

ANDREAS STUHLMANN

VORÜBERLEGUNGEN ZU EINER
INTEGRATIVEN SAMMLUNGSSTRATEGIE DES DLA
FÜR COMICS UND GRAPHIC NOVELS

I.

Beginnen wir atmosphärisch, an einem sonnigen Spätnachmittag im Herbst 2023. Auf der Hamburger Fleetinsel, in jenem Künstler*innen-Quartier mit seinem imposanten Ensemble von ehemaligen Kaispeichern und Kontoren im Alsterfleet auf halbem Weg vom Rathaus zur Elbe, herrscht konzentrierte Geschäftigkeit. In wenigen Stunden beginnt mit der Vernissage der ersten Ausstellung das Hamburger Comic Festival, noch aber werden ein letztes Mal Blickachsen vermessen, Rahmen mit feingesuchten Bildern und großformatige Kohlezeichnungen an den Wänden noch einmal justiert, der Elektronik-Soundkünstler Felix Kubin ist beim Soundcheck, der Comicbuchladen *Strips & Stories*¹ bestückt den Büchertisch, das Team des Verlages Reproduct wuchtet Kisten mit Vorzugausgaben von Anke Feuchtenbergers neuer, am Abend vorgestellten Graphic Novel *Genossin Kuckuck* in den Ausstellungsraum. Feuchtenberger selbst testet noch einmal die Standfestigkeit der zur Ausstellung gehörenden Installationen, der Vitrinen und jener gigantischen Teekanne aus Gips, die in ihrem Buch ein zentrales »evocative object« ist. Die ersten Gäste sind schon da, Comiczeichner*innen Rutu Modan und Yirmi Pinkus aus Israel, aus Hamburg Birgit Weyhe, Jul Gordon, Martin tom Dieck, Sascha Hommer und Markus Huber. Die Schriftsteller*innen Katrin de Vries und Georg Klein begrüßen alte Freunde. Aus Finnland und Japan, aus New York und Paris haben Freund*innen und Kolleg*innen Grüße und Beiträge zu einer Festschrift geschickt. Aus Brüssel, Bologna und Boston haben sich Galerist*innen, Verleger*innen und Sammler*innen angesagt. Aus Polen, Österreich, Kanada und Schweden, aus Frankfurt und Berlin sind Comic-Forscher*innen gekommen, um am nächsten Morgen Symposium zu Feuchtenbergers Oeuvre zu halten. In den tiefen Kellern unter der Galerie Westwerk wird ein sicherer Platz für eine schwere Goldmünze

¹ David Basler, Helena Baumeister, Wiebke Bolduan, Kathrin Klingner und Birgit Weyhe, *Strips und Stories*, in: *Strapazin 153 (Comicshops)*, 2023, S. 36–43.

gefunden, denn am nächsten Vormittag will der Hamburger Kultursenator Anke Feuchtenberger mit der Biermann-Ratjen-Medaille überraschen, der wichtigsten Kulturauszeichnung der Freien und Hansestadt. Viele stehen vor der schweren Flügeltür der ehemaligen Papierfabrik, rauchen, der erste Wein wird geöffnet, die Gespräche, die jetzt beginnen, werden die kommende drei Tage nicht abreissen. Eine Redakteurin des Deutschlandfunks sammelt O-Töne. Feuchtenbergers multimediale Lesung aus dem neuen Buch, eigentlich eine Lecture Performance, endet in tosendem Applaus. Kurz nach Mitternacht ist die Tanzfläche noch gedrängt voll, viele sind auch in kleinen Grüppchen weitergezogen in umliegende Bars und Restaurants. Im Rückblick wird es eine Sternstunde der Comic-Kultur gewesen sein, jenes eigenständigen, hochlebendigen Biotops zwischen Hochkultur und Szene, Avantgarde und Mainstream, Literatur und bildender Kunst, das intersektional und inklusiv funktioniert – denn der Comic ist immer schon transmedial, performativ und interaktiv.

2.

In den frühen 1990er-Jahren, so beobachtete damals Peter Schjeldahl, der legendaäre Kunstkritiker des *New Yorker*, hätten Graphic Novels begonnen, in den Bücherregalen der Generation zwischen 15 und 30 Jahren jene Lyrikbände zu verdrängen, die für ältere Generationen noch identitätsstiftend gewirkt und als symbolisches Kapital und Statussymbol im Feld der Kultur gediengt hätten.² Er sieht in Graphic Novels eine Form der Avantgardebildung im Comic und befürchtet für das bisher so egalitäre Medium einen Trend zu einem allen Avantgarden eigenen »Kult der Kompliziertheit«.³ Doch irrte Schjeldahl sich. Nicht ein Kult war entstanden, sondern eine lebendige Kultur entwickelte sich weiter. Ja, die sogenannte Graphic Novel erschließt dem Comic neue Leser*innen-schichten, eröffnet Zugänge zu Bibliotheken, Museen, Preisen und Stipendien, zu Universitäten, Verlagen der »Hochliteratur«, zu Archiven, aber sie ist fest verwurzelt im Humus eines gewachsenen Biotops, teils in Nische, teils im »Underground«, und hat kein Interesse, den »schmutzigen« Comic hinter sich zu lassen, um in der Hochkultur anzukommen. In einem Essay für den Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung *Mutanten* hat Christian Gasser 1999 die Genesis

2 Peter Schjeldahl, Words and Pictures: Graphic Novels Come of Age, in: *New Yorker*, 17. Oktober 2005, S. 162–168, hier 162.

3 Ebd.

der neuen deutschen Comic-Kultur in den 1990er Jahren beschrieben.⁴ Ohne das Aufblühen einer (ersten) Avantgarde-Bewegung, so seine These, hätte sich diese Kultur nicht so ausgebildet. Sie entsteht nach der Wende aus dem Zusammentreffen westdeutscher Künstler wie Martin tom Dieck, Hendrik Dorgathen oder Markus Huber mit den Bildwelten aus dem Osten Deutschlands, denn ausgerechnet der Osten Berlins war innerhalb weniger Jahre zur Hochburg der deutschen Comic-Avantgarde avanciert mit Gruppen wie *Renate* (um Atak und Christian Huth) oder der *Produktionsgenossenschaft Glühende Zukunft* (um Anke Feuchtenberger und Henning Wagenbreth). Dabei unterscheidet er drei Ebenen dieser Kultur: Das Entstehen einer anderen Ästhetik, einer neuen Haltung und von eigenständigen Praktiken. Die beteiligten Comic-Autor*innen unterwarfen die Bildsprache der Comics eigenwilligen, den Rahmen des Ge-wohnten sprengenden Transformationen, sie ließen sich von Malerei, Multi-media-Kunst, Video, Popmusik oder Werbung inspirieren und versuchten Techniken wie Cut-Up und Collage mit neuen Trends wie dem Sampling und Recycling, Remixen und Scratchen zu kombinieren. »Ihre Radikalität«, so Gasser, wurde schnell auch über die Grenzen Deutschlands hinaus bewundert, »ihre Visionen waren stilprägend.«⁵ Ihre neue Haltung gegenüber dem kulturellen Es-tablishment beschreibt Gasser als »unbeirrbar und unverfroren, selbstsicher und selbstironisch«⁶ und so eroberte diese neue Kultur nicht nur die Verlage und etablierte Magazine wie *Strapazin*, sondern schuf sich neue Plattformen, wie zum Beispiel das Zine *Orang* und gründete Festivals, Kollektive und Galerien.

3.

Nun ist der Comic also auch in Marbach angekommen und das Deutsche Lite-raturarchiv (DLA) öffnet ihm seine heiligen Hallen. Was spektakulär und für manche Ohren vielleicht noch immer wie eine Zumutung klingt, ist allerdings im DLA längst Alltag, denn es begleitet schon lange die große Tradition des Er-zählens in Bildern. In Bibliothek und Archiv gibt es unterschiedliche historische Bildergeschichten u.a. eine von Rainer Maria Rilke gezeichnete Kinderge-

⁴ Christian Gasser, Mutantenkosmos. Von Mickey Mouse zu Explomaus, in: Mutanten: Die deutschsprachige Comic-Avantgarde der 90er Jahre, hg. v. Christian Gasser, Berlin 1999, S. 5–18.

⁵ Sabine Witkowski, Christian Gasser, Hendrik Dorgathen, Vorwort: Einleitung der Ku-ratoren, in: Mutanten: Die deutschsprachige Comic-Avantgarde der 90er Jahre, hg. v. Christian Gasser, Berlin 1999, S. 4.

⁶ Christian Gasser, Mutantenkosmos, S. 10.

schichte, oder Wilhelm Buschs *Fliegende Blätter*, Bilderbögen, des 19. Jahrhunderts oder Illustrationen zu literarischen Texten aus wenigstens drei Jahrhunderten, teils von bedeutenden Illustrator*innen, teils von den Autor*innen selbst. Dazu kommen Bilder von Autor*innen, die zugleich als Maler*innen oder Zeichner*innen begabt waren, wie etwa Kafka, F. W. Bernstein oder Wolfgang Herrndorf. Schaut man noch auf diejenigen jüngst erworbenen Nachlässe von Autor*innen, die in ihrem Werk einen starken visuellen Anteil haben, wie etwa Ror Wolf oder Franz Mon, so fügt sich der Comic harmonisch in eine größere Entwicklung ein, Literatur, vor allem die der Avantgarde, weniger »monomedial« allein vom Buch her zu betrachten. Im Bestand der Bibliothek hier sind bereits rund 1000 Comics vorhanden. Das ist bereits mehr als nur ein Anfang, auch wenn eine hoch spezialisierte Bédéthek wie die der Arbeitsstelle für Graphische Literatur (ArGL) an der Universität Hamburg über 33.000 Einheiten zählt, darin sind allerdings auch mehrheitlich fremdsprachige Comics und die Sekundärliteratur enthalten.⁷

4.

Ich verstehe meinen Beitrag als ein Plädoyer in vier Hypothesen.

Comics, so meine *erste Hypothese*, sind Literatur im Sinne des DLA. In der Tat war es noch Anfang der 1990er Jahre in der ArGL unser Anliegen, Comics grundsätzlich als Literatur, als »graphische Literatur«, wissenschaftlich analytisch und theoriegeleitet zu durchdringen und damit auch als Gegenstand aufzuwerten. Es ist aber auf Basis des heutigen Forschungstandes zu vermuten, dass sich die Frage, ob Comics »eigentlich« Literatur (oder eine Kunstform oder ein Medium) sind, auf absehbare Zeit wohl nicht wird abschließend beantworten lassen. Dass Comics Literatur im Sinne der Bibliothek des DLA sind, ergibt sich aus ihrem Sammlungsauftrag und ihrer Taxonomie und manifestiert sich im bereits vorhandenen Bestand. Stimmen wir auch für das Archiv dieser Hypothese zu, so erwächst daraus die Anforderung, den eigenen, präzisen Ort des Comics im Erzählen mit Bildern sammelnd und forschend zu begleiten und diese eigene Kultur, die der Comic hervorgebracht hat, in der Bibliothek und im Archiv zu repräsentieren.

⁷ Ich danke Yvonne Kuhnert, Bibliothekarin in der Bibliothek für Geisteswissenschaften, die die Bédéthek der Arbeitsstelle für Graphische Literatur betreut und mir die wichtigsten Kennzahlen zur Verfügung gestellt hat.

Es gibt, dies ist die *zweite Hypothese*, für das Sammeln von Comic-Kultur längst Beispiele von Best Practice. Während man in Deutschland erst seit den 1990er Jahren von einer wirklichen Comic-Kultur sprechen kann, so hat sich eine solche in Ländern wie Italien, Frankreich, Belgien oder den USA länger und breiter ausgebildet. Archivar*innen und Bibliothekar*innen wie etwa Karen Green an der Columbia University in New York, Mark Shelton (vormals Harvard) am Holy Cross College und ihre Kolleg*innen an der Ohio State, der Michigan State und der Bowling Green University, die die größten und sicher auch bedeutendsten Sammlungen im Bereich Comic in Nordamerika besitzen, haben alle jeweils auf ihre Institutionen zugeschnittene Strategien und Best Practice-Konzepte entwickelt.⁸ Alle berichten aber, dass zunächst ungerichtet gesammelt worden sei, dass viele Bestände vor allem an Primärliteratur durch Nachlässe und Schenkungen ins Haus gekommen seien. Archivalien seien zunächst als Einzelstücke, also einzelne originale Seiten, Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe, zunächst ebenfalls über Schenkungen, dann über Stiftungen und Leihgaben erworben worden. Erst mit der Zeit habe sich durch Koordination im jeweiligen Haus aber auch mit anderen Institutionen eine Sammlungsstrategie ergeben. Für Shelton, der von Harvard kommend das Sammlungsgebiet Comic an Holy Cross aufgebaut hat, war das erste Kriterium dieser Strategie, die Comic-Kultur in ihrer Breite und Tiefe, wenn nicht umfassend, so doch exemplarisch bibliothekarisch wie archivarisch zu sammeln. Dazu zählen preisgekrönte Graphic Novels ebenso wie der serielle Heft-Comic, das ephemere Zine oder der Selbstverlagsdruck in Kleinauflage, Korrespondenzen zu Kollaborationsprojekten wie Sammelbänden oder Zeitschriften, Plakate für Lesungen, Festivals, Ausstellungen und Messen, Programmhefte, Verlags- und Redaktionsarchive etc. Priorität hat, so sein zweites Kriterium, was möglichst direkt in Forschung und Lehre zum Einsatz kommen kann. Der Zugang soll für Lehrende und Forschende, vor allem aber für Studierende möglichst unkompliziert sein. Green beschreibt ihren Ansatz als sehr ähnlich, doch hat sie in New York eine Reihe von »Luxusproblemen«. Denn in einer der wichtigsten Städte der globalen Comic-Kultur gibt es ein Überangebot an Publikationen von und über Comics, an Zeichnungen, Drucken, Ephemera, Entwürfen, und sonstigen Materialien, die auf den Markt kommen, aber auch an Galerien, Händler*innen und Agent*innen, die sowohl Anbieter wie Käufer sein können. So eröffnete etwa die erst 2021 gegründete und auf Comics und graphisches Erzählen spezialisierte Philippe Labaune Gallery im Februar 2025 in ihren Räumen in

⁸ Ich danke hier stellvertretend Karen Green und Mark Shelton sowie Mark Nevins für ihre großzügige Unterstützung.

Chelsea eine aufsehenerregende Ausstellung mit Werken des Comic-Pioniers Will Eisner. Preise für Originalseiten lagen bei 6.000 – 14.000 USD, für Entwürfe bei rund 2.000 USD. An der Columbia University sind Bibliothek und Rare Book and Manuscript Library innerhalb der »Special Collections« organisatorisch getrennt, arbeiten beim Comic aber eng zusammen. Aufgrund der langen Sammlungsgeschichte und der Finanzkraft einer der reichsten Universitäten der Welt hat Green bessere Möglichkeiten, seltene und wertvolle Ausgaben sowie deutlich komplexere Archivbestände zu übernehmen. Auch wenn Green für Ankäufe immer wieder Förderer gewinnen kann, muss sie dennoch zunehmend gezielter und präziser agieren. Ihre Sammlung hat einen klaren Fokus auf New Yorker Künstler*innen und Verlage, als Geburtsort des amerikanischen Comics. Hierzu gibt es Manuskripte, Entwürfe, Einzelseiten aus Comics, Originalkunstwerke, Skizzen und Outlines. Im Sammlungsschwerpunkt des Archivs zur Geschichte des amerikanischen Verlagswesens legt sie zudem einen Fokus auf die Geschichte des Comic-Verlagswesens mit Korrespondenzen, Verträgen, und Akten, sammelt aber auch Materialien aus der Comic-Fankultur, insbesondere Material zu Conventions, Fanzines und Fanpost. Zu den bedeutenden Vor- und Nachlässen des Hauses gehören der Nachlass von Chris Claremont, einem der wichtigsten Zeichner im Hause Marvel, die Sammlung Jerry Robinson. Robinson hatte nicht nur die Figur Batman mit erfunden, sondern er war selbst ein bedeutender Sammler amerikanischer Comics seit dem 19. Jahrhundert, sowie Verlagsarchivalien von Kitchen Sink Press und Marvel. Besonderes Augenmerk legt sie auf Underground Comics und Comics von Zeichnerinnen, bzw. aus marginalisierten ethnischen und sozialen Gruppen.

Alle Archivar*innen berichten übereinstimmend, dass immer mehr Comic-Autor*innen nach einer archivarischen Heimat für ihre Nachlässe suchen, weil eine ganze für die amerikanische, wie die internationale Comic-Kultur prägende Generation von Künstler*innen von Robert Crumb und Art Spiegelman bis Frank Miller und Jim Steranko ein entsprechendes Alter erreicht hat.

Umso wichtiger sei es für die Institutionen, so betonen alle angesprochenen Archivar*innen, nicht zu konkurrieren, sondern in regelmäßigm Austausch zu stehen und Autor*innen, Sammler*innen, Spender*innen und Forscher*innen an die jeweils am besten geeignete Institution zu verweisen. Umstritten bleibt auch in den USA zwischen den Häusern das Kriterium der kulturellen Signifikanz der Comic-Kultur. Diese ließe sich aber, so der Tenor, noch immer am leichtesten über einzelne, breit anerkannte Comic-Autor*innen erweisen.

Für das DLA, so meine *dritte Hypothese*, ließe sich das Profil einer solchen kulturell signifikanten Autor*innen-Persönlichkeit recht klar umreißen. So umstritten der Autor-Begriff im Comic schon aufgrund seiner kollaborativen Na-

tur ist, so deutlich hat sich in der Comic-Praxis ein Profil herausgebildet. Comic-Autor*innen sind nicht nur Zeichner*innen, sie konzipieren und realisieren die Arbeiten, sie sind immer häufiger auch zumindest die Bearbeiter*innen, zumeist aber auch die Autor*innen des Textes und bedienen verschiedene Formen wie Strip, Heft, Zine, Album und Graphic Novel und dies natürlich analog wie digital. Viele arbeiten zudem in der Illustration. Nur die Graphic Novel, so würde ich behaupten, taucht allerdings auf dem Radar der kulturellen Signifikanz auf. Bei den interessantesten Autor*innen entsteht aber, so meine Behauptung, über diese einzelnen Formen hinweg, aus dem Handwerk eine Haltung, ein Personalstil, ein Modus des Erzählens, der sich häufig, wenn auch nicht immer, nicht nur in der Auseinandersetzung mit anderen Comics sondern auch mit Künsten entwickelt, mit anderen literarischen Formen, mit bildender Kunst, Film oder Musik.

Die Bibliothek sammelt schon jetzt Comics, die die Auseinandersetzung mit anderer Literatur oft direkt zum Thema machen, das heißt andere literarische Texte illustrieren oder adaptieren. Isabell Kreitz mit *Die Entdeckung der Currywurst* von Uwe Timm, Nicolaus Mahler mit *Alte Meister* von Thomas Bernhard (und immer wieder mit Texten von Franz Kafka), Martin tom Dieck mit seinem aktuellen Buchprojekt zu Franz Mehring, Anke Feuchtenberger mit der *Marquise von O ...* von Heinrich von Kleist und mit ihren Arbeiten zu Brigitte Reimann oder William Shakespeare, oder Sascha Hommer mit *Das kalte Herz* von Wilhelm Hauff oder mit *Dri Chinisin* von Brigitte Kronauer⁹ – sie alle haben formal innovative und konzeptionell spannende Adaptionen der Vorlagentexte erarbeitet. Hommer ist mit Blick auf seine Repräsentanz im DLA ein spannender Fall: Seine Kurzgeschichte »Dri Chinisin«, in der er eben die gleichnamige Kurzgeschichte von Kronauer adaptiert, erschien 2007 schon vor der Veröffentlichung des Buches als Vorabdruck in der 68. Nummer des *Schreibhefts*. Kallías weist nach dem GND der DNB allerdings Kronauer als alleinige Autorin des *Schreibheft*-Beitrags aus und weist in der Hierarchie des Datensatzes dem Autor Pascal Bohr (i. e. Sascha Hommer) fälschlich nur die Rolle des »Illustrators« zu. Für alle hier genannten Comic-Autor*innen ließe sich aber jenseits dieser Adaptionen das Argument kultureller Signifikanz machen.

Am Beispiel von Anke Feuchtenberger möchte ich meine *vierte Hypothese* durchspielen, dass am Ende der Kreis derjenigen Comic-Autor*innen, um die man sich wirklich bemühen sollte, zwar mit der Zeit größer werden wird, er

⁹ Kronauer war wiederum selbst eine begeisterte Comic-Leserin, die eine beeindruckende Sammlung vor allem frankobelgischer Underground-Comics hinterlassen hat.

aber gleichzeitig, da die kulturelle Akzeptanz und der Markt für Comics hier in Deutschland erst langsam anwachsen, dennoch überschaubar bleiben wird.

Feuchtenberger entspricht, das will ich hier kurz demonstrieren, dem Profil einer sammlungswürdigen Autorin im Sinne nicht nur der Bibliothek, sondern auch des Archivs des DLA, zumal es mit »Fräulein K. im April« (2011) bereits ein Objekt in der Sammlung der Abteilung *Bilder und Objekte* gibt, das Ende 2023 erworben wurde (Abb. 1). Neben dem Handschriften-Archiv und der Bibliothek repräsentiert diese Abteilung die dritte Säule des Archivs, bzw. seinen dritten Sammlungsschwerpunkt. Außer Porträts von Autor*innen werden hier u. a. biografische und wirkungsgeschichtliche Bildzeugnisse, Illustrationen, Schutzumschläge, Szenenfotos und Plakate, Fotokonvolute und Alben, Schreibwerkzeuge, Erinnerungsstücke und von Autor*innen selbst geschaffene bildkünstlerische Arbeiten gesammelt. Feuchtenberger, die heute regelmäßig als *Grande Dame* des deutschen und europäischen Comics bezeichnet wird,¹⁰ ist seit über drei Jahrzehnten die prägende Figur der deutschen Comic-Kultur. Sie begann 1989 in Ost-Berlin als Gestalterin politischer Plakate, nach der Wende entwarf sie Programmhefte für Off-Theater und Illustrationen für ein feministisches Politmagazin, veröffentlichte Strips und kleine Alben, rückte mit einer Kurzgeschichte im Berlin-Sonderheft der Zeitschrift *Strapazin* 1993 in die erste Reihe der Comic-Künstler vor, wurde 1997 Professorin für Illustration an der Hamburger Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW), gründete einen eigenen Verlag, gestaltete 2018 ein Plakat für eine Ausstellung im Bundestag zum Frauenwahlrecht und schuf sogar einen in jeder Hinsicht gewaltigen Altar für die Sammlung sakraler Kunst des Museums des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe in Münster. Sie hat über zwanzig Bücher mit eigenen Comics veröffentlicht, von Kurzgeschichten und Erzählungen bis hin zu großformatigen Alben und umfangreichen, teils mehrteiligen Graphic Novels. Den wichtigsten Comic-Preis in Deutschland, den Max und Moritz-Preis des Comic-Salons Erlangen, hat sie bereits zweimal erhalten, mit *Genossin Kuckuck* war sie für den Belletistik-Preis der Leipziger Buchmesse und den Preis des Angoulême International Comics Festival nominiert, die Hansestadt Hamburg hat sie mit der Biermann-Ratjen-Medaille geehrt. Mittlerweile dominieren zwei Generationen ihrer Schüler*innen auf eindrucksvolle Art die Comic-Szene mit eigenen Arbeiten. Ich denke, hier ist ein Überfluss an kulturellem und symbolischem Kapital offensichtlich.

¹⁰ Zuerst in Brigitte Helbling, Orang X: Heavy Metal – Aufhören, wenn's am Schönsten ist, 2013, <https://culturmag.de/litmag/orang-x-heavy-metal/68904>, (28.2.2025).



Abb.: Anke Feuchtenberger: »Fräulein K. im April«,
Kohle auf Leinwand, 2011.

Weitgehend ohne Comics, dafür mit einem enzyklopädischen Wissen zur bildenden Kunst von der Antike über die Renaissance bis zum Expressionismus und zu Käthe Kollwitz sozialisiert, intensiv im Zeichnen und in der Plastik ausgebildet und im Sehen und in der rhythmischen Zeitlichkeit des Erzählens an Theater und Ballett geschult, denkt und arbeitet Feuchtenberger zudem in einem dichten synchronen wie diachronen Netzwerk von Autor*innen, zu denen neben den oben Genannten auch Katrin de Vries, Georg Klein oder Christian Geissler zählen, alle drei im Sammlungsfokus des DLA, eine Zeitlang Nachbarn Feuchtenbergers im ostfriesischen Rheiderland und ihre intensiven Briefpartner*innen. Gemeinsam mit de Vries hat Feuchtenberger die dreibändige Graphic Novel *Die Hure H* geschaffen, für einige Bücher von Klein hat sie Cover entworfen und – einmalig in dessen Œuvre – eine Zeichnung, die zu einem integralen visuellen Bestandteil seines *Romans unserer Kindheit* wurde. Mit Geissler hat sie sich über seine späten Gedichte ausgetauscht und 2023 hat sie ein Blatt für die Vorzugsausgabe der Neuauflage seines Romans *Anfrage* gestaltet, das ebenfalls schon im DLA ist.

Lyrik als Form von Knappheit, Tempo und Rhythmus, dies zeigen die Briefe an Geissler, bestimmt ihr Werk durch alle Erscheinungsformen hindurch.¹¹ Robert Wyatts Song Cuckoo Madame wurde zu einer Inspiration für den Titel ihres Opus magnum *Genossin Kuckuck* aus dem Jahr 2023.

Keine andere Künstlerin auf dem Gebiet des Comics hat in einer fortschreitenden und unkonventionellen formalen wie inhaltlichen Transformation und Evolution immer wieder ihr Publikum, ihre Kolleg*innen und vor allem sich selbst so konsequent herausgefordert. Sie hat gezeichnet, gemalt, gedruckt, hat Bühnenbilder, Kostüme und Kunstinstallationen geschaffen, Puppen gebaut und mit Animation experimentiert. Sie hat ihre eigene Schrifttype entworfen, die es inzwischen auch als digitalen Schriftfont gibt.¹² Für jedes Werk entwickelt sie ein eigenes, logisches Format, und so variieren die verschiedenen grafischen Erzählungen wie beispielsweise *Die Hure H* (1996–2007), *Somnambule* (1998), *Der Palast* (2000), *Das Haus* (2001), *Die holländische Schachtel* (2011), *grano blu* (2011), *Die Königin Vontjanze* (2014), *Der Spalt* (2021) oder *Genossin Kuckuck* (2023) stark in Stil, Technik, Format und Umfang.

Anke Feuchtenberger verkörpert in der Tat beinah ideal den Typus einer Comic-Autorin im Sinn des DLA. Mir fällt zudem keine andere Figur ein, an deren Werk und Wirkung sich diese Zeit der Etablierung einer autonomen deutschen Comic-Kultur und des Comics als Teil des Kultur- bzw. Literaturbetriebs so eindrucksvoll wird später einmal dokumentieren und nachvollziehen lassen.

Natürlich steht Feuchtenberger nicht allein für diese Kultur. Neben ihr ließe sich für Atak, Hendrik Dorgathen, Markus Huber, Isabel Kreitz, Martin tom Dieck oder Henning Wagenbreth jeweils eine ähnliche Argumentation vorbringen. Auch sie sind fast alle als Professor*innen in der Vermittlung des Mediums und der Ausbildung des Comic-Nachwuchses tätig. Würde man in den kommenden zehn Jahren mit Ankäufen von diesen fünf, die heute alle um sechzig Jahre alt sind, beginnen und würde man danach den Kreis sukzessiv um zehn Autor*innen ausweiten (zum Beispiel Nino Bulling, Jul Gordon, Sascha Hommer, Birgit Weyhe oder Barbara Yelin), hätte man schnell eine sehr bedeutende Sammlung beisammen, noch bevor sich die Frage der Übernahme von Nachlässen überhaupt stellt.

¹¹ Hierzu und zu beider Verhältnis vgl. Detlef Grumbach, »Meine Skrupel kommen aus der Ehrlichkeit.« Eine »Anfrage« und ihre Vorgesichte: Ein Briefwechsel, in: *Die Königin Vontjanze: Kleiner Atlas zum Werk von Anke Feuchtenberger*, hg. von Andreas Stuhlmann und Ole Frahm, Hamburg 2023, S. 257–261.

¹² André Heers, Lebendige Schrift: Anke Feuchtenbergers Typographie, in: *Die Königin Vontjanze: Kleiner Atlas zum Werk von Anke Feuchtenberger*, hg. v. Andreas Stuhlmann und Ole Frahm, Hamburg 2023, S. 79–80.

Allerdings verschöben sich, würde das DLA sich entscheiden, im Bereich Comic systematisch zu sammeln, die Akzente zwischen den im Haus beteiligten Abteilungen gravierend. Die Bibliothek würde und müsste ihren Bestand maßgeblich erweitern. Dies könnte für aktuelle und noch greifbare Titel in Zusammenarbeit mit den fünf wichtigsten Verlagen (Avant, Carlsen, Colorama, Edition Moderne und Reproduct) und in historischer Ergänzung über den Ankauf von geschlossenen Sammlungen auf dem antiquarischen Markt erfolgen. Beispielsweise aufgrund bisweilen niedriger Papier- und Druckqualität vieler Comics wären aber nicht unerhebliche konservatorische Aufgaben mit einer solchen Sammlung verbunden. Wie auch schon bei Nachlässen anderer Künstler*innen, träte das klassische Schriftgut, physisch oder digital, das bei den meisten Autor*innen noch immer die Hauptmenge eines Vor- oder Nachlasses ausmacht, eher in den Hintergrund. Zeichnungen und Drucke hingegen, Entwürfe, Skizzen, Druckvorlagen und Arbeitsgeräte, ja vielleicht auch Druckstücke, machten dann die Hauptmenge eines Vor- bzw. Nachlasses aus. Dazu kommen Druckdaten in einer Vielzahl schon heute obskurer Formate.

Sehr konsequent kultiviert Feuchtenberger die Verwendung von Kohle als ihrem primären Zeichenwerkzeug. Für *Genossin Kuckuck* kam eine Vielzahl von Techniken von Tusche in Schwarz und Rot bis hin zu Graphit und Bleistift hinzu. Besonders Kohle ist konservatorisch sehr anspruchsvoll und so stellen diese Arbeiten Archive wie das DLA vor selbstverständlich lösbar, aber nicht geringe Herausforderungen.

Nicht in mein Plädoyer eingeschlossen habe ich den Umgang mit ephemeren Material wie Zines und Selbstverlagsprodukten, mit Archiven von Comic-(Buch-)Läden und Festivals und Strategien für die komplexen Probleme bei der Übernahme bedeutender Privatsammlungen, von Verlags- oder Redaktionsarchiven (zum Beispiel *Orang*, JOCHEN Enterprises, etc.). Sie alle gehören aber zentral zur Comic-Kultur und bringen jeweils natürlich eigene Anforderungen mit sich. Diese Herausforderungen gehören aber sicherlich in das Aufgabenheft eines Deutschen Comic-Museums, das noch zu gründen sein wird.¹³

Mein Plädoyer ist also, dass eine wirklich erfolgreiche Sammlungsstrategie nicht nur ihre Auswahlkriterien reflektiert, sondern eine integrative Sammlungsstrategie ist, die alle Bereiche des DLA einbezieht.

¹³ Vorbildliches für die Sammlung, Archivierung, Erschließung und Präsentation von Comics leisten je ganz unterschiedlich teils bereits auch das Wilhelm-Busch-Museum in Hannover und das Erika-Fuchs-Haus in Schwarzenbach an der Saale, das das Werk von Dr. Erika Fuchs würdigt, die von 1951 bis 1988 Übersetzerin und Chefredakteurin u. a. des Micky Maus-Magazins war.