

ANDREAS PLATTHAUS

WAS COMICS IM LITERATURARCHIV ZU SUCHEN HABEN

Die mahnende Geste des Lehrers Lämpel aus Wilhelm Buschs 1865 publiziertem Protocomic *Max und Moritz* scheint in Marbach Leitfaden zu sein: Nur nichts übereilen, wenn es darum geht, ob Comics Einzug ins Deutsche Literaturarchiv (DLA) halten sollen. Dabei sind sie ja längst da. Eine Zählung im Bestand ergab immerhin mehr als achthundert Medieneinheiten, die unter »Comic« subsumiert werden können; der dabei zahlenmäßig am prominentesten vertretene Autor ist natürlich Wilhelm Busch. Das hat seinen Grund darin, dass Busch a) als Pionier der graphischen Erzählung schon lange zum Kernbestand bürgerlicher deutschsprachiger Lektüre zählt und b) auch unter Intellektuellen seines Wort- und Bildwitzes wegen geschätzt wird. Und die Sammelbestände in Marbach verdanken sich vor allem bürgerlichen und intellektuellen Bibliotheken.

Stellt sich also die Ausgangsfrage gar nicht? Das wäre zu kurz gedacht. Zufallssammeln dank »Beifang« von Comics beim Erwerb unterschiedlichster Bücherbestände ist ja kein gezielter Sammlungsaufbau nach marbachtypischen Kriterien. So ist noch kein einziger Nach- oder Vorlass eines Comiczeichners im DLA zu finden, und es ist bezeichnend, dass man sich im Falle eines Autors wie Robert Gernhardt, der zu den bedeutendsten deutschsprachigen Cartoonisten im Allgemeinen und mit seiner Serie *Schnuffi* auch zu den wichtigsten einheimischen Comiczeichnern zu rechnen ist, in Marbach mit dem Ankauf des schriftlichen Werks von Gernhardt begnügt hat, während seine graphischen Arbeiten überwiegend ans Caricatura-Museum in Frankfurt am Main gegangen sind und das malerische Schaffen noch im Besitz der Erben ist. So ist ein erzählerisches Gesamtkunstwerk aufgespalten worden, weil die deutschen Sammlungsintentionen an strikten Gattungsunterschieden festhalten, die aber einer Künstlerpersönlichkeit wie Gernhardt nicht gerecht werden.

Außerdem gibt es gute Gründe, Comics literarischen Rang zuzusprechen. Einmal deswegen, weil es zahlreiche gezeichnete Literaturadaptionen gibt. Diese Gattung geht zurück bis mindestens in die vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, als in den Vereinigten Staaten die ersten *Classics Illustrated* publiziert wurden: Comic-Hefte, die Umsetzungen literarischer Klassiker in Bildergeschichten boten, erstellt mit dem pädagogischen Ziel, ein junges Publikum über dessen Liebe zur eigentlich als minderwertig angesehenen graphischen Erzähl-

form an anspruchsvolle Lektüre heranzuführen. Diese Comics waren also nur Mittel zum Zweck.

Erst fünf Jahrzehnte später, im Ausklang des zwanzigsten Jahrhunderts, setzte ein Trend ein, der bis heute anhält: die Comicadaption von Literatur als Selbstzweck, aus Freude an der Nutzung guter Geschichten als Szenarios, also Textvorlagen für Comics. Ein prominentes Beispiel, das vom Zeitpunkt seiner Veröffentlichung im Jahr 1994 an höchste Anerkennung erfahren hat, war die Adaption von Paul Austers neun Jahre zuvor erschienenem Roman *City of Glass*, der auf Anregung von Art Spiegelman durch Paul Karasik in ein Szenario überführt und dann von David Mazzucchelli, einem amerikanischen Comic-Autor, der in den Achtzigern als Superheldenzeichner mit einem *Daredevil*-Zyklus und der *Batman*-Miniserie *Year One* berühmt geworden war, gezeichnet worden ist. Die beiden Bearbeiter führten in ihrem Band vor, welche Möglichkeiten die Erzählweise eines Comics im Umgang mit Literatur bietet. Eine besonders eindrucksvolle Lösung fasst dabei die Wanderung eines Protagonisten durch Manhattan, die in der deutschen Ausgabe des Romans anderthalb absatzlose Seiten benötigt, auf denen akribisch beschrieben wird, welche Straßen durchschritten werden, in einem einzigen Bild zusammen, das die Figur als überdimensionierten Flaneur auf einem Stadtplan von Manhattan zeigt. Damit wird zwar der konkrete Weg nicht mehr nachvollziehbar (und das ist im Hinblick auf die Motivation der Spaziergänge ein erzählerischer Verlust), doch zugleich gelingt es Karasik und Mazzucchelli, eine prägnante Darstellung für Austers Erzählstrang zu finden, die mit comicspezifischen Mitteln arbeitet und das Berichtete graphisch geschickt verknüpft.

Im deutschen Sprachraum – und wir reden ja vom Deutschen Literaturarchiv – ist 2011 das Schwellenjahr für Comicadaptionen von Romanen. Damals brachte der Suhrkamp Verlag als angesehenste literarische Adresse der Bundesrepublik seine erste Comicpublikation heraus: Nicolas Mahlers Adaption von Thomas Bernhards 1985 erschienener Erzählung *Alte Meister*. Suhrkamps Ziel war es, Literatur aus dem eigenen Verlagsprogramm in Comicform herauszubringen, um damit den stockenden Absatz von Klassikern wieder zu beleben – man hoffte vor allem auf Einsatz im Schulunterricht. Das scheiterte, aber Nicolas Mahlers *Alte Meister* nach Thomas Bernhard wurde zu einem Verkaufserfolg unter Comiclesern und zum zweitmeist rezensierten Suhrkamp-Titel des Jahres 2011 – nach Judith Schalanskys Roman *Der Hals der Giraffe*. Mahlers Herangehensweise, die man exemplarisch an den Seiten 30 bis 41 des Comics vorgeführt bekommt, besteht darin, nicht sklavisch dem Handlungsschema der literarischen Vorlage zu folgen, sondern durch umarrangierte Kombination von Passagen aus dem gesamten Buch einen neuen Text zu generieren, der dann illustriert

wird. Zwar finden sich die meisten Zitate, die in der genannten Sequenz verwendet werden, eng beieinander auf den Seiten 36 bis 40 von Bernhards *Alte Meister*, doch Seite 37 des Comics etwa gibt einen Auszug der Seite 208 des Romans wieder, und die anderen Textbausteine stammen von den Romanseiten 37 (im Comic 30 bis 34), 36 (35), 37 (36), 38 (38), noch einmal 38 (39), 39 (40), abermals 39 (41) und 40 (42). Hier wird also relativ frei mit der Vorlage umgegangen, weil Nicolas Mahler den Ehrgeiz hat, eine eigene Interpretation der Stimmung von Bernhards Buch zu liefern – mittels seiner Bildsprache, hinter die die Prosa des Originals zurücktritt.

Ganz anders verhält es sich diesbezüglich bei einem ungleich aufwendigeren französischen Adoptionsprojekt, das seinen Anfang 1998 nahm und erst ein Vierteljahrhundert später nicht abgeschlossen, aber beendet wurde: der Umsetzung von Marcel Prousts siebenteiligem Romanzyklus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* durch den bretonischen Zeichner Stéphane Heuet. Dieser viel verkaufte und ausgezeichnete (unter anderem durch die literarische Gesellschaft der *Amis de Marcel Proust*) Comic hatte zum Ziel, so treu wie möglich der proustschen Vorlage zu folgen. Das führte zu so unerwarteten Resultaten wie etwa der Wiedergabe jener berühmten Schreibübung, die der jugendliche Ich-Erzähler des Romans im ersten Band, *Unterwegs zu Swann*, während einer Kutschfahrt anfertigt, um den visuellen Eindruck der sich am Horizont ständig zueinander verschiebenden Kirchtürme des Dorfs Martinville festzuhalten. Heuet setzt nun nicht die durch die Bewegung der Kutsche wechselnden Perspektiven ins Bild, sondern gibt die gesamte im Roman zitierte Beschreibung als simuliertes Schriftstück wieder, also als jenes Blatt Papier, das in der Kutsche beschriftet worden ist.

In Frankreich sind Literaturcomics viel früher und zahlreicher zu finden als in Deutschland, Österreich oder der Schweiz. Und französische Comicautoren haben auch über die Adaption literarischer Werke hinaus Geschichten gezeichnet, die sich der Literaturgeschichte als Erzählstoff bedienen. Eine Zeichnerin, die sich dabei besonders hervorgetan hat, ist Catherine Meurisse, die in ihrem 2008 erschienenen Album *Mes hommes de lettres* an biographischen Fakten orientierte Episoden aus dem Leben ihrer Lieblingsautoren zusammengetragen hat. Auf einer Vorsatzpapierzeichnung zum Band sind ihre vier Favoriten versammelt, die als Zitat des Schallplattencovers zu *Abbey Road* von den Beatles im Gänsemarsch einen Zebrastreifen überqueren: Voltaire, Proust, Flaubert und Molière. Anhand der karikaturesken Wiedergabe der ikonischen Darstellungen dieser vier Schriftsteller kann man im Vergleich mit Stéphane Heuets Proust-Adaption konstatieren, dass der bretonische Zeichner dem Protagonisten des Romans die Züge von dessen Autor verleiht und durch seinen »sachlicheren«

Stil viel näher am realen Erscheinungsbild des Schriftstellers bleibt. Heuets Comic nimmt Proust sichtbar ernst, Meurisse macht sich ebenso ersichtlich einen Spaß mit ihm. Das entspricht genau der jeweiligen Erzählhaltung.

In einer weiteren Proust-Romanadaption, angefertigt 2011 als japanischer Manga von einem Zeichnerkollektiv namens Variety Art Works, ist dieselbe Szene wie im vorangehenden Beispiel aus Heuets *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* zu sehen: die berühmte Madeleine-Episode vom Beginn des Romanzyklus, als der Ich-Erzähler durch den Geschmack eines zu einer Tasse Tee gerichteten Stücks Gebäck an den Genuss derselben Leckerei zu Kinderzeiten erinnert wird und damit den Wiederbelebungsprozess der Vergangenheit auslöst, der dann zum Gegenstand der vieltausendseitigen Handlung wird. Heuet hat nach einem Vierteljahrhundert Arbeit an seiner Adaption – mehr, als Proust auf alle sieben Bände zu verwenden vergönnt war – lediglich die zwei ersten Teile des Zyklus geschafft und dafür rund 500 Seiten im Albumformat benötigt. Die Manga-Adaption von 2011 umfasst den gesamten Zyklus, verwendet darauf aber nur 380 deutlich kleinformative Seiten, und Nicolas Mahler, der 2017 ebenfalls eine Comicadaption von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* vorlegte (abermals bei Suhrkamp, der deutschen Verlagsheimat von Proust), beschränkte sich gar auf 170 Seiten, weil er nach bewährtem eigenen Vorbild ihm besonders markant erscheinende Details herausgriff, aus dem dann so etwas wie ein gezeichnetes Proust-Destillat entstanden ist. Das Erfolgsrezept von Bernhards *Alte Meister* ließ grüßen.

Wir sind damit wieder bei den deutschsprachigen Klassiker-Adaptionen angekommen, und ein Comiczeichner, der dabei besondere Erwähnung verdient, ist Felix Görmann alias Flix. Schon seine Diplomarbeit in den neunziger Jahren bestand aus einem Comic nach Goethes *Faust*, und 2010 wiederholte er die Adaption dieses Dramas für einen Fortsetzungscomic in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, dem er zwei Jahre später an gleicher Stelle eine im Brandenburg der Gegenwart angesiedelte Version von Cervantes' *Don Quijote* folgen ließ. Beide Adaptionen erschienen auch als Buch bei Carlsen, dem renommiertesten deutschen Comicverlag, und bei der Gestaltung orientierte man sich bewusst am Aussehen der Reclam-Universalbibliothek, die Generationen von Schülern mit Klassikerausgaben für den Unterricht versorgt hat. Das Gelb ihrer Umschläge ist unverkennbar.

Nun hat die Farbe Gelb auch in der Comicgeschichte eine besondere Bedeutung, weil die am Ende des neunzehnten Jahrhunderts in den USA etablierten Sonntagszeitungsbeilagen mit bunten Comicepisoden besonders prominent gelbe Farbelemente in Szene setzten, weil deren Wiedergabe erst seit kurzem durch neue Drucktechniken ermöglicht worden war – die berühmteste Comicfigur

jener Anfangszeit der Gattung war dementsprechend Richard F. Outcaults *The Yellow Kid*. Aber auch eines der berühmtesten gezeichneten Titelbilder der Jugendliteratur, Walter Triers Umschlagzeichnung zu Erich Kästners *Emil und die Detektive*, betonte noch 1931 besonders das spektakuläre Gelb. Als 2012 wiederum die deutsche Comiczeichnerin Isabel Kreitz eine Adaption von Kästners Kinderbuchklassiker anfertigte, übernahm sie Triers gelbe Grundstimmung, dämpfte sie aber ab und versetzte die Betrachterperspektive der Straßenszene auf die andere Seite der Kreuzung, so dass wir nunmehr dem von Emil und seinen Freunden verfolgten Herrn Grieneisen ins Gesicht blicken statt auf den Rücken. Kreitz darf neben Mahler als die aktivste Autorin von Comicadaptionen literarischer Stoffe im deutschen Sprachraum gelten; so setzte sie schon 2005 Uwe Timms Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* in Bilder, und noch viel älter ist ihr Plan, Thomas Manns *Buddenbrooks* als Comic zu zeichnen – was bislang immer an der Verweigerung der Rechte scheiterte. Da diese aber siebzig Jahre nach dem Tod des Autors frei werden, im Falle Thomas Manns also 2025, dürfte Kreitz jetzt zum Zuge kommen; dem Vernehmen nach hat sie die Adaption der *Buddenbrooks* bereits fertig in der Schublade liegen.

Literatur ist nicht der einzige Gegenstand von Adaptionen durch Comics. Auch bekannte Werke der bildenden Kunst werden gerne zum Vorbild genommen, so etwas Carl Spitzwegs Gemälde *Der arme Poet*, den die Zeichnerin Anna Haifisch in ihr Alter Ego *The Artist* überführt hat. Da sich im DLA durchaus auch bildnerische Werke nach Literaturvorlagen oder künstlerische Darstellungen von Schriftstellern finden, ist schwer zu verstehen, warum solch eine karikierende Version nicht auch Aufnahme in der Sammlung finden sollte. Zumal die dargebotene Selbstironie in durchaus literarischer Tradition etwa eines Jean Paul oder von Vertretern der literarischen Romantik wie E.T.A. Hoffmann steht. Die schon angeführte Catherine Meurisse hat sich in ihrem autobiographischen Comic *Les grands espaces* (deutsch: *Weites Land*) 2018 in der Pose von Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* gezeichnet, und Nora Krug wiederum, die mit *Heimat*, ihrer ebenfalls 2018 erschienenen Recherche zur eigenen Familiengeschichte im nationalsozialistischen Deutschland, den größten weltweiten Erfolg einer deutschen Comicautorin in jüngerer Zeit erzielte, hat dasselbe Motiv zum Vorbild für ein Selbstporträt als distanzierte Betrachterin gewählt (und es dann auch noch zum Titelbild ihres Comics gemacht). Die Faszination des Friedrich-Bildes vom einsamen Wanderer geht so weit, dass selbst Jacques Tardi, der Altmeister des französischen Comics, in seinen 2001 veröffentlichten Notizbücher-Auszügen eine Variation darauf aufnahm. Hierbei haben wir es zwar jeweils nur mit deutschem Einfluss auf internationale Comicliteratur zu tun, aber auch das sollte eine Institution wie

das DLA interessieren, das sich bekanntlich in den letzten Jahren dem Prinzip des Storytelling als Maßstab von Sammelwürdigkeit verschrieben hat.

Aber zurück zu den Comics selbst. Dass sie Anspruch auf literarischen Rang erheben können, steht seit Art Spiegelmans *Maus*, der 1980 begonnenen und 1992 abgeschlossenen Biographie seines Vaters, des Schoa-Überlebenden Vladek Spiegelman, außer Frage – der Comic wurde 1993 mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet und leitete weltweit einen Boom des autobiographischen Erzählens in Bildern ein. Deren Anfänge indes liegen weiter zurück: in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, als vor allem Robert Crumb das Genre der Underground-Comics begründete, deren Stoffe mit allem brachen, was zuvor als comictypisch gegolten hatte. Keine bunten Harmlosigkeiten mehr, sondern schwarzweiße Drastik beim Erzählen von höchstpersönlichen Geschichten, die Politik, Sex und Gewalt in einem Realismus boten, der nichts mehr mit dem angeblichen Kinderkram früherer Comics zu tun hatte. Auch in den Augen ihrer Verächter waren Comics nun erwachsen geworden. Man könnte auch sagen: literarisch. Seitdem kann in dieser Darstellungsform genauso erzählt werden wie in traditioneller Literatur. Comics sind selbst Literatur geworden – Graphic Novels, wenn man so will (und die Marketingabteilungen der Verlage wollen es so).

Crumb zeigte auch die Möglichkeiten des Comicerzählens in dessen Extremen auf: ganz stumme, also wortlose Comics wie *American History* von 1978 oder das Nebeneinander von Textmengen wie in einem Roman und illustrativen Elementen; seine Skizzenbücher sind diesbezüglich wahre Fundgruben. Und mit Chris Ware hat ein Bewunderer sowohl von Crumb als auch von Spiegelman mit der Jahrtausendwende international Furore gemacht, als 2000 *Jimmie Corrigan* erschien, ein gezeichneter Bildungsroman um einen einsamen jungen Mann, der inhaltlich an die existenzialistische Literatur der Nachkriegsmoderne anschließt, aber graphisch die Tradition des Comic-Strips mit der Ästhetik von Computergraphik verbindet – ohne dass Ware den Computer jedoch für mehr benutzen würde als das Kolorieren seiner handgezeichneten Seiten. Mit seinen drei großen Buchpublikationen – nach *Jimmie Corrigan* folgten 2012 *Building Stories* und 2019 *Rusty Brown* – kann man auch im Comic von Weltliteratur sprechen. Dazu zählen dann auch der 2004 abgeschlossene sechsteilige autobiographische Comiczyklus *Die heilige Krankheit* des französischen Autors David B. und die gleichzeitig entstandene vierbändige iranische Jugend-Autobiographie »Persepolis« von Marjane Satrapi, einer Schülerin von David B.

Ein Faktor, der angesichts der Rede von Weltcomicliteratur an Bedeutung gewinnt, ist das Übersetzungshandwerk. Comics stellen andere Herausforderungen an Übersetzungen als traditionelle Literatur, denn bei Textzuwachs in

der Zielsprache kann man nicht einfach wie bei Büchern ein paar Seiten mehr drucken – der Raum in den Sprechblasen ist festgelegt, und auch zu kurze Texte darin beeinträchtigen das homogene Erscheinungsbild der Originalausgabe. Eine völlige Missachtung dessen, was in der Ausgangssprache erzählt wird, ist heute auch bei Comics undenkbar, aber das war vor sechzig Jahren noch anders, als *Asterix*, immerhin mittlerweile der erfolgreichste aller Comics mit einer Gesamtauflage von rund 350 Millionen Alben, 1963 erstmals ins Deutsche gebracht wurde: als *Siggi der Unverwüstliche* mit eben Siggi und Barbaras als Germanen statt den Galliern Asterix und Obelix. Das kleine uns wohlbekannte gallische namenlose Dorf wurde zu einer Siedlung am Rhein namens Bonnhalla und die sie umgebenden Römerlager, praktischerweise vier an der Zahl, mutierten zu Standorten von Besatzungsmächten, die den Germanen bitter zusetzten. Als die »Asterix«-Autoren René Goscinny und Albert Uderzo der Deutschnationalisierung ihrer gallischen Geschichten gewahr wurden, entzogen sie schleunigst dem ersten hiesigen Lizenznehmer die Rechte. Erst damit kam der Ehapa-Verlag zum Zug, der aus der Comicserie auch im deutschen Sprachraum einen Riesenfolg machte. Solche Geschichten sind der Aufnahme ins DLA durchaus würdig. Zumal die Wirkungskraft von *Asterix* aufs deutschsprachige Kulturleben außer Frage steht. Die Zitate und Anspielungen sind Legion, auch in der Literatur.

Wenn wir diese Ausführungen mit der Adaption von literarischen Werken durch Comicautoren begonnen haben, so müssen wir auch noch etwas zum Verhältnis von Textern und Zeichnern sagen. Szenaristen sind in Deutschland unüblicher als in anderen Comic-Kulturräumen, weil die Entlohnung für Comic-Autoren niedriger ist. Wer sich den Luxus erlaubt, seine Zeit auf eine schlechtbezahlte Comictätigkeit zu verwenden, der will das karge Entgelt nicht teilen und wenigstens seine eigenen Geschichten erzählen. Darum sind die meisten deutschsprachigen Zeichner auch die Szenaristen ihrer Comics. In den sowohl kommerziell als auch traditionell weiterentwickelten Comicnationen wie den USA, Japan oder Frankreich ist Arbeitsteilung dagegen üblich, was der Qualität der erzählten Geschichten oft zugute kommt. Selbst ein so idiosynkratischer Autor wie der erwähnte Robert Crumb hat sich bisweilen der Dienste von Szenaristen bedient, im prominentesten (und für das DLA zweifellos interessantesten) Fall bei einer seiner Literaturadaptionen. Oder besser gesprochen: bei einem literaturgeschichtlichen Comicprojekt, Crumbs gezeichneter Franz-Kafka-Biographie von 1993, für die David Zane Mairowitz die Texte schrieb. Darin sind indes auch lange Comicpassagen mit dem Inhalt der wichtigsten Kafka-Werke zu finden, wobei am umfangreichsten die Adaption der Erzählung *Die Verwandlung* ausgefallen ist: siebzehn Seiten gegenüber sechzehn, die dem gesamten Roman *Das Schloss* gelten. Oder gar nur acht für *Der Process*,

die aber für das DLA besonderes Interesse besitzen, weil es das Romanmanuskript Kafkas bewahrt. In die große Kafka-Ausstellung, die das Archiv zum hundertsten Todestag des Schriftstellers 2024 ausgerichtet hat, fanden in den letzten Wochen noch zwei Originalseiten von Robert Crumb aus der *Process-Sequenz* seiner Kafka-Biographie Eingang, die dem DLA geschenkt wurden. Das soll ein Anfang sein, um die Sammeltätigkeit bezüglich Comics in Marbach zu ermutigen. Dass es genug qualitative Gründe dafür gibt, ist wohl deutlich geworden. Aber als Erzählform in Buchgestalt darf der Comic ohnehin Anspruch auf einen Platz im DLA erheben, wenn dort schon Computerspiele systematisch gesammelt werden. Da derzeit etliche deutschsprachige Comiczeichner nach jahrzehntelanger Tätigkeit Aufbewahrungsorte für ihr Werk suchen, das sonst in alle Winde verstreut zu werden droht, und die Akzeptanz fürs grafische Erzählen mittlerweile etabliert ist, darf der Moment als ideal bezeichnet werden, um in Marbach mit dem Sammeln von Comics zu beginnen.