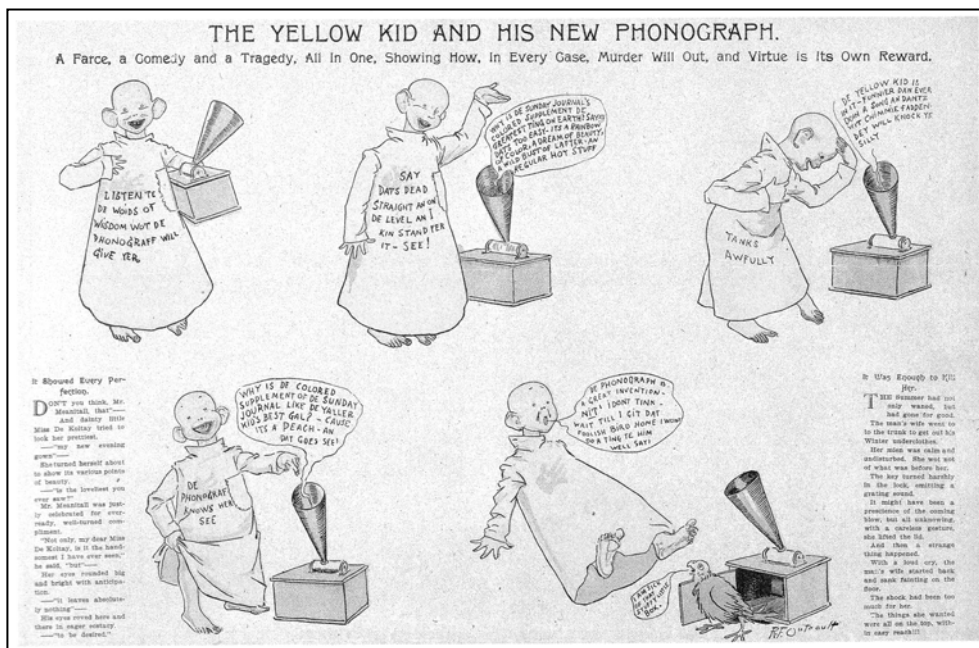


Abb. 3. Richard F. Outcault: *The Yellow Kid and His New Phonograph*, (25.10.1896), in: Bill Blackbeard: *R.F. Outcault's Yellow Kid*, S. 208.

Ironisch reflektiert Outcault den wirtschaftlichen Primärauftrag des Comics: »Listen to de woids of wisdom wot de phonograff will give yer«, steht anfangs auf dem Nachthemd des Yellow Kid, doch am Ende will der Papagei, sinnbildlich für die Comic-Figur, aus der Box – dem Fonografen bzw. dem gezeichneten Comic – ausbrechen: »I am sick of that stuff little box.« Der Wandel von der politischen Karikatur zum sequentiellen Comic Strip ist offenbar nicht allein dem individuellen Geistesblitz eines genialen Schöpfers zu verdanken. Was hier stattfindet, ist ein Zusammenspiel von wirtschaftlichen Zwängen – der Strip muss eine heterogene Leserschaft im Konkurrenzkampf attraktiver Freizeitangebote dauerhaft binden, ist sich seiner Rolle als Werbeträger dabei aber voll bewusst – und Outcaults kreativer Antwort auf diese Zwänge: Mickey Dugan, typisiert als Yellow Kid, ist die komisch-ironische Galionsfigur der Zeitung, die dem Leser sowohl als Repräsentant der eigenen Lebenswelt als auch in der Rolle des marktschreierischen Verkäufers begegnet.²⁵

25 Zur Bedeutung von Freizeit und Konsumverhalten im Zuge der amerikanischen Industrialisierung vgl. als frühe Studie Thorstein Veblen: *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study in the Evolution of Institutions*, New York: Macmillan 1899. Der Comic-Konsum wird bereits in der An-

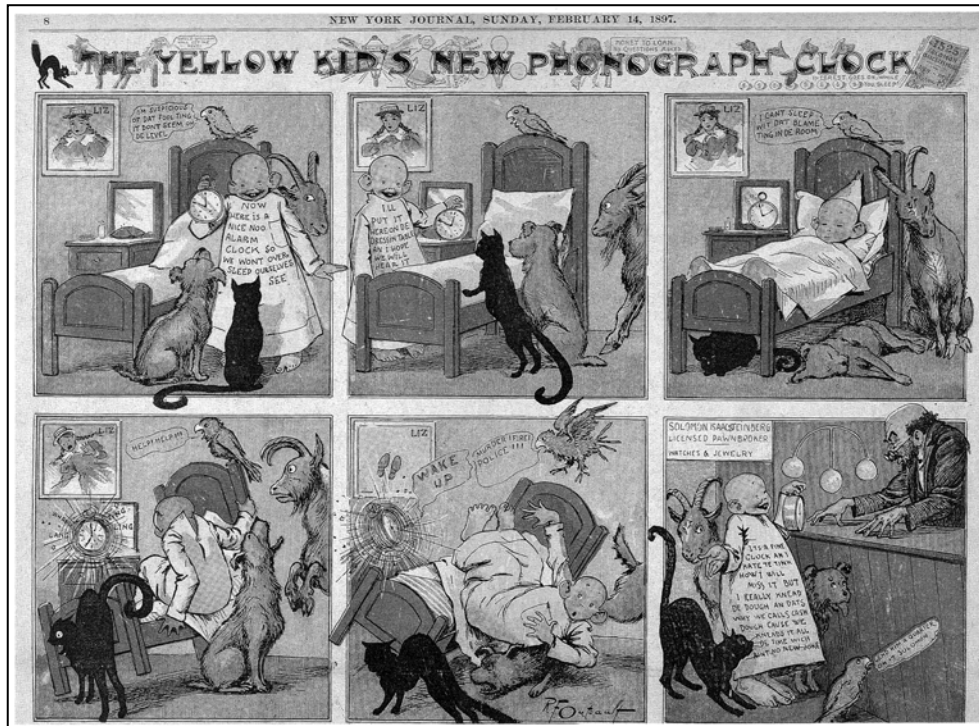


Abb. 4. Richard F. Outcault: *The Yellow Kid's New Phonograph Clock* (14.2.1897),
in: Bill Blackbeard: *R.F. Outcault's Yellow Kid*, S. 240.

Bald umrahmt Outcault die einzelnen Szenen seiner Geschichten, wie eine Episode vom 14. Februar 1897 zeigt (Abb. 4). Die Rahmen sind stilbildend, weil sie das sequentielle Prinzip des Comics – also die Abfolge von Einzelbildern, deren Zwischenräume der Leser imaginativ füllen muss – nun auch formal-ästhetisch auf den Punkt bringen und das Bildgeschehen lesERVERTRÄGLICH ordnen (d.h. die Rezeptionsvoraussetzungen erneut verringern).²⁶ Diese ästhetische Neuerung erscheint im Artefakt selbst als Thema, denn die Einführung der Rahmen wird durch das Bild im Bild kommentiert: Man beachte das Porträt des Mädchens namens Liz links oben! Auch

fangsphase durch *spin-off products* unterstützt, z.B. Yellow Kid-Anstecknadeln, Keksdosen und Zigarettenschachteln. Die Sekundärproduktion explodiert förmlich mit Outcaults zweiter berühmter Serienfigur Buster Brown: Schon nach kurzer Zeit gibt es Buster Brown Uhren, Schuhe, Kleidung, Musikinstrumente und Getränke. Vgl. I. Gordon: *Comic Strips and Consumer Culture*, S. 37-58. Heute sind es genau solche Spin-off-Waren (z.B. Film-Adaptionen, Action-Figuren und Computerspiele), die den eigentlichen Profit eines Comics ausmachen und eine unüberschaubare Zahl lebensweltlicher Anschlussmöglichkeiten für unterschiedlichste Publika bereitstellen.

²⁶ Eine Reduktion der Textmenge ist die Folge. Outcaults Einzelbilder sind noch sehr textlastig, doch die sequentiellen Strips verzichten weitgehend auf Prosaelemente zugunsten kurzer gesprochener (d.h. in Sprechblasen gefasster oder auf Mickeys Nachhemd gedruckter) Aussagen.

wird die gerade erst eingeführte Konvention des Bildrahmens so gleich wieder durchbrochen, indem die Tierextremitäten aus der Rahmung treten. Von Anfang an beobachtet sich das Medium somit selbst. Das Mädchen Liz wird zum Comic im Comic: Sie erschrickt über das laute Klingeln des Weckers und wird, dem Leser ähnlich, durch das neue Bildvokabular – Lautwörter wie *ting/ling* und *whang/rang* im vierten Panel sowie die Bewegungslinien um den Wecker herum – regelrecht erschüttert. Der Comic inszeniert sich hier als etwas Neues, Schockierendes, im Wortsinn: Verrücktes. Wenn der visualisierte Krach des Weckers schon ein porträtiertes Mädchen aus den Socken haut, wie soll es erst dem realen Leser ergehen, der Zeuge solch unerhörter Begebenheiten wird?

Zwei folgenreiche Entwicklungen der Comic-Geschichte werden von Outcaults Strip in Gang gesetzt. Zum einen ist die Serie so erfolgreich, dass Hearst ihren Zeichner von Pulitzer abwirbt und im *New York Journal* einen neuen Comic Strip, das schon erwähnte *McFadden's Row of Flats*, beginnen lässt. Diese Serie trägt der Popularität ihrer Hauptfigur Rechnung und nennt sich wenig später *The Yellow Kid*. Prompt engagiert Pulitzer George B. Luks, der für die *New York World* eine konkurrierende Serie mit weitgehend identischen Charakteren namens *Hogan's Alley* produziert. Star dieser Serie ist natürlich ein Yellow Kid, dessen Ähnlichkeit mit Outcaults Figur frappierend ist. Dies trägt einerseits zu einer gewissen Vereinheitlichung bei, setzt die Produkte aber auch unter erhöhten Distinktions- und Innovationsdruck. Während sich der Titel eines Strips urheberrechtlich schützen lässt, gilt dies zunächst nicht für einzelne Figuren, Handlungsschemata und Schauplätze. Hier kann sich nur der frechere und unkonventionellere Strip durchsetzen, indem er den Leser wiederholt überrascht und das Unterhaltungsangebot des konkurrierenden Strips überbietet.

Zum anderen motiviert Outcaults Strip eine Reihe von neuen *kid strips*, die im Fahrwasser des *Yellow Kid* um die Aufmerksamkeit der städtischen Leserschaft buhlen. Die bekannteste dieser Serien ist Rudolph Dirks' *Katzenjammer Kids*, die der deutsche Einwanderer frei nach Wilhelm Buschs *Max und Moritz* ab Dezember 1897 für Hearsts *New York Journal* zeichnet. Deutsche Einwanderer sind die zentralen Figuren, was u.a. an der komischen Mixtur aus englischer und deutscher Sprache zu erkennen ist: »You stay outside mit der machine Chames, until ve get done mit der supper!« oder »A place mit such humbug iss not for ladies und chentlemen!« in »My! But the Katzenjammers Are Rich!«²⁷ Anders als bei *The Yellow Kid* ist die serielle Handlung bereits sehr formelhaft (dies wird sich als zentrales Strukturprinzip der Zeitungscomics etablieren):

27 2.6.1912; B. Walker: *The Comics before 1945*, S. 39.

Die Kinder Hans und Fritz stellen immer etwas an und bekommen am Ende des Strips den Hintern versohlt.

Mit dem *Yellow Kid* und den *Katzenjammer Kids* werden komische Kinderfiguren als Protagonisten der Comic Strips zur Regel; schnell steigt der *kid strip* zum populärsten Genre des neuen Mediums auf. Weitere Genres sind die sogenannten *family strips*, z.B. George McManus' *Bringing Up Father* (1913) und Frank Kings *Gasoline Alley* (1918) sowie die späteren *adventure* und *detective strips*, z.B. Harold R. Fosters *Tarzan* (1928/1931) und Chester Goulds *Dick Tracy* (1931). Das Erzählen in sequentiellen Panels, das bei Outcault die ganzseitige Darstellung komischer Situationen nie vollständig ablöste, wird mit den *Katzenjammer Kids* endlich zur narrativen Konvention. Mit Frederick Burr Oppers *Happy Hooligan* (1900), so der Konsens in der Comic-Forschung, sind alle drei Hauptmerkmale des Zeitungscomics dann vollends etabliert: das serielle Erzählen in Panels, die Darstellung von Dialogen in Form von Sprechblasen und die serielle Präsenz einer charismatischen Hauptfigur.²⁸

Die ersten Verlagssyndikate, Hearsts *International News Service* (1912) und *King Features* (1915), ermöglichen den Druck eines Strips in einer Vielzahl von Zeitungen in verschiedenen Teilen der USA. Die Strips müssen nun überregional verständlich sein. Der Comic Strip findet dadurch eine feste Grundform, die es in Zukunft immer wieder zu erweitern und neu zu denken gilt. Die Standardisierung des visuellen und formalen Vokabulars bietet nämlich paradoxen Nährboden für neue Variationen und überraschende Anwendungen bereits etablierter Konventionen. Diese Dynamik populärer Serialität lässt sich an George Herrimans *Krazy Kat* (1913), dem formal und inhaltlich avanciertesten der frühen Comic Strips, aber auch schon an den visuellen und formalen Experimente von Zeichnern wie Lyonel Feininger und Winsor McCay ablesen.

3. Lyonel Feiningers *The Kinder-Kids* (1906-1907) und Winsor McCays *Little Nemo* (1905-1914)

Schon bald nach der Entstehung der ersten Comic Strips kritisierten religiöse Organisationen und Frauenvereinigungen das neue Medium als »ein Verbrechen gegen Amerikas Kinder«. ²⁹ In Reaktion

28 Vgl. R.C. Harvey: *Art of the Funnies*, S. 7f.

29 So der Titel eines Artikels im *Ladies' Home Journal* aus dem Jahr 1909 (»A Crime Against American Children«), den Jeet Heer und Kent Worcester zitieren. J. Heer/K. Worcester: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*, Jackson: University Press of Missis-

auf solche Leserinterventionen stellte die *Chicago Tribune* 1906 einen Zeichner ein, der sich vom Klamauk und Slapstick absetzen und eine neue bürgerliche Käuferschicht erreichen sollte: Lyonel Feininger. Auf der Titelseite der Comic-Beilage der *Chicago Sunday Tribune*, die seine Serie *The Kin-der-Kids* am 29. April 1906 vorstellte, wurde der in New York geborene und in Berlin lebende Sohn deutscher Einwanderer als »the famous German artist« angekündigt. Ein Hauch alteuropäischer Legitimität lag für das neue Medium in der Luft.³⁰

Feininger konzipierte seinen Strip als Fortsetzungsgeschichte: Die Kinder Daniel Webster, Piemouth und Strenuous Teddy entweichen Tante Jimjam, Mr. Pillsbury und Cousin Gussie; den New Yorker Hafen verlassen sie in der Familienbadewanne. Während sich frühere Strips auf abgeschlossene Einzelgeschichten beschränkten, die meist gleich endeten – die Katzenjammer Kids bekommen jedes Mal eine Tracht Prügel –, erzählt Feininger eine durchgehende, in Episoden unterteilte Handlung. Dieses Prinzip wird sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht nachhaltig durchsetzen, möglicherweise weil es die seriellen Rezeptionsvoraussetzungen beträchtlich erhöht: Man muss den Anfang der Geschichte kennen, um die Ereignisse zu verstehen, und verpasst wichtige Informationen, wenn man eine Episode aussetzt.

Auch Feiningers Verzicht auf Bewegung und das unausgeglichene Verhältnis von Wort und Bild bleiben zunächst ohne Einfluss, da die Möglichkeit, Bewegung und Geräusche zu simulieren, zu den attraktivsten Ausdrucksformen des Mediums gehört und von anderen Zeichnern zu diesem Zeitpunkt bereits erfolgreich umgesetzt wird. Wie in der Episode »How the Jimjam Relief Expedition set out« vom 24. Juni 1906 zu sehen ist, sind alle Bilder statische Momentaufnahmen; es gibt keine Lautwörter, und auch die Bewegungslinien im letzten Panel sind kaum zu sehen (Abb. 5).

Etablieren wird sich allerdings die flexible Gestaltung von Größe und Form der Panels. Anstatt einer Anordnung in zwölf gleich großen, quadratischen Kästchen ist die Seite zweigeteilt; der untere Teil besteht aus zwei hohen rechteckigen Kästchen, in die Feininger den Heißluftballon platziert – der Inhalt des Bildes bestimmt hier die Größe des Panels. Außerdem sind die Ecken der Kästchen abge-

ssippi 2004, S. vii-xxiii, hier S. x; vgl. auch Zeitungsbeiträge mit Titeln wie »Atrocities of Color Supplements«, in: *Dial* 40 (1.2.1906), S. 79.

30 Alle Folgen der *Kin-der-Kids* und Feiningers zweite Comic-Serie, *Wee Willie Winkie's World*, sind enthalten in Bill Blackbeard (Hg.): *The Comic Strip Art of Lyonel Feininger. The Kin-der-Kids; Wee Willie Winkie's World*, Seattle: Fantagraphics 2007. Eine sehr gute Einführung zu Feininger findet sich in Andreas Platthaus: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 2000, S. 99-127.

schrägt; die Bilder wirken wie aufgeklebte Fotos und weisen damit auf die künstlerische Gesamtgestaltung der Seite hin. Trotz solcher Innovationen machte das Urteil der Leser der Serie letztlich den Garaus. Die Verkaufszahlen der *Chicago Sunday Tribune* sanken, und die *Kin-der-Kids* wurden nach kurzer Laufzeit eingestellt.

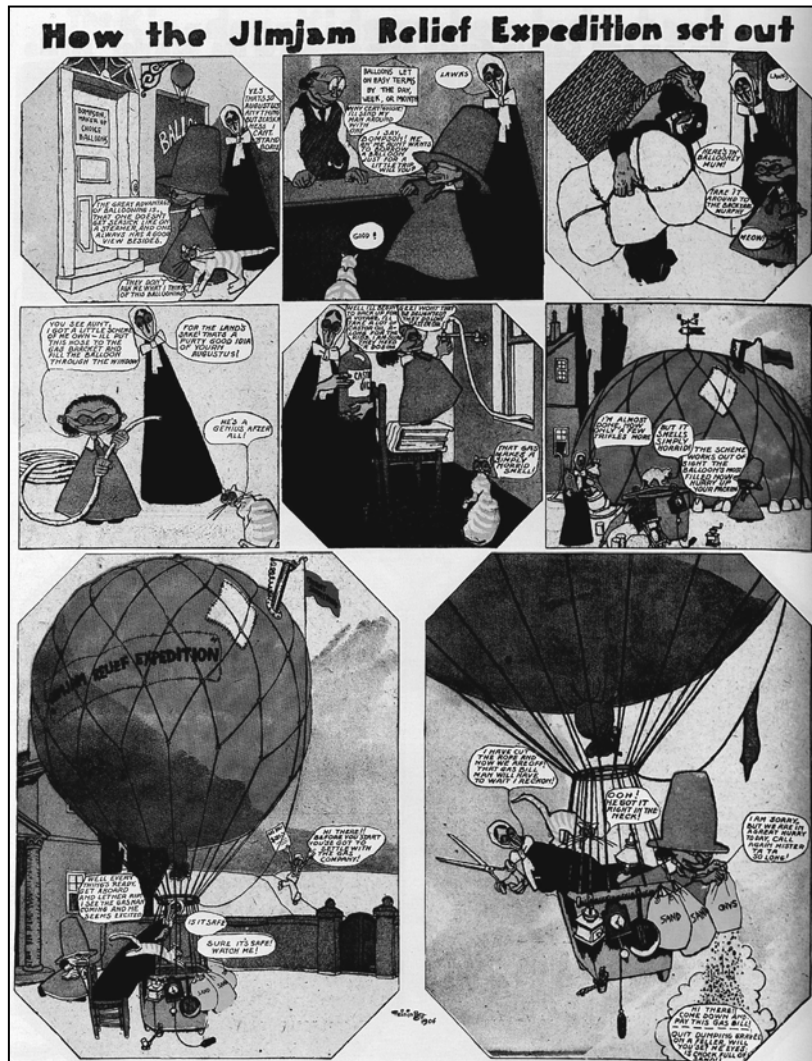


Abb. 5. Lyonel Feininger: »How the Jimjam Relief Expedition set out« (25.6.1906), in: Bill Blackbeard (Hg.): *The Comic Strips of Lyonel Feininger*, S. 16.

Ein zweiter Zeichner, der neben Feininger versuchte, die ästhetische Palette und das narrative Vokabular des Zeitungscomics zu erweitern, war der in Michigan geborene Winsor McCay mit seinen vielen hunderten Episoden des *Little Nemo in Slumberland*.³¹ McCays Zeichnungen setzen sich von der Slapstick-Ästhetik der *Katzenjammer Kids* und des *Happy Hooligan* ab und nehmen Elemente aus

31 Neben *Little Nemo in Slumberland* zeichnete McCay die Serien *Little Nemo in the Land of Wonderful Dreams* und *Little Sammy Sneeze*.

der zeitgenössischen Kunst auf. Wie bei Feiningers *Kin-der-Kids* handelt es sich um eine Fortsetzungsgeschichte: Little Nemo begibt sich in seinen Träumen auf eine Reise in das Reich des Königs Morpheus und erlebt dort eine Reihe von Abenteuern. Anders aber als bei den *Kin-der-Kids* endet jede Episode gleich, nämlich mit dem jähen Erwachen aus dem Traum. Damit ist ein zentrales Strukturprinzip des seriellen Zeitungscomics, die feste, sich täglich oder wöchentlich wiederholende Rahmenhandlung, zumindest im Ansatz vorhanden. Doch McCays Arbeiten bestechen v.a. durch ihre zeichnerische Finesse und Imaginationskraft, die Jugendstil-Elemente mit den schillernden Leuchtreklamen amerikanischer Freizeitunterhaltung – insbesondere aus Vergnügungsparks wie Coney Island – kombiniert. Zu sehen ist dies in einer frühen Episode vom 29. Oktober 1905 (Abb. 6).

Ein Clown, der als »King Morpheus' Messenger« bezeichnet wird, verleitet Nemo dazu, auf Stelzen durch eine bizarre Traumwelt zu wandeln. Wie bei Feininger variieren die Panelgrößen; sie passen sich den langen Stelzen an und werden so zu einem wichtigen grafischen Element. Die Seite tritt als Gesamtkomposition auf, in der die Sicherheit des heimischen Bettes, visualisiert durch die regelmäßigen rechteckigen Panels am Anfang und Ende der Geschichte, von der verzerrten und beängstigenden Traumwelt – den länger werdenden Panels in der Mitte – zwischenzeitlich überwältigt wird. Auch inhaltlich erreicht der Comic Strip damit eine neue Komplexität: Die clownesken Figuren aus der Welt von Coney Island agieren in der Pflanzen- und Tierwelt des Jugendstils. Diese hybride Ästhetik zieht sich wie ein roter Faden durch McCays Gesamtwerk. Wir erkennen in ihr ein Strukturprinzip des amerikanischen Comics insgesamt: die kreative Vermischung bildungskultureller und vernakulärer Einflüsse zu einem explizit kommerziellen, unbedingt fortsetzungsorientierten, in einem Wort: populärkulturellen Produkt.

Feiningers *Kin-der-Kids* und McCays *Little Nemo* treiben einen diegetischen Prozess voran, der mit Outcaults *Yellow Kid* seinen Anfang genommen hatte: Die frühen Bildergeschichten der amerikanischen Tageszeitungen lösen sich zunehmend von realistischen und soziokulturell spezifischen Schauplätzen, um stattdessen universal rezipierbare Fantasiewelten – »self-sustaining secondary worlds«³² – zu erschaffen. Die *Kin-der-Kids* verlassen New York, ohne jemals dorthin zurückzukehren, und Little Nemo verliert sich im unwirklichen Land der Träume, auch wenn er am Ende immer wieder im suburbanen Kinderzimmer aufwacht. Der als Meisterwerk der frühen Zeitungscomics gehandelte Strip, George Herrimans *Krazy Kat*, führt viele der hier skizzierten Entwicklungen fort: Er verschiebt das

32 A. Gopnik: »Comics«, S. 153.

Der frühe amerikanische Zeitungscomic

Zentrum der Handlung von New York in eine surreal anmutende Landschaft im Südwesten der USA; er lotet die narrativen Möglichkeiten einer sich wiederholenden Rahmenhandlung aus; er schafft Figuren, die sich ihrer Rolle im seriellen Szenario bewusst sind; und er kombiniert die drei formalen Grundelemente der Strips (sequentielle Rahmen, Sprechblasen, serielles Erzählen) mit einer Reihe selbstreferentieller Praktiken, die für die Geschichte der Comics – und für das System *popular culture* insgesamt – prägend werden. Herrimans *Krazy Kat* zu analysieren heißt deshalb auch, unsere zweite Frage aufzugreifen: Welche Möglichkeiten ästhetischer Praxis werden durch die ersten seriellen Comic Strips ins Leben gerufen?

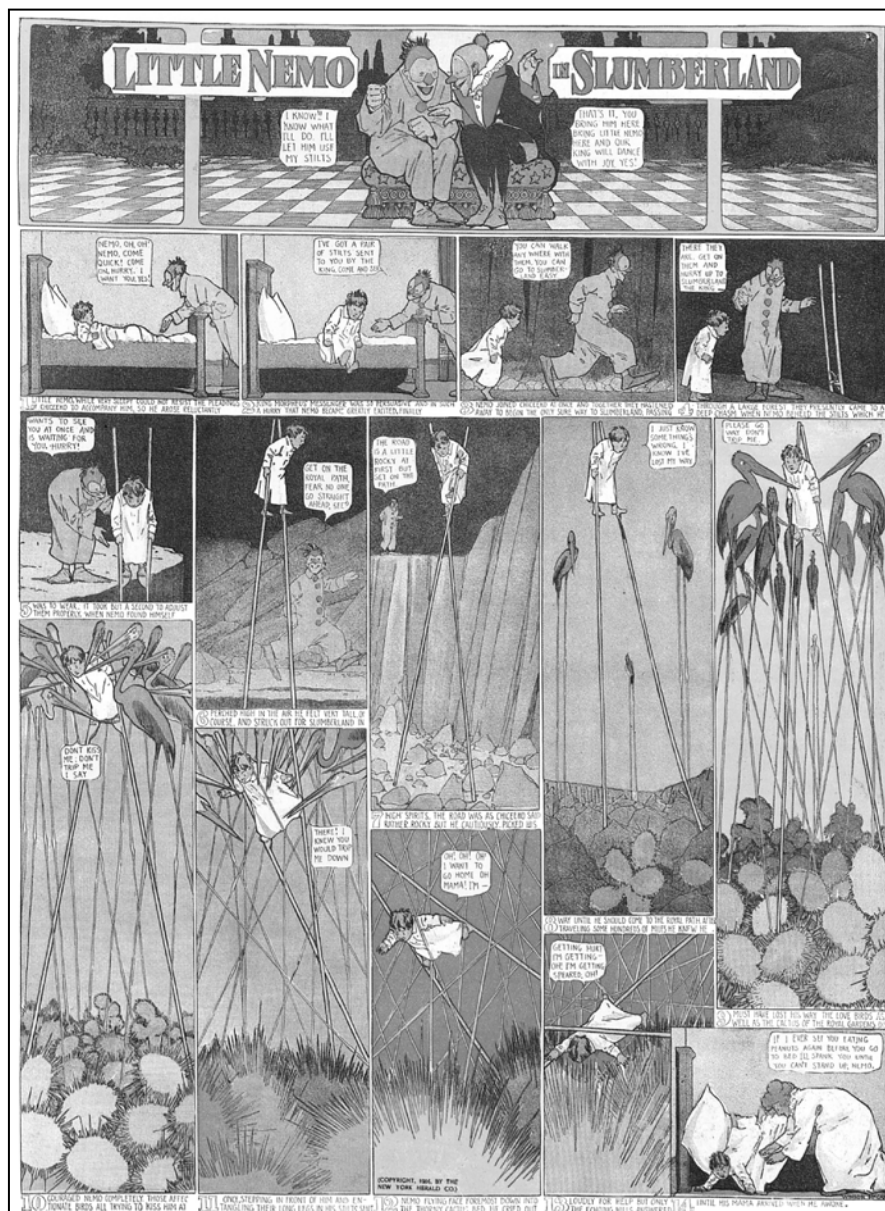


Abb. 6. Winsor McCay: *Little Nemo in Slumberland* (29.10.1905),
in: Bill Blackbeard (Hg.): *Winsor McCay. Little Nemo in Slumberland;
Little Nemo in the Land of Wonderful Dreams*, S. 11.

4. George Herrimans *Krazy Kat* (1910/1913-1944)

Herriman war kreolischer – also gemischt afroamerikanischer und französischer – Herkunft. Hierdurch sah er sich vor ein grundlegendes Problem gestellt: Nach der Rassenlogik seiner Zeit war er ein Schwarzer und damit nicht für eine Karriere in den Grafikabteilungen der großen Zeitungen geeignet. Um als Comic-Zeichner erfolgreich zu sein, verleugnete er seine afroamerikanischen Wurzeln zeitweilig. Das Zeichnen von Comic Strips ermöglichte ihm jedoch, die Erfahrung des »racial passing« kreativ zu bündeln und sich mit Fragen von Schein und Sein in der amerikanischen Moderne auseinander zu setzen.

Wie die meisten seiner Kollegen war Herriman ein sozialer Außenseiter: Er wurde 1880 in New Orleans geboren, zog als kleiner Junge mit seinen Eltern an die Westküste nach Los Angeles und kam erst um die Jahrhundertwende ins Zentrum des Comic-Business, nach New York. Er stammte aus einfachen Verhältnissen – der Vater war Bäcker – und genoss weder eine weiterführende Schulbildung noch eine zeichnerische Ausbildung. Anfangs schlug er sich als Zeichner für die Sportseiten durch, dann entwickelte er Comic Strips. Sein erster großer Erfolg war die Serie *The Dingbat Family*, die er ab 1910 für William Hearsts *New York Evening Journal* produzierte. Von 1913 bis zu seinem Tod 1944 zeichnete er *Krazy Kat*.

Wie entstand *Krazy Kat*? Den Grundstein legte Herriman am 26. Juli 1910 eher beiläufig am unteren Rand der Serie *The Dingbat Family* (Abb. 7). Dort krabbelt parallel zur eigentlichen Handlung eine weiß gekrakelte Maus auf eine etwas dümmlich in der Gegend sitzende Katze zu und knallt dieser Katze einen Kieselstein an den Kopf. Die Katze ist erschrocken und weiß nicht, wie ihr geschah. In den nächsten Wochen und Monaten wird die Fehde zwischen den Tieren fortgesetzt. Schon bald gibt Herriman dem Geschehen einen eigenen *bottom strip*. Das Katz-und-Maus-Spiel ist nunmehr formal eigenständig, auch wenn es noch keinen Titel hat. Bald bekommt die Katze auch einen Namen: »Krazy Kat« wird sie von der Maus ob ihrer Einfältigkeit und ihrer verqueren Liebe für eben diese Maus, Ignatz, getauft.

Die beiden werden so populär, dass sie bald in einem eigenen *daily strip* mit dem Titel *Krazy Kat* erscheinen; ab 1916 kommen größere Zeichnungen für die Sonntagszeitungen hinzu; der Strip endet nun regelmäßig mit Ignatz' Ziegelsteinwurf, den die Katze als ein Zeichen der Liebe interpretiert. Modern im Sinn populärer Serialität ist hier das bereits mit Bezug auf *Spy vs. Spy* angesprochene Prinzip von Variation und Improvisation innerhalb eines festen Handlungsgerüsts. Dieses Prinzip, einfach wie es scheint, ist un-

heimlich produktiv: Über mehr als drei Jahrzehnte hinweg gelingt es Herriman, aus der Reproduktion seiner Minimalhandlung einen außergewöhnlich wandlungsreichen Comic Strip zu schaffen.

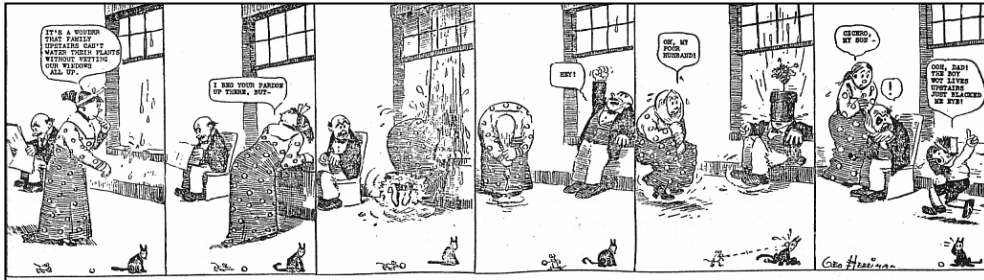


Abb. 7. George Herriman: *The Dingbat Family* (26.7.1910),
in: Ders.: *The Family Upstairs*, S. 11.

Aufschlussreich im Kontext dieser Entstehungsgeschichte ist Herrimans Begründung für den Strip im Strip. Der kurze Slapstick-Auftritt von Katze und Maus in der *Dingbat Family* sollte unverwertbarem Raum füllen: »to fill up waste space«, in Herrimans eigenen Worten.³³ Damit ist die Gattungsgenese der frühen Comics prägnant formuliert: So wie sich Katze und Maus vom Unten des sonst unverwertbaren Raumes ins Oben des eigentlichen Strips drängen, so bewegt sich der Comic Strip im Zuge seiner Entwicklung vom Randbereich ins Zentrum kultureller Produktion. Gerade wegen seiner Lässlichkeit dient der Comic in der amerikanischen Moderne – bis heute – als Lieferant für die unterschiedlichsten populärkulturellen Medien, wo er beständig neue Ausdrucks- und Konsumformen ins Leben ruft.³⁴

Auch die anthropomorphen Figuren Herrimans lassen vielfältige Anschlüsse und Projektionen zu: Sie pflegen einen spielerischen Umgang mit ihrer Identität und stellen auf diese Weise eine weite Auswahl an Deutungs- und Identifikationsmöglichkeiten bereit. So ist das Geschlecht der Titelfigur Krazy Kat nicht eindeutig bestimmbar: Das verrückte Tier ist androgyn. In Herrimans Worten: »I realized Krazy was something like a sprite, an elf. They have no sex. So that Kat can't be a he or a she. The Kat's a spirit – a pixie – free to butt into anything.«³⁵ Krazy selbst ist nicht ganz sicher, welchem Geschlecht er/sie angehört. Wiederholt fragt die Katze sich, ob sie denn eine Tante oder ein Onkel sei, ein unverheiratetes Fräulein

33 Zit. n. Patrick McDonnell/Karen O'Connell/Georgia R. de Havenon: *Krazy Kat. The Comic Art of George Herriman*, New York: Abrams 1986, S. 52.

34 Platthaus' Kapitel zu *Krazy Kat* thematisiert einige der Fragen, mit denen wir uns in diesem Abschnitt beschäftigen. Vgl. A. Platthaus: *Im Comic vereint*, S. 21-44, insbes. S. 23.

35 Zit. n. P. McDonnell/K. O'Connell/G.R. de Havenon: *Krazy Kat*, S. 54.

oder ein Junggeselle.³⁶ Neben ihrer Androgynität ist die Katze von ethnisch unbestimmter Herkunft: Meist ist sie schwarz (wie es viele Katzen nun einmal sind), aber manchmal wird sie weiß, wie z.B. in einem Strip vom 6. Oktober 1935.³⁷ Im Schönheitssalon lässt sich Krazy eine weiße Fellfarbe verpassen, und ihre Körpersprache verschiebt sich damit zum Weiblichen. Erst als die jetzt weibliche Katze ihr Taschentuch mit den Initialen K.K. fallen lässt, erkennt Ignatz, um wen es sich handelt. Krazys Schlussbemerkung ist besonders bedeutsam: »L'il Tutsi-Wutsi thinks because I change my kimplection I should change my name.« Vor dem Hintergrund von Herrimans komplizierter ethnischer Identität ist dieser Satz alles andere als unschuldig; über Krazy sagt Herriman in einem Strip vom 17. Juni 1917: »We call him ›cat‹, we call him ›crazy‹ yet he is neither.«³⁸ Auch wenn wir hier noch weit von Verkleidungshelden wie Superman und Spider-Man entfernt sind, ist die Fähigkeit zur Identitätswandlung in Herrimans Titelfigur schon zentral gesetzt.

Aber v.a. sind Krazy, Ignatz und die dritte Figur im Bunde, der Hund Offissa Pupp, lustige Figuren. Ihre Namen drücken das schon aus: Die Katze ist verrückt – *Krazy* – und die unkonventionelle Schreibweise ihres Namens, das doppelte K, macht das auch orthografisch sichtbar. Auch der Name des Hundes folgt der Konvention der komischen Divergenz: Laute werden verschoben und Buchstaben gedoppelt. Eine Maus Ignatz zu nennen, ist an sich schon komisch; es wird durch die witzige Physiognomie des Tiers sowie durch regelmäßige Verweise auf dessen jüdische Herkunft noch verstärkt: der jüdische Einwanderer als emsiger Underdog bzw. Undermouse. Ignatz hat übergroße Ohren; seine dünnen Beinchen, der krakelige Schwanz und sein mit wenigen Tuschestrichen gezeichnetes Gesicht verkörpern endlose Energie und den unbändigen Willen, die Katze zu erwischen. Auch Krazys Physiognomie lädt unmittelbar zum Schmunzeln ein, denn die Naivität der Katze wird durch den rundlichen Körper, das dandyhafte rote Halstuch, die

36 Abgedruckt sind die Strips in der Einleitung zu Bill Blackbeard/Derya Ataker (Hg.): »*Necromancy by the Blue Bean Bush*«. *The Complete Full Page Strips, 1933-1934*, Seattle: Fantagraphics 2004, S. 16f.

37 Bill Blackbeard (Hg.): *Krazy and Ignatz. The Complete Full-Page Comic Strips, 1935-1936*, Seattle: Fantagraphics 2005, S. 52. Zur Rolle afroamerikanischer Elemente in *Krazy Kat* vgl. Eyal Amiran: »George Herriman's Black Sentence. The Legibility of Race in *Krazy Kat*«, in: *Mosaic* 33 (2000), H. 3, S. 57-79; Jeet Heer: »The Kolors of *Krazy Kat*«, in: B. Blackbeard (Hg.): *Krazy and Ignatz. The Complete Full-Page Comic Strips, 1935-1936*, S. 8-15; Daniel Stein: »The Comic Modernism of George Herriman«, in: Jake Jakkaitis/James Wurtz (Hg.): *Visual Crossover. Reading Graphic Narrative and Sequential Art*, in Vorbereitung.

38 Zit. n. P. McDonnell/K. O'Connell/G.R. de Havenon: *Krazy Kat*, S. 28.

großen Augen und den einfältigen Gesichtsausdruck grafisch eindrücklich umgesetzt.

Die sich stets wiederholende Handlung beschreibt im Grunde eine tragisch-komische Dreiecksbeziehung. Ignatz pfeffert der nervigen Katze regelmäßig einen Ziegelstein an den Kopf: »to crease that kat's noodle«, nennt er das in der für Herriman typisch alliterierten und bildhaften Sprache. Die Katze fehlinterpretiert diesen Akt als Liebesbeweis, während Offissa Pupp, der Hüter von Recht und Ordnung, das Verbrechen zu verhindern sucht und Ignatz in fast jeder Episode ins Gefängnis steckt. Herriman nimmt damit zwei entscheidende Kunstgriffe vor: Zum einen verschmilzt er Geschichten und Figuren aus dem reichhaltigen Angebot der Bildungskultur mit dem vernakulären Humor des Vaudeville-Theaters: Der römische Gott Amor wird zur jüdischen Einwanderermaus Ignatz, der Liebespfeil zum banalen Ziegelstein. Solche und andere Fusionen bringen eine ungemein potente Mischung hervor, die ihrerseits zum Impulsgeber für die ästhetische Avantgarde wird. Das oft beschworene parasitäre Verhältnis der Populärkultur zur Bildungskultur kehrt sich gewissermaßen um. Zu den Fans von Herrimans Strip gehörten Gertrude Stein, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, T.S. Eliot, H.L. Mencken, e.e. cummings, Pablo Picasso und William de Kooning.³⁹

Zum anderen verdreht Herriman die intuitive Logik bekannter Weltzusammenhänge, dies aber mit großer Selbstverständlichkeit: Die Katze liebt die Maus wider ihre Natur, und auch die Maus sollte wohl eher flüchten als die Katze zu attackieren. In ihrer unerwarteten Plausibilität verleihen solche Verdrehtheiten dem Strip eine unbedingt moderne Facette, denn in einer mobilen Gesellschaft wie der amerikanischen kann die Einwanderermaus vom Gejagten zum Jäger werden (ganz so wie sich die jüdischen Brüder Warner mit Tonfilmen wie *The Jazz Singer* oder mit wild orchestrierten Cartoons

39 Cummings bekundet seine Zuneigung zu *Krazy Kat* 1946 im *Swanee Review*. Vgl. e.e. cummings: »A Foreword to Krazy«, in: George J. Firmage (Hg.): *A Miscellany*, New York: Argophile 1958, S. 102-106. Zur Einordnung von Herriman in die literarischen und visuellen Spielarten des amerikanischen Modernismus vgl. A. Gopnik: »The Genius of George Herriman«, in: *The New York Review of Books* (18.12.1986), URL: <http://www.nybooks.com/articles/4918>, Datum des Zugriffs: 10.4.2008. Vgl. auch M. Thomas Inge: *Comics as Culture*, Jackson: University Press of Mississippi 1990, S. 41-57; Thierry Groensteen: *Krazy Herriman*, Angoulême: CNBDI 1997; Joachim Kalka: »Mond und Ziegelstein. George Herrimans Comic-Strip *Krazy Kat*«, in: Ders.: *Hoch unten. Das Triviale in der Hochkultur*, Berlin: Berenberg 2008, S. 53-61; D. Stein: »The Comic Modernism of George Herriman«, in Vorbereitung. Eine kunstgeschichtliche Einordnung bietet Daniela Kaufmann: *Der intellektuelle Witz im Comic. George Herrimans Krazy Kat*, Graz: Grazer Universitätsverlag 2008.

wie den *Looney Tunes* von gesellschaftlichen Außenseitern zu Schlüsselfiguren der kulturellen Produktion wandelten).



Abb. 8. George Herriman: *Krazy Kat* (7.7.1935), in: Bill Blackbeard (Hg.): *Krazy and Ignatz. The Complete Full-Page Comic Strips, 1935-1936*, S. 39.

Der Schauplatz von *Krazy Kat* ist Cococino County, ein kleiner und von der Welt weitgehend abgeschotteter Ort in der Wüste Arizonas.

Dieser Schauplatz hat zwei zentrale Funktionen. Erstens dient er als visueller Hintergrund, vor dem sich die Handlung abspielt. Die Landschaft garantiert serielle Kontinuität, ist zugleich aber immer in Bewegung, folgt keinen Naturgesetzen und wirkt oft surreal, wie in der Sonntagsseite vom 7. Juli 1935 zu sehen ist (Abb. 8).⁴⁰ Die Akteure – Ignatz, Krazy und die Klatschtante Mrs. Kwak Kwak – stehen auf der Stelle, während sich Szenerie und Tageszeiten beständig wandeln. Zweitens bietet Cococino County Raum für unterschiedlichste Kulturkontakte; insbesondere mexikanische und indianische Kontexte werden von Herriman wiederholt aufgerufen. Die abgebildete Episode widmet sich Krazys erster Begegnung mit einer Tortilla; es treten mexikanische Figuren wie Mrs. Marihuana Pelona auf. Der amerikanische Südwesten mit seinen Mesas und Kakteen ist in der amerikanischen Ikonografie eng mit dem Leben und Schicksal der indianischen Urbevölkerung verbunden; Herriman verziert viele seiner Strips zusätzlich mit kunstvollen Umrandungen, Töpferarbeiten, Kissen, Teppichen und farbenfrohen Steinformationen, die einer indianischen Ästhetik entlehnt sind. Daneben trägt Krazy ab und an einen Sombrero, so wie Herriman selbst. Zusammen mit dem gelegentlich afroamerikanischen Krazy, dem jüdischen Ignatz und dem wohl irischen Offissa Pupp lassen solche Bildlichkeiten ein entschieden multikulturelles Universum entstehen, ein heterogenes Identitätsgefüge, dessen Figuren dennoch in relativer Handlungsstabilität zu leben scheinen.

An diesem fantastischen Ort findet Krazys demokratische Mischung aus unzähligen Soziolekten, Dialekten und Fremdsprachen ihren Platz: Krazy spricht amerikanischen Slang und afroamerikanischen Dialekt, vermischt mit jiddischen Sprachfetzen sowie spanischen und französischen Einflüssen.⁴¹ Das Ergebnis ist eine Kreolsprache, die durch Malapropismen und Sprachspiele angereichert wird. Dazu kommen literarische Anspielungen auf Cervantes und v.a. Shakespeare: »A cheese, a cheese, my king's-dim for a cheese!!« Dieses Sprachgemisch schafft produktive Missverständnisse und wird oft zum heimlichen Motor der seriellen Erzählproduktion. Die hybride Linguistik der Figuren ermöglicht nämlich eine Vielzahl von Variationen, mit denen Herriman die sich wiederholende Rahmenhandlung immer neu aktualisiert. Ein früher Strip vom 6 Januar

40 Zur Funktion des Horizonts als grafischem Indikator von Zeit und Raum vgl. Jens Balzer: »Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeitzeichen und Zeichenzeit«, in: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hg.): *Ästhetik des Comic*, Berlin: Schmidt 2002, S. 143-152.

41 Zur Sprache der verrückten Katze vgl. M.T. Inge: *Comics as Culture*, S. 41-57; Edward A. Shannon: »That we may mis-unda-stend each udda«. The Rhetoric of Krazy Kat«, in: *Journal of Popular Culture* 29 (1995), H. 2, S. 209-222.

1918 erklärt Herrimans kreativen Ansatz: »Why is ›language‹?«, fragt Krazy und kommt am Ende zum Schluss: »That we may mis-undastend each udder.«⁴² Im Schmelztiegel der amerikanischen Moderne mögen die Sprachen verschiedener ethnischer Gruppen zu Missverständnissen führen, aber für die Gestaltung populärkultureller Artefakte sind sie ein gefundenes Fressen. Mit Herriman gesprochen, haben wir es in seinen Comic Strips mit einem »Tower of Babble«, einem Turm des lustigen Geschwätzes, zu tun, nicht mit der identitätspolitischen Verhinderung menschlicher Kommunikation.⁴³

In einer durchgängig multikulturellen und polyglotten Gesellschaft ist jedes Individuum immer auch ein Schauspieler. Auch die Welt von *Krazy Kat* ist eine Welt unablässiger Performanz. So ist, wie schon erwähnt, die geschlechtliche und ethnische Identität der Katze flexibel, was Verwirrung, aber auch komische Situationen produziert. Auch werden alle Eigennamen – »Krazy Kat«, »Ignatz Mouse«, »Offissa Pupp« – immer in Anführungszeichen gesetzt; die Akteure sind Figuren im Alltagstheater des Cococino County. Ein weiteres Beispiel liefert eine Episode, in der Krazy über seine schauspielerischen Fähigkeiten sinniert und Ignatz mitteilt: »Movink pitcher ectink, ›Mice‹, already gives me such play for my dremetic telents I got menegers runnink efter me – me I’m a tragedian ›Ket‹, ›Ignatzes‹, where as you aint nothink but a komedian ›Mice‹ – I could do 52 weeks in Hemlet only I don’t like the little willages.«⁴⁴ Krazy wählt einen jiddischen Akzent – »Movink«; »ectink«; »runnink« –, was in Anbetracht des Erfolges von Al Jolson als Schauspieler ziemlich lustig ist.⁴⁵ Der Verweis auf die klassischen Gattungen Tragödie und Komödie ist doppeldeutig: Einerseits ist Krazy eine tragische Figur, denn die Katze verkennt, dass Ignatz den Ziegelstein nicht aus Liebe, sondern aus Abneigung wirft. Andererseits ist genau dieses tragische Element der komische Kern des Strips. Und wie so häufig liefert Krazys Naivität – der Zwang, alles wörtlich zu verstehen – die Pointe. Krazy kann sich zwar vorstellen, ein Jahr lang den Hamlet zu geben, aber er mag eigentlich keine kleinen Dörfer. Das Wortspiel ergibt sich aus der Doppelbedeutung von »hamlet«: Das Wort verweist zum einen auf Shakespeares tragischen Helden, zum anderen benennt es eine Ansammlung von Gehöften, zu deutsch »Weiler«, und damit »little willages«.

42 P. McDonnell/K. O’Connell/G.R. de Havenon: *Krazy Kat*, S. 61.

43 *Daily strip* vom 17.8.1920; P. McDonnell/K. O’Connell/G.R. de Havenon: *Krazy Kat*, S. 90.

44 Zit. n. Neil Schmitz: *Of Huck and Alice. Humorous Writing in American Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1983, S. 141.

45 Zur kulturgeschichtlichen Einordnung Al Jolsons in die amerikanische Populärkultur vgl. F. Kelleter: »Schallmauern im Lichtspielhaus«.

Wiederholt entwirft Herriman die Rahmen seiner Strips als Bühne. Er zeichnet Bühnenvorhänge, wo keine hingehören; er entlarvt den Hintergrund als Bühnenbild. Einmal reduziert er die Handlung auf ihre dramatischen Funktionen – »we plot«; »climax«; »finale«; »overture«; »rehearse« (Abb. 9). Ein anderes Mal nutzt er die Rahmen als Requisite: Die Tinte fließt von ganz oben im Bild quer durch den Strip (Abb. 10). Insbesondere das Ausbrechen der Tinte aus den Panels illustriert die ironische Selbstbeobachtung, die Herrimans Strip zum reflektiertesten unter den frühen Comics macht. In einer Episode liest Krazy den eigenen Strip in der Sonntagszeitung: »Why, gosh goodness!! There's me in this paper. And likewise Ignatz also – Jee-wizzil.«⁴⁶ Hin und wieder sprechen die Figuren Herriman direkt an; in einer späten Episode überschreitet Ignatz die Grenzen der fiktiven Welt; er spricht vom dritten Bild (»third picture«) und gibt sich so als eine Comic-Figur zu erkennen, die um ihre Figurenhaftigkeit weiß. Folgerichtig bedankt sich Ignatz bei seinem Zeichner für die Extra-Tinte: »Thanks for the extra 'ink', boss.«⁴⁷ Einmal springen Krazy und Ignatz sogar zurück ins Tintenfass und lösen sich damit auf; ein anderes Mal wird Herriman selbst zur Comic-Figur.⁴⁸

Die offensiv markierte Selbstreferentialität von Herrimans Strip – *Krazy Kat* als Meta-Comic – stellt den ersten Höhepunkt einer Entwicklung dar, die mit Outcaults Strichmännchen-Graffiti des Yellow Kid auf den Häuserwänden New Yorker Immigrantenviertel begonnen hatte. Die frühen amerikanischen Comic Strips entstammen einem Schmelztiegel, in dem verschiedenste kulturelle und ästhetische Einflüsse nicht nur aufeinander treffen, sondern ihr Zusammentreffen selbst zum Thema und Ziel der eigenen ästhetischen Arbeit machen. Die Heterogenität von Künstlern und Publika sowie die kommerzielle Funktion der Comics führen dabei, wie bemerkt, zur raschen Etablierung konventioneller ästhetischer Formen: dem sequentiellen Erzählen in Panels, der gleichberechtigten Kombination von Wort und Bild und der endlosen Variation einer komischen Grundsituation innerhalb einer festen Rahmenhandlung. Die Spannung zwischen Reproduktion und Fortsetzung, Invarianz und Innovation, die diese Formen in Atem hält, kann als das zentrale Strukturprinzip der Ästhetik populärer Serialität, ja, vielleicht des historischen Systems der amerikanischen Populärkultur insgesamt identifiziert werden.

46 16.4.1922; P. McDonnell/K. O'Connell/G.R. de Havenon: *Krazy Kat*, S. 169.

47 13.9.1940; ebd., S. 101.

48 7.3.1919; vgl. ebd., S. 89. Ein Selbstportrait für das *Judge* Magazin (21.10.1922) zeigt Herriman als Comic-Figur, die sich, umringt und unterstützt von Ignatz, Krazy und weiteren Figuren aus dem *Krazy Kat*-Strip, den Kopf über die nächste Episode zerbricht. Vgl. ebd., S. 24.

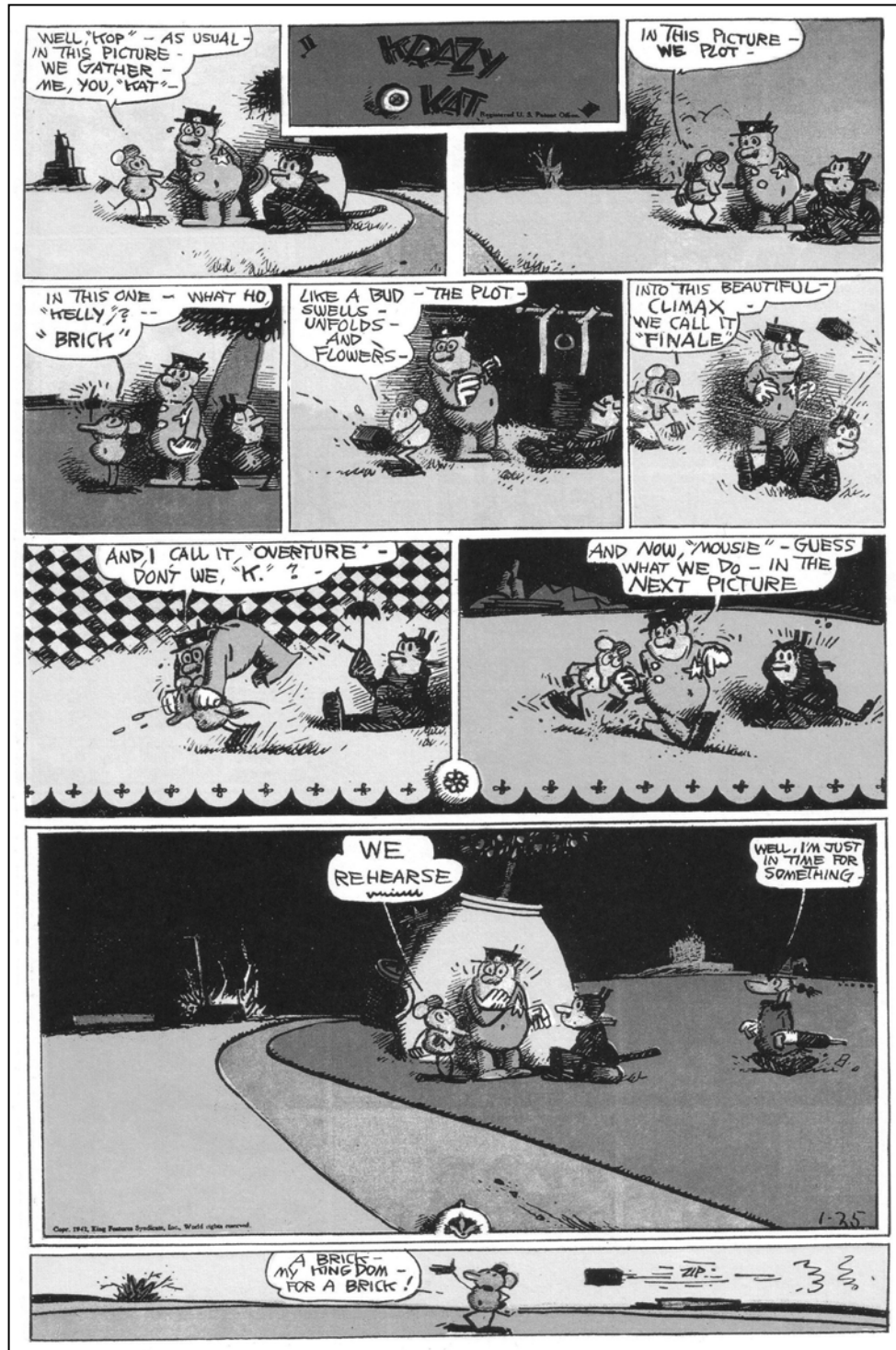


Abb. 9. George Herriman: Krazy Kat (25.1.1942), in: Bill Blackbeard (Hg.):
Krazy and Ignatz. »A Ragout of Raspberries«, 1941-1942, S. 69.

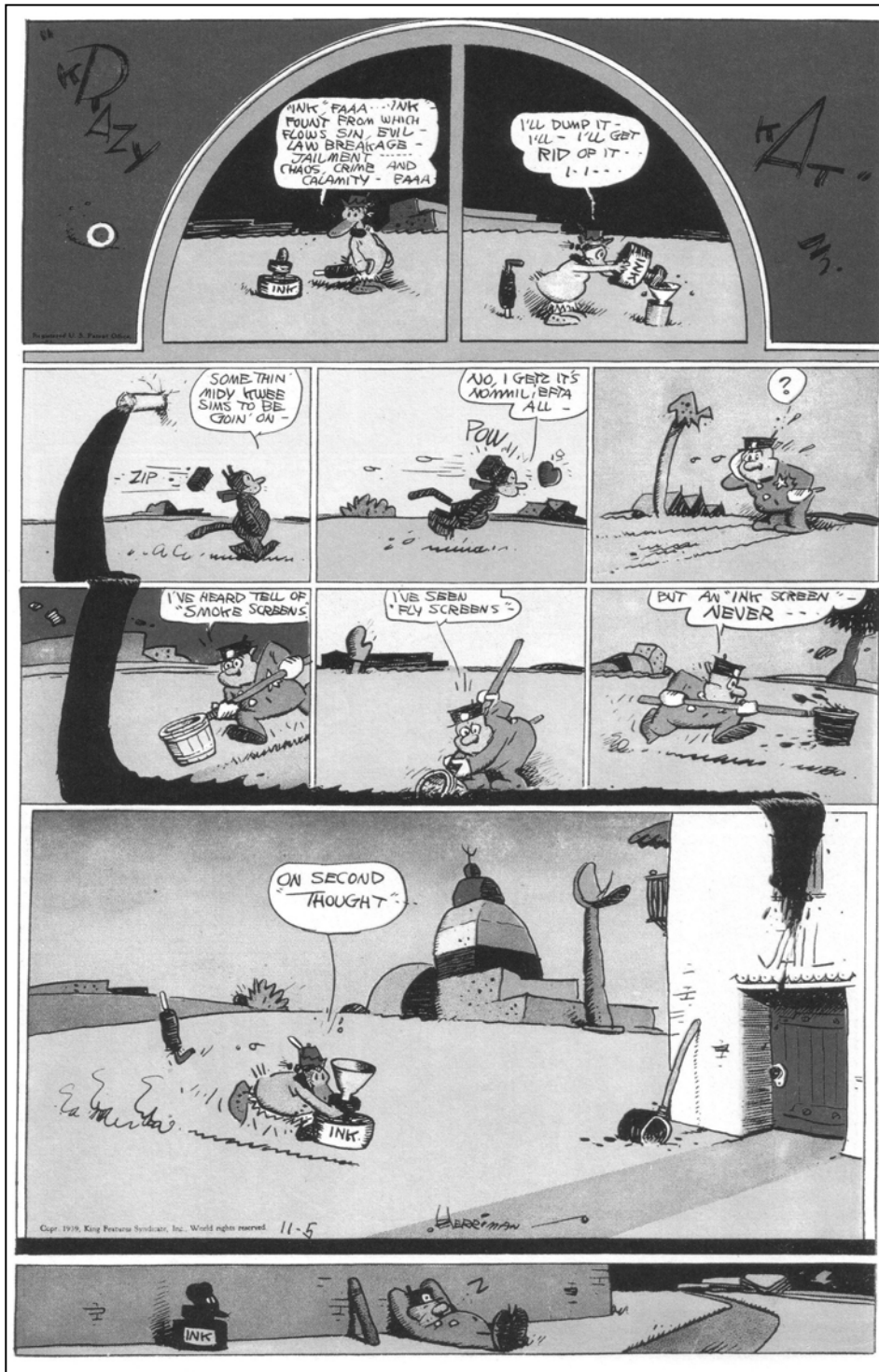


Abb. 10. George Herriman: Krazy Kat (5.11.1939), in: Bill Blackbeard (Hg.): Krazy and Ignatz. »A Brick Stuffed with Moom-Bims«, 1939-1940, S. 56.

5. Schlussbemerkung

Der populärkulturelle Reichtum der USA verdankt sich genau jener außergewöhnlichen ethnischen und sozialen Vielfalt, die für Kolonial- und Einwanderungskulturen typisch ist. Dieser populärkulturelle Reichtum bringt die *Modernität* der ihn tragenden Gesellschaft zum Ausdruck; er basiert auf dem einzigartig ausdifferenzierten Konflikt zwischen traditionsorientierten und post-traditionalistischen Praktiken kultureller Reproduktion. Dies hilft erklären, weshalb ästhetische Neuerungen in der modernen Populärkultur oft als formale Verschmelzungen auftreten, die von Minderheiten und nicht-elitären Gruppen im Austausch mit einer urbanen oder kommerziellen Mainstream-Kultur getragen werden. Man denke an die Rolle weiblicher Autorinnen für die Entstehung des sentimental Romans im 18. Jahrhundert, man denke an Ragtime im späten 19. Jahrhundert als urbane Erneuerung der Musiktradition afroamerikanischer Sklaven, man denke eben an die Bedeutung jüdischer Immigranten für die Geschichte des amerikanischen Comics – oder an Rock 'n' Roll im Spannungsfeld zwischen Jugendbewegung und Unterhaltungsware. All dies ist keine »Volkskultur« mehr, keine gruppenexpressive Ästhetik, auch nicht in der kulturanthropologisch reputierlichen Form karnevalesker *folk culture* oder neo-romantischer Populärkultur. All dies ist tatsächlich Populärkultur, *popular culture*, verstanden als moderne, industrialisierte, schamlos kommerzielle, aber damit auch einzigartig flexible und erfindungsreiche Kultur der Hybridisierung, Komikalisierung, Trashifizierung: »this great, mad, new American art form« – eine potenziell global wirksame, wundersam einfache und oft wundersam komische Ästhetik.

Literatur

- Amiran, Eyal: »George Herriman's Black Sentence. The Legibility of Race in Krazy Kat«, in: *Mosaic* 33 (2000), H. 3, S. 57-79.
- »Atrocities of Color Supplements«, in: *Dial* 40 (1.2.1906), S. 79.
- Balzer, Jens: »Der Horizont bei Herriman. Zeit und Zeichen zwischen Zeitzeichen und Zeichenzeit«, in: Michael Hein/Michael Hüners/Torsten Michaelsen (Hg.): *Ästhetik des Comic*, Berlin: Schmidt 2002, S. 143-152.
- Beatty, Bart: *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*, Jackson: University Press of Mississippi 2005.
- Blackbeard, Bill: *R.F. Outcault's Yellow Kid. A Centennial Celebration of the Kid Who Started the Comics*, Northampton: Kitchen Sink 1995.

- Blackbeard, Bill (Hg.): *Krazy and Ignatz. The Complete Full-Page Comic Strips, 1935-1936*, Seattle: Fantagraphics 2005.
- Blackbeard, Bill (Hg.): *Krazy and Ignatz. »A Brick Stuffed with Moom-Bims«, 1939-1940*, Seattle: Fantagraphics 2007.
- Blackbeard, Bill (Hg.): *Krazy and Ignatz. »A Ragout of Raspberries«, 1941-1942*, Seattle: Fantagraphics 2007.
- Blackbeard, Bill (Hg.): *The Comic Strip Art of Lyonel Feininger. The Kin-der-Kids; Wee Willie Winkie's World*, Seattle: Fantagraphics 2007.
- Blackbeard, Bill (Hg.): *Winsor McCay. Little Nemo in Slumberland; Little Nemo in the Land of Wonderful Dreams, 1905-1914*, Köln: Evergreen-Taschen 2007.
- Blackbeard, Bill/Ataker, Derya (Hg.): *Krazy and Ignatz. »Necromancy by the Blue Bean Bush«. The Complete Full Page Comic Strips, 1933-1934*, Seattle: Fantagraphics 2004.
- Braun, Alexander: *Jahrhundert der Comics. Die Zeitungs-Strip-Jahre*, Bielefeld: Museum Huelsmann 2008.
- Brown, Jane E./West, Richard S.: »William Newman (1817-1870). A Victorian Cartoonist in London and New York«, in: *American Periodicals* 17 (2007), H. 2, S. 143-83.
- Buhle, Paul (Hg.): *Jews and American Comics*, New York, London: New Press 2008.
- Chabon, Michael: *The Amazing Adventures of Kavalier and Klay*, New York: Random House 2000.
- Couch, N.C. Christopher: »The Yellow Kid and the Comic Page«, in: Robin Varnum/Christina T. Gibbons (Hg.): *The Language of Comics. Word and Image*, Jackson: University Press of Mississippi 2001, S. 60-74.
- cummings, e.e.: »A Foreword to Krazy«, in: George J. Firmage (Hg.): *A Miscellany*, New York: Argophile 1958, S. 102-106.
- Detering, Heinrich: *Bob Dylan*, Stuttgart: Reclam 2007.
- Fluck, Winfried: »The Search for an »Artless Art«: Aesthetics and American Culture«, in: Klaus Benesch/Ulla Haselstein (Hg.): *The Power and Politics of the Aesthetic in American Culture*, Heidelberg: Winter 2007, S. 29-44.
- Gopnik, Adam: »Comics«, in: Kirk Varnedoe/Adam Gopnik (Hg.): *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, New York: Museum of Modern Art, Abrams 1990, S. 153-228.
- Gopnik, Adam: »The Genius of George Herriman«, in: *The New York Review of Books* (18.12.1986), URL: <http://www.nybooks.com/articles/4918>, Datum des Zugriffs: 10.4.2008.
- Gordon, Ian: *Comics Strips and Consumer Culture 1890-1945*, Washington DC, London: Smithsonian Institution Press 1998.
- Groensteen, Thierry: *Krazy Herriman*, Angoulême: CNBDI 1997.

- Hajdu, David: *The Ten-Cent Plague. The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, New York: Farrar, Straus & Giroux 2008.
- Harvey, Robert C.: *The Art of the Funnies. An Aesthetic History*, Jackson: University Press of Mississippi 1994.
- Heer, Jeet: »The Kolors of Krazy Kat«, in: Bill Blackbeard (Hg.): *Krazy and Ignatz. The Complete Full-Page Comic Strips, 1935-1936*, Seattle: Fantagraphics 2005, S. 8-15.
- Heer, Jeet/Worcester, Kent: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Arguing Comics. Literary Masters on a Popular Medium*, Jackson: University Press of Mississippi 2004, S. vii-xxiii.
- Herriman, George: *The Family Upstairs. Introducing Krazy Kat. The Complete Strip. 1910-1912*, Westport: Hyperion 1977.
- Inge, M. Thomas: *Comics as Culture*, Jackson: University Press of Mississippi 1990.
- Kalka, Joachim: »Mond und Ziegelstein. George Herrimans Comic-Strip *Krazy Kat*«, in: Ders.: *Hoch unten. Das Triviale in der Hochkultur*, Berlin: Berenberg 2008, S. 53-61.
- Kaufmann, Daniela: *Der intellektuelle Witz im Comic. George Herrimans Krazy Kat*, Graz: Grazer Universitätsverlag 2008.
- Kelleter, Frank: »Schallmauern in Lichtspielhaus. Populärkultur, ›Trans-National America‹ und *The Jazz Singer*«, in: Ricarda Strobel/Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, München: Fink 2009, S. 107-120.
- Knigge, Andreas C.: *50 Klassiker Comics. Von Lyonel Feininger bis Art Spiegelman*, Hildesheim: Gerstenberg 2004.
- Knigge, Andreas C.: *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga*, Hamburg: Europa 2004.
- Kunzle, David: *History of the Comic Strip*, Bd. 1: *The Early Comic Strip*, Berkeley: University of California Press 1973.
- Kunzle, David: *History of the Comic Strip*, Bd. 2: *The Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press 1990.
- Marschall, Richard: *America's Great Comic-Strip Artists. From the Yellow Kid to Peanuts*, New York: Stewart, Tabori & Chang 1997.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*, Northampton: Kitchen Sink 1993.
- McDonnell, Patrick/O'Connell, Karen/Havenon, Georgia R. de: *Krazy Kat. The Comic Art of George Herriman*, New York: Abrams 1986.
- Müller, Achatz v.: »Von Ludwig II. zu König Louie«, in: *Die Zeit*, 18.9.2008, S. 73.
- National Public Radio: »Intersections: Of ›Maus‹ and Spiegelman. ›MAD‹ Inspired Comic Book Look at the Holocaust«, in: Dass.: *Arts & Entertainment* (26.1.2004), URL: <http://www.npr.org/te>

- mplates/story/story.php?storyId=1611731, Datum des Zugriffs: 12.10.2008.
- Nyberg, Amy Kiste: *Seal of Approval. The History of the Comics Code*, Jackson: University Press of Mississippi 1998.
- O'Sullivan, Judith: *The Great American Comic Strip. One Hundred Years of Cartoon Art*, Boston: Bullfinch 1990.
- Packard, Stephan: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen: Wallstein 2006.
- Platthaus, Andreas: *Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 2000.
- Reidelbach, Maria: *Completely Mad. A History of the Comic Book and Magazine*, Boston: Little, Brown and Company 1991.
- Schmitz, Neil: *Of Huck and Alice. Humorous Writing in American Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1983.
- Schüwer, Martin: *Wie Comics Erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2008.
- Seldes, Gilbert: *The Seven Lively Arts*, New York: Harper & Brothers 1924.
- Shannon, Edward A.: »That we may mis-unda-stend each udda. The Rhetoric of Krazy Kat«, in: *Journal of Popular Culture* 29 (1995), H. 2, S. 209-222.
- Stein, Daniel. »The Comic Modernism of George Herriman«, in: Jake Jakaitis/James Wurtz (Hg.): *Visual Crossover. Reading Graphic Narrative and Sequential Art*, in Vorbereitung.
- Veblen, Thorstein: *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study in the Evolution of Institutions*, New York: Macmillan 1899.
- Walker, Brian: *The Comics before 1945*, New York: Abrams 2004.
- Weinstein, Simcha: *Up, up, and oy vey! How Jewish History, Culture, and Values Shaped the Comic Book Superhero*, Baltimore: Leviathan 2006.
- Wertham, Fredric: *Seduction of the Innocent*, New York: Holt 1954.