

Marianne Fix

Politik und Zeitgeschichte im Comic

mit einer annotierten Bibliographie für Öffentliche Bibliotheken

Grundlage der Untersuchung bilden in Deutschland erschienene Comics, d.h. vor allem amerikanische und französische Produktionen. Zur Darstellung des politischen Aspekts in Comics wird zunächst deren Entstehungsgeschichte und weitere Entwicklung betrachtet. Wirtschaftliche Zwänge der Herausgeber beeinflussten die Inhalte ebenso, wie zeitgeschichtliche Ereignisse und die daraus resultierenden Ideologien. Sachcomics werden aufgrund ihrer eigenen Problematik als Informationsmedien speziell behandelt. Um einen Überblick über das aktuelle Angebot sowie die Klassiker des Genres zu gewinnen, werden die Comics Themenkreisen von „Nationalsozialismus“ bis „Feminismus“ zugeordnet und dabei die verschiedenen Herangehensweisen und Motivationen der Autoren untersucht.

Politics and Contemporary History in Comic Strips, with an annotated bibliography for Public Libraries

The basis of the investigation is comics published in Germany, particularly U.S. and French productions. To explain the political element of graphic novels their origin and evolution is considered. Economic pressure on publishers, as well as contemporary events, influenced the contents and hence the political element. Non-fiction comics will be dealt with separately because of special problems arising from their function as an information medium. To give an impression of the range of subject matter, and to enable comic strips to be considered in a political light, they will be classified under headings like „Nazism“ or „Feminism“, to show different methods of approach and different motivations of authors.

Politique et histoire contemporaine dans les bandes dessinées, avec une bibliographie annotée pour les bibliothèques publiques

La base de cette recherche repose sur les bandes dessinées publiées en Allemagne, qui sont surtout des productions américaines et françaises. Pour la démonstration de l'aspect politique dans les bandes dessinées, on regarde d'abord la genèse et le développement.

Des contraintes économiques des éditeurs influençaient les contenus aussi bien que les événements contemporains et les idéologies qui en résultaient. Les bandes dessinées non fiction sont traitées à part en raison de leur problématique en tant que médias d'information. Pour faire un tour d'horizon de l'offre actuelle et des classiques du genre, on divise les bandes dessinées en groupes thématiques du ‚national-socialisme‘ au ‚féminisme‘ et on examine les différentes approches et les différentes motivations des auteurs.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	161
2 Definitionen und Begriffe	162
3 Eine kleine chronologische Übersicht unter besonderer Berücksichtigung politischer und zeitgeschichtlicher Aspekte	163
4 Sachcomics oder Educational Comics	170
5 Themenkreise	173
6 Comics als Ausdrucksmittel politischer Bewegungen	182
7 Schlußbetrachtung: Comics in Öffentlichen Bibliotheken	183
Primärliteratur	184
Sekundärliteratur	184
Annotierte Bibliographie	185

1 Einleitung

Comics sind, falls sie in Öffentlichen Bibliotheken angeboten werden, vergleichbar mit den Süßigkeiten an der Kasse eines Supermarktes.

Man findet sie mittlerweile überall, meist in den Nahbereichen. Doch das ist noch nicht lange so. In den siebziger Jahren galten Comics in den Bibliotheken noch als

Jugendliteratur; falls es überhaupt welche gab, verschwanden sie in den Kinderabteilungen.

Die Kritik an den bunten Heftchen ist bis heute nicht abgerissen. Zwar sind die Vorwürfe der Schmutz- und Schunddebatte, Comics würden das Sprach- und Denkvermögen negativ beeinflussen und aus Kindern Kriminelle machen, überwunden, doch folgten darauf andere: Gewaltverherrlichung, Sexismus, Konformismus, Kulturimperialismus¹.

Auch Alfred Clemens Baumgärtner, mit dessen Untersuchung über Abenteuer-Comics in den sechziger Jahren doch immerhin eine Erneuerung der Comic-Kritik einherging schreibt: „... diesen Ergebnissen unserer Untersuchung zufolge sehen wir in einem intensiven Comics-Konsum vor allem eine politische Gefahr.“² Und so ist es auch verständlich, daß vielen Feuilletonisten auf das Erscheinen von Art Spiegelmans „MAUS“ nur eine Frage einfiel: „Ein Comic über Auschwitz – darf man das?“

Die Erwartungshaltung geht bei Comics immer noch in

1 „Zunächst müssen wir feststellen, daß fast allen Comics reaktionäre oder affirmative Ideologien zugrunde liegen“. Zit. nach Giffhorn: Zur politischen Funktion von Comics. In: Comics im ästhetischen Unterricht. Frankfurt 1974. S. 87.

2 Baumgärtner: Die Welt der Comics. Probleme einer primitiven Literaturform. Bochum 1965. S. 103.

Richtung Funny und Cartoon. Dabei werden in dem Medium schon lange aktuelle zeitgeschichtliche Sujets behandelt. Politik im Comic ist längst selbstverständlich, ob als Tagespolitik oder als Science Fiction.

Da das Thema der Arbeit sehr breit angelegt ist, können verschiedene Aspekte nur angerissen werden. Das gilt beispielsweise für *Comics als Ausdrucksmittel von politischen Bewegungen* oder den Einsatz von Comics als Propagandamittel. Das größte Problem bei diesen Themen ist die Materialbeschaffung, da ein Großteil der Comics nicht über den Buchhandel vertrieben wird und somit nicht in Bibliotheken gelangt. Größere Bestände sind in kaum einer Bibliothek vorhanden. Die Pflichtabgabe-Exemplare werden von den Verlagen nicht immer abgeliefert, und sind sie tatsächlich in wissenschaftliche Bibliotheken gelangt, ist es möglich, daß sie aus „organisatorischen“ Gründen nur teilweise erschlossen sind.

Um das Thema zu begrenzen, habe ich mich fast immer auf die in deutscher Sprache erschienenen Comics beschränkt. Das erschien im Hinblick auf die Verwendbarkeit der Arbeit für Bibliotheken sinnvoll. Man sollte jedoch beachten, daß damit nur der europäische und der amerikanische Markt wahrgenommen wird. Die Produktionen anderer Länder mit großer Comic-Tradition wie Japan, China oder die lateinamerikanischen Staaten werden damit nicht berücksichtigt.

Auch Zeitungsstrips fallen weg, nur als *Comic-Books* d.h. in gebundener Form Erschienenes konnte berücksichtigt werden. Ebenso werden Kinder- und Jugendcomics nur im Kapitel „Sachcomics“ speziell behandelt. Im Unterschied zum Buchmarkt wird der Comic-Markt nicht so stark in Altersgruppen eingeteilt.

2 Definitionen und Begriffe

„Definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.“

Nietzsche

2.1 Was ist ein Comic?

2.1.1 Definition – Formale Kriterien

Der Begriff *Comics* entwickelte sich aus dem englischen *comic strip*, also komische Streifen. Die Bezeichnung bezieht sich einerseits auf den humoristischen Inhalt, andererseits auf das formale Element der Bildreihung. Der Begriff blieb erhalten, auch wenn schon bald nicht-humoristische Streifen aufkamen. In der Literatur werden verschiedene Versuche unternommen, den Begriff des *Comics* zu bestimmen.

In der „World Encyclopedia of Comics“³ heißt es beispielsweise: „A narrative form containing text and pictures arranged in sequential order (usually chronological).“ Nach Dolle-Weinkauf⁴ ist das hauptsächliche Gattungsmerkmal „das enge Zusammenspiel von Schrifttext und Bild und die Präsentation einer Handlung in einer Folge von Einzelbildern“. Zimmermann⁵ definiert vier Merkmale: „Integration von Wort und Bild, wobei das Bild dominiert; Erzählen einer Geschichte, einer story, in mehreren Bildern; periodisches Erscheinen; feststehende Figuren.“ Doch schon hier beginnen die Schwierigkeiten; periodisches Erscheinen war in den Anfängen des Comics ein zutreffendes Kriterium, heute erscheinen jedoch viele Autorencomics als Monographien. Wie Nietz-

sche schon sagt, ist die Geschichte bei der Definition nicht erfaßbar, deshalb muß die geschichtliche Entwicklung in diesem Zusammenhang speziell dargestellt werden.

Bleibt die Möglichkeit, formbestimmende Elemente zu sammeln, die jedoch nicht durchgängig vorhanden sind. Bei den verbalen Darstellungsmitteln gibt es:

- a) die Sprechblase (balloon) für die direkte Rede,
- b) die Gedankenwolke für den inneren Monolog,
- c) den Blocktext am Bildrand für kommentierende oder erzählende Texte und
- d) die Lautmalerei (Onomatopöie), die Geräusche wiedergibt.

Typische visuelle Elemente sind:

- a) das Panel, das Einzelbild,
- b) die Speedlines (kinetische Linien) und
- c) die Piktogramme (Bildmetaphern), die z.T. auch in den Sprechblasen erscheinen, z.B. Glühbirne für plötzliche Erkenntnis.

Hinzu kommt das narrative Element, das die Erzählabsicht des Comics unterstreicht und durch das sich der Comic vom Cartoon bzw. der Karikatur abgrenzt. Entscheidend für den Übergang von der Karikatur zum Comic war die Bildreihung, das narrative Element. Im Unterschied zur Karikatur, ebenfalls eine Form des „gezeichneten, unbewegten, erzählenden Bildes“, führt der Comic in Phasen auf den Höhepunkt des Geschehens hin, während die Karikatur nur den Höhepunkt schildert.⁶ Über diese formbestimmenden Elemente kann man sich dem Medium Comic jedoch nur annähern. Gerade in den späten siebziger Jahren entstehen Comics, die selbst das immer beschworene narrative Element auflösen. Hier seien besonders die Sachcomics angeführt.

2.1.2 Das Wesen des Comic

Handelt es sich bei Comics nun um bloße Konsumartikel, um Trivilliteratur, ein Massenmedium, Esperanto für Analphabeten oder gar die neunte Kunst? Formale Kriterien sind nur ein unzureichendes Mittel, um den Charakter des Mediums Comic in seinen inzwischen so vielfältigen Erscheinungsweisen zu beschreiben.

Die zwei Informationsträger beim Comic sind das gezeichnete Bild und die Schrift. Historisch gesehen ist dies eine Verbindung zweier Kulturträger aus einer gemeinsamen Wurzel. Bilder waren nicht nur im Neolithikum ein Zeichensystem mit eigenen Regeln, die *gelesen* wurden. Die Schrift entwickelte sich zwar graphisch aus den Bildern, doch löste sie sich von deren bedeutungsmäßigen Inhalt und wurde zu einer unabhängigen Technik.⁷ Während die Schrift versucht, die Sprache abzubilden, korrespondieren die Bilder mit der visuellen Gedankenwelt des Menschen. So entwickelten sich über Jahrtausende die bildhafte Darstellung und die Schrift als

3 Horn (Ed.): The World Encyclopedia of Comics. Vol. 2. New York 1976. S. 794.

4 Dolle-Weinkauf: Comics. Weinheim 1990. S. 326.

5 Zimmermann: Vom Geist der Superhelden. München 1973. S. 13.

6 Schwarz: Auf dem Weg zu einer Comicforschung. In: Fuchs: Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht. Opladen 1977. S. 163-166.

7 Haarmann: Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt 1990. S. 22.

zwei unterschiedliche Kulturträger mit jeweils eigener Tradition, die sich aber auch gegenseitig immer wieder beeinflussen. Gerade die politische Rhetorik war zu allen Zeiten reich an Bildern.

Eine andere Wesenseigenschaft des Comics sind die für ihn typischen Produktions- und Distributionsbedingungen. Als Nebenprodukt der Zeitungsproduktion verdankt der Comic sein Leben der Dampfpresse, die zur größeren Verbreitung von Druckerzeugnissen beitrug. Um nun den Produktionsmöglichkeiten gerecht zu werden, versuchten die Verleger, sich ein möglichst großes Publikum zu verschaffen, das durch den hohen Anteil an Analphabeten beschränkt war. So lag es nahe, Bilder-Geschichten in Zeitungen zu veröffentlichen. Der klassische amerikanische Zeitungsstrip wurde von einem Team produziert, mindestens einem Zeichner und einem Texter, dazu können noch Assistenten, Letterer oder Koloristen kommen. Die Rechte für diese Serien lagen dann beim Verlag und nicht bei den Autoren. So bestimmten diese unter Umständen auch die Inhalte. In jüngster Zeit ist hier allerdings ein Wandel festzustellen. Immer mehr Autoren haben sich von Großverlagen wie DC getrennt, wenn sie dort die Rechte an ihren Serien nicht behalten konnten. Durch diese Produktionsbedingungen werden Comics zum kommerziellen Medium. Sie sind dadurch aber auch mit wirtschaftlichen und politischen Zeitströmungen eng verbunden. Darin gleichen sie den Massenmedien.

Bei der Welt des Comics handelt es sich um ein eigenes ästhetisches System. Tiere können sprechen, Menschen können fliegen, Traum und Wirklichkeit werden untrennbar verwoben, Orte und Zeiten lösen sich aus ihrem Zusammenhang, die Helden brauchen nicht zu altern und können sich beliebig lange in einer bestimmten historischen Situation tummeln. Das führt zu einem eigenen System von Bedeutungen, also einer Mythologie, die möglichst frei von inneren und äußeren Widersprüchen sein sollte wie z.B. Entenhausen oder Supermans Metropolis. Damit steht der Comic literarisch in der Tradition der Sagen, Märchen und Fabeln. So ist Gewalt im Comic nicht vergleichbar mit Gewalt im Film oder gar realer Gewalt. Eingebettet in den Mythos nimmt niemand an, daß die römischen Legionäre die liebevolle Behandlung durch die gallischen Krieger nicht überleben könnten.

Das Erschaffen einer solchen Mythologie ist die große Kunst am Comic. Für die politische Betrachtung folgt daraus, daß nicht die unmittelbare Abbildung der Realität für die historische und politische Bedeutung relevant ist. Eine Ausnahme bildet der Sach-Comic, der von seinem Anspruch her dokumentarisch sein will.

2.2 Gibt es den „politischen Comic“?

Comics können *direkt* und *indirekt* politisch sein.

Direkt, wenn sie ein politisches Thema behandeln, also die Auseinandersetzung mit der Politik suchen. Indirekt ist praktisch jeder Comic politisch, indem er ein bestimmtes gesellschaftliches Wertesystem vermittelt, gerade dann, wenn er sich betont apolitisch gibt.

Zeitungsstrips wie „Doonesbury“ setzen sich, wie die politische Karikatur, über Jahre hinweg auf direkte Weise mit Tagespolitik auseinander. Das verlangt eine sehr schnelle, kurzfristige Produktion, die für Comic-Autoren

noch schwieriger ist als für Karikaturisten. Aber auch umfangreichere Werke wie „MAUS“ beschreiben ein politisches Thema. Solche Comics könnte man, ebenso wie den einschlägigen Teil der Sachcomics als „politischen Comic“ bezeichnen.

So ist Gewalt im Comic nicht vergleichbar mit Gewalt im Film oder gar realer Gewalt.

Superhelden-Comics reflektieren in besonderer Weise den gesellschaftlichen Wertewandel und sind somit *indirekter* Ideologieträger. Schon ihr Aufkommen in einer Zeit wirtschaftlicher Depression bis hin zu ihrer Untermierung in den achtziger Jahren, einer Zeit der Autoritätsverluste, ist eng mit der Zeitgeschichte verbunden. Darüber hinaus schlagen sich darin die Allmächtsphantasien in Form der omnipotenten Superhelden nieder, was politisch zumindest relevant ist. Sie werden deshalb im Anschluß auch stellvertretend für andere Genres, wie z.B. Adventure-Comics oder Science Fiction Comics, eingehender betrachtet.

Der gern zitierte Ausspruch der Unterhaltungsfilmindustrie: „If you've got a message, send it by Western Union“ hat nicht nur beim Film noch nie gestimmt.

3 Eine kleine chronologische Übersicht unter besonderer Berücksichtigung politischer und zeitgeschichtlicher Aspekte

In diesem Teil der Arbeit sollen nicht nur deutsche Comic-Produktionen berücksichtigt werden, da sonst wichtige Entwicklungen nicht schlüssig dargestellt werden können. Die Beziehung zum deutschen Markt ist insofern gegeben als die Comics in der Regel in Übersetzungen vorliegen. Die Auswahl strebt an, einen möglichst breiten Überblick über die verschiedensten Formen des politischen Comics zu geben.

3.1 Urgeschichte des Comics: Die Geburt des Comics aus dem narrativen Geiste der Kunst

Für Wort-Bild-Verknüpfungen, die politische oder propagandistische Zwecke verfolgen, gibt es in der Geschichte zahlreiche Beispiele. Schon lange vor der offiziellen „Geburtsstunde“ der Comics im Jahre 1896 (s. auch 2.2) haben alle politischen Richtungen sich der Bildergeschichten bedient.

Eines der ältesten Beispiele ist wohl der Wandteppich von Bayeux (1077), in dessen 58teilige Darstellung der Eroberung Englands durch Wilhelm den Eroberer lateinische Obertitel eingefügt sind.⁸

Die Bilderbogen, die mit ihren übersichtlich angeordneten umrandeten Feldern dem Comicpanel schon sehr nahe kommen, werden nach der Erfindung des Buchdruckes mit immer längeren Textbeigaben versehen. Thematisch beschäftigen sich die Bilderbogen, die vor allem auch bei der einfachen Bevölkerung Verbreitung finden, nicht nur mit Naturkatastrophen u.ä., sondern durchaus auch mit politischen Ereignissen beispielsweise während der Reformationszeit.

⁸ Mayers Großes Taschenlexikon. Bd. 3. Mannheim 1987. S. 105.

Im England des 18. Jahrhunderts produzierte der Maler und Kupferstecher William Hogarth (1697-1764) gesellschaftskritische Bilderserien. Hogarths Stiche finden in der Bevölkerung auch als Raubdrucke und Plagiate weite Verbreitung.⁹ In der Stichfolge „The Election“¹⁰ setzt sich Hogarth mit den Umständen des Wahlkampfes im „Mutterland der Demokratie“ auseinander. Die Kandidaten machen ihren Wählern Versprechungen, lügen, betrügen und prügeln sich sogar. Da Hogarth den Tories nahesteht, läßt er diesen unwürdigen Wahlkampf die Whigs gewinnen.¹¹

Hogarths Bilder sind voll von zahlreichen Anspielungen und Nebenhandlungen. Spätere Karikaturisten wie Gillray, Rolanson und Cruikshank vereinfachen die Vielschichtigkeit der Bilder Hogarths auf eine dominante Handlung, den Plot, mit satirischen Elementen. Diese Reduktion des Bildes auf eine einfache Aussage, vor allem dort, wo es illustrative Zwecke erfüllte, war möglicherweise der wichtigste Schritt in der Entwicklung der Comics.¹²

In Spanien schuf Francisco de Goya (1746-1828) mehrere Folgen von untiteltten Radierungen, die sich mit der politischen Situation Spaniens am Ende des 18. Jhd. auseinandersetzen. Die „Caprichos“ (1799) und auch „Desastres de la Guerra“ (1810-14) zeigen, daß sich Goya, der spanische Hofmaler, den französischen Aufklärern verbunden sah.¹³ Die „Desastres de la Guerra“ schildern den Krieg gegen die französischen Invasoren in 81 Blättern. Doch Goya wendet sich nicht nur gegen die Franzosen, sondern vor allem gegen die spanische Herrschaftsschicht, die die Massen für ihre Zwecke leiden läßt.¹⁴

3.2 Bildergeschichten und politische Karikatur

Dem Genfer Rhetorikprofessor Rodolphe Töpffer (1799-1846), der in der Literatur als einer der wichtigsten Väter des Comics gilt, ging es dagegen eher um die zeichnerische Umsetzung grotesker Einfälle. Sein politisches Verständnis war eher ein konservatives; er war bestrebt allen Dingen das „mittlere Maß“¹⁵ zurückzugeben und begründete die bürgerliche Karikatur des Biedermeiers. Eine seiner ‚politischen‘ Geschichten, die „Geschichte Alberts“ (1845), schildert das Leben eines verzogenen Taugenichts, der durch die Gründung einer radikalen Zeitung zu Vermögen gelangt und sich damit in der Gesellschaft, die er angeblich von Grunde her verachtet, angenehm einrichtet.¹⁶

In Frankfurt veröffentlichten 1848 der satirische Schriftsteller und Abgeordnete Johann Herrmann Detmold und der Zeichner Adolf Schrödter die „erste deutsche Bildergeschichte“¹⁷ über einen „Hinterbänkler“ des Paulskirchen-Parlamentes: „Thaten und Meinungen des Herrn Piepmayer, Abgeordneter zur constituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt am Main“. Detmold und Schrödter haben in ihre Geschichte reale Ereignisse aus der Nationalversammlung eingebaut, z.B. die Abstimmung über das Erbkaisertum. Auch einige Abgeordnete fanden sich in Schrödters feinsinnigen Tuschezeichnungen recht deutlich wieder.

„Struwelpeter – ein Versuch zur Einigung Deutschlands“ oder Friedrich Pechts „Ätzblätter aus dem Frankfurter Parlament“ sind weder von der Qualität der Zeich-

nungen noch von der politischen Konsequenz mit Schrödter zu vergleichen.¹⁸

Während des Vormärzes nimmt in Deutschland die humoristisch-satirische Presse 1844 ihren Anfang mit dem „Münchener Bilderbogen“ und den „Fliegenden Blättern“. Deren heute bekanntester Mitarbeiter war Wilhelm Busch (1832-1908), dessen satirische Bildergeschichten sich manchmal auch gegen allzu konservative Einrichtungen des Biedermeiers wandten („Heiliger Antonius von Padua“ 1870 oder „Die fromme Helene“ 1872). Von den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland entstandenen Satirezeitschriften ist der sozialistische „Wahre Jakob“ die bedeutendste. 1879 als lokales Monatsblatt von Heinrich Wilhelm Dietz in Hamburg gegründet, erscheint er nach seinem Verbot im März 1881 drei Jahre später in Stuttgart wieder. Aufgrund der Sozialistengesetze bekannte sich der „Wahre Jakob“ nicht mehr offen zur Sozialdemokratie, verlor aber keineswegs seine politische Stoßrichtung. Nach dem Fall der Sozialistengesetze 1890 wurden dort Aufsätze von August Bebel und Wilhelm Liebknecht veröffentlicht. In seiner politischen Ausrichtung unterschied sich der „Wahre Jakob“ stark von den eher rechts-oppositionellen Blättern wie dem „Neuruppiner Bilderbogen“ oder dem „Kladderadatsch“. Schließlich wurde er im März 1933 von den Nationalsozialisten endgültig verboten.¹⁹

Der „Simplicissimus“ (1896-1944) war eine Zeitschrift, die versuchte, den politischen Humor fernab von jeder Parteienbindung zu pflegen. Allerdings geriet sie später, obwohl einige ihrer Zeichner emigrieren mußten, in den Strudel des Nationalsozialismus, bis sie 1944 ihr Erscheinen einstellte.²⁰

3.3 Industrialisierung des Comics: Merkmale eines Massenmediums

Der allgemein als erster Comic bezeichnete Strip, R.F. Outcaults „The Yellow Kid“ (1896), spielt im New Yorker Einwanderermilieu und gilt als sozialkritische Lausbuben-geschichte.²¹

Die Frühgeschichte des Comics ist vor allem von den *Funnys* bestimmt, von denen nun sehr viele periodisch in Zeitungen erschienen und die erst später als eigen-

9 Metken: Comics. Frankfurt 1970. S. 13.

10 Sir John Soane's Museum. London.

11 Piltz: Geschichte der europäischen Karikatur. Berlin 1976. S. 69.

12 Vom Penny Dreadful zum Comic. Englische Jugendzeitschriften, Heftchen und Comics von 1855 bis zur Gegenwart. Oldenburg 1981. S. 57.

13 Goya: Caprichos. Zürich 1972.

14 Goya: Desastres de la Guerra. Zürich 1972.

15 Piltz: Geschichte der europäischen Karikatur. Berlin 1976. S. 155.

16 Ebd.

17 Metken: Comics. Frankfurt. 1970. S. 17.

18 Piltz: Geschichte der europäischen Karikatur. Berlin 1976. S. 155 f.

19 Knilli: „Der wahre Jakob“ – ein linker Supermann? In: Comic Strips. Berlin 1970. S. 12-21.

20 Knigge: Fortsetzung folgt – Comic Kultur in Deutschland. Frankfurt 1986. S. 28.

21 Fuchs/Reitberger: Comics – Anatomie eines Massenmediums. München 1971. S. 12.

ständige Comic-Books herausgegeben wurden. Als die Vierfarbrotdruckmaschinen aufkamen, stellte sich für die Zeitungsverleger die Frage, wie sie diese Maschinen nutzen konnten. Anfängliche Versuche mit dem Nachdruck berühmter Kunstwerke als Zeitungsbeilage fanden nicht den gewünschten Anklang und so kam Pulitzer auf die Idee, farbige Comic-Strips, vorerst als Sonntagsbeilage, herzustellen.²²

1929 erschienen erstmals nichthumoristische Abenteuer-Comics, „Tarzan“ von Harold Forster und der Science Fiction „Buck Rogers“. Der Comicmarkt in den USA wurde dann aber durch eine am Zeitungsmarkt orientierte Entwicklung auf wenige Syndikate aufgeteilt, die den Comicmarkt zeitweise völlig beherrschten. Die Industrialisierung der Comics nahm ihren Lauf, die Serien wurden nicht mehr von originellen Karikaturisten gezeichnet, sondern von kommerziellen Illustratoren und Gebrauchsgraphikern.²³

3.4 Der Comic im Dienste der Kriegspropaganda

In Deutschland erschien 1935 der erste von den drei, sehr erfolgreichen „Vater und Sohn“-Bänden des Karikaturisten e.o. plauen (Erich Ohser). Die „Vater und Sohn“-Geschichten spielen in ihrer charmanten Verschmitztheit oft satirisch auf den Ordnungssinn der Nazis an. Ohser machte zwischen 1929 und 1933 auch immer wieder Karikaturen für den sozialdemokratischen „Vorwärts“ und geriet dadurch schnell in Konflikt mit den Nationalsozialisten. Um politisch wie auch ökonomisch überleben zu können, ließ sich Ohser auf politische Arbeiten für die Zeitschrift „Das Reich“ ein. Er unternahm immer wieder Versuche der Kritik, daraufhin wurde er 1944 von der Gestapo verhaftet und nahm sich in der Haft das Leben.

Bemerkenswert ist im Rückblick darauf, daß die nationalsozialistische Propaganda, sonst im Umgang mit Massenmedien bestens bewandert, auf die Herstellung und Verbreitung von Comics verzichtete. Nur im besetzten Frankreich versuchte man 1943-1945 mit dem Comic-Magazin „Le Téméraire“ ideologisches Gedankengut zu verbreiten.²⁴

1929 erschienen erstmals nichthumoristische Abenteuer-Comics, „Tarzan“ von Harold Forster und der Science Fiction „Buck Rogers“.

In den USA entstehen in der Nachfolge des 1938 erstmals erschienen „Superman“ eine Reihe von Superhelden-Comics. Paradigmatisch für den Transport ideologischen Gedankenguts, den man kaum noch als indirekt bezeichnen kann, ist die Figur des „Captain America“, die im 2. Weltkrieg entstand.

„Over the years, Captain America has always mirrored the American psyche in the 1940's, he was the super-patriot; in the 1950's, he was the reactionary; today he is the unsure giant. He is America.“²⁵

Der „Kämpfer für Demokratie und Gerechtigkeit“ wurde 1941 von Jack Kirby und Joe Simon erschaffen. Das Aushängeschild des amerikanischen Patriotismus trägt passend dazu ein Trikot in den Farben der amerikanischen Flagge. Seine übermenschlichen Kräfte verdankt der „Super-Soldier“ einem amerikanischen Arzt, der wäh-



Abb. 1: Captain America im Kriegseinsatz

rend des Zweiten Weltkriegs versucht, eine ganze Armee von solchen Übermenschlichen zu produzieren. Doch die Nazis bringen den Erfinder um und so bleibt es, glücklicherweise, bei einem Unikat. Die Nullnummer zeigt geradezu programmatisch auf dem Titelbild, wie „Captain America“ dem gehaßten Feind Adolf Hitler einen Kinnhaken versetzt.

Die Serie läuft zunächst bis Mai 1949, ein neuer Versuch, die Serie wieder aufleben zu lassen, scheitert 1954. Im Jahre 1964 taucht „Captain America“ in einem Magazin „Tales of Suspense“ wieder auf, aber erst 1968 hat er wieder ein eigenes Magazin in der Marvel Comics Group unter der Leitung von Stan Lee. Der „rechte Flügelmann“ des Marvel Imperiums wandelt sich langsam und stellt kritische Fragen, doch steht er immer noch für die alten amerikanischen Werte Ehre, Wahrheit, Gerechtigkeit und Gesetz. Stan Lee beschreibt ihn mit den Worten: „Er wird immer der konservativste von unseren Helden sein.“²⁶

22 Baumgärtner: Die Welt der Comics. Bochum 1965. S. 16.

23 Fuchs/Reitberger: Comics – Anatomie eines Massenmediums. München, 1971. S. 17.

24 Denni: L'Ideologie Nazi du Téméraire. In: Le Collectionneur des Bandes Dessinées 14. Paris 1978. S. 8-10.

25 Horn (Ed.): The World Encyclopedia of Comics. New York 1976.

26 Stan Lee diskus-Interview. In: diskus. Frankfurter Studentenzeitung. 1979. H. 2.

Während des Krieges erscheinen zahlreiche ähnliche Serien in den USA, mit Militärs oder Superhelden und Heldinnen in der Titelrolle. Die Darstellung der Deutschen ist meist sehr platt, von einem eindeutigen Gut-Böse-Schema geprägt. Inwieweit in den USA Einfluß von Regierungsseite auf die Produktion genommen wurde, ist nicht nachzuvollziehen. Doch waren die Hersteller auf Papierzuteilungen der Regierung angewiesen, was dem patriotischen Gewissen vielleicht nachhalf.²⁷

Auch der Superstar der Adventure-Comics „Superman“ hatte seine Rolle im Krieg gespielt. Nach dem Ende des Krieges wird er ganz besonders zu einem Hüter von Ordnung und Gesetz. Er wird Teil der Exekutive und verteidigt die bürgerliche Gesellschaft.²⁸ In einer Episode „How Superman would end the war“ fliegt Superman als Weltpolizist mit Hitler und Stalin unter dem Arm nach Genf und stellt sie vor das Gericht der Vereinten Nationen.²⁹

3.5 Die freiwillige Zensur im Kalten Krieg

Das berühmteste Beispiel von Kaltem Krieg im Comic ist das 1947 in Millionenaufgabe erschienene Heft „Is this tomorrow? America under Communism!“, in dem die Jünger Stalins (deren Chef seltsamerweise einen Trotzk-Bart trägt) die Macht im Capitol an sich reißen. Endlich an der Macht, schrecken die Diktatoren vor nichts mehr zurück: Kranke werden umgebracht, Lebensmittellager gesprengt, um hinterher Verhaftungswellen durchzuführen, Universitäten verstaatlicht (!) und Bücher verbrannt.³⁰ Den Kommunisten wird darin genau dasselbe politische Vorgehen unterstellt, wie es die Nazis an den Tag gelegt hatten. So wurde das Feindbild hier ohne nennenswerte Veränderung von den Nazis auf die Kommunisten übertragen. Das setzte sich dann auch in den Superhelden-Comics fort, die „rote Gefahr“ bekämpfen hieß die neue Parole.

Nachdem sich die Bundesrepublik langsam vom Krieg erholte, gab es auch die ersten Versuche, amerikanische Produkte auf dem deutschen Markt zu etablieren. Anfangs scheiterten zwar manche, Superman wurde z.B. nach dem dritten Heft wieder eingestellt, aber die Micky-Maus-Hefte fanden bald reißenden Absatz.³¹

Von dieser Entwicklung gar nicht begeistert, schuf Manfred Schmidt für die Zeitschrift „Quick“ eine Parodie auf die amerikanischen Helden-Comics. Die Serie „Nick Knatterton“, der Detektiv mit dem künstlichen Hinterkopf, wurde ein großartiger Erfolg. Sie erschien ab 1950 wöchentlich, bis sich dann 1962 „Schmidts Zeigefinger weigerte, den Bleistift zu halten“, wie er seinen Ausstieg aus der Serie begründete. Mit Seitenhieben auf die Bundesregierung und vor allem mit der Kritik der geplanten Wiederbewaffnung brachte er seine pazifistische Grundeinstellung zum Ausdruck.³²

Im Jahr 1954 verabschiedet die „Comics Magazine Association of America“ den *Comic Code* als Selbstbeschränkung der Verleger, eine Reaktion auf die starke öffentliche Kritik an der Darstellung von Gewalt, Kriminalität, Horror und Sexualität im Comic. Tatsächlich herrschte bis dahin in der Comic-Welt eine wesentlich größere Freizügigkeit als zur selben Zeit im Film. Das mittelständisch-bürgerliche Wertesystem der amerikanischen Gesellschaft wurde verpflichtend für den Comic, eine ethische Schwarzweißmalerei war die Folge.

Der dritte Artikel des Codes lautete beispielsweise: „Polizisten, Richter, Regierungsbeamte und ehrbare Institutionen dürfen nie in einer Art und Weise dargestellt werden, die Respektlosigkeit gegenüber der etablierten Autorität erwecken könnte.“³³ Das aufgedruckte Siegel sollte den Eltern einen sauberen und unbedenklichen Inhalt bedeuten. Unter dem Code gediehen vor allem die Superhelden-Comics, deren reine Begriffe von Gut und Böse dafür prädestiniert waren.

Kritik war also kaum noch möglich, einige der wenigen Ausnahmen war die Serie „Pogo“ von Walt Kelly, in der deutliche Kritik an McCarthy laut wurde.

In Deutschland wird 1953 das „Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften“ verabschiedet. Um die Zensur der Hefte möglichst zu vermeiden, wurde auch in Deutschland eine „Freiwillige Selbstkontrolle für Serienbilder“ (FSS) initiiert. Der Grund war in erster Linie ein ökonomischer; zensierte Hefte durften nicht mehr verkauft werden, während die FSS den Verlagen noch die Möglichkeit der Änderung ließ. Außerdem konnte eine ganze Serie indiziert werden, falls in 12 Monaten mehr als zwei Hefte indiziert wurden.³⁴

3.6 Exkurs: Vom sympathischen Chauvinismus zur faschistoiden Reaktion

Zu Beginn der sechziger Jahre entsteht in Frankreich eine neue Serie, die sich zum Bestseller unter den Comics entwickeln sollte. Erstmals 1959 in „Pilote“, dem französischen Comicmagazin, erschienen, kommt 1961 das erste „Asterix“-Album auf den Markt. Der erste Band erscheint noch mit einer Auflage von 6000 Stück, der achte Band kommt bereits auf 600 000 Stück.³⁵

Der erfolgreiche Semi-Funny wendet sich zwar an Jugendliche, aber die Gags sind teilweise so hintergründig, daß sogar der Bildungsbürger daran Geschmack finden kann.

Um die Bedeutung von Asterix zu unterstreichen, wird in der Literatur häufig die Autorität des Politologen Alfred Grossers bemüht, der gesagt haben soll, daß Asterix als das „aufschlußreichste politische Buch der französischen Nachkriegszeit“³⁶ anzusehen sei. Der wesentlichste politische Aspekt darin ist wohl das Element des Chauvinismus.

Dies zeigt sich in der Konzeption der Geschichte um den „Anti-Superhelden“ Asterix, die zweifellos eine chauvinistische Grundstruktur aufweist. Obelix' ständiger Aus-

27 Fuchs: Kennerblick. In: Comixene. 1977. H. 15, S. 4-5.

28 Hausmanning: Superman. Frankfurt 1989. S. 94.

29 Fuchs: Wo sind all die Krieger hin? In: Comic Jahrbuch 1986. S. 4-5.

30 Heiß und Kalt – die Jahre 1945-69. Berlin 1986. S. 199-206.

31 Fuchs/Reitberger: Comics – Anatomie eines Massenmediums. München 1971. S. 117.

32 Schmidt: Nick Knatterton. Oldenburg 1983.

33 Zit. nach: Fuchs/Reitberger: Comics – Anatomie eines Massenmediums. München 1971. S. 359.

34 Knigge: Fortsetzung folgt. Frankfurt 1986. S. 173 ff.

35 Affolter: René Goscinny – Eine längst überfällige Würdigung eines genialen Szenaristen. In: Comic Jahrbuch 1987. Frankfurt 1987. S. 103.

36 Zit. nach Stoll: Bedingungen einer kritischen Asterix-Lektüre. In: Comics im Medienmarkt, in der Analyse, im Unterricht. Opladen 1977. S. 39.