

Ambivalenz der Nobilitierung

Die Ausstellungen *La BD à tous les étages* im Centre Pompidou
(29. Mai – 4. November 2024, Paris)

Felix Keller (Universität St. Gallen)

Das Centre Pompidou Paris, eine Kunstmaschine sondergleichen, präsentierte vom 29. Mai bis 4. November 2024 »La BD à tous les étages«, Comics auf allen Ebenen.¹ In der Beaubourg, wie die Institution auch heißt, fanden immer wieder ikonische Ausstellungen statt, die das Bild der Zeit prägten. »Les Immatériaux« (1985) von Jean-François Lyotard und Thierry Chaput läutete das Zeitalter der Postmoderne ein, das Verständnis außereuropäischer Kunst erlebte durch die Schaustellung von »Les Magiciens de la terre« (1989) einen grundlegenden Wandel – um nur zwei der legendären Expositionen zu nennen.

Auch bei »La BD à tous les étages« lässt sich ein Grundmotiv erkennen: Das BD habe nach langen Jahren (von 1964 bis 2024) nun definitiv den Endpunkt der Nobilitierung erreicht und sei als Kunst anerkannt. Bei aller Diversität und Unterschiedlichkeit der Exponate: Diese These durchzieht die Ausstellungen, die Material aus dem kulturellen Untergrund der 60er Jahre sammeln, in Dokumentationen Akteure direkt zu Wort kommen lassen, ikonische Panels in Vitrinen vorführen, und schon fast unüberschaubar viele Querbezüge zu anderen kulturellen Formen präsentieren.

In diesem Beitrag wird nicht nur die Ausstellung vorgestellt, sondern auch die Frage aufgeworfen, was sie für die Zukunft des Comics bedeuten könnte. Denn dass das Centre Pompidou simultan fünf Expositionen zum selben Thema zeigt, ist auch für diese Einrichtung beispiellos und besitzt tatsächlich das Potenzial, die Kultur des Comics neu zu definieren. Die Aufnahme in den Kanon bedeutet, dass das Bande dessinée nun der Logik des künstlerischen Feldes ausgesetzt ist. Inwiefern dies Konsequenzen auf das Comicschaffen selbst? Der Artikel verfolgt die These, dass dem durchaus so ist. Die Tatsache, dass Comics lange von den etablierten kulturellen Institutionen und Akteuren übersehen wurden, ließ Comicschaffende unter dem Schirm der Quasi-Anonymität auch unbekümmert mit neuen Formen experimentieren, kulturelle Normen überschreiten, gerade weil große Hoffnung

auf höhere Anerkennung noch sinnlos war. Wird dieses anarchistisch Andere, das Comic als Paria der Kunst lange kennzeichnete, womöglich über den Prozess der Nobilitierung wegnormalisiert?

Der folgende Essay geht zunächst auf die Ausstellung selbst ein, rekonstruiert dann die Anerkennung des Comics als Kunstform und reflektiert diesen Prozess schließlich, unter anderem im Rückblick auf Luc Boltanskis Artikel *La constitution du champ de la bande dessinée* (1975), die Publikation zu einer der ersten größeren Untersuchungen zum Comicschaffen, die dieses Jahr ein Jubiläum feiert.

Die Architektur der Ausstellung

Die Ausstellungen, wie der Titel »La BD à tous les étages« schon besagt, finden auf allen Stockwerken des Gebäudes statt. Die verschiedenen Ausstellungen liefern eine Erzählung, die der Logik eines Comics folgt und bei der die einzelnen Ausstellungen riesige Panels darstellen mit eigenem Thema und eigener Stimmung, durch die man über den Wechsel von einer Etage zur anderen eigentlich »blättert«, indem man dem Weg durch die 60 Jahre des Comicschaffens bis hin zur Anerkennung als Kunst über die verschiedenen Etagen hinweg folgt.

Es begann tatsächlich in den 60er Jahren: Im politisch geprägten kulturellen Untergrund begann man sich für diese noch marginale kulturelle Form des Comics zu interessieren, experimentierte mit den Formen, lenkte so die Aufmerksamkeit auf das Medium und setzte dadurch einen Anerkennungsprozess als Kunstform in Gang. Diesem Ort der Avantgarde als Ausgangspunkt der Nobilitierung wird im Keller des Gebäudes mit der Ausstellung *Revue Lagon. Le chemin de terre* Reverenz erwiesen. *Lagon*, eine avantgardistische Revue der Gegenwart, publiziert nur in kleinen Auflagen. Das Magazin komponiert wild die verschiedensten Stilrichtungen und Experimente, lotet die Grenzen des Mediums aus, rekombiniert auf verblüffende Weise verschiedenste Elemente des Comicschaffens. Auszüge der Publikationen werden übergroß auf die Wände übertragen und vermitteln zuweilen eine surreal anmutende Szenerie, etwa wenn Anna Haifischs riesige *Majestätische Vögel der Lebensmittelindustrie* (2022) auf die Besucher hinunterblicken und so zu Futterkörnern degradieren. Die Ausstellung sei wie eine »geträumte Zeitschrift« konzipiert, deren Wände die aufgeschlagenen Seiten darstellen, um den experimentellen Ansatz damit fortzuführen, so heißt es in der Ankündigung.

Auf der ersten Etage, gleichsam als Reminiszenz an die Nachkriegszeit, als der Comic noch als Jugend- und Kinderliteratur galt, wird die Ausstellung *Tenir tête. Une exposition-atelier* von Marion Fayolle gezeigt, in der Kinder in Begleitung riesige Köpfe (in Gestalt von Zelten) und ihr poetisch-figuratives Innenleben erforschen können, womit im Ausstellungsgefüge auch dem zeitgenössischen Primat der »Immersion«² Genüge getan wird.

Die riesige Freihandbibliothek *Bibliothèque publique d'information Bpi* auf der zweiten Etage bespielt ergänzend dazu den Dialog des BD mit der Literatur, exemplarisch in Form einer Ausstellung zu Hugo Pratts Saga des Seefahrers Corto Maltese, Kapitän ohne Schiff, der die exotischsten Gebiete bereist. Tatsächlich bewegt sich diese fiktive Biografie in einem bemerkenswerten Echoraum der Weltliteratur—Herman Melville, Joseph Conrad, Jack London seien zu nennen—, den die Ausstellung aufzeigt. Schließlich kommt auf der fünften Etage zur Geltung, dass sich das Bande dessinée mittlerweile als Kunstgattung bezeichnen lässt, indem das Musée national d'Art moderne eine Ausstellung mit dem sinnigen Titel *La Bande dessinée au Musée* zeigt, auf die später noch ausführlich eingegangen wird: Hier vollzieht sich der Akt einer endgültigen Weihe, in dem das Bande dessinée mit der Kunst der Moderne wörtlich gleichgestellt wird: zwischen die Werke der permanenten Ausstellung werden Comic-Panels eigentlich ›gestreut‹ und sind so auf Augenhöhe mit der Kunst der Moderne platziert. Die Ausstellung »Bande dessinée, 1964 – 2024« auf der sechsten Etage, also zuoberst platziert, stellt dann gleichsam die Reflexionsebene des entstehenden Felds des Comicschaffens und seiner Blickpunkte dar, nimmt Aspekte der anderen Ausstellung auf und stellt letztlich eine Synthese der Entwicklung und der verschiedenen Formen des BD im titelgebenden Zeitraum vor.³

Die Ausstellungen zur Revue *Lagon*, zu Hugo Pratt und von Marion Favolle, sind schon alleine für sich wertvoll und sehenswert, und deren Reflexion würde Raum für weitere Essays schaffen; sie thematisieren indes eher Einzelaspekte des breiten Felds des Comicschaffens. Deshalb möchte ich mich zunächst auf die thematisch übergreifende Ausstellung *Bande dessinée, 1964 – 2024* konzentrieren, welche die Genese des Bande dessinée insgesamt dokumentieren und seine wesentlichen Eigenschaften hervorstreichen, um daraufhin, unter anderem in Rückblick auf Luc Boltanskis 1975 erschienene Untersuchung »La constitution du champ de la Bande dessinée« den Kanonisierungsprozess selbst zu reflektieren. Diese Diskussion bildet den Hintergrund, die Ankunft des Comics im Raum der etablierten Kunst, wie sie die Ausstellung *La Bande dessinée au Musée* vornimmt, ebenso zu beobachten wie zu befragen.

Zur Hauptausstellung *Bande dessinée, 1964 – 2024*

Die Hauptausstellung selbst präsentiert das BD nicht chronologisch, wie es der Titel erwarten lässt, sondern entlang verschiedener Dimensionen, in denen sich der Comic in diesem Zeitraum eigentlich entfaltet. Es sind: 1) *Contre-culture* (Gegenkultur) 2) *Rire* (Lachen), 3) *Effroi* (Erschrecken), 4) *Rêve* (Traum), 5) *Au fils des jours* (der Alltag), 6) *Écriture de soi* (Biografie oder Selbstbeschreibung), 7) *Couleur, noir et blanc* (Farbe, schwarz-weiß), 8) *Histoire et mémoire* (Geschichte und kollektives Gedächtnis), 9) *Littérature*, 10) *Anticipa-*

tion (Zukunftswahrnehmung), 11) *Villes* (Städte), 12) *Géometrie* (räumliche Anordnung). Diese Segmentierung will keinerlei übergeordneter Logik folgen, Bezüge unter den einzelnen Aspekten erörtert auch der Katalog nicht (etwa den Zusammenhang zwischen Lachen und Subversion), doch augenscheinlich sind die einzelnen Sektionen nach Gegensatzpaaren organisiert (Lachen vs. Erschrecken, Traum versus Alltag), so dass die Leerstellen, wie zwischen einzelnen Comicpanels, ein einzigartiges Spannungsfeld erzeugen. Freilich definieren diese Kategorien das Medium Comic nicht eindeutig (eine Definition des BD steht in der Ausstellung ohnehin aus, desgleichen die Abgrenzung von Comics gegenüber Mangas und Graphic Novels, der Begriff des *Bande dessinées* fasst dies alles). So könnte die Aufteilung der Sektionen auch für den Film als Kunstform passen. Doch handelt es sich um zentrale Kategorien der sensitiven Wahrnehmung der Welt (Raum, Zeit, Affekte) und des Alltags (Biografie, Lachen, Erschrecken), die im BD thematisiert werden. Und gerade dadurch soll wohl erforscht und zugleich gezeigt werden, wie das BD diese alltäglichen Kategorien mitgeformt und geprägt hat, indem es eine spezifische Darstellungs- und Kommunikationsweise des Lebens in modernen Gesellschaften fand und wohl auch prägte.

Die erste Sektion, »Contre-culture«, begrüßt mit einem immensen Porträt von Jean-Claude Forests *Barbarella*, der erotisch eingefärbte Comic gilt hier gleichsam als Signum für das Erwachsenwerden des Mediums, zeigt Ausschnitte und Titelseiten der Zeitschrift *Hara-Kiri* (dem Vorläufer von *Charlie Hebdo*), die 1960 bis 1985 erschien, und des japanischen Pendant *Garō*. Diese Subkultur in Magazinform richtete sich an ein neues Publikum, vornehmlich studentisch, und war naturgemäß gegen die etablierten Normen gerichtet, konzentrierte sich auf neuralgische Punkte, wo Provokation möglich war: Entsprechend finden sich Pornografie, Obszönitäten und andere Angriffe auf den bürgerlichen Geschmackshorizont. Sowohl *Barbarella* als auch einzelne Ausgaben von *Hara-Kiri* wurden zeitweise verboten. Der Katalog weist auch auf die ambivalenten Gefühle hin, die sich einstellen, wenn aus heutiger Perspektive auf diese Publikationen geblickt wird. Denn die Darstellungen widersprechen zeitweise bemerkenswert der gegenwärtigen Vorstellung von Korrektheit (Groensteen 2024a, 29). Andererseits mag etwa Robert Crumbs *Fritz the Cat* (1965–1972) beim Schreibenden auch nostalgische Gefühle zu erwecken, wie sie das Betrachten eines Film noir hervorruft (der auch nicht immer korrekt ist): Der Trash erinnert an die vergangenen Zeiten der Transgressionen, in denen kulturelle Grenzen systematisch ausgelotet und überschritten wurden; es gab nichts zu verlieren, weil Comics, Comicschaffende und vielfach auch Lesende noch keine breite Reputation hatten. Aus einer heutigen Perspektive, die das Medium als Kunst betrachtet, erscheint diese Praxis konsequenterweise als ungünstig. Aber womöglich ist es gerade die Historisierung der moralischen Ambivalenz, welche ein Teil der Faszination der Ausstellung ausmacht.

Logisch verbunden mit dem Konzept der Gegenkultur, welche naturgemäß die etablierte Ordnung angreift, verdreht, karikiert und verstellt, ist der Bereich des Lachens und des *Effroi*,

des (Er-)Schreckens. Die Bedeutung des Lachens gründet in der Herkunft des BD als Karikatur. Aber es ist stets auch ein anarchistisches Lachen über gesellschaftliche Ordnung und ihre Widersprüche. Gleichzeitig, so zeigt sich auch, besitzt dieses Lachen immer wieder eine schon fast existenzial-philosophische Dimension, die Absurdität des Lebens wird genüsslich hervorgehoben. In dieser Abteilung zeigt die Comicschau auch ihre Besonderheit gegenüber anderen Kunstausstellungen, wenn das sonst in ernsthafter Betrachtung versunkene, kunstinteressierte Publikum merkbar versucht, Lachattacken im weihevollen kulturellen Raum nicht aufkommen zu lassen. Hier kommt das *Bande dessinée* gleichsam zu sich selbst.

Gerade das Gegenteil scheint mir der Fall in der Abteilung zum »Effroi«, dem Schrecken, welche sich dem Horroraspekt des BD annimmt. Die Zeichnungen, auf Stellwänden, ohne Erzählungen präsentiert, lassen die psychologischen Effekte, die mit der Lektüre einhergehen, zumindest beim Schreiben verflüchtigen. Hier wird die visuelle Wirkung des Seltsamen, Unheimlichen gleichsam in der gediegenen Atmosphäre der Ausstellung wegnormalisiert. Die Sektion identifiziert zwar ein bedeutendes Motiv des Comics, zeigt aber auch, wie sehr die Lektüre auf einen Kontext, ein Milieu, ein rauchig-schummriges Setting angewiesen ist. Damit zeigt sich etwas Exemplarisches, das sich schon in der Abteilung über das Lachen abzeichnete, nun deutlich: Dass die Ausstellung eben nicht nur ausstellt, was bereits besteht, sondern dass im Ausstellungsprozess sich das Medium selbst transformiert, weil es seine Wirkung auch erst über ein bestimmtes Setting zu erreichen vermag. Dies gilt für die besonders affektive Form des Comics wohl in besonderem Maße.

Auch die Abteilungen zu Traum und Antizipation widmen sich dem Imaginären, welches der Comic erzeugen kann, nun bezogen auf nicht existente Welten. Die Formlogik des Comics, mit seiner Möglichkeit der Visualisierung, aber auch der gezielten Auslassung, den Leerstellen, bietet ein natürliches Habitat für traumhafte, surreale Szenerien, wo



Abb. 1: David B. *Rêve n°27*, planches 1 et 2, 2005. »Pour rentrer dans cet immeuble, je prends la forme exacte de son ombre« (»um in das Gebäude zu gelangen, nehme ich die exakte Form seines Schattens an«).

die visuellen Elemente ihre Eigenlogik entfalten können. Gleichzeitig ist die Exploration der Zukunft, des Wahrscheinlichen oder vielmehr Unwahrscheinlichen, ein Stilmittel, mit dem Comic die Vision der Gegenwart prägt. Die düsteren Bildwelten Enki Bilals, welche die zerfallende Gesellschaft mit der Vision eines biologisch-technisch Anderen verbinden, das nicht verstanden ist, bringen traumhaft auch eine Wahrnehmung unserer Gegenwart hervor.

Was die Zukunftsentwürfe des BD von jenen klassischen Utopien unterscheidet, ist womöglich, dass sie keine mehr oder weniger lineare Erzählung liefern oder einem spezifischen Strukturierungsprinzip folgen, die Zukunftsvisionen auch nicht über eine großen Metaerzählung schildern, sondern eher über kleine, fragmentarische Geschichten und Perspektive darstellen. Den Rahmen bildet dann oft die futuristische Stadt. Ohnehin ist die Affinität von Comic und Stadt groß und womöglich sogar strukturell bedingt. Emmanuèle Payen schreibt in ihrem Katalogteil zur Sektion »Villes«, dass das BD generell eine inhärente Formaffinität zur urbanen Ordnung hätte: über die rechteckige Form der Seite und die Flächen, die die einzelnen Panels umfassen (Payen 2024). Ähnlich wie die Architektur der modernen Großstädte, sie denkt wohl an die *Grid Cities* wie an das Haussmansche Paris, erzeugen die »Planquadrate« des Comics einen Möglichkeitsraum des Geschehens, arrangieren Bewegungen. Sie projizieren sie mitunter auch ins Unwirkliche, wie in François Schuïtens und Benoît Peeters *Les cités obscures* (1983–2023) oder aber sie ermöglichen Szenarien, welche die Stimmung von Städten exakt aufnehmen wollen. So hat der kanadische Comic-Künstler Seth für seine Geschichte *Clyde Fans* (1998–2017) die amerikanische Kleinstadt, in der sie spielt, aus Karton nachgebaut. Das Modell ist wohl zwanzig Quadratmeter groß und findet sich in der Ausstellung; man meint, die Comic-Figuren in den Karton-Straßen förmlich wimmeln zu sehen.

Der Imagination der Vergangenheit, der individuellen wie der kollektiven, sind zwei weitere Sektionen gewidmet. Im einführenden Panel zur Sektion *Histoire et mémoire* erfahren die Besuchenden, dass der Comic sämtliche größeren historischen Ereignisse des 20. und 21. dokumentiert habe, die Weltkriege, die iranische Revolution, den Kalten Krieg, Tschernobyl oder die israelisch-palästinischen Konflikte. Kennzeichnend für die Comic-Erzählung dieser Ereignisse sei – wie bei den Utopien – der persönliche Blick, aufgrund dessen sie nachgezeichnet werden (Sacco 2024).

Exemplarisch in dieser Hinsicht gilt wohl Art Spiegelmans *Maus* (1986–1991), die Geschichte seiner Familie im Holocaust. Sein Schaffen steht wörtlich im Zentrum dieser Abteilung. Panels des Werks werden in einer dunklen Kammer inmitten der umgebenden Ausstellungen platziert, die nur diesem Werk gewidmet ist. Auch im Katalog starren die Mäuse, die KZ-Häftlinge darstellen, einem großformatig entgegen. Spiegelmans Aufarbeitung des Holocausts liefert am meisten Panels dieser Sektion und womöglich der Ausstellung selbst. Doch auch Keiji Nakazawas *Gen d'Hiroshima* (1973–1985) sticht hervor, nicht nur der Größe der Panels wegen, sondern auch aufgrund der Visualisierung der Atomexplosion in

Hiroshima, eine brüchige, schiefe Synthese aus sprachlichen und bildlich Zeichen, die das Panel sprengt; eine grafische Repräsentation, die die Möglichkeiten des Comics bis an die Grenzen des Zeigbaren auslotet.

Dem Ausstellungsprinzip der Komposition gegensätzlicher Komponenten folgend, zeigt die Sektion *Au fil des jours* gerade gegenteilig das Unauffällige, die Darstellung des gewöhnlichen Verlaufs des Lebens. Soziologisch gesehen ist der Alltag von Wiederholungen geprägt, vom Unspektakulären des Normalen, dem Gewöhnlichen, das sich gerade dadurch auszeichnet, dass es nicht wahrgenommen wird. Wie kann also das Repetitive, Hingenommene, in den hinteren Wahrnehmungszonen Versunkene dennoch dargestellt werden? Wie lassen sich Wiederholung und Langeweile, das Nicht-Auffällige, das *décor du quotidien*, in einer Geschichte visualisieren (Payen 2024a, 190)? Wie kann das Ereignislose in das Ereignis eines Strips gefasst werden? Auch hier zielt das BD gleichsam auf eine existenzielle Dimension des Daseins, und die Ausstellung zeigt visuelle Darstellungsweisen von alltäglichen Begebenheiten oder Nicht-Ereignissen, die verblüffen, etwa aus Anna Sommers *Damen Dramen* (2004), die im Panel *La marchande d'animaux* eine komplexe Variation von Interaktionen zwischen Erwachsenen, Kindern, Tieren zeigt, die einander in (visuelles) Chaos stürzen, obwohl die Turbulenz keine Ursache hat, also eigentlich nichts geschehen ist. Jirō Taniguchi meditiert gerade gegenteilig in stillen Bildern über einen Menschen, der geht (*L'homme qui marche*, 1990–1991), und nichts anderes als das Gehen ist thematisch, das sich aber über die Zeitlichkeit des Comics anders visualisieren lässt als über ein einzelnes Gemälde. Das Panel *En remontant la rivière* wirft Rätsel auf, ob die Zeichnungen wirklich dem Mann beim Fortbewegen wie eine Kamera folgen, die verschiedene Aufnahmen macht, oder die Zeichnungen vielmehr drei Blickwinkel desselben Augenblicks präsentieren, einen Stillstand darstellend.

Überdies will die Ausstellung anhand der Adaption von literarischen Werken zeigen, wie das BD eine eigene Darstellungs- und Narrationsform findet (Garcia 2024); es handelt sich bei Literaturadaptionen nicht einfach um visuelle Nacherzählungen von literarischen Werken: Vielmehr, etwa bei Edgar Allan Poe (Dino Battaglia, 2016) oder Léo Malet (Jacques Tardi, 1982–2000), wird die ganze »Geschichtsidee« in den BDs neu geformt, so das Argument, das Tristan Garcia (2024) im Katalogtext eindrücklich anhand Rébeccas Dautremers Adaption (2020) von John Steinbecks *Menschen und Mäusen* (1937) entfaltet. Aber gerade, weil der Comic keine eigene literarische Gattung umfasst, kann er auf manchmal so überraschende Weise diese oder jene Genres oder Stile zu seinen eigenen machen und das, was wir lesen, in ein Universum sichtbarer Formen übertragen, so Garcia (2024, 213).

In enger Verbindung zu Literaturadaptionen steht auch die Autobiografie (die Abteilung nennt sich, in Anlehnung an Lacan, *écriture de soi*). Autobiografische Comics tauchten Mitte der 90er vermehrt auf, diese Bewegung dürfte die neuere Zuwendung zur Autobiografie in Literatur und Sozialwissenschaften (Ernaux, Eribon) vorweggenommen haben oder

zumindest ihr entsprechen. Doch mir scheint, dass das Vermögen des BD, eine eigenständige Wirklichkeit zu formen, sich bei dem Genre der Autobiografie noch deutlicher zeigt als bei literarischen Adaptionen. Denn es handelt sich bei autobiografischen Comics nicht einfach um eine Erzählung, oder um eine Repräsentation wie eine Fotografie, sondern die Zeichnenden visualisieren und bespiegeln ihr eigenes Selbst als zweites grafisches Ich in dessen verschiedenen Phasen. Die biografische Einheit ist hier gleichzeitig eine Differenz, die gleichsam seriell weitergeführt wird, so erläutert dies Laurent Gerbier im Katalogtext (2024, 174, 176). Erneut erweisen sich Räume, die Comicschaffende erzeugen, als epistemologisch hoch komplexe Konstellationen, die indes als spezifisch für das Medium betrachtet werden können.

In den Abschnitten *Couleurs, noir et blancs* und *Géometrie* wird die Formlogik des Comics schließlich selbst reflektiert. Farben bedeuten immer schon etwas. Und im BD erreichen sie eine Bedeutung, die dem Medium eigen ist. Es gibt stilistische Differenzierungen, so ziehen literarisch orientierte BDs offenbar schwarz-weiße Farbgebung vor. Eine eigene Farbsprache fand der Comic im Gefolge der Entwicklung der Pop-Art. Hier lässt sich eine eigentliche Emanzipation von den Zwängen, Farben auf natürliche Weise darzustellen (Lemoinnier 2024a) beobachten, was wegen der Drucktechnik, die in der seriellen Massenproduktion kostengünstig zu sein hatte, zuvor eh kaum möglich war. Dies führte dazu, dass Comics Farben, respektive Farbsysteme, als ein Ausdrucksmittel zu einem neuen Aussagensystem fügen, das sich nicht der Repräsentation verpflichtet, das aber darüber hinaus eigene Stimmungen zu vermitteln vermag. Enki Bilals düstere Darstellung postapokalyptischer Welten wird hier gezeigt, oder Nicole Claveloux' *La main verte*, bei der Pflanzen und Menschen über die Form- und Farbgebung zu verschmelzen beginnen.

Die Ausstellung wie der Katalog enden aber mit dem Thema der Geometrie. Der Gebrauch des zweidimensionalen Raumes durch den Comic ist einzigartig, so die Erörterung, die Zweidimensionalität werde auf höchst unterschiedliche Weise als konstitutives Material gebraucht. Mehr noch, die leeren Flächen der Seite, die Auslassungen zeigen hier nicht einfach Abwesenheit von Bedeutung, sondern gehören zur Architektur und Kompositionsweise des Comics selbst (Demoëte 2024, 260). Zur Geometrie gehören indes auch Seitenübergänge, das Blättern, womit das BD zugleich auch eine dreidimensionale Struktur erhält. Der Gebrauch des Raumes lässt so flexible, variierende Konstruktionen und vor allem auch Dekonstruktionen zu, um eine Geschichte zu entwickeln und eine visuelle Welt zu erzeugen. Anhand Chris Wares virtuosem Plakat zum 49. internationalen Festival des Bande dessinée lässt sich dies nachvollziehen: Es erzählt eine Geschichte, die zwischen Zweidimensionalität und Illusion des Dreidimensionalen hin und her wechselt, Effekte erzeugend, angesichts derer der Grad der Verwirrung, die eine Eschersche Treppe erzeugt, als harmlos erscheint.

Doch nicht immer werden diese Mittel der verräumlichenden visuellen Erzählung auf gleiche Weise gebraucht, so Marguerite Demoëte in ihrem Katalogtext. Demoëte (2024)

spricht vielmehr von einem Spannungsverhältnis einer künstlerischen Tradition, die den grafischen Raum zur Steigerung der Lesbarkeit gebraucht, so etwa Hergés »sich selbst evidenter Ligne claire« und einer entgegengesetzten Stil-Richtung, die sich, wie dargelegt wird, der Variation und grafischen Experimenten hingibt, die die »Grenzen der Abstraktion« immer weiter verschieben (Demoëte 2024, 263). Die klare Linie lässt die erzählte Realität deutlich lesbar erscheinen, setzt eindeutige Markierungspunkte, lässt (visuelle) Ambiguität in den Hintergrund treten. Wenn die Klarheiten auch wieder zu Verwirrung komponiert werden können, so geschieht dies dann, weil Klarheiten auch nur scheinbar sein können. So handelt es sich bei der Sektion *Geometrie* logisch um den sinnvollen Schlusspunkt der Hauptausstellung, welche das BD als eigenständige Kunstform darstellen will.

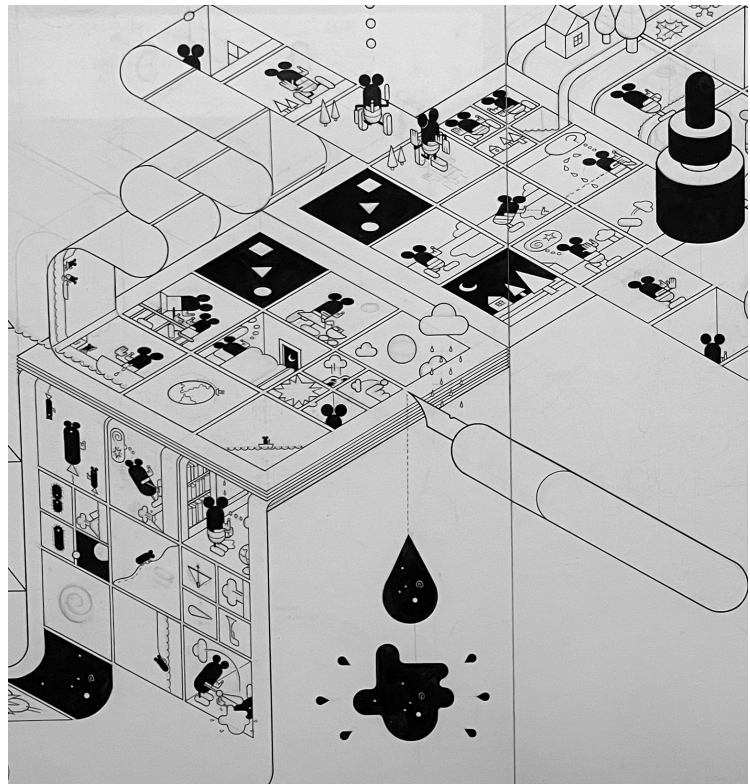


Abb. 2: Chris Wares Plakat zum 49. internationalen Festival des Bande dessinée (Auszug).

Chewing-gum de l'esprit: Der Kampf des Comic um Anerkennung als neunte Kunst

Das monumentale Ausstellungsgefüge am Centre Pompidou bietet die Gelegenheit, die Geschichte einer vormals als »niedrig« angesehenen Kunst zu rekonstruieren und diesen Prozess der »Artification« (Heinich 2017) zu reflektieren. Es ist bemerkenswert, dass dahingehend ein bedeutender wissenschaftlicher Beitrag zum Thema, Luc Boltanskis *La constitution du champ de la bande dessinée*, der eine neue Ära der wissenschaftlichen Beobachtung des Comics einläutete, ebenfalls ein Jubiläum feiert (Boltanski 1975). Die Bedeutung von Boltanskis Untersuchung lässt sich einschätzen, wenn sie vor dem Hintergrund der spezifischen Geschichte des Bandes dessinées in Frankreich betrachtet wird.

In französischsprachigen Kulturen sind BD schon länger breit in das kulturelle Leben integriert. Hervé, Jacques Tardi, Tintin gelten schon beinahe als nationale Institutionen, das

Erscheinen eines neuen Bandes ist eine Art nationaler Feiertag. Diese Popularität hat sich keineswegs aus sich heraus ergeben, sondern sie basiert auf einer langen Geschichte der Suche nach Provokation sowie Anerkennung. Stillschweigend bleibt das Medium entlang der allmählichen Kanonisierung nicht einfach dasselbe, sondern transformiert sich entlang dieses Prozesses selbst. Dies führt, so die These, zu einer paradoxen Situation, die letztlich den Sonderstatus der kulturellen Ausdrucksform bewahrt und reproduziert, ob zum Schlechten oder vielmehr zum Guten sei dahingestellt.

Die Anerkennung als Kunst entlang der Geschichte des BD ereignet sich keineswegs unabhängig von einer größeren gesellschaftspolitischen Konstellation, ist nicht alleine Sache der Kunst und von Sachverständigen wie Kritiker_innen, Hochschullehrer_innen, Sammler_innen und Galerist_innen. Zwei gänzlich unterschiedliche Vektoren kultureller und politischer Kräfte scheinen die Nobilitierung unterstützt zu haben, einerseits wie gesehen der politische und kulturelle Untergrund der 60er Jahre, andererseits aber auch die Abgrenzung gegenüber der amerikanischen Kultur. Die breit wahrgenommene Dominanz amerikanischer Kultur und die Befürchtung einer Gefährdung der Jugend und Kinder durch das Medium sind indes ausschlaggebend, dass der Comic zum Experimentierfeld der Gegenkultur werden konnte. Das französische Parlament hatte in der Nachkriegszeit ein Gesetz erlassen, (*la loi du 26 juillet 1949*), das die Kontrolle der Kinder- und Jugendliteratur (*presse infantine*) zum Ziel hatte und vor allem das Überhandnehmen des amerikanischen Comics eindämmen sollte (Jobs 2003): Das Gesetz sollte ihn schlicht zum Verschwinden zu bringen (Lacassin 1971, S. 498). Comic strips galten als amerikanisch-naiv, schon fast vulgär, als »chewing-gum de l'esprit« (Beylie 1964a, 9).

Die Forderung, das BD dagegen als neunte Kunst anzuerkennen, geht auf mehrere, erstaunlich simultane Initiativen zu Beginn der 60er Jahre zurück, die mittelbar im Zusammenhang dieses Gesetzes stehen, respektive des Impetus, den es hervorgebracht hat.⁴ Der Topos »neuvième art« gründet auf einer in Frankreich populären, aber nicht offiziellen Einordnung der Künste, die Hegels Ästhetik weiterführt, welche selbst noch fünf Kunstformen kannte: Architektur, Bildhauerei, Malerei, Musik und Poesie. Diese Klassifikation wurde über die Zeit um die Bühnenkunst (Tanz, Theater) als siebte und eine achte Kunst der audiovisuellen Medien (Fotografie, Fernsehen) erweitert. Der erste Aufruf, das BD als neunte Kunst zu betrachten, erfolgt, ganz im Stile eines Comics, nur mit gespielter Ernsthaftigkeit. Er lässt sich 1964 zum ersten Mal im Magazin *Lettres et Médecine*, dessen Titel frei übersetzt »Geisteswissenschaften und Medizin« lautet vernehmen, ein Magazin, das essayistische Artikel zum genannten Bereich lieferte. Claude Beylie, ein französischer Filmhistoriker und -kritiker, veröffentlichte hier eine fünfteilige Artikelserie unter dem rhetorischen Titel: *La bande dessinée est-elle un art?* Die BD seien Bestandteile einer modernen Mythologie, so der Autor, und es erstaune nicht, dass die wahren zeitgenössischen Helden in der achten Kunst, dem Kino, so präsent seien: Superman, Tarzan, Charlie Chan, Mickey, Popeye, Zorro, Prince

Valiant, Flash Gordon. Deshalb schlage er vor, die BD als neunte Kunst zu bezeichnen, weil die achte schon vergeben sei und die Charakterisierung als »neunte Kunst« eine Hommage an den Geheimagenten Phil Corrigan sei, genannt »Secret Agent X-92« (Beylie 1964b, 11–12): eine Figur der gleichnamigen amerikanischen Comicserie, ursprünglich verfasst von Dashiell Hammett und gezeichnet von Alex Raymond.

Diese Forderung nach Nobilitierung des Comics als neunte Kunst zog weitere Initiativen nach sich (Lacassin 1971, 23–24; Lesage 2023). Wenig später, aber ebenfalls 1964, lancierte das belgische Comicmagazin *Le Journal de Pirou* eine Kolumne unter dem Titel *9e Art. Musée de la Bande dessinée* (Lesage 2023, 7–8). Der Verleger, Jean Dupuis, ein praktizierender Katholik, wollte offenbar der Flut amerikanischer Comics, die seiner Ansicht nach dem europäischen Wertehorizont widersprachen, europäische kulturelle Formen entgegenhalten.⁵ Der katholische Impetus der Pflege guter Ordnung kontrastiert eindrücklich die sich abzeichnende Verwendung des BD in der Gegenkultur, die paradoxerweise simultan einen Kampf um Anerkennung im offiziellen Feld der Kultur führte (vgl. das Ausstellungsexponat in Abb. 3, das diesen Prozess dokumentiert).

Jean-Claude Forests *Barbarella*, zunächst eine Publikation der sogenannten »presse du charme«, der erotischen Erwachsenenliteratur, bildet hierbei, wie erwähnt, einen ikonischen Wendepunkt (Lesage und Flinn 2022). Im Jahr 1964 wurde der Comic als eine eigenständige, hochwertige Produktion mit einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen Farbgebung publiziert. Die Zensurbehörde setzte es wie erwähnt umgehend auf den Index, zu sexuell aufgeladen, ja pornografisch sei das Werk (Groensteen 2024b, 20). Damit aber wurde das BD im eigentlichen Sinne nicht nur »erwachsen«, die Zensur markiert es als der moralischen Ordnung widersprechend. Das Magazin *Hara-Kiri* (der Vorläufer von *Charlie Hebdo*), in den Sechzigerjahren gegründet, führte diesen Weg konsequent weiter: »Rien n'est tabou, rien n'est respectable«,



Abb. 3: Kiki Picasso/Loulou Picasso: »Mon papi s'appelle art moderne mais je ferai mieux que lui« (Mein Papi heißt moderne Kunst, aber ich mache es besser als er). *Un regard moderne*, n° 1, März 1978.

lautete die Parole, und die Zensurbehörde sprang erneut über das hingehaltene Stöckchen, klassifizierte *Hara-Kiri* als ›licencieux‹ und ›pornographique‹ und verbot mehrere Ausgaben (Groensteen 2024b, 20).

Gleichzeitig wuchs das Bewusstsein, dass eine kulturelle Form entstanden war, die nicht mehr zu übersehen war. In den Sechzigerjahren tauchten parallel Arbeiten auf, welche die kulturelle und gesellschaftliche Relevanz des Comics aufzeigen wollten, so etwa *Le monde étonnant des bandes dessinées* (Die erstaunliche Welt des Comic) von Macques Marny (1968), zu dem René Goscinny das Vorwort lieferte. Das erste Kapitel dieses Werks heißt sprechend: »Nous vivons dans un monde de bandes dessinées« – wir leben in einer Welt des Comics (Marny 1968, 13). So habe eine Untersuchung gezeigt, dass 80 % der Französischen und Franzosen ihre Tage mit der Lektüre eines Comics begannen, die Vereinigten Staaten lebten inzwischen in einer eigentlichen Batman-Welt, die Figur und die Geschichte werden für alle Bereiche der Alltagswelt lizenziert, für T-Shirts, TV-Serien, Kugelschreiber (Marny 1968, 16–17).

Die unübersehbare Präsenz des BD und auch die Faszination dieses Mediums führte zu breiterem Reflexionsbedarf und dabei auch zur Gründung eines ersten wissenschaftlichen Zentrums. Es ging bezeichnenderweise aus einem Fan- und Leseklub hervor, dem *Club des bandes dessinées*, der seit 1962 bestand. 1964 wiederum wurde dieser zum *Centre d'études des littératures d'expression graphique* (Celeg) unbenannt.⁶ Die Auffassung war auch hier, dass das BD eine eigenständige kulturelle Ausdrucksform darstellte, die sich nicht auf andere Formen wie Literatur, Malerei oder Grafik reduzieren lässt, und so über Querbeziehungen verschiedener Disziplinen untersucht werden sollte (Lacassin 1971, 23–24). Entsprechend entstammten die ersten Mitglieder den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Fachrichtungen. Beteiligt waren der Kunsthistoriker Marcel Brion, die Cineasten Federico Fellini und Alain Resnais, der Soziologe Edgar Morin, die Feministin und Soziologin Évelyne Sullerot und schließlich der Literat Raymond Queneau. Alle einten indes das Ziel, der Abwertung (*discrédit*), die das Genre erlebte, entgegenzutreten.

Parallel zu dieser steigenden wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, zu der auch Lacassins stilbildendes Werk *Pour un neuvième art: la bande dessinée* (1971) gehört, beginnen sich etablierte kulturelle Institutionen dem Comic zu widmen. So fand 1967 eine Ausstellung im Musée des arts décoratifs de Paris Palais du Louvre statt unter dem Titel *Bande dessinée et Figuration narrative* (Couperie und Le Gallo 1967). Die Ausstellung, sie gilt als eine der ersten größeren zum Comic einer etablierten Institution, widmet sich bereits kaum mehr der Frage, ob Comic ein gesellschaftliches ›Problem‹ darstellte oder nicht. Thematisch untersuchte sie die Geschichte, Ästhetik, die Produktionsweise und die Soziologie des BD. Und gleichzeitig wurde der Comic als Kulturform ernst genommen: Das BD habe den umfassendsten und reichhaltigsten ikonographischen Raum (*champ iconographique*) geschaffen,

den die Geschichte kenne (Hogarth 1967, S. 4). Die *Bibliothèque nationale de France* wiederum zeigte im Jahr 2000 die Ausstellung *Maîtres de la bande dessinée européenne*: Es ging abermals darum, die europäische Kultur gegenüber der Dominanz der amerikanischen Märkte zu stärken. Groensteen, der Kurator, erkennt aber, dass das europäische Feld zu heterogen sei, um sich gegen den amerikanischen Massenmarkt zu behaupten. Gerade in der Heterogenität und in der künstlerischen Orientierung sieht er allerdings das europäisch Eigenständige gegenüber dem heteronomen Markt der USA (Groensteen 2000).

Im Jahr 1977 zeigte dann das Centre Pompidou erstmals eine Ausstellung zu BD, nämlich zu Comic und Alltag (*Bande dessinée et vie quotidienne*).⁷ Comic ließe sich als eine Art moderne Mythologie auffassen, es verändere die Art und Weise, wie die modernen Menschen träumten, ihre alltägliche Welt wahrnahmen, wie sie ihren Alltag in Geschichten fassten, Raum und Zeit erforschten. Das BD sei exemplarisches Zeugnis unseres Alltags und zugleich der träumerischen Flucht aus ihm. Die Ausstellung betonte zwar, dass Comics weit davon entfernt seien, eine unreife Kulturform oder gar eine Unkultur zu sein, stellte sie aber auf augenfällige Weise weiterhin nicht der etablierten Kunst der Moderne gleich, woran schon das Titelbild des Katalogs gemahnt (s. Abb. 4). Doch der Weg der Kanonisierung schritt voran. Dieselbe Institution zeigte 2006 eine Einzelausstellung zu Hergé, die spektakulär Tintins Mondrakete auf der Fassade des Centre Pompidou präsentierte, mehrere Stockwerke überspannend. Hier wurde eine neue Form der Autorschaft des Comics vollumfänglich zelebriert. Denn bei dieser Ausstellung ging es nicht mehr um ein spezifisches Medium, sondern um einen Künstler, sein Werk, seine Biografie, seine Entwicklung, seine Rezeption. Die namentliche Signierung eines Werks gerät zum Zeichen seines Wertes und der Anschlussfähigkeit an ein Kunstsystem, das das Modell der Urheberschaft als Organisationsprinzip nutzt und rechtlich auch schützt (Pabst 2011a).

Die Frontispize der Kataloge dieser drei Ausstellungen visualisieren förmlich diese fortschreitende Kanonisierung. Das Titelbild des Ausstellungskatalogs *Bande dessinée et vie quotidienne* zeigt den Kopf eines exaltiert lachenden Mannes, dem ein Superheld durch die Ohren fliegt, als hätte der Abgebildete seltsame Flausen. Die Einzelausstellung zu Hergé kommt bereits im noblen Dunkel daher und markiert Seriosität, ehrt eine Künstlerfigur. Die aktuelle Ausstellung, deren mächtiger Katalog mit einem Bild von Moebius wirbt, eine schamanistisch anmutende Figur mit einer leuchtenden Schatulle in den Händen zeigend, weist auf den Gestus des Bergens und Behütens von etwas Magischem, auf jeden Fall Wertvollem hin. Eine solche visuelle Metapher ist unschwer zu entziffern: Das Feld des Comicschaffens kennt inzwischen seine hohen Priester und Prophetinnen, die den Tempel der Kunstwerke hüten (Abb. 4).



Abb. 4: v. li. n. re: Kataloge dreier Ausstellungen im Centre Pompidou: *Bande dessinée et vie quotidienne* (1977); *Hergé* (2006); *Bande dessinée 1964 – 2024* (2024).

Comics produzieren und lesen: Differenzierungen und Hierarchisierungen

Die Hauptausstellung besagt letztlich: Comics, das sind in hohem Masse ausdifferenzierte kulturelle Äußerungsformen, deren Deutung professionalisierter Expertise bedarf, die wiederum in der Ausstellung vermittelt wird. Augenfällig ist, dass sich mit diesem Prozess der Anerkennung als Kunst, im Zeitraum, den die Ausstellung thematisiert, eine Spaltung des Comicschaffens ereignete: den namenlosen Gebrauchtcomics in den Printmedien, Comicstrips, die in der Tagespresse auftauchten, oder auch als Kioskliteratur, deren Autorschaft unbekannt blieb, weil sie gleichsam industriell hergestellt wurden, standen nun unversehens Stars der Szene gegenüber, die schon fast kultisch verehrt wurden und denen Einzelausstellungen gewidmet sind. Mit anderen Worten: Es entstand ein Feld des Comicschaffens.

Luc Boltanski hat vor knapp fünfzig Jahren diesen Vorgang genau beobachtet und soziologisch zu erklären versucht, nämlich wie mit dem Prozess der Nobilitierung eine Ausdifferenzierung der Comicproduktion einherging. Sein Aufsatz mit dem Titel *La constitution du champ de la Bande dessinée* (Boltanski 1975) ist dabei faktisch mit der Geschichte des BD eigentümlich verbunden, in gewisser Weise praktiziert er auf der Ebene der Soziologie das, was er anhand der Geschichte des BD analysiert. Der Text erschien in der ersten Nummer der *Actes de la recherche en sciences sociales*, der Forschungszeitschrift der Bourdieu-Gruppe und diese imitierte bis auf den Schrifttyp ein existierendes BD-Fanzine (*Schtroumpfs*), um die Zitadellen der etablierten französischen Soziologie zu provozieren, die sich einer normalen Wissenschaft nach amerikanischem Vorbild verschrieben hatten.⁸

Bis in die jüngste Vergangenheit, so resümiert Boltanski die oben darstellte Entwicklung der Anerkennung, seien BD Bestandteil eines heteronomen Marktes kultureller Güter gewesen. Unter ökonomischen Zwängen wurde fast schon industriell für ein anonymes Publikum produziert. Die unter diesen Bedingungen erzeugten Werke verschwinden bedeutungsmäßig eigentlich in der breiteren kulturindustriellen Produktion. Sie besitzen wenig Autonomie, sind ökonomisch von der Gunst der Verleger und dem Publikum abhängig, so Boltanski (1975, 37–38). Was führte dann dazu, dass das BD aus den engen Banden und der Standardisierung der seriellen Produktionsweise ausbrechen, einen eigenen Raum mit eigenen Kriterien und partieller künstlerischer Autonomie gewinnen konnte?

Boltanskis Argumentation folgt ganz und gar der Bourdieu-Schule. Die Entstehung eines Raumes kultureller Produktion mit einem bestimmten gesellschaftlich anerkannten Wert sei das Produkt des Zusammentreffens einer Reihe von zwar relativ unabhängigen, aber von der Struktur her ähnlichen Veränderungen, welche die Zusammensetzung des Publikums, die Figuration der Comicschaffenden und die Dynamik intellektueller Diskurse gleichermaßen beträfen. Diese Transformationen hätten größtenteils, wenn auch auf unterschiedliche Weise, mit der Bildungsexpansion der Sechzigerjahre zu tun: der Erhöhung der Einschulungsrate und der Öffnung der Zugangschancen zum Bildungssystem (Boltanski 1975, 39). Die neuen Bildungschancen brachten neue Kollektive hervor, die in Bereichen tätig wurden, die ihnen vorher verschlossen gewesen waren, so in den Medien und auch in der Grafik. Doch diese Zeichner und Zeichnerinnen besaßen meist keine exquisite kulturelle Herkunft und erbten kaum kulturelles Kapital, das ihnen traditionelle Pfade zu den etablierten Etagen des kulturellen Schaffens eröffnet hätte. So suchten sie sich eigene Ausdrucksformen, zu denen das Bande dessinée gehörte. Entsprechend unterschieden sich die Comicproduzentinnen und -produzenten auch von den traditionellen Kunstschaffenden. Nach Boltanskis Recherchen entstammte das neue Kollektiv sozial peripheren Regionen, vornehmlich der Arbeiterklasse und der unteren Mittelschicht, hatte teils sogar Hochschulbildung, aber viele hätten sich autodidaktisch gebildet. Ihre zeichnerischen Fähigkeiten setzten sie in grafischen Berufen um, wie dem Design, dem technischen Zeichnen. Das Bande dessinée, so die Wahrnehmung, schuf Möglichkeiten ihres künstlerischen Ausdrucks, dem man sich mit enormem Fleiß und Hingabe widmete (Boltanski 1975, 39), dabei die Chancen genau beobachtend, welche durch die Expansion von »Randgruppen des intellektuellen Feldes« in den Sechzigerjahren entstanden (Boltanski 1975, 40).

In der Hauptausstellung des Centre Pompidou lässt sich diese Charakterisierung Boltanskis anhand von eingespielten Interviews mit Zeichner_innen der Zeit auch heute noch gut nachvollziehen. Fabrice Neaud (*1968) schildert wie er als junger arbeitsloser Homosexueller, in einer Provinzstadt lebend, zunächst nichts mit Comics anfangen konnte, durch Zufall zum Zeichnen fand und entdeckte, dass er sich und sein komplexes Leben, nunmehr verstehen und mitteilen konnte. Edmond Baudoin (*1942) wiederum berichtet, wie er als

schlechter Schüler und Sohn einer Mutter, die nicht lesen und schreiben konnte, mit dem Zeichnen als Ausdrucksform experimentierte und dadurch plötzlich zum Comic und auch zur Schrift fand, so dass er heute nicht einmal mehr wisse, ob er besser zeichnen oder schreiben könne.

Boltanski glaubt, im Verlaufe der Zeit einen Wandel des Habitus und der Selbstdefinition in den Porträtfotografien der Comicschaffenden zu erkennen (Boltanski 1975, S. 46): vom Anzug mit Weste, der Krawatte und den frisierten Haaren zum jungen, aufstrebenden Manager, ein Typus, den offenbar ein Teil der jungen Generation von Comiczeichnenden zunächst anstrebte, hin zu langen Haaren, Jeans, geblühten Hemden, Lederwesten und Schnurrbärten, den Insignien der 68er-Bewegung. Transformiert wurde indes auch die Struktur des Publikums. Durch die Verlängerung der Ausbildungszeit entstand eine neue Lebensphase der Jugend für breite Schichten. Die Idee der Jugend, der Begriff des »Teenager« wurde erfunden (Bourdieu 1993). In Frankreich rang der Soziologie und Comicforscher Edgar Morin mit dem Begriff der »docagénaires« (»Leute in den Zehnerjahren«), um diese neue Generation von Leserinnen und Lesern zu fassen (Lesage 2023, 3). Während früher die jungen Menschen dieses Alters bereits arbeiteten, nicht die Chancen der höheren und verlängerten Bildung besaßen, fand nun eine Schicht in dieser neu geschaffenen Phase die Zeit, ihre Lektürepraktiken zu verfeinern. Weil sie aber nicht dem etablierten Karriereweg folgten, teils von moderater Herkunft waren, griffen die Mitglieder dieser neuen Gruppe selten zur kanonisierten hohen Literatur, sondern zu dem, was sie kannten und zur Hand hatten, eben *Bandes dessinées*. Sie stilisierten die Inhalte und Formen zu ihrer eigenen Kultur, so Boltanski (Boltanski 1975, 46), respektive zur Gegenkultur (Groensteen 2024a). Es entwickelte sich so ein eigentliches soziales Milieu entlang des *Bandes dessinées*. Klubs entstanden, Kongresse und Messen wurden veranstaltet, Preise verliehen, Zeitschriften publiziert, spezialisierte Verlage und Buchhandlungen gegründet, eine Sammlergemeinde bildete sich, luxuriöse Spezialeditionen erschienen. Es entstand also eine ganze Matrix der Kultivierung, der Comicproduktion in Anlehnung an das »legitime« Feld der kulturellen Produktion, wie Boltanski sich mit der Begrifflichkeit Pierre Bourdieus ausdrückt. Boltanski spricht hier von einer »ursprünglichen Akkumulation von symbolischem Kapital« (Boltanski 1975, 46).

Ein Feld im soziologischen Sinne entsteht allerdings erst, wenn sich verschiedene Positionen zu diversifizieren beginnen. Und genau das beobachtet Boltanski. Er spricht sogar von einer eigentlichen Polarisierung der verschiedenen Orte und Perspektiven, die neu geschaffene Wirklichkeit bereithält (Boltanski 1975, 46–48). Nach wie vor, gleichsam im Unsichtbaren, existierte die Massenproduktion von Comics, eine heteronome Produktionsweise, die gleichsam die Zeit überdauert. Allmählich traten Heroen wie Goscinny, Uderzo und Hergé hervor, die aber noch den kulturellen Normen folgten und so gleichsam das frisch etablierte kulturelle Kapital des Comics verkörperten. In den Sechzigerjahren entstand indes eine Avantgarde, entlang der beschriebenen soziologischen Prozesse, bestehend aus dem neuen

Kollektiv der Comicschaffenden und einem neuen Publikum. Mit Pierre Bourdieu gesprochen, hatte die Öffnung des Bildungssystems eine neue Klasse von »Häretikern« hervorgebracht (Bourdieu und Passeron 1964). Sie zelebrierten einen eigenen Code, beispielsweise in der Inanspruchnahme des Vulgären, ein Code, der sich in der etablierten Kultur kaum fand (Boltanski 1975, 51). So schufen sie eine spektakuläre neue Ausdrucksweise, welche ihrer gesellschaftlichen Lage in gewissem Sinne entsprach und allmählich die Aufmerksamkeit der etablierten kulturellen Institutionen auf sich zog. Doch weshalb war das Kunstsystem plötzlich bereit, das zuvor illegitime Kind der modernen Gestaltung aufzunehmen?

Comic und die ›Canon Wars‹ der 70er Jahre

Es handelt sich bei Boltanskis Artikel um eine klassische soziologische Position. Sie ist handlungspragmatisch (›praxeologisch‹), weil Medium, also Form und Inhalt des Comics, gegenüber den Praktiken eher in den Hintergrund treten (tatsächlich analysiert und diskutiert Boltanski in seiner Untersuchung kein einziges Panel). Streng an Bourdieus Ansatz orientiert, bildet die Öffnung des Bildungssystems die Hauptursache für die Genese des Feldes des Comics. Doch der breitere Zugang zu den Universitäten beruhte letztlich auch auf der Konstellation der 60er Jahre, welche die sich abzeichnende Verabschiedung der Industriegesellschaft umfasste, den Aufbruch in die Wissensgesellschaft (Bell 1985) und damit die neue Bedeutung von Spektakel, Wissen, Bildern (Debord 1978), neben Ereignissen wie dem Vietnamkrieg und der Dekolonisation und daraus resultierenden Protesten (Barnes und Kaase 1979). Es gibt auch eine breitere Bewusstwerdung, dass die visuelle Kultur an Bedeutung zunimmt. Beylie, der wie gesehen den Term der neunten Kunst geprägt hatte, sieht sich in einem »nouvel âge de graphisme« (Beylie 1964b, 13), einem neuen Zeitalter des Grafischen, der visuellen Darstellung. In ähnlicher Weise hatte der Wissenschaftstheoretiker und Comic-Fan Otto Neurath das 20. Jahrhundert als ein »Jahrhundert des Auges« bestimmt (Neurath 1991, 620). Karl Pawek wiederum sprach 1963 von einem neuen »optischen Zeitalter« (Pawek 1963), in dem das Visuelle immer größere Bedeutung erhält. Und auch Guy Debord erkannte, dass das Soziale sich in der Mediengesellschaft immer mehr und spektakulär durch Bilder vermittelte (Debord 1978), welche die »Graphosphäre« der Schrift als vorherrschende symbolische Form ablösen, so Régis Debray (2003).

Mit anderen Worten, schon vor den sechziger Jahren entstand die Wahrnehmung, dass die Gesellschaft als Textraum zusehends von Bildern durchdrungen, wenn nicht kolonisiert wird. Freilich, für W.T.J. Mitchell handelt es sich bei diesem Dominantwerden des Visuellen, der Rede vom *Iconic Turn* (ein Begriff, den er selbst geschaffen hat) oder von einer Bilderflut um einen unsinnigen Mythos (Mitchell 2002). Denn die Menschen leben stets in einer visuell geprägten Umgebung. Die Topoi des *Iconic Turn* und der Bilderflut sind für ihn aber

Ausdruck davon, dass die Grenzen zwischen Bild und Text, die nie als solche fest gegeben sind, neu gezogen werden – Grenzziehungen, die in gewissem Sinne immer auch Bestandteil politischer oder ideologischer Auseinandersetzungen sind (Mitchell 1986, 51–55). Mitchell geht nicht auf Comics ein, aber seine Perspektive, die hier nur kurz touchiert werden kann, lässt verstehen, weshalb Comic zunächst als Bedrohung der bestehenden Kultur angesehen wurden, gerade weil sie die Orientierung in der symbolischen Ordnung unterlaufen, oder diese, wie im Falle der Literarizität, über das Einreißen der etablierten Bild-Text-Grenzen unterläuft und so ungewöhnliche Verbindungsweisen von Texten und Bildern zu präsentieren vermag, die sich zu einem neuen Stil der Subversion entwickeln.

Diese Konstellation eröffnete indes die Möglichkeit, dass der Comic in den Aufmerksamkeitshorizont von Bewegungen geriet, welche die Kulturordnung der Nachkriegszeit verabschieden und die Grenze zwischen »high« und »low« (Gopnik und Varnedoe 1990) zum Verschwinden bringen wollten. Der Comic wurden wegen seiner textuellen und visuellen Logik zu einem Träger dieser »Canon wars« der Sechziger- und Siebzigerjahre.⁹ Klassische Texte wie Susan Sontags, notabene ebenfalls 1964 veröffentlichten, *Notes on Camp* (Sontag 2009), welche die Ernsthaftigkeit des Kulturbetriebs angriffen und für einen ironischen Kanon des Genießens warben, ebenso wie Leslie A. Fiedlers stilbildender Aufsatz *Cross the Border – Close the Gap*, der die Grenzen zwischen *high* und *low culture* schlicht als obsolet erklärte, versahen den Comic mit der Signatur einer neuen kulturellen Ordnung (Fiedler 1971, 478; Sontag 2009, 278).

Der Fluch der Kanonisierung

Im Zuge der Versprechen dieser »Canon Wars« vermochte der Comic zwar die Aufmerksamkeit der etablierten Kulturinstitutionen auf sich zu ziehen, doch dieser Prozess ist, so die These, widersprüchlich: Einerseits wird die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur eingerissen, andererseits wird die Aufnahme des Comics in den Kanon als Kunstform gefeiert (*neuvième art*), womit die Logik der Hierarchie zwischen kanonischer und nicht-kanonischer Kultur doch wieder hergestellt wird. Diese Ambivalenz der Kanonisierung zeigt sich bei der Ausstellung zu Hergé bereits in aller Deutlichkeit. Über die Zelebrierung eines Einzelwerks, der »Hommage« an einen großen Künstler, soll BD als Kunst markiert werden (Racine 2006, 9). Dazu gehört auch, dass das Centre Pompidou im Zusammenhang der Ausstellung bedeutende Akquisen aus Hergés Werk bekannt gab. Gleichzeitig wird aber auch Hergé selbst zitiert: Man müsse sich entscheiden, entweder zu malen oder Comics zu zeichnen. Weshalb entschieden worden sei, in der Ausstellung ausschließlich die besten Gemälde von Hergé zu zeigen, ausgewählte Panels des *Blauen Lotus* (Le Bon 2006, 14).

Damit wird einerseits Hergés Werk als Kunst dargestellt, andererseits schaffe er Kunst nur, wenn er über das rein Comichafte hinausrage. Indem die serielle Produktion vom Künstlergenie unterschieden wird, handelt es sich gleichzeitig um eine Differenzierung des Comicschaffens selbst, in Kunstcomics und Gebrauchcomics gleichsam. Damit wird die Grenze zur etablierten Kunst zwar überwunden, die Comic zuvor noch verächtlich behandelt hatte. Aber mit und angesichts dieser Transgression wandelt der Comic auch grundlegend seinen Charakter, so die These, zumindest in jenen Regionen des kulturellen Feldes, wo er nun als legitime Kunst geschätzt wird. Diese Transformation betrifft, wie im nächsten Abschnitt diskutiert werden soll, einerseits die Form des visuellen Erzählens und andererseits die Autorisierung von Comic (die Durchsetzung von Autorschaft) — wodurch aber die Institutionen, die den Comic als generelle Form für inferior hielten, letztlich reproduziert werden.

Autorschaft und Comic – die Emanzipation von der anonymen Produktionsweise

Die Comicproduktion wird im Prozess der Kanonisierung eigentlich nach der Logik des Kunstsystems ›formatiert‹ und so anschlussfähig gemacht, zuallererst über das Konstrukt individueller Autorschaft. Das Kunstsystem, respektive der literarische Markt, setzt auf Identifizierbarkeit und Namentlichkeit des künstlerisch tätigen Individuums als konstitutives Prinzip seiner Ordnung (Ausstellungen, Kataloge, Kritik, wissenschaftliche Abhandlungen). Die Produktionsweise von Comics in Zeiten, als sie noch wenig geschätzte Massenkultur waren, geschah aber noch in der ›Quasi-Anonymität‹ der Comicschaffenden, der Produktionsstätten insgesamt. Desgleichen ist die Beziehung zum Massenpublikum durch Anonymität gekennzeichnet, das Publikum erscheint nur in Form von Absatzzahlen. Es gab auch noch keine Kulturen der Kritik, die einzelne Werke oder Comicschaffende beurteilten (Boltanski 1975, 38).

Freilich, diese Emanzipation hin zum Modell der Autorschaft könnte auch ein Schritt vom Regen in die Traufe sein. Denn die Frage der Autorschaft hat im Prinzip wenig zu tun mit der Frage der kulturellen Bedeutung des Geschaffenen, beides ist keineswegs naturgemäß verbunden. Ein, durchaus ironisch gemeinter, Blick in die Geschichte kultureller Produktion, um den Prozess zu errahnen. Es ist verwunderlich, wie die Fabrikation von Comics in Studios der Produktionstätigkeit einer idealtypischen klösterlichen Klerisei gleicht, als das Konzept des Autors nicht erfunden war (Goldschmidt 1943, 92), wo die Vorstellung einer »uneingeschränkt originalen« literarischen Produktion fehlte (Eisenstein 1997, 78). In diesen Produktionsstätten wurde gemalt, kopiert, geschrieben, mehrere Mönche arbeiteten durchaus arbeitsteilig an einem Buch, das die Kopie, Erweiterung, Kürzung, Zusammenstellung von anderen Werken war und die vollendete Kreation trug nicht die Namen eines Mönchs, sondern war ein namenloses Kollektivprodukt, das allenfalls mit den Insignien eines Heili-

gen versehen war. Natürlich war das, was gesagt, respektive kopiert, werden durfte, abhängig von einer höheren kirchlichen Gewalt, die Produktionsweise im gewissen Sinne ebenso heteronom wie die moderne Massenproduktion. In den traditionellen Comicateleiers gibt es nun desgleichen keine einzelnen Personen, die als Urheber eines Werks firmieren, sondern »Arbeitsteilung zwischen demjenigen, der die Bleistiftzeichnung, die Tuschzeichnung, [...] die Farbgebung vornimmt, und demjenigen, der die Zeichnung anfertigt.« In den großen Studios, etwas Hergés, gibt es sogar eigene Spezialkräfte für Architektur, Figuren, Beschriftungen (Boltanski 1975, 38).

Die Reklamation von Autorschaft wurde quasi zum Signum einer Rebellion gegenüber dieser Ordnung, welche die Produzierenden in Namenlosigkeit und Abhängigkeit beließ, wurde zum Zeichen des Willens um Anerkennung, vollzog sich aber schrittweise, sogar zunächst als Ironisierung des Konstrukts selbst. Dies lässt sich an einem Panel, das in der Ausstellung gezeigt wurde, nachvollziehen (Abb. 2). Die Seite für die Zeitschrift *Un regard moderne* wurde von Mitgliedern eines Kollektivs mit dem Namen *Bazooka* hergestellt. Die Zeichner traten noch nicht mit richtigen Namen hervor, signierten als Kiki Picasso und Loulou Picasso (es waren de facto Christian Chapiron und Jean-Louis Dupré). Das Spiel mit Autorschaft und Anerkennung war hier noch bloß ironisch, indem der Autorenname in der etablierten Kunst zweckentfremdet wurde (Picasso).

Autorschaft im üblichen Sinne wurde indes nach Groensteen in Japan, im Avantgarde-magazin *Garō* »erfunden«. *Garō* kümmerte sich nicht um die Gesetze des Marktes, die eben noch von der Anonymität der Produktion geprägt waren. Das Magazin, so Groensteen, kreierte einen Raum mit eigener Handschrift, behandelte sehr persönliche Themen, wie Sexualität in Kombinationen mit gesellschaftlichen, rigorosen und sogar surrealistischen Konnotationen. Es bediente damit auch eine neue, noch wenig zahlreiche intellektuelle Leser_innenschaft (Groensteen 2024b, 21–22), die durchaus Boltanskis obiger Charakterisierung entsprach.¹⁰

Das Publikum selbst, so wiederum Boltanski, war so ein entscheidender Faktor, dass das Comicschaffen zusehends dem Modell literarischer und künstlerischer Autorschaft folgte. Die Leser_innenschaft, die sich nun auch an den Universitäten fand, begann die in der Literatur und Kunst herrschende Idee der Autorschaft auch auf ihr neues Medium zu übertragen, ungeachtet der Frage, ob es der Form des Comics und der Produktionsweise entsprach: Es entstand ein Interesse an der Biografie der Autorinnen und Autoren, dem Charakter eines Werks, seiner Exzellenz (Groensteen 2024b, 41).

Damit verbunden entstanden auch neue Ansprüche der Zeichner und Zeichnerinnen selbst, so Boltanski. Sie tolerierten immer weniger die wahrgenommene Anonymität ihres Werks, die noch die »guten, bezahlten Macher von einst auszeichnete«, sondern begannen zumindest Teile ihrer Arbeit, die sie als besonders wertvoll erachteten, unter ihrem echten Namen oder immer mit demselben Pseudonym zu veröffentlichen, unter dem sie dann

bekannt wurden – namentliche Kennzeichen, die wiederum ein Œuvre stifteten. Mehr noch, sie weigerten sich zusehends, von anderen Zeichnern oder Zeichnerinnen geschaffene Figuren oder Serien zu übernehmen; demgegenüber begannen sie ihr eigenes Werk zu »verpersönlichen«, kreierten mehr und mehr eigene Stile, suchten sich Texter oder Texterinnen für ihre Bilderzählungen selbst aus und ließen sich insgesamt nicht mehr unter das Primat der seriellen Produktion unterwerfen (bitte jede Woche eine Story). Sie zeigten allmählich, so Boltanski, einen »Willen zur persönlichen Innovation« (Boltanski 1975, S. 50).¹¹

Doch auch hier zeigt sich eine Ambivalenz der Kunstwerdung; es fragt sich, ob nicht ein Charakteristikum des Mediums verloren geht, wenn die Nobilitierung mit der Übernahme der biografisch-namentlichen Figur des Künstlers, der Künstlerin (siehe Hollein 2006) oder des literarischen Autors, der literarischen Autorin (Pabst 2011a) einhergeht. Die Diskussion um die Autorschaft, die just in der Zeit aufgebrochen ist, als die Comicschaffenden nach namentlicher Nennung suchten, zeugt davon, dass sie keinesfalls ein quasi-natürliches Konstrukt darstellt, zu dem eine ›reife‹ Kunst unweigerlich finden muss. Zur Erinnerung im Jahr 1967 veröffentlichte Barthes seinen Text zum »Tod des Autors« (Barthes 2000). Zwei Jahre später hielt Foucault seinen Vortrag zur Frage »Was ist ein Autor« (Foucault 1993). Somit lässt sich eine gegensätzliche Bewegung beobachten.

Es fragt sich allerdings, ob dieser Weg hinsichtlich des eigenständigen Charakters des Comics als Kunstform nicht riskant ist: Denn womöglich hatte das ›Klerisei‹-Modell der Comicproduktion etwas bewahrt, nämlich die anonyme Produktion, die ausgerechnet Avantgarde-Bewegungen der Kunst und Literatur seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert wiederzugewinnen versuchten, um sich von der dominierenden Logik des künstlerischen Feldes zu befreien; eine Logik der namentlichen Urheberschaft, des Kults des Namens und der Biografie, die als Korsett und falsch empfunden wurde, weil in deren Zentrum nicht die Kunst, das Werk, sondern der Name einer Künstler_in oder Autor_in steht. Diese dominante Logik des Namens hätte nur zur Selbstbezüglichkeit, Narzissmus und kommerziellen Publikumsorientierung von Kunstschaffenden geführt, während das Schaffen um des Schaffens willen verkümmerte. Denn gerade ein interesseloses Kreieren mache die Originalität (fälschlicherweise verwechselt mit Spektakel) der Kunst aus, lasse sie zum Medium eines umfassenderen Wissens werden, das nicht bloß die Anerkennungswünsche einer Person spiegelt.¹²

Dieses Milieu, das nun unter Druck steht, kommt auch in den erwähnten Gesprächen der Comicschaffenden zum Ausdruck: das Experimentieren um des Experimentierens willen, um die Suche nach Ausdruck, ohne bittenden Blick auf Aufnahme in den künstlerischen Olymp. Und offensichtlich ging es auch um die Lust am Schrägen, an der Transgression, die Auseinandersetzung mit der Form, die höchst persönliche Geschichte der Wahrnehmung der Welt und dann ganz profan und bewundernswert offen um Geld. Lacassin schrieb über diese Aufbruchszeit des Comicschaffens vor seiner Nobilitierung:

Es ist die Suche nach dem Unerreichbaren, die unmögliche Versöhnung von Alltäglichem und Heiligem, es ist der Wille, ein von Ohnmacht und Verwaltung beherrschtes Universum mit einem von Risiko und Triumph getakteten Universum zu überlagern, in dem nichts wahr und alles erlaubt ist (Lacassin 1971, 120).

Paradoxerweise ist womöglich gerade die Produktionsweise in der relativen Anonymität entscheidend für den Durchbruch des BD als *neuvième art* gewesen, weil das BD die Logik des etablierten Kunstsystems und literarischen Feldes über ein anarchisches Spiel aus Texten und visuellen Elementen unterlief: eine Anarchie der Formen, eine Respektlosigkeit gegenüber Konventionen, die letztlich dazu führte, dass die Aufmerksamkeit des Kunstsystems auf den Comic fiel (man beachte etwa, dass die zeichnerische Grundlage von Liechtensteins *Crying Girl* (1963) vergleichsweise namenlos, respektive kaum bekannt ist).¹³ Es ist diese Produktionsweise, die Beylie zur Hoffnung Anlass gab, dass der Comic ein neues Zeitalter der Grafik einläuten wurde (oder vielmehr eröffnet hat), das frei sei von jeglichem lästigen Akademismus, naiv und ganz nah an den lebendigen Quellen der Kunst (Beylie 1964b, 15).

Es liegt in der Logik dieser Entwicklung, dass Groensteen ein paar Jahrzehnte später feststellen konnte, dass dieses Heroische mit der Stilisierung von Autorschaft verschwunden ist:

Heute, da Comics eine gewisse kulturelle Anerkennung und die Aufmerksamkeit der Kritiker genießen, würde niemand Hergé, Franquin, Pratt oder Moebius den Titel eines Meisters in der Kunst des Comics streitig machen. Die Ära der Autoren hat die Ära der Helden abgelöst (Groensteen 2000, 3).

Es scheint, als könnte Comic über die Feier des Künstlergenies zusehends kulturell normalisiert werden. Denn zu diesem Kult der Autorschaft gesellt sich notwendig ein anderer, der womöglich ähnliche Konsequenzen hat: der Kult des Originals.

Der Kult des Originals und die Zerstörung des seriellen Narrativen

Die Kanonisierung und damit die Übernahme der Logik der wahren Künste, zu der die Ausstellung von Werken gehört, mit der sich Comicschaffende einen »Namen machen« und die in der Einzelausstellung gipfelt, wird nicht nur hinsichtlich der Autorschaft geprägt, sondern die Formatierung geht weiter. Beim Comic, so hatte es Will Eisner ausgeführt, handelt es sich um eine sequenzielle Kunst: Sie lebt gerade nicht von einzelnen Bildern, sondern von der Montage von visuellen und textuellen Elementen, deren Abfolge eine eigene Ästhetik erzeugt. Diese Ästhetik dient letztlich dazu, Geschichten zu erzählen: Comic als »sequential art« sei eine Kunst »that deals with arrangements of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea« (Eisner 2008, XI, siehe auch McCloud 1993, 7ff.). Eine typische Ausstellung fügt hingegen einzelne, oft isolierte Exponate aus unterschiedlichen Kontexten zu einem thematischen Schwerpunkt zusammen oder lässt sie als Werk eines Künstlers oder Künstlerin

erscheinen (als Einzelausstellung). Wenn nun das BD zur Kunst erhoben wird und als Ort der Konsekration die Museen und die Ausstellung dienen, verändert sich über die Ausstellungspraxis die Form des BD selbst. Der sequenzielle Strom wird seziiert und in Einzelteile zerlegt. Singuläre Panels werden ausgewählt und in einem neuen Raum platziert, der Ausstellung.

Dazu kommt, dass das Kunstsystem noch weitgehend der Leitdifferenz Original versus Kopie folgt (Luhmann 1997, 119), wobei das Original nun auch im Falle des BD das authentisch Kunsthafte repräsentiert (Heinich 2017, 8). Und so werden für die Ausstellung originale Panels gesucht und präsentiert, die über ihre Materialität als Druckvorlage, über die Sichtbarkeit des Werkes, eine eigene Aura erzeugen, wobei damit systematisch übersehen wird, dass das BD gerade erst als Massenmedium entstanden war, das von der Reproduzierbarkeit eigentlich lebt.

Oder anders ausgedrückt: Wenn in Ausstellungen dann Konstellationen von Einzelpanels gezeigt werden, geht einerseits der Erzählstrom und andererseits der indiskrete Charme des Kulturindustriellen verloren, so faszinierend einzelne Panels auch sein mögen. In seinem Beitrag *Les métamorphoses d'un art* äußert sich Benoît Peeters, seines Zeichens Comictheoretiker und selbst mit François Schuiten Verfasser von Comic-Werken (*Les cités obscures*), durchaus kritisch zu dieser Transformation. Es spricht für die Qualität des Katalogs, dass er dieser Reflexion anregt. Eine Comic-Ausstellung betreibe schlicht eine »Fetischisierung des Originals« (Peeters 2024, 17), es werde dessen Aura zelebriert, doch Comic Strips funktionierten gerade nicht auf diese Weise. Um die entscheidende Stelle von Peeters im Wortlaut wiederzugeben:



Abb. 5. Chantal Montellier, *Tschernobyl mon amour*, 2006, Planche B. Gerahmte Originalseite in der Ausstellung.

Wenn man die Comics von Albert Uderzo und Jacques Tardi, Jirō Taniguchi und Posy Simmonds betrachtet, lässt sich spüren, wie sehr sie von der Energie eines erzählerischen Projekts getragen werden: Sie wurden in erster Linie gezeichnet, um gelesen zu werden, und diese Tatsache trägt wesentlich dazu bei, dass sie im Gedächtnis haften bleiben. Wenn eine Comicseite in einem Museum oder einer Galerie aufgehängt wird, ändert sie ihre Bedeutung radikal. Isoliert von der Geschichte, in die sie eingebettet war, oft ohne die Farbe, die sie ergänzen sollte, und manchmal ohne den Text, verwandelt sich das Panel in ein dekoratives Objekt, verlustig der narrativen Dimension (Peeters 2024, 17).

Doch dies hat wiederum Effekte auf das Comicschaffen selbst. Ein Panel muss sich dann möglichst selbst genügen, schon als isolierter Bestandteil spektakulär sein, weil die Verlage möglichst augenfällige und separierbare Panels bevorzugen, die sich zur Ausstellung eignen, weil die umfangreiche visuelle Narration sich weniger für Ausstellungen eignet, so Peeters (2024, 17). Dies gilt dann in der Folge auch für den Marktwert von einzelnen Seiten oder Panels auf dem Kunstmarkt. Oder anders ausgedrückt: Die Nobilitierung zur Kunst führt zwar auch zu einer systematischen Produktion von Marktfähigkeit, nun aber für den Raum der Kunst und nicht mehr für ein Massenpublikum. Diese Nachfrage führt nach Peeters dazu, dass die Produktion von Comic den Effekt des Isolierten vor dem Sequenziellen in den Vordergrund schiebt, um ›ausstellungsfähig‹ zu werden und um im Kunstsystem Anerkennung zu erhalten. Das BD könnte auf dieselbe Weise zum bloßen Simulakrum verkommen, wie die Street-Art bereits erlebt habe, so Peeters. Letztlich verliere sich so das narrative Element, die Erzählung werde zerstückelt, das, was gerade die Leistungsfähigkeit der Form ausmache, drohe im Prozess der Kunstwerdung zu verschwinden (Peeters 2024, 17).

Die Musealisierung des Comics: die Ausstellung *La Bande dessinée au Musée d'Art Moderne*

Vor dem Hintergrund dieser Diskussion der Ambivalenz der Kanonisierung erscheint nun auch die Ausstellung *La Bande dessinée au Musée* als wesentlicher Bestandteil des Ausstellungsgefüges in einem neuen Licht. Diese Ausstellung will das BD als eigenständiges Medium im ›großen Raum der Kunst‹ reflektieren. Panels von bestehenden Comics werden inmitten der Werke der festen Ausstellung installiert. Schon alleine die Begründung und Ankündigung klingt wie ein etwas paternalistischer Ruf in die sakralen Hallen der Kunst: Anlässlich des Ereignisses *La BD à tous les étages* habe das BD vom Musée national d'art moderne eine »Einladung« zur Präsentation von »planches iconiques« (ikonische Bildtafeln) herausragender Künstlerinnen und Künstlern der neunten Kunst im 20. Jahrhundert erhalten (Lemoinnier 2024b, 3) .

Dabei wird explizit der avantgardistische Impuls des Untergrunds aufgenommen. Anne Lemoinnier, die Kuratorin, sieht das Experiment der Ausstellung schlicht in der Tradition der großen Avantgarden der Moderne. 1905 verweigerte der Präsident Frankreichs die Eröffnung des dritten »Salon d'automne«, weil die Farbgebung von Gemälden eines Saales ihm zuwider

war (wo u. a. Matisse ausstellte, s. Lemoinnier 2024b, 3). Zugleich sei 1905 *Little Nemo in Slumberland* von Winsor McCay das erste Mal erschienen, das aufgrund seines Formats und seiner Drucktechnik ebenfalls eine neue »Form« hervorgebracht habe (Lemoinnier 2024b, 4). Es wird also eine Art Evolutions- oder Fortschrittsprozess von ästhetischen Formen postuliert, der in der Anerkennung als reife Kunst den Abschluss findet. Doch bei genauerem Hinsehen stellen sich Fragen, ob damit nicht gerade eine Hierarchie reproduziert wird. Die Ausstellung will unerwartete Beziehungen zwischen Comic und Kunst aufzeigen. Es werden Panels zeitgenössischer Comicschaffender zwischen den Werken der ständigen Ausstellung eingefügt, etwa Werke Paul Klees mit jenen Brecht Evens aneinandergereiht präsentiert. Sie werden also durch diesen Akt zum Gleichwertigen erhoben. Der Anlass für eine entsprechenden Kompositionen ist, dass die Kuratorin eine Verbindung erkannt hat oder die Comicschaffenden eine Beziehung sahen, darauf aufmerksam machten, in ihren Comic auf Kunstwerke Bezug nahmen, diese erwähnten oder zitierten.

Es scheint sich allerdings um einen Beziehungsnachweis zu handeln, der stets in eine Richtung weist, nämlich von der Kunst zum Comic. Dies kann sehr anregungsreich sein, wenn das Dialogische selbst in den Vordergrund tritt, etwa bei Edmond Baudoins Auseinandersetzung mit Antonin Artauds Schaffen. Baudoins Planches sind mit dem Namen ›Artaud‹ betitelt, zeichnerisch antwortet er direkt Artauds Werk, ›übersetzt‹ die Schrift und die bildlichen Elemente in seine eigene Formsprache, die jener des Comics folgt, und wirft dabei die Frage auf, was bei einer solchen Übersetzung geschieht. Aber handelt es sich dann noch um Comic, oder sind es Gemälde eines Comicschaffenden? Mit anderen Worten: Hier wie auch bei den Portraits von Anna Sommer, die einem Gemälde von Francis Picabia gegenübergestellt werden, stellt sich die Frage nach der Transformation und der Fetischisierung des isolierten Panels, die Groensteen aufgeworfen hat, nachhaltig (s. oben).

Oft scheint es allerdings schlicht darum zu gehen, visuelle Elemente (Formen, Farbgebungen) von etablierter Kunst im Comic wiederzuentdecken, während die wechselseitigen Formen der Kommunikation der Werke untereinander unreflektiert bleiben. Was besagt es denn genau, wenn Gabriella Giandelli Cristian Schads *Portrait du comte Saint-Genois d'Anneecourt* (1927) zeichnerisch zitiert und sich inspirieren lässt (vgl. Abb. 6)?¹⁴ Oder Blutch das Gemälde *La toilette de Cathy* (1933) von Balthus in seinen Comic integriert? Blutch sondiere mit solchen Allusionen »les plus étranges fantasmes, donnant lieu à une narration irrationnelle troublante – hypothésante« (»die seltsamsten Fantasien, die zu einer verstörenden, hypothetischen irrationalen Erzählung führen«, Lemoinnier 2024, 51). Dies mag so sein. Aber worin die Bedeutung liegt, ein Bildzitat in eine visuelle Narration einzubauen, wird nicht eruiert, weil sich die Form der Ausstellung eben auf das einzelne Zitat konzentriert.

Die andere Richtung der Kommunikation, in der Comic zeitgenössische Kunst beeinflusst, konnte ich nicht entdecken. Ihre Abwesenheit ist gleichzeitig ein Hinweis, dass das Verhältnis von Kunst und Comic sich wohl nach wie vor asymmetrisch zeigt. Denn in der



Abb. 6: Gegenüberstellung von Christian Schäd: *Graf St. Genois d'Anneaucourt* (1927) und Gabriella Giandelli (2013).

Welt außerhalb der Ausstellung ist die Beeinflussung durchaus zu beobachten, etwa bei den Werken der Situationisten, für die der Comic die einzig wahre Literatur des 20. Jahrhunderts darstellte (Vienet 1969, 34). So verwendete das Kollektiv Comicpanels als ihr eigenes Medium, veränderte aber Sprechblasen, stellte den Kontext um (Paylor 2021), um dem Comic die »wahre Größe wiederzugeben« (Vienet 1969, 34). Die Pop-Art beeinflusste Comic nicht nur, wie oben erwähnt, sondern gebrauchte Comicpanels bekanntlich seit dem Beginn der 60er Jahre für ihre Kunst, man denke an Roy Lichtensteins ikonisches *Drowning Girl* (1963) oder das Panel *Wham!* (1963). Wie für die Situationistische Internationale ist auch für Pop Art das BD das exemplarische Medium, welches die zeitgenössische Gesellschaft auf den Punkt bringt. Zwischen Kunst (Pop Art) und Comic bestand dahin gehend immer schon ein »feedback loop« (Frey und Baetens 2019). Mir erschließt sich nicht, weshalb die Kuratorin auf die Diskussion des vielfältigen Austauschsystems zwischen hoher Kunst und Comic verzichtete, das spätestens seit der legendären Ausstellung *High & Low. Modern Art and Popular Culture* am MoMA (Oct 7, 1990–Jan 15, 1991) breit diskutiert wird (Gopnik und Varnedoe 1990, 110–167). Es stellt sich die Frage, ob die Ausstellung womöglich einen

ironischen Hinweis der Kuratorin auf eine Hierarchie der Künste birgt, die sich nicht so schnell verabschieden lässt?¹⁵

Diese vermisste ›feedback loop‹ weist indes noch eine weitere Schlaufe auf. Comic ließ sich keineswegs nur durch Kunst beeinflussen, sondern reagierte immer auch selbst auf etablierte Kunstwerke sowie künstlerische Praktiken, karikierte sie, dekonstruierte sie. Ein Panel von Calvin und Hobbes, unter Sektion »rire« der Hauptausstellung, zeigt es eindrücklich. Es geht um den Streit der beiden um Calvins missglückten Schneemanns mit dem ambitionierten Namen »The Torment of Existence weighted against the Horror of Non-being«. Hobbes kommentiert: »I admire your willingness to put artistic integrity before marketability«, worauf Calvin die Figur zu einem herkömmlichen Schneeman umbaut (Groensteen et al. 2024, 100).

Im Jahr 1990 präsentierte das Museum für Gestaltung Zürich sogar eine eigene Ausstellung zum Thema unter dem Titel *Mit Pikasso macht man Kasso. Kunst und Kunstwelt im Comic* (Affolter et al. 1990). »Das System ›Comic‹ referiert das System ›Kunst‹ [...] kaum je in bloß parodistischer und/oder bewundernder Harmlosigkeit, sondern benennt zugleich dessen Selbsttäuschungen«, ist da zu lesen (Heller 1990, 16). Teils mit denselben Mitteln der Darstellung weist der Comic auf die blinden Flecken der Selbstwahrnehmung der Kunst hin.

Es zeigt sich in aller Deutlichkeit, wie sich mit der Nobilitierung des BD die Logik des künstlerischen Feldes dem Comic auferlegt, das Kunstsystem also nicht nur eine Produktions- sondern auch eine riesige Absorptionsmaschine von kulturellen Imaginationen ist. Somit ist der ›Kunstwerdung‹ des Comics eine grundlegende Ambivalenz inhärent: Einerseits erleben Comics als kulturelle Formen in diesem Prozess eine Transformation, was wohl unabwendbar ist, doch womöglich werden auch die anarchischen Formen des Comics so kanalisiert und ›formatiert‹, dass sie für die Logik des künstlerischen Feldes anschlussfähig bleiben, was wiederum der Anerkennung und zugleich Verabschiedung ihrer kulturellen Subversion gleichkommt.

Allerdings, dieses überraschende Ausstellungsgefüge bildet selbstredend nur eine Momentaufnahme und ist nicht ein logischer Endpunkt einer Entwicklung. Wie das BD in den Raum der Kunst Einlass fand, so kann sich sein Impetus, die Welt zu formen, zu erzählen, zu ironisieren, zu überzeichnen, um ihr einen Spiegel vorzuhalten, in dem auch erscheint, was sie selbst nicht sieht, neue Wege suchen, das heißt den Raum etablierter Künste wieder verlassen. Im Keller, dem Präsentationsraum der Revue *Lagon*, wurde etwas abgelegen ein Strip von Acacio Ortas Ogmios (2020) gezeigt. Ein Comiczeichner, der in einer Schaffenskrise steht, wird von einem Freund oder Auftraggeber in seinem Atelier eingeschlossen, damit er produziere. Doch diese Förderung hält sich in Grenzen, der Freund entmutigt vielmehr den Zeichner anlässlich des bereits Vorliegenden zutiefst. »Hör mal, ich kenne die Typen ja und diese Art von Comics«, sagt er, auf das Entstehende zeigend, »...das interessiert sie heute

nicht mehr...«, und er rät ihm: »Was sie verlangen, ist, dass man ihnen verdammt echte Ware (*valeur*) serviert...« Das klassische BD ist obsolet. Wie die neue Form dann aussähe, ob sie sich etablieren wird, bleibt offen. Das Comicschaffen wäre dann tatsächlich musealisiert, eine Phase zugleich historisiert und abgeschlossen.

Bibliografie

- Affolter, Cuno, Urs Hangartner, und Martin Heller (Hg.): »Mit Pikasso macht man Kasso«. Kunst und Kunstwelt im Comic. Museum für Gestaltung Zürich. 23. Mai – 22. Juli 1990. Zürich: Verlag Edition Moderne, 1998.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 185–193.
- Bell, Daniel: Die nachindustrielle Gesellschaft. Frankfurt am Main, New York: Campus, 1985.
- Barnes, Samuel. H. und Max Kaase (Hg.): Political action. Mass participation in five western countries. Beverly Hills: Sage, 1979.
- Beylie, Claude: La bande dessinée est-elle un art? I. In: Lettres et Médecins Janvier (1964a), S. 9–14.
- Beylie, Claude: La bande dessinée est-elle un art? II. In: Lettres et Médecins. Mars (1964b), S. 11–16.
- Böhler, Michael: »Cross the Border – Close the Gap!« – Die Dekanonisierung der Elitekultur in der Postmoderne und die Rekanonisierung des Amerika-Mythos. Zur Kanondiskussion in den USA. In: Kanon Macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung, Hg. v. Renate von Heydebrand. Stuttgart: J.B. Metzler, 1998, S. 483–503.
- Boltanski, Luc: La constitution du champ de la bande dessinée. In: Actes de la recherche en sciences sociales 1 (1975), S. 37–59.
- Boltanski, Luc: Rendre la réalité inacceptable: à propos de »la production de l'idéologie dominante«. Paris: Demopolis, 2008.
- Bourdieu, Pierre: »Jugend« ist nur ein Wort. In (derselbe): Soziologische Fragen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 136–146.
- Bourdieu, Pierre: Über einige Eigenschaften von Feldern. In (derselbe): Soziologische Fragen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 107–114.
- Bourdieu, Pierre, und Jean-Claude Passeron: Les héritiers: les étudiants et la culture. Paris: Les Ed. de Minuit, 1964.
- Couperie, Pierre und Claude Le Gallo: Bande dessinée et figuration narrative: histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine. Paris: Musée des arts décoratifs Palais du Louvre, 1967.

- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Hamburg: Edition Nautilus, 1978.
- Debray, Régis: Einführung in die Mediologie. Bern u. a.: Haupt, 2003.
- Demoëte, Marguerite: Géométrie. L'infini à portée du lecteur. In: Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«, Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen. Paris: Centre Pompidou, 2024, S. 260–263.
- Eisenstein, Elizabeth L.: Die Druckerpresse. Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa. Wien, New York: Springer, 1997.
- Eisner, Will: Comics and sequential art. New York, London: Norton & Company, 2008.
- Fiedler, Leslie: Cross the Border – Close the Gap. In (derselbe): The Collected Essays of Leslie Fiedler. Volume II, New York: Stein, 1971, S. 461–485.
- Foucault, Michel. »Was ist ein Autor?« In (derselbe): Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1993, S. 7–31.
- Frey, Hugo, und Jan Baetens: Comics Culture and Roy Lichtenstein Revisited: Analysing a Forgotten »Feedback Loop«. In: Art History 42.1 (2019), S. 126–152.
- Garcia, Tristan: Bande dessinée et littérature: des sister arts. In: Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«. Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen. Paris: Centre Pompidou, 2024, S. 210–213.
- Gerbier, Laurent: Écriture de soi. L'autobiographie dessinée, formes et enjeux. In: Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«. Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen, . Paris: Centre Pompidou, 2024, S. 174–178.
- Goldschmidt, Ernst Philip: Medieval Texts and Their First Appearance in Print. New York: Biblo und Tannen, 1943.
- Gopnik, Adam und Kirk Varnedoe: High & low: moderne Kunst und Trivialkultur. Ausstellung, New York, Museum of Modern Art, (7.10–1990-15.1.1991); Chicago, Art Institute of Chicago, (20.2.–12.5.1991) und The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (21.6.–15.9.1991). München: Prestel, 1990.
- Groensteen, Thierry: Maîtres de la bande dessinée européenne. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2000.
- Groensteen, Thierry: Contre-culture. In: Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«. Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen. Paris: Centre Pompidou, 2024a, S. 28–29.
- Groensteen, Thierry. 2024b. La décennie où la bande dessinée s'est reinventée. In: Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«. Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen. Paris: Centre Pompidou, 2024, S. 18–25.
- Groensteen, Thierry, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen (Hg):. Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«. Paris: Centre Pompidou, 2024.

- Heller, Martin: »Ich versichere Ihnen, das ist eine Metzgerei. Hier war nie eine Kunstgalerie«.
In: »Mit Picasso macht man Kasso«. Kunst und Kunstwelt im Comic. Museum für Gestaltung Zürich. 23. Mai – 22. Juli. Hg. v. Cuno Affolter, Urs Hangartner und Martin Heller. Zürich: Verlag Edition Moderne, 1990, S. 6–19.
- Heinich, Nathalie: L'artification de la bande dessinée. In: *le débat*, 2017, S. 5–9.
- Hogarth, Burne. 1967. Avant-propos. In: *Bande dessinée et figuration narrative histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*. Hg. v. Pierre Couperie und Claude Le Gallo. Paris: Musée des arts décoratifs Palais du Louvre, 1967, S. 4–5.
- Hollein, Max (Hrsg.): *Anonym – in the future no one will be famous*. Köln: Snoeck, 2006.
- Hollein, Max. »Anonym – in the future no one will be famous«.
In: *Anonym – in the future no one will be famous*. Hg. v. Max Hollein. Köln: Schirn Kunsthalle. Snoeck, 2006, S. 8–11.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism*. London, New York: Verso, 1991.
- Jobs, Richard I.: Tarzan under Attack: Youth, Comics, and Cultural Reconstruction in Postwar France. In: *French Historical Studies* 26.4 (2003), S. 687–725.
- Keller, Felix: Gesellschaft als Comic – Soziologie via Bilderzählung. In: *Wissen durch Bilder: Sachcomics als Medien von Bildung und Information*. Hg. v. Urs Hangartner, Felix Keller und Dorothea Oechslin. Bielefeld: transcript, 2013, S. 93–129.
- Keller, Felix: *Anonymität und Gesellschaft. Band II: Wissenschaft, Utopie, Mythos*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2022.
- Lacassin, Francis: *Pour un neuvième art: la bande dessinée*. Paris: Union générale d'éditions, 1971.
- Le Bon, Laurent: Introduction. In: Hergé. *Exposition Paris, Centre Pompidou, 20 décembre 2006-19 février 2007*, Hg. v. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris) Bruxelles. Paris: Éd. Moulinsartand Centre Pompidou, 2006, S. 12–15.
- Lemoinnier, Anne: Couleur, noir et blanc. In: *Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«*. Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen. Paris: Centre Pompidou, 2024a, S. 124.
- Lemoinnier, Anne (Hg): 2024b. *La bande dessinée au Musée*. Paris: Centre Pompidou.
- Lesage, Sylvain: *Ninth art: »Bande dessinée«, books and the gentrification of mass culture, 1964–1975*. Cham: Palgrave Macmillan, 2023.
- Lesage, Sylvain, und Margaret C. Flinn: *Barbarella: Sexual Revolution or Editorial Revolution*. In: *Inks: The Journal of the Comics Studies Societ* 6.2 (2022), S.119–141.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Marny, Jacques: *Le monde étonnant des bandes dessinées*. Paris: le Centurion, 1968.
- Martens, Thierry: *Le Journal de Spirou (1938-1988): Cinquante ans d'histoire(s)*. Charleroi: Dupuis, 1988.
- Mitchell, W. J. Thomas: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.

- Mitchell, W. J. Thomas: Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of visual culture* 1.2 (2002), S. 165–181.
- Neurath, Otto: Die Museen der Zukunft (1933). In (derselbe): *Gesammelte bildpädagogische Schriften*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1991, S. 244–257.
- Pabst, Stephan (Hg.): *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011.
- Pabst, Stephan: *Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss*. In: *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Hg. v. Stephan Pabst. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011a, S. 1–34.
- Pawek, Karl: *Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche*. Olten, Freiburg im Breisgau, 1963.
- Payen, Emmanuèle: *Villes*. In: *Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«*. Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen. Paris: Centre Pompidou, 2024, S. 246.
- Paylor, Adrian J.: *Comics and the Situationist International*. In: *Journal of Graphic Novels and Comics* 12.5 (2021), S. 1009–1033.
- Peeters, Benoît: *Les métamorphoses d'un art*. In: *Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«*. Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen. Paris: Centre Pompidou, 2024, S. 11–17.
- Racine, Bruno: *Préface*. In: *Hergé. Exposition Paris, Centre Pompidou, 20 décembre 2006-19 février 2007*, Hg. v. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris). Bruxelles, Paris: Éd. Moulinsart and Centre Pompidou, 2006, S. 8–9.
- Régimbeau, Gérard: »Classer les œuvres d'art: catégories de savoirs et classement de valeurs«. In: *Hermès* 66 (2013), S. 58–65.
- Roth, Werner (W) und Romita, John Sr. (A): *Secret Hearts* (88). New York, DC Comics, 1963.
- Sacco, Joe und Paul Gravett. »Histoire et mémoire. Entretien avec Paul Gravett«. In: *Bande dessinée. 1964–2024. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition »Bande dessinée, 1964–2024«*. Hg. v. Thierry Groensteen, Lucas Hureau, Anne Lemoinnier, und Emmanuèle Payen. Paris: Centre Pompidou, 2024, S. 150–156.
- Scorcin, Pamela C: *Wozu dienen erweiterte Realitäten in den Künsten?* In: *Kunstforum* 290.7/8 (2023), S.46–65.
- Sontag, Susan: *Notes on »Camp«*. In (dieselbe): *Against interpretation and other essays*, London: Penguin, 2009, S. 275–292.
- Vienet, René: *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art*. In: *internationale situationniste* 11.Octobre (1969), S. 32–36.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: David B. *Rêve n°27*, planches 1 et 2, 2005. »Pour rentrer dans cet immeuble, je prends la forme exacte de son ombre« (»um in das Gebäude zu gelangen, nehme ich die exakte Form seines Schattens an«).
- Abb. 2: Chris Ware's Plakat zum 49. internationalen Festival des Bande dessinée (Auszug).
- Abb. 3: Kiki Picasso/Loulou Picasso: »Mon papi s'appelle art moderne mais je ferai mieux que lui« (Mein Papi heißt moderne Kunst, aber ich mache es besser als er). *Un regard moderne*, n° 1, März 1978.
- Abb. 4: Kataloge dreier Ausstellungen im Centre Pompidou: *Bande dessinée et vie quotidienne* (1977); *Hergé* (2006); *Bande dessinée 1964 – 2024* (2024).
- Abb. 5: Chantal Montellier, *Tschernobyl mon amour*, 2006, Planche B. Gerahmte Originalseite in der Ausstellung.
- Abb. 6: Gegenüberstellung von Christian Schad: *Graf St. Genois d'Anneaucourt* (1927) und Gabriella Giandelli (2013).

- 1] »BD« ist die französische Abkürzung für »Bande dessinée«, für Comics aller Art und aller Herkunft. Gemeinhin werden auch Mangas und Graphic novels unter dem Begriff gefasst.
- 2] Siehe dazu etwa Scorzin (2023).
- 3] Es gibt einen visuellen Rundgang zur Ausstellung <https://www.youtube.com/watch?v=jEcyXFSWDzY>. Letzter Zugriff am 31.01.2025.
- 4] Mittlerweile werden auch eine zehnte Kunst, Videospiele und digitale Kunst (*art numérique*) diskutiert, siehe zur Diskussion: Régimbeau (2013). Wichtig ist zu sehen, dass es sich nicht um eine offizielle Klassifikation handelt.
- 5] Siehe zur Geschichte von *Spirou*: Martens (1988, 11, 16–17).
- 6] Hier weicht die Darstellung von Wikipedia von der Geschichtsschreibung Lacassins ab, der die Umbenennung nicht nennt, siehe https://fr.wikipedia.org/wiki/Centre_d'études_des_littératures_d'expression_graphique (Letzter Zugriff am 02.02.2025).
- 7] <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/crgBEX9> (Letzter Zugriff am 02.02.2025).
- 8] Siehe dazu Boltanski (2008); ich habe die Geschichte anderswo aufgearbeitet, siehe Keller (2013).
- 9] Vgl. zur damaligen Diskussion den konzisen Text von Böhler (1998).
- 10] Vgl. zum breiteren Kontext den von Stephan Pabst (2011) herausgegebenen Sammelband zu Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, der die historischen und aktuellen Verbindungen von Autorschaft und Anonymität in der Literatur diskutiert.
- 11] Lesage (2023) zeigt diesen Prozess der Autonomisierung und »Autorwerdung« auf sehr eindrückliche Weise anhand der Biografie von Claire Bretécher, Kapitel 7: Author, Artist, Publisher: Claire Bretécher, *Les Frustrés*, 1975, S. 137–158. Claire Bretécher hat sich ei-

gentlich von den üblichen Produktionskonventionen befreit und zeitweise mit der Zeitschrift *Les échos des Savanes* zum Mittel der Selbstpublikation gegriffen.

- 12] Ich habe diese wiederkehrenden utopischen Bewegungen, die Kunst und Literatur gleichsam hervorbrachten, in meiner Untersuchung zu Anonymität und Gesellschaft, Band II: *Utopie, Wissenschaft, Mythos*, im Kapitel 4 »Avantgarde, Ästhetisierung, Utopie«, S. 318–377 (Keller 2022) diskutiert, ein jüngeres Beispiel ist die Ausstellung *Anonym. In the future no one will be famous* der Schirn Kunsthalle Frankfurt 2007, siehe zur Diskussion die Texte im entsprechenden Katalog (Hollein 2006).
- 13] Es handelt sich um ein Panel aus Roth und Romita (1963).
- 14] Wie komplex solche Übersetzungsweisen sein können, zeigt beispielsweise Fredric Jameson anhand der Diskussion von Van Goghs *Bauernschuhen* und Warhols *Diamond Dust Shoes* (Jameson 1991, 6–10).
- 15] Nathalie Heinich (2017, 7–9) spricht denn auch von einer Kunstwerdung des Comics (»artification«), die auf halbem Wege stehen geblieben sei (*Une artification partielle*): das BD bewege sich zwischen zwei Systemen, der Literatur und den gestaltenden Künsten, mit unterschiedlichen ästhetischen Kriterien. Der Fokus des Kunstsystems liege nur auf bestimmten Aspekten, während das Kulturindustrielle und Jugendorientierung als potenziell hindernde Dimensionen der Anerkennung bleiben.