

Frank Amling

Desires in Disguise



Sexualität und ihre Fetischisierung im amerikanischen Comic Book

Frank Amling

Habichtstraße 90a

22305 Hamburg

Tel.: 040 – 657 962 33

welteninwelten@yahoo.de

<http://welteninwelten.blogspot.com/>

Inhalt

1.	Vorbemerkung	3
2.	Eine (sehr) kurze Geschichte der amerikanischen Comics	5
2.1	Vom Comic Strip zum Comic Book	6
2.2	Der Comics Code und seine Überwindung	9
3.	Pornographische und in ihrer Darstellung von Sexualität explizite Comics	14
3.1	Tijuana Bibles - Die Eight Pagers	15
3.2	Bizarre Comics	16
3.3	Underground Comix	19
3.4	Pornographische Comics	22
4.	Sexualität und ihre Fetischisierung im amerikanischen Mainstream-Comic-Book	24
4.1	Jungle-Comics: Das Pin-Up-Girl im Comic Book	26
4.2	Superhelden und -heldinnen: Fetischismus im Comic Book	28
4.3	Damsels in Distress: Bondage im Comic Book	35
4.4	Tödliche Penetrationen: sexualisierte Gewalt im Comic Book	37
5.	Bringing It All Back Home: Sexualität im narrativen Kontext	39
	Abbildungsverzeichnis	44
	Benutzte Literatur	45
	Benutzte Websites	46

1. Vorbemerkung

„Masturbation is harmless enough“, gibt selbst Frederic Wertham in seinem berühmten Werk *Seduction of the Innocent*¹ zu, nur um dann sogleich einzuschränken: „But when accompanied by unhealthy - especially sado-masochistic - fantasies it may become a serious factor in the maladjustment of children.“² Wobei er uns die Auskunft darüber, was genau mit diesem „maladjustment“ gemeint ist, schuldig bleibt. Georg Seeßlen und Bernt Kling nehmen in ihrem Lexikon zur populären Kultur genau den entgegengesetzten Weg: „Mit dem wissenschaftlichen Beleg der Harmlosigkeit der ‚normalen‘ Pornographie sind (...) keineswegs Überlegungen überflüssig, die sich auf die Wirkung von sexuellen Darstellungen auf Jugendliche beziehen, so wenig wie das bei den Gewaltdarstellungen der Fall ist. Aber die Legitimität erotischer Unterhaltung kann isoliert so wenig in Frage gestellt werden wie die Legitimität von Unterhaltung dort, wo nach einem Wort von Oswald Wiener die Ersatzbefriedigung immer noch besser ist als gar keine Befriedigung.“³

Womit befriedigend zusammengefasst ist, worum es in dieser Arbeit nicht gehen soll, nämlich die Auseinanderdividierung sexueller Phantasien und Praktiken und deren Darstellung in bipolare Kategorien wie gut und schlecht, gesund und ungesund oder nützlich und schädlich.

¹ Frederic Werthams *Seduction of the Innocent* ist ein unter Comic-Liebhabern vielgehasster Text aus dem Jahre 1954, der in der Sekundärliteratur oft erwähnt und nur wenig zitiert wird (Cotta Vaz, 44-47; Doetinchem/Hartung, 123-124; Fuchs/Reitberger 1973, 168-169; Fuchs/Reitberger 1978, 142; Hausmanning, 47; Knigge 1985, 116; Knigge 1988, 25; Seeßlen/Kling, Bd. 2, 298). Das Werk ist vergriffen und nur schwer erhältlich. Während meiner Recherche zu dieser Arbeit bot *Amazon.de* eine Neuauflage des Buches von 1972 für sage und schreibe 1.190,22 Euro an. Mir selbst steht daher lediglich eine über ein peer-to-peer-Netzwerk erworbene html-Datei des Textes zur Verfügung, die hier genügen muss. Da ein Zitieren nach Seitenzahlen unmöglich ist, verweise ich bei allen folgenden Zitaten aus diesem Buch lediglich auf Nummer und Titel des jeweiligen Kapitels. Ferner muss berücksichtigt werden, dass das Werk vermutlich mit einem Bildscanner eingescannt und mit einer Schrifterkennungs-Software bearbeitet wurde, so dass weder Lesefehler noch Textverfremdungen restlos ausgeschlossen werden können.

Werthams Arbeit ist tendenziös und ignoriert jeden wissenschaftlichen Standard. Dennoch tut sie noch immer, gerade im herrschenden neo-reaktionären Zeitgeist, ihre Wirkung, wie eine Kundenrezension aus dem oben genannten Angebot von *Amazon.de* beweist: „Wertham's book is shocking, and what shocks about it is that it's true. (...) I think that anyone who reads this book will see that comic books of the 1950s really were pornography being sold to children, and that the code of restrictions inspired by Wertham's work actually helped comic books by bringing them to the super-hero apex of the 60s, rather than hindering them by destroying crime comics once and for all.“ (<http://www.amazon.de/Seduction-Innocent-Fredric-Wertham/dp/customer-reviews/0804615543/>).

² Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.

³ Seeßlen/Kling, Band 2, 257.

Die menschliche Sexualität ist per se ein Konglomerat aus Triebhaftigkeit und Triebverdrängung, und so manches Begehren entzündet sich mit Vorliebe an vorher Sublimiertem. Der sexuelle Akt selbst ist mal zärtlicherer, mal aggressiverer Natur, wird hier von Mangel und da von Überfluss getrieben und, je nach Befindlichkeit, ekstatisch oder weniger ekstatisch empfunden. Man kann sich Georg Seeßlen anschließen, der schreibt: „Man muss die Schönheit der Körper, der Liebe, der Begierden, der endlosen Welt der Sexualität gegen die Pornographie nicht verteidigen, selbst dann nicht, wenn (...) die Falschheit der Bilder davon zu kritisieren ist. Pornographie in ihrer Geschichte zu verstehen erscheint mir vielmehr ein (bescheidener) Beitrag zu einer Geschichte der Körper und der Liebe, die noch geschrieben werden muss, vielleicht in einer Epoche des Verlustes.“⁴

Diese Arbeit beschreibt anhand ausgewählter Beispiele die Darstellung von Sexualität und ihre Fetischisierung im amerikanischen Mainstream-Comic-Book. Von der Prämisse ausgehend, dass sich in jeder massenmedialen Darstellung die Bedürfnisse und das Begehren ihres Publikums widerspiegeln, soll dabei besonderes Gewicht auf einzelne Bildmotive und ihre Evokationen gelegt werden. Was machen die Bilder mit einem und was macht man aus den Bildern? Was darf gezeigt werden und was muss verhüllt bleiben? Auch und gerade das Comic Book, seine Entstehung, sein Erfolg, seine Zensur und ihre Überwindung zeugen davon, wie hartnäckig in einer Gesellschaft darüber gestritten wird, was öffentlich sag- und abbildbar ist. Zensur, Gegenzensur, Aufweichung der Zensur und ihre schließliche Wiederabschaffung bilden einen Zyklus; wobei sich die Zensur gerade bezüglich der Abbildung des Sexuellen immer in der paradoxen Situation zu befinden scheint, die Aufmerksamkeit gerade auf das lenken zu müssen, was sie angeblich zu verstecken trachtet (siehe auch Abb. 1 bis 3). Zwar können Comic Books schon in ihrer Funktion als Ware nicht frei von herrschender Ideologie, Profit- und Machtinteresse sein, aber auch für sie und ihre Produzenten gilt, was Siegfried Kracauer zum Hollywood-Kino angemerkt hat: „Wer immer manipuliert, bleibt abhängig von den Eigenschaften, die seinem Material innewohnen; (...) Allgemeine Unzufriedenheit zeigt sich in rückläufigen Kasseneinnahmen, und die Filmindustrie, für die Profitinteresse eine Existenzfrage ist, muss sich so weit wie möglich den Veränderungen des geistigen Klimas anpassen.“⁵

Diese Arbeit wird zunächst den für das Thema notwendigen historischen Kontext beleuchten, danach einige typische Beispiele von in ihrer Darstellung von Sexualität expliziten (pornographischen) Comic Books vorstellen, um sich schließlich in ihrem Hauptteil der

⁴ Seeßlen 1990, 13.

⁵ Kracauer, 12.

Fetischisierung von Sexualität im Mainstream-Comic zu widmen. Da Comic Books - wie Zeitungen und Illustrierten - lange Zeit als Wegwerfartikel gehandelt wurden, kann beim Leser dieser Arbeit eine Kenntnis der besprochenen Zeichnungen nicht vorausgesetzt werden. Eine Illustrierung des Textes ist daher unerlässlich.



Abb.1



Abb. 2



Abb. 3

Verschobene Konnotationen. Drei (europäische) Beispiele missglückter Zensur

Abb. 1: *Barbarella* von Jean-Claude Forest. Wo die Hand nicht hinreicht, müssen ein paar Linien gezogen werden. Doch Phantasie und menschliches Abstraktionsvermögen zeigen sich unbeeindruckt. **Abb. 2:** *Tarzan* von Burne Hogarth. Die Tilgung überflüssiger Wölbungen führt zur Geburt der Drag Queen aus dem Geiste der Zensur. **Abb. 3:** *Ranxerox* von Tanino Liberatore und Stefano Tamburini. Das Retuschieren von Leine und Peitsche reduziert den sadomasochistischen Gehalt des Bildes nicht im Geringsten. Statt Peitschenhieben wird jetzt eine Penetration mit der Faust angedeutet.

2. Eine (sehr) kurze Geschichte der amerikanischen Comics

Der Comic Strip entwickelte sich im nordamerikanischen Zeitungswesen gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus der Karikatur und dem Witzbild, die aufgrund der Neuerungen in der Satz- und Drucktechnik - unter anderem der Einführung der Stereotypie (1861), des

Zweifarbendruck (1863) und des Rotationsdrucks (1872)⁶ - massenhafte Verbreitung fanden und sich zunehmender Beliebtheit erfreuten.⁷ Im Konkurrenzkampf der Boulevardzeitungen *New York World* (herausgegeben von Joseph Pulitzer) und dem *New York Journal* (herausgegeben von William Randolph Hearst) in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde den Comics von Verlegerseite immerhin schon soviel Bedeutung beigemessen, dass man sich gegenseitig die Zeichner abzuwerben pflegte.⁸

Die erste Comic-Figur in Serie, *The Yellow Kid* von Richard Felton Outcault, entstand 1896 in Joseph Pulitzers *New York World*.⁹ Die vorher namenlose Figur - ein glatzköpfiger Junge mit abstehenden Ohren, der ein Nachthemd trägt - war einer der Protagonisten in Outcaults derb-komischer Witzbild-Serie *Hogan's Alley* und verdankte seinen Namen einer weiteren Neuerung in der Drucktechnik, dem Vierfarbdruck, die es möglich machte, das zuvor blaue Nachthemd des Jungen in knalligem Gelb erstrahlen zu lassen.¹⁰ Die noch heute geläufige Bezeichnung „Yellow Press“ für Sensationsjournalismus ist dem Erfolg dieser Comic-Figur geschuldet.¹¹ Ein Jahr später, 1897, erschien *The Yellow Kid* erstmals nicht im Witzbildformat, sondern benutzte sechs aufeinanderfolgende Bilder, um eine Geschichte zu erzählen, und machte seine Hauptfigur so zum ersten Serienhelden der Comic Strips.¹²

2.1 Vom Comic Strip zum Comic Book

Der Erfolg von *The Yellow Kid* inspirierte eine ganze Reihe ähnlicher Strips, in denen unartige, launenhafte oder auch nur etwas tölpelhafte Kinder (zumeist Jungen) derben Schabernack trieben und dafür am Ende körperlich bestraft wurden.¹³ So wurden die Missetäter im „Max- und Moritz-Plagiat“¹⁴ *The Katzenjammer Kids* (1897) von Rudolph Dirks am Ende jedes Strips mit einer Vehemenz und einem Einfallsreichtum gequält, der jedem Sadisten zur Ehre gereichen würde.

Der andauernde Pressekampf wirkte sich weiterhin positiv auf die Entwicklung der sogenannten *Funnies* oder *Comics* aus. „Die Serien schießen wie Pilze aus dem Boden,

⁶ Noelle-Neumann/Schulz, 258.

⁷ Hausmanninger, 14.

⁸ Fuchs/Reitberger 1978, 22; Hausmanninger, 38; Knigge 1988, 351.

⁹ Fuchs/Reitberger 1973, 14.

¹⁰ Fuchs/Reitberger 1973, 14; Fuchs/Reitberger 1978, 22; Hausmanninger, 15; Knigge 1988, 351.

¹¹ Noelle-Neumann/Schulz, 141.

¹² Fuchs/Reitberger 1978, 21.

¹³ Hausmanninger, 38.

¹⁴ Hausmanninger, 38.

Zeichner sind gesucht, und das Feld ist offen für Experimente. Es entsteht nach und nach eine ganze Reihe von Genres innerhalb der Funnies.“¹⁵ Auch die Meister der neuen Kunst ließen nicht lange auf sich warten: *Little Nemo in Slumberland* (1905) von Winsor McCay und die *Kin-der Kids* (1906) von Lyonel Feininger loteten die graphischen Möglichkeiten des neuen Mediums schon in den Anfangsjahren aus.¹⁶



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Vom Comic Strip zum Comic Book

Abb. 4: *Golf - The Great Society Sport as Played in Hogan's Alley*. Der erste Auftritt des Yellow Kid von Richard Felton Outcault in seiner namensgebenden Farbe am 5. Januar 1896 in der *New York World*. **Abb. 5:** *Famous Funnies* # 1 (1934), das erste reguläre Comic Book mit Preissticker. **Abb. 6:** *Action Comics* # 1 (1938): *Superman* von Jerry Siegel und Joe Shuster erlebt sein erstes Abenteuer.

Der unverminderte Erfolg der Comics führte zwischen den Weltkriegen zur Gründung von Studios, die die Strips in Arbeitsteilung produzierten, und Syndikaten, die das Material auf- und an unterschiedliche Zeitungen und Interessenten weiterverkauften. „So lösten sich die Comics schließlich aus der Verantwortung einzelner Zeitungen und wurden weitgehend von

¹⁵ Hausmanninger, 38.

¹⁶ Fuchs/Reitberger 1978, 23.

Agenturen, den sogenannten Feature Syndicates, hergestellt und vertrieben. Zum größten dieser Syndicates wurde King Features, ein Ableger des Hearstschen Presseimperiums.“¹⁷

Erst 33 Jahre nach ihrer Entstehung, am 7. Januar 1929, hörten die Comics auf, komisch sein zu müssen. An diesem Tag erschienen die ersten Episoden des Science-Fiction-Strips *Buck Rogers in the 25th Century* von Philip Nowlan und Richard Calkins und der Abenteuererzählung *Tarzan of the Apes* von Harold Foster nach dem Roman von Edgar Rice Burroughs. „Der Erfolg der beiden Adventure Strips ist, trotz anfänglichen Zögerns der Syndikate und Zeitungen diesem neuen Weg gegenüber, ungeheuer. Nach und nach etablieren sich weitere Adventure Strips und mit ihnen neue Genres.“¹⁸

„Ebenfalls 1929 erschien die erste vierfarbige Comic-Zeitschrift, *The Funnies*. Die 13 von George Delacorte herausgegebenen Hefte sahen noch aus wie Comic-Beilagen ohne dazugehörige Zeitung.“¹⁹ Schon in den späten 1890er Jahren war *The Yellow Kid* im Comic-Book-Format nachgedruckt worden. Im Jahre 1911 gab der *Chicago American* einen Sammelband der täglich erscheinenden *Mutt and Jeff*-Strips heraus, die er gegen Gutscheine an seine Leser verschickte.²⁰ Auch das erste Comic Book im heutigen Format (32 bis 100 Seiten inklusive Umschlag), das 1933 erschienene *Funnies on Parade*, konnte nicht käuflich erworben werden, sondern wurde von einer Waschmittelfirma zu Werbezwecken verschenkt.²¹ Erst 1934 erschien das mit einem 10-Cent-Sticker versehene *Famous Funnies* # 1 und etablierte das Comic Book als eigenen Zweig der Comic-Industrie.²² Freilich bedienten diese frühen Publikationen noch eine reine Zweitverwertungsstrategie der Syndikate. Veröffentlicht wurde ausschließlich Material, das zuvor schon in Form von Zeitungs-Strips erschienen war. Erst *Detective Comics* (1937), das Comic-Book, in dem 1939 *Batman* von Bill Finger und Bob Kane seinen ersten Auftritt haben sollte, machte die Publikation von Originalmaterial zum Standard.²³ In demselben Verlag erschien im Juni 1938 die erste Ausgabe von *Action Comics*, auf dessen Cover ein kostümierter Mann mit bloßen Händen ein Auto zerschmetterte, während Männer mit fliegenden Krawatten und entsetztem Gesichtsausdruck Reißaus nahmen.²⁴ *Superman* von Jerry Siegel und Joe Shuster wurde der

¹⁷ Fuchs/Reitberger 1978, 23.

¹⁸ Hausmanninger, 41.

¹⁹ Fuchs/Reitberger 1978, 27.

²⁰ Hausmanninger, 43.

²¹ Fuchs/Reitberger 1978, 27.

²² Hausmanninger, 44.

²³ Fuchs/Reitberger 1978, 27.

²⁴ Es handelt sich um Gangster, wie wir später, beim Lesen der Geschichte erfahren.

erste einer unübersehbaren Zahl von Übermenschen mit phantastischen Fähigkeiten, den *Superheroes*. Der Erfolg von *Superman* löste einen wahren Boom in der Comic-Book-Industrie aus. „In den Jahren 1939, 1940 und 1941 explodiert das Comic-Book-Business. 1939 sind es bereits 60 verschiedene Comic Books, die regelmäßig erscheinen, 1941 ist ihre Zahl auf 160 angestiegen.“²⁵ 1954, vor Einführung des Comics Code, gab es etwa 350 verschiedene Titel.²⁶

2.2 Der Comics Code und seine Überwindung

„Bereits 1940, als sie sich gerade zu etablieren beginnen, werden die Comic Books von der *Chicago Daily News* als ‚giftige, pilzartige Wucherungen‘ bezeichnet. In Reaktion auf die Crime Comics und die Horrorcomics finden dann nach 1945 überall in den USA ‚Kreuzzüge gegen die Comic Books‘ statt, meist angeführt von lokalen ‚Parents-Teacher-Associations‘.“²⁷ Und so wird die Geschichte der Comics „in der zweiten Hälfte der 40er und in den ersten Jahren der 50er vorwiegend die Geschichte ihrer Verfolgung.“²⁸

1949 wertete der psychoanalytisch versierte Intellektuelle Gershom Legman in seinem Buch *Love and Death*²⁹ die zunehmenden Gewaltdarstellungen in den Comic Books noch als „Umwertung der durch gesellschaftliche Tabus und Restriktionen verdrängten Sexualität.“³⁰ Aber so genau wollte es dann doch niemand wissen. Erst Frederic Werthams Anklageschrift *Seduction of the Innocent* postulierte eine mimetische Wirkung der Comic Books auf ihre Konsumenten und erwies sich so als kompatibel für die Berichterstattung im *Reader's Digest* und im *Ladies' Home Journal*.³¹ Wertham proklamierte: „1) The comic-book format is an invitation to illiteracy. 2) Crime comic books create an atmosphere of cruelty and deceit. 3) They create a readiness for temptation. 4) They stimulate unwholesome fantasies. 5) They suggest criminal or sexually abnormal ideas. 6) They furnish the rationalization for them, which may be ethically even more harmful than the impulse. 7) They suggest the forms a delinquent impulse may take and supply details of technique. 8) They may tip the scales toward maladjustment or delinquency.“³² In zahlreichen Publikationen und Fernsehauftritten

²⁵ Hausmanninger, 45.

²⁶ Fuchs/Reitberger 1973, 176.

²⁷ Hausmanninger, 46.

²⁸ Hausmanninger, 46.

²⁹ Hausmanninger, 47.

³⁰ Fuchs/Reitberger 1973, 168.

³¹ Hausmanninger, 47.

³² Wertham, Chapter 4: The Wrong Twist.

in den 40er und 50er Jahren verteidigte Wertham die obigen von jeder Erzähltheorie unbelegten Positionen und gelangte so zu „einer gewissen nationalen Berühmtheit.“³³ Schließlich meinten auch Regierungsstellen sich einschalten zu müssen. 1954 beauftragte der US-Senat das *Kefauver Crime Committee*³⁴, Anhörungen zum Thema *Comic Books and Juvenile Delinquency*³⁵ zu veranstalten. Der Ausschuss kam zu dem Ergebnis, dass sich kein definitiver Zusammenhang zwischen Comic Books und Jugendkriminalität ausmachen ließ.³⁶ Trotzdem entschloss sich die amerikanische Comic-Book-Industrie zur Selbstzensur. Am 26. Oktober 1954 trat der Comics Code der *Comics Magazine Association of America (CMAA)* in Kraft. Der *CMAA* waren bis auf *Dell Publications* und *Gilbert Company* alle wichtigen Comics-Produzenten beigetreten.³⁷ Der Autor und Zeichner Frank Miller bemerkt hierzu: „The Senate did not rule to censor comic books. It was only the utter cowardice of lousy comics publishers, and their cynical effort to put William Gaines, the best publisher in comics history, out of business.“³⁸ Tatsächlich war Gaines, der als Texter und Herausgeber der *Entertaining Comics (EC)* unter anderem die Comic Books *The Haunt of Fear*, *Tales from the Crypt*, *The Vault of Horror*, *Crime Suspense Stories*, *Shock Suspense Stories*, *Weird Science* und *Weird Fantasy* veröffentlichte, eine der bevorzugten Zielscheiben der Comic-Book-Gegner. Gaines scheute die öffentliche Auseinandersetzung nicht und soll sogar erfolglos versucht haben, andere Herausgeber zum Kampf gegen die Zensur zu mobilisieren. Im *Kefauver Crime Committee* sagte er freiwillig für die Comic Books aus³⁹ und bestach mit seinen Äußerungen zur Ästhetik von Horror-Comics am Beispiel der Coverillustration von *Crime Suspense Stories* # 22 (siehe auch Abb. 7).⁴⁰ Trotzdem überlebte keiner der obigen *EC*-Titel die Einführung des Comics Code. Lediglich die Herausgabe des Satire-Magazins *Mad* (1952) rettete Gaines vor dem Ruin. Andere Verlage traf es noch härter. „Von 29 Firmen, die nach Werthams

³³ Fuchs/Reitberger 1973, 168.

³⁴ Fuchs/Reitberger 1973, 175.

³⁵ Fuchs/Reitberger 1973, 165.

³⁶ Fuchs/Reitberger 1973, 175.

³⁷ Fuchs/Reitberger 1973, 175.

³⁸ Miller, 29.

³⁹ Fuchs/Reitberger 1973, 174.

⁴⁰ „**Senator Kefauver:** Here is you May 22 issue. This seems to be a man with a bloody ax holding a woman's head up which has been severed from her body. Do you think that is in good taste? **Mr. Gaines:** Yes, sir; I do, for the cover of a horror comic. A cover in bad taste, for example, might be defined as holding the head a little higher so that the neck could be seen dripping blood from it and moving the body over a little further so that the neck of the body could be seen to be bloody. **Senator Kefauver:** You have blood coming out of her mouth. **Mr. Gaines:** A little.“ (zitiert nach Fuchs/Reitberger 1973, 165).

(allerdings sehr weitgefasster) Definition Crime Comics hergestellt hatten, lösten sich sofort 24 auf.“⁴¹

„Der Code reinigt Amerika nicht nur von den Comic Books, er reinigt auch Amerika in den Comics.“⁴² Das ausdrückliche Verbot, „Sympathie für den Verbrecher“⁴³ zu wecken und „Misstrauen gegenüber den Vollzugsorganen von Gesetz und Justiz“⁴⁴ zu erregen, hielt die Autoren der Comic Books zur Schwarzweißmalerei an und machte Gesellschaftskritik so gut wie unmöglich. Auch Tragik war nun in den Comic Books tabu, denn stets sollte „das Gute über das Böse triumphieren und der Verbrecher für seine Untaten bestraft werden.“⁴⁵ „Ähnlich ergeht es anderen sozialen Problemen - sie sind ‚touchy subjects‘ und bleiben ausgeschlossen.“⁴⁶



Der Comics Code

Abb. 7: Das Cover von *Crime Suspense Stories* # 22 (1954), über das im *Kefauver Crime Committee* diskutiert wurde. Titellillustration: Johnny Craig.

Abb. 8: Ab Ende 1954 mussten alle Comic Books, die nicht vom Zeitschriftenhandel boykottiert werden wollten, das Siegel der *Comics Code Authority* tragen.



Abb. 7

Abb. 8

Die Sexualität wird gänzlich aus den Comic Books verbannt. Laut Code sollen „Respekt vor den Eltern, den Moralvorstellungen und ehrenwertem Benehmen gefördert werden“⁴⁷ und „die Werte des Heimes und die Unverletzlichkeit der Ehe betont werden“⁴⁸. Strikt verboten sind „Nacktheit in jeder Form“, „suggestive oder wollüstige Illustrationen“, „verbotene sexuelle Beziehungen“, „wilde Liebesszenen“, „sexuelle Abnormitäten“, Stimulation der

⁴¹ Hausmanninger, 48.

⁴² Hausmanninger, 49.

⁴³ Fuchs/Reitberger 1973, 322.

⁴⁴ Fuchs/Reitberger 1973, 322.

⁴⁵ Fuchs/Reitberger 1973, 322.

⁴⁶ Hausmanninger, 49.

⁴⁷ Fuchs/Reitberger 1973, 323.

⁴⁸ Fuchs/Reitberger 1973, 323.

„niederen und gemeinen Emotionen“, „Verführung und Vergewaltigung“, „sexuelle Perversionen oder irgendeine Anspielung auf diese“.⁴⁹ Mitte der 50er Jahre war das Comic Book endgültig zur reinen Kinderlektüre zurechtgestutzt worden. Comics ohne das Siegel der *Comics Code Authority* wurden vom Zeitschriftenhandel boykottiert. Das Comic Book war toter als tot; einzige Ausnahme: die Superhelden.

Ende der 50er Jahre experimentierte *DC Comics*, der Verlag, der auch *Superman* (1938), *Batman* (1939) und *Wonder Woman* (1940) verlegte, erfolgreich mit der Revitalisierung alter Superhelden aus den 40er Jahren. Die Neufassungen von *The Flash* (1959) und *Green Lantern* (1960) inspirierten die gerade neu firmierten *Marvel Comics* (vorher *Timely/Atlas*) einen eigenen Superhelden-Pantheon zu lancieren. Den Anfang machte im November 1961 die erste Ausgabe der *Fantastic Four*. Es folgten *The Incredible Hulk*, *The Mighty Thor* und *The Amazing Spider-Man* (alle 1962), *The Avengers* (1963), *The Uncanny X-Men* (1963), *Daredevil - The Man Without Fear* (1964) und zahlreiche mehr. Der „codetreue Approach“⁵⁰ der *Marvel Comics* lag in einem Erzählkonzept begründet, das das Superhelden-Genre mit melodramatischen Konflikten und zeitlicher Kontinuität anreicherte. Außerdem etablierten Autor Stan Lee und die Zeichner Jack Kirby und Steve Ditko, die Schöpfer der obigen Figuren, eine neue arbeitsteilige Produktionsweise, die sowohl dem explosiven graphischen Stil Kirbys als auch der präzisen, neurotischen Feder Ditkos entgegenkam: Der Autor diskutiert den Plot einer Geschichte mit dem Zeichner, „dem dann weitgehend die Ausarbeitung überlassen bleibt. Zum vorgelegten Bleistiftentwurf wird dann der Text verfasst, (...) bevor die Tuschezeichnung entsteht. Dies ist eines der Geheimnisse des berühmten Marvel-Touch.“⁵¹ So bewegen sich die Helden der *Marvel Comics* „zwar durchaus im durch den Code abgesteckten Rahmen, loten aber dessen Grenzen aus und differenzieren das Superheldenkonzept.“⁵²

Nicht mehr im Rahmen des Comics Code bewegte sich das von Jim Warren verlegte Comic Book *Creepy* (1964), das Horror- und Fantasy stories in der Tradition der *EC Comics* veröffentlichte. Warren, Herausgeber von Magazinen für Science-Fiction- und B-Film-Aficionados wie *Famous Monsters of Filmland* (1958) und *Screen Thrills Illustrated* (1962)⁵³, ließ *Creepy* im Illustriertenformat seiner Magazine drucken. Eine Ausgabe kostete 35 Cent und war damit deutlich teurer als ein Mainstream-Comic-Book, das zu dieser Zeit in der Regel

⁴⁹ Fuchs/Reitberger 1973, 323.

⁵⁰ Hausmanninger, 50.

⁵¹ Fuchs/Reitberger 1973, 30.

⁵² Hausmanninger, 50.

⁵³ <http://www.toonopedia.com/vampi.htm>

zwischen 10 und 12 Cent pro Ausgabe kostete. Damit ging *Creepy* als Magazin für Erwachsene durch, für das die *Comics Code Authority* nicht zuständig war. Warrens Konzept ging auf, wurde kopiert und das Adult Comic Book war geboren. Mit *Eerie* (1966) und *Vampirella* (1969) konnte Warren den Erfolg von *Creepy* sogar noch übertreffen.

Die zweite und bedeutendere Unterhöhlung des Comics Code besorgten die sogenannten Underground Comix. Oft attackiert wegen ihrer Unbefangenheit in der Darstellung von sexuellen Obsessionen und Drogenexzessen, formulierten die Underground Comix tatsächlich so etwas wie eine Kritik des Alltags an der Propaganda des „American Way of Life“. Zeichner wie Robert Crumb, Gilbert Shelton, Dan O’Neill oder S. Clay Wilson vertrieben ihre Werke in zuerst kleiner, oft selbstgedruckter Auflage in Buch- und Schallplattenläden oder Head-Shops und erfreuten sich im subkulturellen Umfeld der 60er Jahre schnell wachsender Beliebtheit. Die Zensur der *Comics Code Authority* funktionierte ausschließlich über den Vertrieb des Zeitschriftenhandels und war hier machtlos. Das Prinzip, sich vom Zeitschriftenhandel zu lösen, machte Schule. In den frühen 70er Jahren öffneten in den amerikanischen Großstädten die ersten Comic Book Stores ihre Pforten. Heutzutage wird nur noch ein Bruchteil der Comic Books im Zeitschriftenhandel abgesetzt. In den Vereinigten Staaten besorgt mittlerweile ein national weitverzweigtes Netz von Comic Book Stores den Vertrieb gezeichneter Geschichten.

Die wachsende Nachfrage nach Erwachsenencomics und damit sinkende Marktanteile ließen schließlich auch die großen Comic-Verlage aus ihrer Lethargie erwachen. *Marvel Comics*, mittlerweile neben *DC Comics* zum größten amerikanischen Comic-Book-Produzenten aufgestiegen, veröffentlichte 1971 die Nummern 96 bis 98 ihres erfolgreichsten Titels *The Amazing Spider-Man* ohne das Siegel der *Comics Code Authority* und erzwang so eine abgeschwächte Neuformulierung des Comics Code, die sich langfristig als Todesstoß für die Selbstzensurinstanz erweisen sollte. In naiv-gutmütiger, aber fehlinformierter Weise sollte der *Spider-Man*-Dreiteiler seine Leser vor den Gefahren psychotroper Substanzen warnen und kolportierte dafür die beliebte LSD-Fabel vom berauschten Drogenkonsumenten, der sich vom Dach stürzt, weil er glaubt, fliegen zu können. Die *Comics Code Authority* war damit nicht einverstanden. *Spider-Man* Autor Stan Lee bemerkt in einem Gespräch mit Roy Thomas: „I could understand them; they were like lawyers, people who take things literally and technically. The Code mentioned that you mustn't mention drugs and, according to their rules, they were right. So I didn't even get mad at them then. I said, ‚Screw it’ and just took the Code seal off for those three issues. Then we went back to the Code again.“⁵⁴

⁵⁴ <http://www.twomorrows.com/comicbookartist/articles/02stanroy.html>

Auch wenn die *Comics Code Authority* heute noch existiert, ihre Macht ist gebrochen. Von vielen Verlagen völlig ignoriert, ist ihr Siegel zu einem eher freiwilligen Zertifikat umfunktioniert worden. *Marvel Comics*, nicht zuletzt durch die zahlreichen Verfilmungen ihrer Comic Books mittlerweile zum Industrie-Giganten geworden, hat sich vollkommen von der *Authority* verabschiedet und ein verlagsinternes Rating-System eingeführt, das den Inhalt eines Heftes mit einer Covernotiz „for all ages“ freigibt oder vor „explicit content“ warnt.



Abb. 9

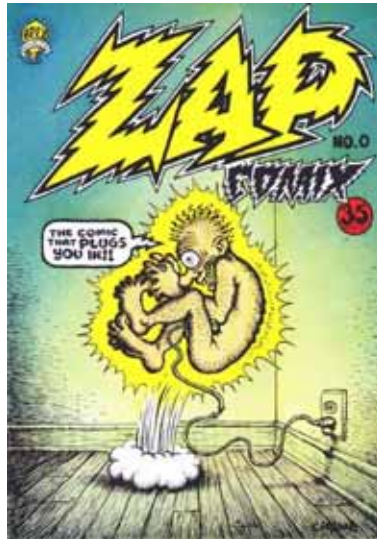


Abb. 10



Abb. 11

Die Totengräber des Comics Code

Abb. 9: *Vampirella* # 1 (1969), eines der von Jim Warren herausgegebenen Adult Comic Books. Coverzeichnung: Frank Frazetta. **Abb. 10:** *Zap Comix* # 0 (1967), eine der ersten eigenständigen Veröffentlichungen von Underground-Zeichner Robert Crumb. **Abb. 11:** *The Amazing Spider-Man* # 96 von Stan Lee und Gil Kane erschien 1971 ohne das Siegel der *Comics Code Authority*.

3. Pornographische und in ihrer Darstellung von Sexualität explizite Comics

„Von einem der frühesten pornographischen Zeichentrickfilme, *Buried Treasure*, der zwischen 1928 und 1933⁵⁵ entstand, wird angenommen, dass sein Schöpfer niemand anderes als Otto Messmer gewesen sei, der zusammen mit Pat Sullivan die *Felix*-Filme geschaffen hatte“⁵⁶, weiß Georg Seeßlen in „Der pornographische Film“ zu berichten, und es gibt analog zum Geschehen im Filmgeschäft auch hier keinen Grund anzunehmen, dass sich der gemeine Comic-Zeichner für die Herstellung erotischer Zeichnungen im Auftrag eines betuchten privaten Klientels zu schade gewesen wäre. Verbürgt jedoch ist wenig. Einerseits wird die

⁵⁵ Der genaue Zeitpunkt der Produktion ist unklar. Die *Internet Movie Database* gibt als Entstehungsjahr des Films 1925 an. (<http://www.imdb.com/title/tt0212015/>).

⁵⁶ Seeßlen 1990, 312.

Privatheit von Kunstwerken dieser Art gehütet, auch wenn sie den Besitzer wechseln. Andererseits hängen auch die Künstler selbst ihre diesbezügliche Arbeit nicht unbedingt an die große Glocke, nicht zuletzt, da Einnahmen solcher Art gern auf den Steuererklärungen weggelassen werden.

3.1 Tijuana Bibles - Die Eight Pagers

Auch inwieweit professionelle Zeichner an der Produktion der frühesten pornographischen Comic Books, den Eight Pagers, mitgewirkt haben, ist unbekannt. Von einigen Kennern der Materie werden diese Druckerzeugnisse gern wegen der angeblich „katastrophal schlecht(en)“⁵⁷ Zeichnungen dem Amateurbereich zugeordnet, wobei hier anzumerken ist, dass ein solches Werturteil auch auf die Majorität der Mainstream-Comic-Books zutreffen würde, also zur Beweisführung wenig taugt. Die kleinen - etwa dem deutschen DIN-A6-Format entsprechenden - Hefte mit einem Umfang von 8 Seiten plus Deckblatt tauchten erstmals zu Beginn der Weltwirtschaftskrise⁵⁸ auf und ließen ihre Helden, mit Vorliebe Comic-Figuren wie zum Beispiel *Popeye* oder *Moon Mullins* oder Filmstars wie Greta Garbo oder Jean Harlow, alle möglichen sexuellen Praktiken durchexerzieren und sorgten so „für eine bestimmte Form sexueller Aufklärung“.⁵⁹ „Mitte der dreißiger Jahre war ihre Produktion zu einer kleinen Industrie angewachsen. Das Geschäft musste zwar noch unter dem Ladentisch abgewickelt werden, trotzdem fanden sie massenhafte Verbreitung.“⁶⁰ In manchen mexikanischen Städten nahe der Grenze zu den Vereinigten Staaten „sollen die Hefte sogar anstelle der Bibel in den Schubladen der Hotelzimmer gelegen haben, was ihnen auch den Namen Tijuana Bibles einbrachte.“⁶¹ Erst die zunehmende Verbreitung pornographischer Photographien und Photomagazine begann den Eight Pagers ab den 50er Jahren langsam die Geschäftsgrundlage zu entziehen.⁶² Ihre genaue Herkunft bleibt unbekannt und fällt so massiver Legendenbildung anheim, wie die von verschiedenen Autoren kolportierten Gerüchte beweisen, die entweder „zwei ältere Schwestern, pensionierte Lehrerinnen, die in ihrer Umgebung als besonders sittenstreng galten“,⁶³ „ein Team von drei Mädchen aus

⁵⁷ Strzyz, 49.

⁵⁸ Knigge 1985, 135.

⁵⁹ Strzyz, 49.

⁶⁰ Fuchs/Reitberger 1978, 87.

⁶¹ Knigge 1985, 135.

⁶² Fuchs/Reitberger 1978, 89.

⁶³ Seeßlen/Kling, Band 2, 265.

Chicago - Margo, Jean und Sylvia⁶⁴ oder mysteriöse kubanische beziehungsweise mexikanische⁶⁵ Schattengestalten als Produzenten der Eight Pagers ausgemacht haben wollen.



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15

Tijuana Bibles - Die Eight Pagers

Abb. 12: *Artists and Models* (vermutlich frühe 40er Jahre) bedient einen der traditionellen Topoi der Pornographie. **Abb. 13:** *A Poor Fit* (30er Jahre). Filmstars wie Jean Harlow - hier Harlot (Hure) - waren favorisierte Protagonisten der Eight Pagers. **Abb. 14:** Neben Filmstars waren auch Comic-Figuren wie Popeye (*Steppin' Out*, ca. 1935) als Protagonisten der Eight Pagers sehr beliebt. **Abb. 15:** Mittlerweile schreiben die Comics ihre Geschichte selbst: Die Superhelden-Mutter klärt die Superhelden-Tochter über das Wesen der Tijuana Bibles auf. (*Watchmen*, 1986, von Alan Moore und Dave Gibbons).

3.2 Bizarre Comics

Von 1946 bis 1959 veröffentlichte der Zeichner und Photograph John Coutts unter dem Pseudonym John Willie seine Zeitschrift *Bizarre*, die erotische Texte, Photographien, Zeichnungen und Comic-Geschichten enthielt und ausschließlich über den Postversand vertrieben wurde.⁶⁶ Die Auflagen der insgesamt 26 Ausgaben⁶⁷ waren „stets relativ klein und

⁶⁴ Fuchs/Reitberger 1978, 87.

⁶⁵ Knigge 1985, 137.

⁶⁶ Strzyz, 49.

oft schnell vergriffen.“⁶⁸ „Throughout his publishing career the scale of Coutts’ business was small. He eventually developed a mailing list of approximately 5,000 names through which he sold his work, a list affectionately referred to by Coutts as his list of ‚5,000 solid citizens’. His products included Bizarre magazine, bondage and fetish photo sets, and his Gwendoline cartoon series.“⁶⁹ Willies mit eleganter Feder gezeichnete hochartifizielle Pornographie verweigerte genitaler, oraler oder auch analer Sexualität die Gefolgschaft und beschäftigte sich fast ausschließlich mit der Fesselung schlanker, hochgewachsener Frauen in einem meist lesbischen Kontext, bisweilen gewürzt mit einem leichten Flagellantismus. Die Geschichten selbst waren einfach gestrickt. Gwendoline, die Heldin der meisten von Willies Comics, flüchtete von einer prekären Situation in die nächste, was Anlass zu immer ausgefalleneren Bondage-Szenarien lieferte. Willies „Damsel in Distress“ war somit eine direkte Nachfahrin von de Sades *Justine*. „Despite Bizarre’s small distribution, through his magazine and personal contacts Coutts exerted a tremendous influence on the development of the American Fetish style.“⁷⁰

Das gleiche Klientel wie John Willie bediente auch Zeichner Eric Stanton (1926 - 1999), der Booklets und Illustrationen für Irving Klaw anfertigte, einem frühen Produzenten sadomasochistischer und fetischistischer Erotika.⁷¹ Ironischerweise erwarb Klaw Ende der 1940er Jahre mehrere Photonegative und *Gwendoline*-Comics⁷² von John Willie und verlangte mit Blick auf mögliche rechtliche Konsequenzen vor der Veröffentlichung von *Gwendoline and the Missing Princess* ausgerechnet von Willies Bewunderer Eric Stanton, die blanken Busen und Hinterteile in dessen Comic mit Kleidung zu versehen. „Stanton protested Klaw’s order to draw clothing over exposed breasts and buttocks in Coutts’ *Gwendoline and The Missing Princess*’ cartoon series. Klaw was unmoved by arguments citing the artistic value of the work, and the original drawings were defaced.“⁷³ Nach Klaws Tod 1966 soll Stanton seine Arbeiten ausschließlich selbst publiziert und per Postversand vertrieben haben.

⁶⁷ Laut Robert Bienvenu soll Willie nur die ersten zwanzig Ausgaben selbst herausgegeben haben. Die Ausgaben 21 (1957) bis 26 (1959) sollen von jemandem herausgegeben worden sein, der unter dem Kürzel „R.E.B.“ operierte (Bienvenu, 86).

⁶⁸ Knigge 1985, 138.

⁶⁹ Bienvenu, 96.

⁷⁰ Bienvenu, 100.

⁷¹ Irving Klaw (1910 - 1966) wurde postum besonders für seine Photoserien- und Filmproduktionen mit dem Fetisch-Modell Betty Page bekannt.

⁷² Bienvenu, 108-109.

⁷³ Bienvenu, 110-111.

Seine Reihe *Stantoons* erschien bis zu seinem Tod 1999.⁷⁴ Stanton zeichnete für Anhänger weiblicher wie männlicher Dominanz, Liebhaber von Lack und Leder sowie Bondage- und Spanking-Aficionados, wobei sich in seine späteren Arbeiten vermehrt homo-, bi- und transsexuelle Motive mischten.



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

Bizarre Comics

Abb. 16: Das Titelblatt von John Willies *Bizarre* # 2 vom Januar 1946. **Abb. 17:** Eric Stantons Titelillustration zu *Terror at the Bizarre Art Museum* (1952). **Abb. 18:** Eine Zeichnung von John Willie aus *Bizarre* # 3 (1946), die durchaus als Inspiration für Hugh Hefners Playboy-Bunny gedient haben könnte. **Abb. 19:** Eine Bondage-Photographie von John Willie (ca. 1935-1938). **Abb. 20:** Dieser Tuschzeichnung Willies diene das obige Photo offensichtlich als Studie.

Die auffälligen stilistischen Unterschiede verschiedener mit dem Namen Stanton gezeichneter Arbeiten ließen in den 1980er Jahren Zweifel daran aufkommen, ob man es tatsächlich mit dem Werk eines einzelnen Künstlers oder einer „Zeichnergruppe, die mit dem Namen Stanton

⁷⁴ http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Eric_Stanton

signiert“⁷⁵ zu tun hatte. Außerdem glaubten einige Autoren in Arbeiten Stantons deutlich den Strich des *Spider-Man*-Zeichners Steve Ditko erkannt zu haben. So beendet Andreas C. Knigge in seinem *Comic Lexikon* den Eintrag über Ditko mit dem Satz, dieser habe „(z)usammen mit anderen Zeichnern (...) unter dem Pseudonym ‚Stanton‘ auch sadomasochistisch orientierte Bondage-Comics gezeichnet“⁷⁶. Die Website *Ditko Looked Up*⁷⁷ hingegen behauptet, Stanton und Ditko hätten sich von 1958 bis 1966 ein Studio in New York City geteilt und belegt mit einigen bestechenden Bildbeispielen Ditzkos tatsächliche Beteiligung an Stantons Werk.⁷⁸ „Ditko denied ever touching Stanton's work, even though Stanton himself said they would each dabble in each other's art; mainly spot-inking.“⁷⁹ Ob das Pseudonym „Eric Stanton“ einen einzelnen Künstler, der gelegentlich mit anderen zusammenarbeitete, eine Künstlergruppe oder lediglich das Alter Ego des publikumsscheuen und sehr verschwiegene Steve Ditko bezeichnet, ist zu diesem Zeitpunkt nach wie vor unklar und muss zukünftiger Forschung geschuldet bleiben. Konstatieren lässt sich an diesem Beispiel jedoch, dass die Grenzen zwischen der Produktion von Mainstream-Comics und pornographischem Untergrund fließend verlaufen.

3.3 Underground Comix

In Deutschland, wo sich die Intellektuellen von jeher mit den Herrschenden über die Codes verständigt haben, die die Rezeption und Konstitution von Realität regeln, stießen die ab Mitte der sechziger Jahre in den USA aufkommenden Underground Comix zum Teil auf massives Unverständnis. Nicht selten erschöpfte sich die Kritik mit bisweilen faschistoiden Untertönen in persönlichen Angriffen auf die Texter und Zeichner des Untergrunds. So kritisiert Ronald M. Hahn 1972 in der *Science Fiction Times* den Zeichner Robert Crumb als „Durchblicker, der sich vom System hat kaufen lassen. Er hat zweifellos die Lage des acidschluckenden und fixenden Proletariats erkannt, nutzt aber die Situation weidlich aus, um sein Geschäftchen zu machen: Der Film *Fritz the Cat* wird ihm Millionen einbringen, und es erscheinen sogar Bücher von ihm in stinkbürgerlichen Verlagen. Die ausgeflippten Typen der amerikanischen Untergrund-, ‚Szene‘ merken davon natürlich nichts. Crumb verbreitet

⁷⁵ Strzyz, 50.

⁷⁶ Knigge 1988, 168.

⁷⁷ <http://www.ditko.comics.org/>

⁷⁸ <http://www.ditko.comics.org/ditko/crea/crerstan.html>

⁷⁹ <http://www.ditko.comics.org/ditko/crea/crerstan.html>

Parolen, die zutiefst reaktionär sind.“⁸⁰ Mag bei diesen Bemerkungen allein die Vorstellung eines „acidschluckenden“ Proletariats noch Heiterkeit auslösen, so ist der Spaß bei der Kritik an den Arbeiten des Zeichners S. Clay Wilson schnell vorbei, denn der sei, so Hahn, „eine Sau.“⁸¹ „Wilson (...) benutzt das Medium lediglich, um seine pervertierten Gedankengänge unter die Leute zu bringen. Seine Zeichnungen strotzen von widerwärtigen Dämonen mit riesigen Phalli, unter deren Vorhäuten sich keine Eichel, sondern bösartig zischende Schlangen verbergen, deren Köpfe die Funktion von Eichel ausüben. Wilson zeichnet mit ungeheurer Akribie Bilder, die vollgestopft sind mit sadistischen Szenen, blutigen Gemetzeln, fressenden Ghoulen, schwachsinnigen, schielenden Mördern, die in Gedärmen wühlen und sich daran sexuell erregen, Mädchenaufschlitzen und Genitalverstümmelungen. Gesellschaftskritik findet man bei ihm nicht; seine Comix würden sicher guten Absatz bei Porno-Konsumenten finden, sie sind eine Dokumentation von Horrorvisionen eines pervertierten Geistes.“⁸² Der Geist, den man entartet nicht mehr nennen darf, verweigert moralinsaurer, oberlehrerhafter „Gesellschaftskritik“ die Gefolgschaft; darin scheint das ganze Problem zu liegen.⁸³ Auch Andreas C. Knigge findet Wilsons Stories „in der Aneinanderreihung von Bildern im Stil der Pissoir-Graffitis ästhetisch abstoßend“⁸⁴, liest sie aber als „Angstvisionen unserer Zeit“.⁸⁵ Wilsons Figuren seien „sogar vor sich selbst, vor ihrer eigenen Existenz allein. Was kann angesichts einer solchen Isolation, eines derartigen Ausgeliefertseins anderes bleiben als der Kontakt in der Gewalt, die Flucht in den Genuss am

⁸⁰ Hahn, 4.

⁸¹ Hahn, 7.

⁸² Hahn, 7.

⁸³ Für Teile der Neuen Linken nach 1968, besonders diejenigen, die sich in den sogenannten K-Gruppen organisierten, stellten Comics per se ein Problem dar. Als massenmediale Druckerzeugnisse waren sie lediglich Ideologieträger der kapitalistischen Kulturindustrie mit der Aufgabe, die „wirklichen“ Verhältnisse zu verschleiern, „falsches Bewusstsein“ zu produzieren und die Massen so vom revolutionären Befreiungskampf abzuhalten. Von maoistischer Seite wurde dem Comic als Alternative gern auch die chinesische Bildergeschichte gegenübergestellt. „Die chinesische Bildergeschichte wendet sich nicht an vereinzelte Menschen in der Masse, sondern an die Massen selbst. Sie dient der Schulung des Bewusstseins und der Leidenschaft. Da sie für die Massen als die Herren der Geschichte gemacht ist, kommen die Individuen zu ihrem Recht. Sie sind nicht entstellt, wenn sie Rache üben, sondern schön.“ (Doetinchem/Hartung, 208). Geschulte Leidenschaft, schöne Rache und orwellsche Sprachlogik können dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier einfach in die Fußstapfen derer getreten wurde, die in den 50er Jahren ein „gutes Jugendbuch“ für zehn „Schundhefte“ herausgaben, um die ungeliebten Druckerzeugnisse anschließend feierlich den Flammen zu übergeben, was in Deutschland bekanntermaßen eine gewisse Tradition hat.

⁸⁴ Knigge 1985, 160.

⁸⁵ Knigge 1985, 160.

eigenen und fremden Schmerz.“⁸⁶ Die prägnanteste Äußerung zur Darstellung sexueller Gewalt im Comic aus künstlerischer Sicht stammt von Robert Crumb, hier selbst auf Anfeindungen von feministischer Seite antwortend: „Nun versteht mich nicht falsch!! Ich bestreite ja gar nicht, dass in meinen Comics oft brutale Akte gegen Frauen begangen werden. Bin mir dieser dunklen Seite meines Ego voll bewusst! (...) Ich sage ja damit nicht, dass dies Männer Frauen antun sollten! Ich stelle das ja nicht als nachahmenswert hin! Kein Gedanke. Ich finde, es ist nicht weit genug gedacht, wenn man sagt, dass die Beschreibung gewisser Umstände diese Umstände verherrlicht! (...) Genauso hirnrissig wäre es, von einem Zeichner (oder einer Zeichnerin) zu verlangen, dass er alles unterdrückt, was ihn persönlich stört. Das wäre totalitär! Diktatur! Dämlich wäre das!“⁸⁷

In Unkenntnis der historischen Entwicklung der Comic Books und der Bedingungen, denen sie unterworfen waren, erlagen viele Kritiker dem Missverständnis, die Underground Comix wären auf den Plan getreten, um ein politisches Statement abzugeben, während die Anliegen ihrer Produzenten eher ästhetischer Natur waren. „Wie nach einem Dammbruch flutete all das, was die Zensur so lange aus den Comics ferngehalten hatte, in einem Rausch von Sex, Gewalt und Blutrünstigkeit in die Underground Comix. In einem Akt der Selbstbefreiung (...) stellten die Zeichner ihre eigenen und die Sexualkomplexe ihrer Mitmenschen dar (...).“⁸⁸ Ob die Underground Comix auch ohne die Zensur der Mainstream-Comic-Books durch die *Comics Code Authority* das Licht der Welt erblickt hätten, darf zumindest bezweifelt werden. So gut wie alle Zeichner des Untergrunds berufen sich auf die geschassten *EC-Comics* der frühen 50er Jahre und in vielen ihrer Werke lassen sich Bezüge zu den Eight Pagers und den Bizarre Comics herstellen.

Am deutlichsten zeigt sich das Underground Comic als dunkler Spiegel des Mainstreams in Dan O’Neills Comic Book *Air Pirates Funnies* (1971). O’Neill bedient sich hier im wahrsten Sinne des Wortes schamlos an den vermutlich asexuellsten Charakteren der Comic-Geschichte, den Figuren Walt Disneys. In *Air Pirates Funnies* endlich bekommen sie Geschlechtsteile, die sie auch zu nutzen wissen. O’Neill lässt *Mickey Mouse* zum Cunnilingus antreten. „Donald Duck und Goofy zeichnete er als Voyeure, die genussvoll eine hübsche Nackte in der Badewanne begucken. Die drei kleinen Schweinchen ließ O’Neill mit dem Sohn ihres Erzfeindes, des großen bösen Wolfs, frivole Spielchen treiben, nachdem sie

⁸⁶ Knigge 1985, 160-161.

⁸⁷ Zitiert nach Knigge 1985, 157-159.

⁸⁸ Fuchs/Reitberger 1973, 276.

Wölfchen mit Heroin-Spritzen und Haschisch-Zigaretten auf Touren gebracht hatten.“⁸⁹ *Walt Disney Productions* reagierte mit einer Klage. Die Produzenten und Verleger wurden zu einer Zahlung von 190.000 Dollar wegen Copyrightsverletzung verurteilt. Außerdem durfte das Werk nicht mehr vertrieben werden, was nach zwei Ausgaben das Ende der *Air Pirates Funnies* bedeutete. „Du kannst in Comic-Strips die Jungfrau Maria an der Straßenecke vergewaltigen lassen oder unser amerikanisches Wappentier, den Adler, als Pleitegeier oder gerupften Gockel darstellen - dir passiert nichts,“ war O’Neills Kommentar. „Aber wehe, du machst dich über Micky Maus lustig. Die ist nämlich das wahre Heiligtum Amerikas!“⁹⁰



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

Underground Comix

Abb. 21: Feminismus schließt Fellatio nicht aus. Zeichnung von Robert Crumb. (*Motor City Comics* # 1, 1969). **Abb. 22:** *The checkered demon frolics with a few friends on the fringes of hell.* Zeichnung von S. Clay Wilson. (*Zap Comix* # 12, 1989). **Abb. 23:** Mickey Mouse beglückt Minnie mit der Zunge. Zeichnung von Dan O’Neill. (*Air Pirates Funnies* # 1, 1971).

3.4 Pornographische Comics

Ab Mitte der 70er Jahre ließ sich eine deutliche qualitative Verflachung des amerikanischen Mainstream-Comic-Books beobachten. Die Marktführer *DC Comics* und *Marvel Comics* waren längst von Mediengroßkonzernen geschluckt worden,⁹¹ die eher am profitableren

⁸⁹ Knigge 1985, 237.

⁹⁰ Zitiert nach Knigge 1985, 237.

⁹¹ *DC Comics* wurde 1969 von *Warner Bros. Entertainment* (später *Time-Warner*) erworben. Der Firmengründer von *Marvel Comics*, Martin Goodman, hatte seinen Verlag schon im Herbst 1968 an die *Perfect Film and*

Lizenzgeschäft als an der Produktion von Comic Books interessiert schienen. Während *Superman*, *Wonder Woman* oder *Spider-Man* als Leinwandhelden, Spielzeugfiguren und Werbeträger für alle möglichen Produkte vom *Hostess-Twinkie* bis zur Vitaminpille⁹² überaus erfolgreich waren, flogen sie in den Comics Books nur noch herum als „steroidical guys and buxom gals in tights (...) with no visible means of support, blissfully immune not only to the effects of gravity but to those of momentum and inertia as well.“⁹³ Die amerikanischen Fans, die der Kindheit entwachsen waren und dennoch nicht von dem Medium lassen wollten, richteten ihren Blick auf Europa, das zu diesem Zeitpunkt besonders mit den italienischen Fumetti und den Comics franko-belgischer Schule Aufregenderes zu bieten hatte, und leisteten so der sich schon länger anbahnenden Internationalisierung der Comic-Book-Produktion auch in Gegenrichtung Vorschub.

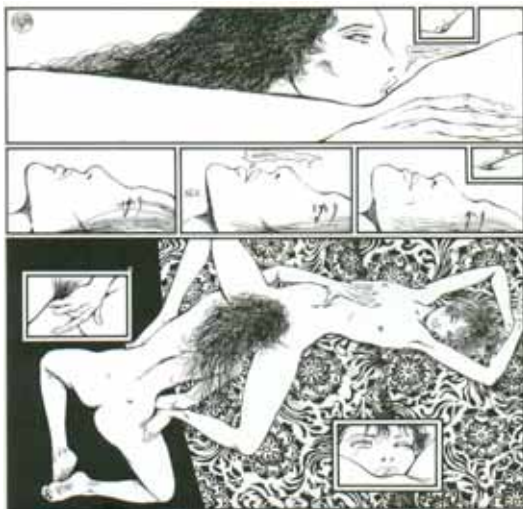


Abb. 24

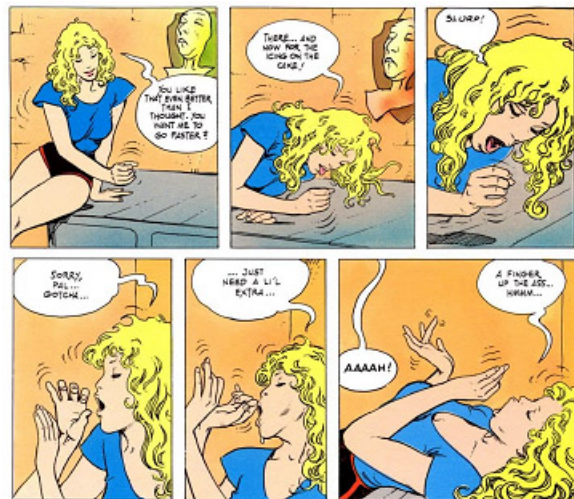


Abb. 25

Pornographische Comics I: Guido Crepax und Milo Manara

Abb. 24: Guido Crepax adaptiert *Emmanuelle* (1978) von Emmanuelle Arsan. Der Mailänder Grafiker und Illustrator war berühmt für seine Adaptionen von Werken der erotischen Literatur wie *Histoire d'O* (1975) nach Pauline Réage, *Justine* (1979) nach de Sade oder *Venere in pelliccia* (*Venus im Pelz*, 1984) nach Sacher-Masoch.

Abb. 25: Fellatio mit einem Unsichtbaren. Milo Manara verhöhnt in *Il profumo dell'invisibile* (*Butterscotch*, 1986) die Zensur.

Noch heute lassen sich in vielen Arbeiten jüngerer amerikanischer Zeichner die stilistischen Einflüsse besonders des Italieners Hugo Pratt (*Corto Maltese*, 1967), des Franzosen Jean

Chemical Corporation (später *Cadence Industries*) verkauft. Goodman blieb aber als Herausgeber in dem Tochterunternehmen, das jetzt *Magazine Management Co.* hieß, 1973 aber in *Marvel Comics Group* zurück- oder umbenannt wurde.

⁹² Fuchs/Reitberger 1978, 233.

⁹³ Wilson, 7.

Giraud (*Blueberry*, 1963) oder des Belgiers Hermann Huppen (*Bernard Prince*, 1966; *Comanche*, 1969) ausmachen. Im Zuge dieser Welle fand auch die graphisch aufwendige Pornographie europäischer Auteur- und Illustratoren-Schule ihren Markt in den Vereinigten Staaten. Die (eingeschränkte) Freigabe der Pornographie in fast allen Ländern der westlichen Welt ab Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre eröffnete den sexuell expliziten Comic Books neue Vertriebsmöglichkeiten und schützte ihre Produzenten mehr oder weniger vor polizeilicher Verfolgung und staatlicher Repression. In den USA, wie auch in Europa, wurden die Werke, die dem Comic- und Buchhandel zu gewagt erschienen, in Sex-Shops oder sogenannten Adult Book Stores angeboten. Verlage wie *Olympia Press* (Paris, später New York) oder *Editions Belrose* (Rotterdam) folgten in ihrer Vertriebspolitik zumindest teilweise dem Pariser Verlag *Dominique Leroy*, der seine Comic Books ausschließlich über Sex-Shops vertrieb.⁹⁴ Der Porno-Comic gehörte bald ebenso zur Grundausrüstung eines Adult Store wie der obszöne Roman, das pornographische Photomagazin und der 8-mm-Sexfilm und reichte qualitativ vom billigen, schlecht übersetzten Fumetti-Nachdruck bis zur edlen, kunstvoll gestalteten Liebhaberausgabe im Hardcover-Einband.

Nur hier oder im Comic Store unter dem Ladentisch gehandelt zu werden, tat dem Erfolg von Zeichnern wie Guido Crepax oder Milo Manara keinen Abbruch mehr. Schnell genossen sie Anerkennung in intellektuellen und künstlerischen Kreisen. Roland Barthes und Alain Robbe Grillet verfassten Vorworte zu Crepax' Comics.⁹⁵ Manara ließ sich zwei seiner Szenarien von Federico Fellini schreiben.⁹⁶

Als sich die Pornographie Ende der 70er Jahre endgültig als legale Industrie etabliert hatte, nahm die Experimentierfreudigkeit deutlich ab. Der Markt wurde in Sparten aufgeteilt und die Comic Books fast ausschließlich in den Fetisch-Bereich abgedrängt. Zeichner wie Erich von Götha hatten es deutlich schwerer, aus dem Porno-Ghetto auszubrechen, und genossen erst mit der Verbreitung ihrer Werke im Internet die ihnen gebührende Aufmerksamkeit. Jüngere Zeichner wie Gary Roberts umgehen deshalb den Weg über die Printmedien und veröffentlichen von vornherein im World Wide Web.

4. Sexualität und ihre Fetischisierung im amerikanischen Mainstream-Comic-Book

„In den klassischen amerikanischen Comics findet sich das erotische Moment zumeist nur in sehr verdeckter, angedeuteter Form, und eine Reihe der beliebtesten Serien zeichneten sich durch völlige Abwesenheit direkter sexueller Beziehungen aus. Allerdings legte gerade dieses

⁹⁴ Knigge 1985, 204.

⁹⁵ Knigge 1985, 196.

⁹⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Milo_Manara

peinlich genaue Ausgrenzen der Sexualität Spekulationen über die oft recht eigentümlichen Familienverhältnisse in vielen Humor- und Familien-Comics nahe, und die Herausbildung der Eight Pagers veranschaulicht, was unausgesprochen in manchen Serien mitschwang.⁹⁷



Abb. 26



Abb. 27

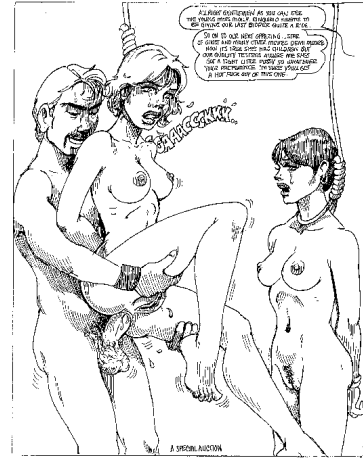


Abb. 28

Pornographische Comics II: Das Internet

Abb. 26: Erich von Götha bedient sich in seinen Comics hemmungslos beim Marquis de Sade, wobei seine Heldinnen Janice, Sophie oder Twenty keine Probleme zu haben scheinen, die Opferposition einer *Justine* jederzeit mit der willigen Mittäterschaft einer *Juliette* zu kombinieren. (*The Troubles of Janice* # 4, 1996). **Abb. 27:** Seit Ende der 90er Jahre vertreibt Gary Roberts seine sadomasochistischen Comics im PDF-Format über mehrere Paysites im World Wide Web. Bisweilen lässt er sich von Zuschriften seiner Leser inspirieren und setzt deren Phantasien in Bilder um. So finden auch Popstars wie Britney Spears und Christina Aguilera oder Sportlerinnen wie Anna Kournikova den Weg in Roberts' Comics, die so einen Bogen zurück zu den Eight Pagers schlagen. (*Starfuckers* # 1, ca. 2002-2004). **Abb. 28:** Der Zeichner Dolcett verbreitete Anfang der 90er Jahre seine von Strangulations- und Kannibalismus-Phantasien motivierte Gewaltpornographie kostenlos im damals hauptsächlich universitär genutzten Usenet, das sich daraufhin in Deutschland heftiger Angriffe von feministischer Seite erwehren musste. (*A Special Auction*, ca. 1991-1995).

Erst das erotische Frauen-Ideal der Adventure-Strips der 30er Jahre ließ zumindest den Voyeurismus des Lesers zu seinem Recht kommen. „Die Begleiterinnen der Helden (...) waren so phantasievoll wie sexbetont bekleidet, und die Tatsache, dass sie ständig aus den Händen der bösesten Schurken gerettet werden mussten, die offensichtlich auch erotische Absichten verfolgten, ließ dem Leser Raum für die verwegensten Phantasien und tröstete ihn darüber hinweg, dass der Held selber anscheinend wenig mit seiner Schönen anzufangen wusste.“⁹⁸ Die Zeichner der Comics glichen hier den Filmemachern Hollywoods, die sich, wie Gerard Lenne in *Der erotische Film* schreibt, ab 1934 unter der Selbstzensur des Hays-Code

⁹⁷ Seeblen/Kling, Bd. 2, 297.

⁹⁸ Seeblen/Kling, Bd. 2, 297.

„als Meister in der Anwendung von Metaphern, Symbolen und Umschreibungen erwiesen“⁹⁹ haben. Als Paradebeispiel für diese Meisterschaft führt Lenne Charles Vidors Film *Gilda* (1946) an. „Die Titelrolle spielte die hinreißend schöne, rothaarige Rita Hayworth. In einer Kabarett-Szene zieht sie sich ganz, ganz langsam den schwarzen Lederhandschuh, der ihr bis zur Schulter reicht, aus, so, als führe sie einen tollen Striptease vor. Im Augenblick, da sie den Handschuh fallen lässt, erweckt sie ganz unwiderstehlich den Eindruck, als wäre sie vollkommen nackt.“¹⁰⁰ Auch wenn die Rothaarigkeit der hinreißend Schönen in dem Schwarzweißfilm eine eher untergeordnete Rolle spielt und Lenne Leder zu sehen glaubt, wo andere Samt erkennen; der erweckte Eindruck bleibt unwiderstehlich. Den Impetus der weiblichen Figur, die „bevorzugt fließende, enganliegende Kleider“¹⁰¹ trägt, machen sich ab Anfang der 40er Jahre auch die Comic Books zunutze und wagen dabei - damals wie heute - deutlich mehr als der zeitgenössische Hollywood-Film.



Abb. 29

Couture der Zukunft (Schwarz und Weiß)

Abb. 29: Die Flucht vor der Robotpolizei wird zur Nebensache. *Flucht aufs Schafott* von Larry Herndon und Luis M. Roca. (*Vampir-Comic* # 3, 1974). **Abb. 30:** Traumgirl schläft lieber ohne Decke. *Legion of Super-Heroes* von Cary Bates und Mike Grell. (*Superman / Batman* # 26, 1974).



Abb. 30

4.1 Jungle-Comics: Das Pin-Up-Girl im Comic Book

„One of the stock mental aphrodisiacs in comic books is to draw girls' breasts in such a way that they are sexually exciting“, beschwert sich Frederic Wertham. „Wherever possible they protrude and obtrude. Or girls are shown in slacks or negligees with their pubic regions indicated with special care and suggestiveness. Many children miss that but very many do not.“

⁹⁹ Lenne, 463.

¹⁰⁰ Lenne, 463.

¹⁰¹ Fuchs/Reitberger 1978, 86.

In other run-of-the-mill comic books, as was first pointed out to me by adolescents who collected them, special emphasis is given in whole series of illustrations to girls' buttocks.”¹⁰²

Die Lockerung der Sitten im frühen Comic Book der 40er Jahre ist nicht zuletzt der Tatsache zu verdanken, dass sich die Hefte im Zweiten Weltkrieg großer Beliebtheit bei den amerikanischen Soldaten erfreuten. Wie bei den sich zur gleichen Zeit verbreitenden Pin-Up-Photographien und -Zeichnungen wurde nach anfänglichem Zögern auch das Betrachten nackter weiblicher Haut im Comic Book als förderlich für die Truppenmoral erachtet. Am unbeschwertesten wurde diese Aufgabe von den Jungle-Comics wahrgenommen, einer Variante der Abenteuer-Comics, in denen mit knappen Fellbikinis bekleidete weiße Dschungelprinzessinnen in die Fußstapfen von Tarzan traten, um ganze Heere unschuldiger Botaniker vor den Gefahren der Wildnis und der Mordlust eingeborener Stämme, die sich nicht selten auch als Nazi-Handlanger entpuppten,¹⁰³ zu bewahren.

Ein immer wiederkehrendes Motiv in den Jungle-Comics ist der Kampf der Protagonistin mit der Riesenschlange, in dem mit Bravour zwei scheinbar entgegengesetzte Bedeutungsfelder übereinandergelegt und identifiziert werden. Einerseits wird auf die jüdisch-christliche Ikonographie der Verführung Evas und der Vertreibung des Menschen aus dem Paradies verwiesen, wobei der Dschungelheldin hier die Rolle einer Eva zukommt, die sich der Sünde und damit dem Sündenfall erfolgreich widersetzt, während sie sich gleichzeitig andererseits als physisch und emotional erregte, fast nackte Frau bestaunen lässt, die sich mit einem phallischen Objekt abmüht. Die Evokation und gleichzeitige Karikierung dieser jüdisch-christlichen Symbolik verfolgt hier einen - auch der pornographischen Literatur aller Epochen nicht unbekannten - religionskritischen Ansatz, der dem sexuellen Begehren sein Recht gegenüber der Moral einräumt. In vielen Darstellungen der hier oft mit einem Messer bewaffneten Heldin verbirgt sich zudem auf einer dritten Ebene noch das Schreckensbild der kastrierenden Frau, das auch den latenten Masochismus der meist männlichen Leserschaft zu seinem Recht kommen lässt. Interessant bleibt das Verfahren der Doppelcodierung, das sich die kunstgeschichtlich alles andere als ahnungslosen Comic-Zeichner durchaus bei den Malern der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts abgeschaut haben könnten, deren Meisterschaft in der Erotisierung religiöser Motive bis heute unerreicht ist.

¹⁰² Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.

¹⁰³ Diese teils absurd erscheinenden Koalitionen zwischen Bösewichtern und „Wilden“ folgen kolonialistischen Zuschreibungen des 19. Jahrhunderts, die spätestens seit James Fenimore Coopers *Lederstrumpf*-Romanen (1823 bis 1841) zu den festen Topoi amerikanischer Unterhaltungsliteratur gehören. Schon Cooper unterscheidet in gute, die Engländer unterstützende, und böse, den Franzosen zuarbeitende (hier: Indianer-)Stämme.



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33

Jungle-Comics

Abb. 31: Die Dschungelprinzessin als phallische Frau: *Sheena, Queen of the Jungle* von W. Morgan Thomas (das sind: Will Eisner und Jerry Iger) war mit Abstand die erfolgreichste der leichtbekleideten Heldinnen. Ihre Abenteuer erschienen von 1938 bis 1953. **Abb. 32:** *Princess Pantha* im Kampf mit der Schlange. Coverzeichnung von Alex Schomburg. (*Thrilling Comics* # 64, 1948). **Abb. 33:** Ein gutes Motiv altert nicht: *Shanna the She-Devil* im Kampf mit dem Reptil. Coverzeichnung: George Freeman und Joe Chiodo. (*Marvel Fanfare* # 57, 1991).

4.2 Superhelden und -heldinnen: Fetischismus im Comic Book

Wenn in der einschlägigen Literatur die Sexualität des Superhelden thematisiert wird, ist in der Regel von Verdrängung oder latenter Homosexualität die Rede. „Das Thema der Superheldencomics ist Gewalt. Es geht um den Besitz und die Anwendung von Kräften,“ stellen von Doetinchem und Hartung richtig fest, verlaufen sich daraufhin aber mit maoistischer Zielgenauigkeit: „Damit ist die Sexualität von vornherein verdrängt. Denn sie ist keine Kraft, die sich als Besitz darstellen lässt. So abstrakte Figuren wie Superhelden können nicht lieben.“¹⁰⁴ Aber so konkrete Personen wie Leser können, möchte man antworten, und deren Lust muss irgendwohin, auch bei der Lektüre eines Comic Books. Während auch Andreas C. Knigge gleich vom „fehlende(n) Muskel“¹⁰⁵ spricht, glaubt Frederic Wertham durchaus etwas gesehen zu haben; bei Robin nämlich, dem jungen Partner von Batman. „Robin is a handsome ephebic boy, usually shown in his uniform with bare legs. He is buoyant with energy and devoted to nothing on earth or in interplanetary space as much as to

¹⁰⁴ Doetinchem/Hartung, 9.

¹⁰⁵ Knigge 1985, 101.

Bruce Wayne. He often stands with his legs spread, the genital region discreetly evident.”¹⁰⁶ Sowieso findet Wertham: „Only someone ignorant of the fundamentals of psychiatry and of the psychopathology of sex can fail to realize a subtle atmosphere of homoerotism which pervades the adventures of the mature ‘Batman’ and his young friend ‘Robin’.”¹⁰⁷ Natürlich steht auch hier wieder nichts Geringeres als das moralische Überleben des Abendlandes auf dem Spiel. „Just as ordinary crime comic books contribute to the fixation of violent and hostile patterns by suggesting definite forms for their expression, so the Batman type of story helps to fixate homoerotic tendencies by suggesting the form of an adolescent-with-adult or Ganymede-Zeus type of love-relationship. (...) Sometimes Batman ends up in bed injured and young Robin is shown sitting next to him. At home they lead an idyllic life. (...) They live in sumptuous quarters, with beautiful flowers in large vases, and have a butler, Alfred. Batman is sometimes shown in a dressing gown. (...) It is like a wish dream of two homosexuals living together. Sometimes they are shown on a couch, Bruce reclining and Dick sitting next to him, jacket off, collar open, and his hand on his friend's arm. (...) The Batman type of story may stimulate children to homosexual fantasies, of the nature of which they may be unconscious. In adolescents who realize it they may give added stimulation and reinforcement.”¹⁰⁸ Georg Seeßlen versucht diese widerstreitenden Positionen zur Sexualität des Superhelden auf einen Nenner zu bringen. „Das Sexualleben des Superhelden ist von Versagung geprägt. Während früher ein Hang zur latenten Homosexualität deutlich war, tritt in den neueren Stories der (meist vergebliche) Versuch des Helden in den Vordergrund, seine Angebetete, die ihn in seiner Gestalt als Superheld glühend verehrt, von sich auch in ‚Person‘ zu überzeugen. So entringt Clark Kent seiner Lois Lane schon mal ein scheues Küsschen, wenn er sein Auftreten etwas forciert. Der Superheld ist somit perfekter Ausdruck des amerikanischen (und nicht nur des amerikanischen) Mannes, der sich seine Sexualität von der Anforderung der ‚Beliebtheit‘ abkaufen lässt. Die Sexualität des Superhelden ist leistungsorientiert (...), sie ist patriarchalisch und, dies wieder schichtenspezifisch für das Kleinbürgertum, getarnt und selber Teil der Tarnung.“¹⁰⁹

Aber auch hier scheint der Fokus auf das allzu Offensichtliche den Blick auf das Wesentliche zu verstellen. Ein besonderes Problem scheint in diesem Zusammenhang das Motiv der *Secret Identity*, der Doppelidentität des Superhelden, darzustellen. Der Kardinalfehler liegt hier in

¹⁰⁶ Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.

¹⁰⁷ Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.

¹⁰⁸ Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.

¹⁰⁹ Seeßlen 1972, 17-18.

der Annahme, hinter Superman würde sich der scheue, impotente Clark Kent verbergen. Dabei ist es genau umgekehrt: Clark Kent ist die Tarnexistenz von Superman. Identisch mit sich selbst ist der Superheld erst, wenn er sich seiner Alltagskleidung entledigt hat, unter der er sein Kostüm trägt. Superman reißt sich in unzähligen Geschichten mit beiden Händen sein Clark-Kent-Hemd vom Leib, unter dem das stolze Superman-S prangt. Tatsächlich zeigt sich Supermans Sexualität ebenso wenig in seiner Beziehung zu Lois Lane, wie sich Batmans Sexualität in seinem Verhältnis zu Robin bestimmen lässt. Die primäre Orientierung des Superhelden ist nämlich weder eine hetero-, noch eine homosexuelle, sondern eine fetischistische. Der Fetisch des Superhelden ist seine Kraft, die außergewöhnliche Fähigkeit, die seine Identität als Superheld überhaupt erst herstellt. Dieser Kraft wird gehuldigt. Sie wird ausgestellt in Kostümen, Emblemen, Logos und einer ganzen Batterie von franchise-tauglichen Gimmicks.¹¹⁰ Um das Funktionieren dieser Kraft, ihre An- und Abwesenheit, Kontrollierbarkeit und Verlässlichkeit dreht es sich im Subtext jeder Superheldengeschichte. Im Anwenden dieser Kraft - in der Regel: im Kampf - liegt die ganze Lust des Superhelden; und im Betrachten des Kampfes die Lust des Lesers. Die Sexualität von fiktiven Figuren kann schließlich nur da von Interesse sein, wo deren Lust (oder Unlust) beim Rezipienten auch ankommt. Diese Lust an den nicht zuletzt von Omnipotenz-Phantasien gespeisten Kräften der Superhelden kennt niemand besser als Frank Miller, Autor und Zeichner einiger der erfolgreichsten Batman-Comics:¹¹¹ „People are attempting to bring a superficial reality to superheroes which is rather stupid. They work best as the flamboyant fantasies they are. I mean, these are characters that are broad and big. I don't need to see sweat patches under Superman's arms. I want to see him fly.“¹¹² Supermans Sexualität besteht also in gewaltigen Kämpfen hoch über der Stadt, im beidhändigen Bergen von sinkenden Ozeanriesen, im einarmigen Stoppen von Schnellzügen und im Brechen der Zeitmauer durch Fliegen mit Überlichtgeschwindigkeit, während es Batmans bescheidenerer Libido lediglich nach akrobatischer Schwerelosigkeit und dem Niederstrecken ganzer Heere von Bösewichtern

¹¹⁰ Ausgestelltes Beispiel muss hier natürlich Batman sein, in dessen Abenteuern es von Fledermaus-Insignien nur so wimmelt. Schon Begrifflichkeiten wie Bat-Cave, Bat-Mobile, Bat-a-rang, Batcopter und Bat-Signal werden, wo möglich, urheberrechtlich geschützt; in ihrer Abbildbarkeit aber auf jeden Fall als Trademark kenntlich gemacht.

¹¹¹ Millers *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) und *Batman: Year One* (1987) (mit Zeichner David Mazzucchelli) gehören zu den einflussreichsten Comic Books der 80er Jahre, sind seit ihrem Erscheinen permanent im Druck und bestimmen noch in Hollywoods derzeitigem Batman-Franchise (*Batman Begins*, 2005; *The Dark Knight*, 2008) Motivik und Atmosphäre der Filme.

¹¹² [http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Miller_\(comics\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Miller_(comics))

verlangt. Im narrativen Kontext sollte hier natürlich noch berücksichtigt werden, dass die Körpersensationen, die sich einem Wesen wie dem Superhelden regelmäßig mitteilen müssen, einen simplen Orgasmus auf der Skala der Empfindungsintensität durchaus auf ein Maß reduzieren könnten, das mit der stimulierenden Wirkung einer guten Tasse Kaffee vergleichbar wäre.¹¹³

Die Identifizierung des Superhelden mit seinen Fähigkeiten erweist sich gerade in Zeiten neoliberaler Umdeutungsorgien ganzer Wertesysteme als eine äußerst stabile, was nicht zuletzt am derzeitigen Erfolg des Superhelden im Hollywood-Film sichtbar wird. „Jede größere Katastrophe erzeugt ohnehin längst eine jener Meta-Bildererzählungen, in denen sich die einzelnen Medien untereinander nur noch als Verstärkungen und Verspiegelungen, keineswegs aber als diskursive Korrekturen oder gar als Kritik verstehen können. Die Demokratie sieht aus wie Sabine Christiansen, die Geschichte wie eine Autobombe und das Schicksal wie eine Flutwelle. Aber Batman sieht aus wie Batman. Der Gezeichnete ist die Metapher der Identität. Der Schatten überlebt nicht nur die Ware, sondern auch den Warenproduzenten.“¹¹⁴

Dem männlich-heterosexuellen, voyeuristischen Blick erschließt sich der sexuelle Fetischismus der Superhelden-Comics am ehesten über seine weiblichen Protagonisten. Was für Superman und Batman gilt, gilt in gleichem Maße auch für Wonder Woman, Supergirl oder Batgirl. Frederic Wertham wittert deswegen auch hier Homosexualität: „The homosexual connotation of the Wonder Woman type of story is psychologically unmistakable. *The Psychiatric Quarterly* deplored in an editorial the ‘appearance of an eminent child therapist as the implied endorser of a series ... which portrays extremely sadistic hatred of all males in a framework which is plainly Lesbian.’ For boys, Wonder Woman is a frightening image. For girls she is a morbid ideal. Where Batman is anti-feminine, the attractive Wonder Woman and her counterparts are definitely anti-masculine.”¹¹⁵ Auch wenn Wonder Woman, die ein in den amerikanischen Nationalfarben gehaltenes, aus Bustier, Slip und roten Lacklederstiefeln bestehendes Kostüm trägt, alles andere als furchteinflößend auf die auch hier in erster Linie männliche Leserschaft gewirkt haben mag; den männlichen Superhelden kann das erste Aufeinandertreffen mit einer weiblichen Variante seiner selbst, den daraus erwachsenen Möglichkeiten, möglichen Verpflichtungen und Forderungen von weiblicher Seite ziemlich

¹¹³ Analog hierzu hätte auch Wertham die Partnerschaft Batmans und Robins eher als die zweier Kumpels beim Bordellbesuch als die zweier Liebender kolportieren müssen.

¹¹⁴ Seeßlen 2005.

¹¹⁵ Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.

aus der Fassung bringen. So entspringt Supergirl bei ihrem ersten Auftritt auf dem Titelbild von *Action Comics* # 252 (1959) einer zerschmetterten phallischen Rakete und bedeutet dem erschreckt dreinblickenden Superman, dass sie dieselben Kräfte hat wie er (siehe Abb. 34). Am Ende der Geschichte entpuppt sie sich zum Glück als Kusine mit den gleichen fetischistischen Vorlieben wie der Vetter, so dass Supermans Furcht vor einer möglichen Aufforderung zu gemeinsamer genitaler Sexualität sich als unbegründet erweist. Knapp war es trotzdem.



Abb. 34



Abb. 35

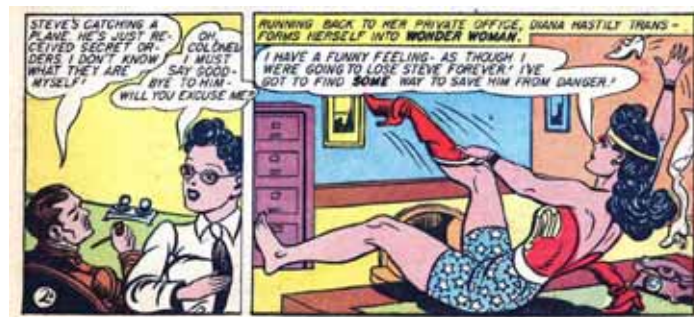


Abb. 36

Die Superheldin

Abb. 34: Dem zerstörten Phallus entsteigt die Superheldin. Supergirls erster Auftritt. Zeichnung: Curt Swan & Al Plastino. (*Action Comics* # 252, 1959). **Abb. 35:** Supergirl heute: so angeblich unschuldig wie Britney Spears. Zeichnung: Ian Churchill. (*Supergirl* # 0, 2005). **Abb. 36:** Auch *Wonder Woman* von Charles Moulton und H. G. Peter kann sich ihrer Alltagskleidung nicht schnell genug entledigen. (*Wonder Woman* # 2, 1942).

Analoges ließe sich über Batmans Verhältnis zu Batgirl berichten, wobei in den Batman-Comics kleinere und auch größere sexuelle Rangeleien zumindest mit weiblichen Antagonisten wie Catwoman, Poison Ivy und Talia¹¹⁶ schon die Regel sind. „In these stories there are practically no decent, attractive, successful women,” schreibt, von allen sexuellen Geistern verlassen, Frederic Wertham. „A typical female character is the Catwoman, who is

¹¹⁶ In *Batman: Son of the Demon* (1987) von Mike W. Barr und Jerry Bingham zeugt Batman mit Talia, der Tochter seines Erzfeindes Ra's al Ghul, sogar ein Kind, dessen Existenz Batman jedoch verborgen bleibt.

vicious and uses a whip. The atmosphere is homosexual and anti-feminine. If the girl is good-looking she is undoubtedly the villainess.”¹¹⁷



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42

Die dominante Frau im Comic Book

Abb. 37: Das zukünftige Batgirl auf der Suche nach dem passenden Kostüm. Superman? Nein, danke. Wonder Woman? Auf keinen Fall. (*Batgirl - Year One* # 2, 2003, von Scott Beatty, Chuck Dixon, Marcos Martin und Alvaro Lopez). **Abb. 38:** Die Wonnen des Fetischismus: Batgirl tanzt. Titelbild von *Batgirl - Year One* # 9 (2003) von Marcos Martin und Alvaro Lopez. **Abb. 39:** *Miss Fury* von Tarpe Mills in Aktion. Vom Fenster rechts oben beobachtet kein geringerer als Adolf Hitler das Geschehen. (*Miss Fury* # 3, 1943. Titelzeichnung: Alex Schomburg). **Abb. 40:** *The Black Widow* (1977), eine Parodie auf die dominante Frau im Superhelden-Genre aus dem amerikanischen Satiremagazin *National Lampoon*. Zeichnung: R. Bruce Moody. **Abb. 41:** Catwoman bekommt 1993 ihr eigenes monatlich erscheinendes Comic Book. Titelzeichnung: Jim Balent. **Abb. 42:** Catwoman in einer ihrer ständigen, sexuell aufgeladenen Posen. Zeichnung: Jim Balent & Bob Smith. (*Catwoman* # 35, 1996).

¹¹⁷ Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.

Im Gegensatz zu den männlichen zelebrieren die weiblichen Protagonisten ihren Fetischismus offen als einen sexuellen. Hier werden Catsuits, Lack und Leder getragen. Während Batgirl noch ein wenig unschuldig, aber durchaus selbstbewusst mit ihrem Fetischismus spielt, nimmt dieser bei Miss Fury oder Catwoman, die im Laufe der Jahre die Seiten gewechselt und es zu einem eigenen Comic-Book-Titel gebracht hat, schon explizit dominante Formen an. Zudem präsentieren die Zeichner ihre Heldinnen mit Vorliebe in sexuell aufgeladenen Posen, was schon so manches schwache Skript über die Runden gerettet hat.

Dem unvermeidlichen Kampf, im dem der Superheld am Ende seinen Antagonisten niederzwingt, geht in der Regel eine Phase der Schwäche und des Zweifels voraus, die in dieser finalen Auseinandersetzung endgültig (oder zumindest bis zur nächsten Ausgabe) überwunden wird. Am Ende dreht sich in der Sexualität des Superhelden also alles um Unterwerfung und Kontrolle. Diese sadomasochistische Komponente der Übermenschensexualität wird in den Kämpfen der Supermänner mit den Superfrauen besonders deutlich. Wenn Spider-Man auf eine seiner seltenen Gegnerinnen trifft, wird man Zeuge von Unterwerfungsritualen, wie sie sonst nur in Domina-Studios praktiziert werden, während sich bei Batman, der seinen zahlreichen Gegenspielerinnen sowieso immer schon affektiv zugeneigt war, seit den 80er Jahren eine zunehmend unverhohlene Lust an der gewalttätigen Auseinandersetzung beobachten lässt, die das Sexuelle in der Gewalt des Helden nicht einmal mehr zu verstecken trachtet.



Abb. 43

Fetischistische Sexualität im Superhelden-Comic

Abb. 43: Spider-Man im Domina-Studio. (*The Amazing Spider-Man* # 62, 1968. Titelzeichnung: John Romita). Abb. 44: Batman und Catwoman bei erotischen Atemspielchen in voller fetischistischer Montur. Zeichnung: Brian Bolland. (*Batman: Gotham Knights* # 8, 2000).



Abb. 44

4.3 Damsels in Distress: Bondage im Comic Book

Das sadomasochistische Motiv, das sich durch alle nicht-komischen Comic-Book-Genres zieht, ist das der bedrohten Unschuld in Form einer hilflosen, gefesselten jungen Frau, die zuvor vom Bösewicht überwältigt und verschleppt worden ist und nun vom Helden befreit werden muss, bevor Schlimmeres geschieht. Dieses Motiv ist selbstverständlich auch Frederic Wertham nicht entgangen, der weiter an seiner Verführungstheorie bastelt: „Comic books create sex fears of all kinds. In girls the identification of sex with violence and torture may cause fear of sex, fear of men and actual frigidity. A Western with a picture of Tom Mix on the cover has in one story no less than sixteen consecutive pictures of a girl tied up with ropes, her hands of course tied behind her back! She is shown in all kinds of poses, each more sexually suggestive than the other, and her facial expression shows that she seems to enjoy this treatment. Psychiatrically speaking, this is nothing but the masturbation fantasy of a sadist, and it has a corresponding effect on boys. For girls, and those boys who identify themselves with the girl, it may become the starting-point for masochistic fantasies.”¹¹⁸ Eine Kinderzeichnung aus seiner psychiatrischen Praxis entlarvt sogar die Sexualität Supermans als eine fetischistische. Aber da es Wertham nur um Denunziation zu gehen scheint, sieht er darin nicht den geringsten Widerspruch zu seinen vorherigen Äußerungen zur latenten Homosexualität der Superhelden. „We have traced the effect of this seduction to sadism. Children's spontaneous drawings are one good indicator. In one such drawing, a girl is tied nude to a post. A handkerchief is stuffed into her mouth. On the floor are her discarded panties. In front of her is a boy heating some torture instruments over a fire. On his chest is the S of the Superman.”¹¹⁹ Leider meint Wertham über die Entstehungsgeschichte der „spontanen“ Kinderzeichnung und ihre genauen Hintergründe, also das, was im wissenschaftlichen Jargon Versuchsanordnung genannt wird, kein Wort verlieren zu müssen. Interessant an dieser Kinderzeichnung - vorausgesetzt sie existiert tatsächlich und wurde von Wertham richtig gelesen, wovon nicht unbedingt auszugehen ist - wäre der Moment der Verdichtung, der sich in der selbstverständlichen Gleichsetzung des folternden Jungen mit Superman findet, denn eine Geschichte, in der Superman tatsächlich foltert, müsste erst noch geschrieben werden. Da Wertham die Zeichnung als Beispiel für „Verführung zum Sadismus“ heranzieht, kann man wohl davon ausgehen, dass es sich bei dem Zeichner um einen schon pubertierenden Jungen handelt, der hier seine sadistischen Omnipotenz-Phantasien - und damit auch seine reale Macht- und Hilflosigkeit - zu Papier bringt.

¹¹⁸ Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.

¹¹⁹ Wertham, Chapter 7: I want to be a Sex Maniac.



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47

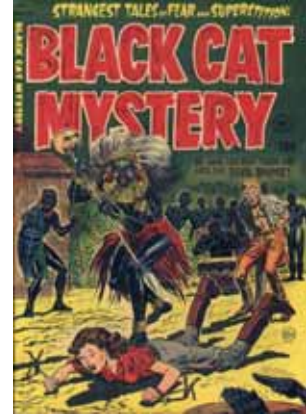


Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52

Bondage im Comic Book

Abb. 45: *Action Comics* # 29 (1940). Die gefesselte und geknebelte Lois Lane wird von Superman gerettet. **Abb. 46:** *Wonder Woman* # 68 (1953). Die wehrlose Heldin erwartet den nahenden Phallus. **Abb. 47:** *The Black Terror* # 24 (1948). Die zart errötende gefesselte Schöne wird sich noch eine Weile gedulden müssen. Der ahnungslose Einbrecher scheint mehr am Geld, der Held nur am Kampf interessiert zu sein. **Abb. 48:** *Black Cat Mystery* # 43 (1955). Hilflos muss der kastrierte weiße Mann mit ansehen, was der phallusbewehrte Schwarze mit der weißen Frau vorhat. **Abb. 49:** *Dagar, Desert Hawk* # 22 (1949). Der frauenraubende Araber erfreut sich als Projektionsfläche abendländischen Wunschdenkens nicht erst seit gestern großer Beliebtheit. **Abb. 50:** *Rangers Comics* # 38 (1947). Der nahende Held als Spielverderber: Hier sind es Mexikaner, die den Körper der Frau zur lustvollen Bilddiagonale drapieren. **Abb. 51:** *Fight Comics* # 40 (1945). Die Frau posiert ausschließlich für den Betrachter. Der Nazi selbst hat gar kein Interesse an Sex. Er sieht lieber dem Raubvogel bei der Arbeit zu. **Abb. 52:** *Sub-Mariner* # 34 (1954). Der Sub-Mariner befreit eine gefesselte Frau aus den eisigen Klauen des Kommunismus.

Die Bondage-Motive auf den Titelseiten der Comic Books arbeiten mit subtileren Mitteln, folgen aber dem gleichen psychologischen Prinzip. Antizipiert wird ein (männlicher) Leser mit unerfülltem sexuellen Begehren, der konditioniert ist, seine Wünsche in gute und böse aufzuspalten. Die bösen Wünsche werden nun mit Vorliebe auf vermeintlich Andere projiziert, was erst einmal einfach diejenigen sind, denen der herrschende Zeitgeist gerade die Schurkenposition zuweist. Neben den üblichen Gangstern, Wahnsinnigen und Monstren stößt

man vermehrt auf Stereotypen rassistischer (afrikanische Wilde, mexikanische Banditen, frauenraubende Araber) und propagandistischer (Nazis, Japaner, Kommunisten) Prägung, denen - und hier liegt der Witz - allen gemeinsam vor allem die Funktion zukommt, unschuldige junge Frauen in Positionen zu fixieren, die eben diese Unschuld zur Disposition stellen. Der oft zur Rettung herbeieilende Held dient nicht nur der Beruhigung des schlechten Gewissens ob dieser Wünsche, sondern verkörpert auch die Hoffnung, die Frau werde dem Mann bei Wohlverhalten freiwillig zukommen lassen, was der Schurke von ihr gewaltsam zu erzwingen trachtet. Tatsächlich scheinen die bösen Wünsche von sexueller Entsagung gespeist zu werden. Fast möchte man diese Zeichnungen als Verbündete des Unbewussten betrachten, die der verdrängten Sexualität zu ihrem Recht verhelfen; einer Sexualität übrigens, die vielleicht mit Sadismus überhaupt nichts zu tun haben will.

4.4 Tödliche Penetrationen: sexualisierte Gewalt im Comic Book

Selten verlangen die Bondage-Szenarien oder fetischistischen Stunts der Mainstream-Comic-Books nach der Darstellung sexualisierter Grausamkeiten, wie sie heutzutage zum Beispiel - und hier explizit sexuell - in den japanischen Hentai-Manga, die mittlerweile auch in Europa und den USA immer mehr Verbreitung finden, alles andere als unüblich sind. Da das Bondage-Motiv im amerikanischen Comic, wie oben beschrieben, eher die Bedrohung als den Verlust der Unschuld zum Thema hat, muss die Damsel in Distress am Ende aus der Gefahr errettet werden, da sonst das Motiv selbst entwertet würde, seine Funktion verlöre und der Fokus sich so vom Sexuellen weg und hin zur Macht verschieben würde.¹²⁰ Analog hierzu muss sich der Held auch als Held verhalten, sich einem Ehrenkodex unterwerfen und darf seiner Gewalt nur in streng ritualisierten Handlungen nachgeben. Nur die Kontrolle seiner Kraft (und der Kraft seiner Gegner) erlaubt das Empfinden des wohligen Schauers der Identität.

Selbst in den wenigen Fällen, in denen von diesem Prinzip der Zurückhaltung abgewichen wird und die Bedrohung sich tatsächlich in einem Gewaltakt entlädt, entfaltet sich die schockierende Kraft der Darstellung gerade in der Rezeption eben dieser Abweichung. Ein Musterbeispiel hierfür ist George Evans' Titelzeichnung für das EC-Comic-Book *Crime*

¹²⁰ Die Tendenz zur Negation der sexuellen Ekstase zugunsten des psychotischen Machtrausches zeigt sich deutlich in der derzeitigen Flut von Folter-Horrorfilmen wie *Saw I-V* (2004-2008) und deren zahllosen Ablegern. In den klügeren, analytischeren Filmen dieses Thriller-Subgenres wie Eli Roths *Hostel I & II* (2005/2007) wird dieser Machtwahn offen ausgestellt. Sexuelles Begehren kennen nur noch die Opfer, während für die Täter die ganze Lust im Zufügen von Schmerz besteht. Die ganze Welt wird zu Abu Ghuraib und Guantánamo Bay. Der Marquis de Sade würde sich wissend und angewidert abwenden.

SuspenStories # 23 (1954), in der ein Mann mit vor Eifer verzerrtem Gesicht eine Frau in einem Ruderboot erwürgt. Die Frau trägt einen Badeanzug und strampelt mit den nackten Beinen. Die diagonale Position des Bootes auf dem dunklen, leicht bewegten Wasser weist durchaus phallische Konnotationen auf. Der eindeutige sexuelle Gehalt des Gewaltaktes erregt dennoch eher ein Gefühl der Ambivalenz als ein Gefühl der Lust, eben weil dem Betrachter keine Projektionsfläche zur Aufspaltung seiner Wünsche geboten wird. Weder naht in der Ferne ein Held, noch lässt sich der Täter als ethnisch, politisch oder sozial Anderer identifizieren. Der Betrachter bleibt auf sich selbst zurückgeworfen. Vielleicht war es gerade diese Verweigerung der Denunziation des Anderen und die damit verbundene Nichtteilnahme an den antikommunistischen Propagandafeldzügen der amerikanischen Comic-Book-Industrie der 50er Jahre, die den EC-Comics den Ruf einbrachten, die Jugend Amerikas verführen zu wollen.

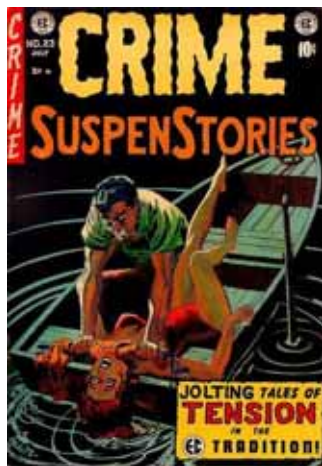


Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56

Sexualisierte Gewalt im Comic Book

Abb. 53: *Crime SuspenStories* # 23 (1954). Die EC Comics verweigerten der Denunziation des Anderen die Gefolgschaft und schufen so einige der schockierendsten Titelbilder der Comic-Geschichte. Zeichnung: George Evans. **Abb. 54:** *Daredevil* # 181 (1982). Bullseye tötet Elektra. Zeichner: Frank Miller & Klaus Janson. **Abb. 55:** *Creepy* # 1 (1964). Die Pfählung des Vampirs ist ein trauriger Akt. Zeichnung: Angelo Torres. **Abb. 56:** *Dracula - A Symphony in Moonlight & Nightmares* (1986). Auf Fellatio folgt die tödliche Penetration. Zeichnung: Jon J Muth.

Auf den Leserbriefseiten von *Daredevil* # 184 (1982), einer Superheldenserie der Marvel Comics, musste der damalige Texter und Zeichner Frank Miller neben zahlreichen Lobeshymnen auch Beschimpfungen als „Mörder“ und „Hitler“ über sich ergehen lassen.

Drei Ausgaben zuvor, in der Nummer 181 der Serie, hatte er die von ihm geschaffene Figur Elektra von dem Schurken Bullseye töten lassen. Tatsächlich ist die Darstellung des Mordes von einer brachialen Gewalt. Die leichtbekleidete Heldin wird mit ihrer eigenen Waffe, dem Sai, einem Dreizack, der vor allem in den japanischen Kampfkünsten Kobudo und Karate Anwendung findet, aufgespießt. Auf dem Gesicht des kostümierten Mörders zeichnet sich während der Tat helles Entzücken ab. Auch hier ist der Gewaltakt durch die fetischistische Kostümierung, den halbnackten Frauenkörper, die phallische Waffe und den Akt der Penetration offensichtlich sexuell codiert. Aber wie im obigen Beispiel bleibt auch hier die Lust des Betrachters im Schrecken verhaftet, und findet erst in dem Moment ihren Ausdruck, als sich Daredevil ins Kampfgetümmel stürzt, um den Tod seiner Freundin zu rächen.

Etwas häufiger und in sadistischeren Varianten findet sich das Motiv der tödlichen Penetration in den Vampirgeschichten der Horror-Comics. Hier offenbaren sich in der Tat von Versagensängsten und Identitätskrisen gespeiste männliche Gewaltphantasien gegen sexuell aktive und womöglich fordernde Frauen. Dem Pfählen von weiblichen Vampiren kommt dabei analog zur Vergewaltigung vor allem die Aufgabe zu, die weibliche Sexualität in ihre Schranken zu weisen, so dass sie der angekratzten männlichen Identität nicht mehr gefährlich werden kann. Allerdings wird in der Regel auf der narrativen Ebene der Vampir-Comics eben diese Tatsache auch thematisiert, so dass auch hier die Gewaltdarstellung wieder nicht zur Masturbationsvorlage taugt.

5. Bringing It All Back Home: Sexualität im narrativen Kontext

Die oben beschriebene Fetischisierung der sexuellen Darstellung in den amerikanischen Comic Books ist zu einem großen Teil der Zensur geschuldet, womit nicht nur die gesetzlichen Verbote, die zahlreichen verlagsinternen Richtlinien für Texter und Zeichner und das rigide Regelwerk des Comics Code, sondern auch die kulturellen Beschränkungen einer Gesellschaft durch Herrschaft und Religion gemeint sind, die selbstverständlich Eingang in die künstlerischen Denkprozesse und Produktionsweisen und damit in das künstlerische Produkt selber finden. Die amerikanische - vermutlich im Puritanismus wurzelnde - Angst vor der angeblich gesellschaftszersetzenden Kraft der Lust und der vergebliche Versuch, diese zu verdrängen, erzwang von der populären Massenkultur im Umgang mit dem Sexuellen mindestens das, was Sigmund Freud zur Klassifikation von Perversionen in „Abweichungen in Bezug auf das Sexualobjekt“¹²¹ und „Abweichungen in Bezug auf das Sexualziel“¹²²

¹²¹ Freud, 13.

¹²² Freud, 26.

unterteilt hat. Perversionen sind für Freud „entweder a) anatomische Überschreitungen der für die geschlechtliche Vereinigung bestimmten Körpergebiete oder b) Verweilungen bei den intermediären Relationen zum Sexualobjekt, die normalerweise auf dem Wege zum endgültigen Sexualziel rasch durchschritten werden sollen.“¹²³ Diese Verweilungen nennt er auch „Fixierungen von vorläufigen Sexualzielen“,¹²⁴ die mit einem „Auftreten neuer Absichten“¹²⁵ einhergehen. „Alle äußeren und inneren Bedingungen, welche das Erreichen des normalen Sexualzieles erschweren oder in die Ferne rücken (...), unterstützen wie begreiflich die Neigung, bei den vorbereitenden Akten zu verweilen und neue Sexualziele aus ihnen zu gestalten, die an die Stelle des normalen treten können. Bei näherer Prüfung zeigt sich stets, dass die anscheinend fremdartigsten dieser neuen Absichten doch bereits beim normalen Sexualvorgang angedeutet sind.“¹²⁶ Die Gestaltung neuer Sexualziele bleibt auch nicht ohne Einfluss auf das Sexualobjekt. „Der Übergang zu den Fällen von Fetischismus mit Verzicht auf ein normales oder perverses Sexualziel bilden Fälle, in denen eine fetischistische Bedingung am Sexualobjekt erfordert wird, wenn das Sexualziel erreicht werden soll.“¹²⁷ Unter bestimmten erschwerten Bedingungen ist die menschliche Sexualität also in der Lage, sowohl das Objekt, an dem sie sich erregt, als auch den Grad der Erregungsabfuhr neu zu bestimmen. Festzuhalten bleibt folglich, dass die Zensur der Libido gegenüber machtlos bleiben muss. Man begehrt vielleicht anders und anderes, aber die Lust selbst erweist sich, da sie jederzeit Form und Richtung ändern kann, sämtlichen Restriktionen gegenüber als immun. Tatsächlich unterdrückt die Zensur, und hierauf scheint es ihr eigentlich anzukommen, nicht das Sexuelle selbst, sondern den sexuellen Diskurs. Über die mediale Propagandamaschinerie wird uns pausenlos von Experten versichert, dass Sexualität nun wirklich nichts besonderes sei, nur ein bisschen Biochemie und Neanderthaler-Erbgut, und wer sich mit seiner nicht wohlfühle, könne sich doch medikamentös oder auch operativ behandeln lassen, bis auf die paar, die man wegsperren muss oder chemisch kastrieren, da kann man nichts machen, das Tier im Menschen eben. Die Datenmengen, die tagtäglich aus dem World Wide Web gezogen werden, um sich auf den heimischen Bildschirmen in pornographische Bilder und Videos zu verwandeln, sprechen dagegen eine andere Sprache. Wenn im seltenen Erfolgsfall die Thesen nichtautorisierter Sprecher(innen) - Charlotte Roche fällt einem ein - hektisch in die Nähe des inszenierten Skandals, der reinen Provokation und damit des Nicht-so-gemeinten gerückt

¹²³ Freud, 27.

¹²⁴ Freud, 32.

¹²⁵ Freud, 32.

¹²⁶ Freud, 32.

¹²⁷ Freud, 30.

werden, scheint es zumindest so, als wollten die herrschenden Kräfte einen offenen sexuellen Diskurs mit aller Macht verhindern.



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59

Die lustvolle Ausstellung des eigenen Fetischismus im Comic Book

Abb. 57: „Fuck me hard and call me Eva!“ fordert die mit Nazi-Insignien im Schritt dekorierte Domina vom gefesselten Helden auf der folgenden Seite. Der Held kann sich befreien und kommentiert das Verhalten seiner Gegenspielerin mit einem trockenen „You are a very sick woman“. (*Preacher: Salvation*, 1998, von Garth Ennis und Steve Dillon). **Abb. 58:** Die Lust am unbelebten Objekt. (*The Mystery Play*, 1994, von Grant Morrison und Jon J Muth). **Abb. 59:** Eine Karikierung des Kostümfetisch besorgt Frank Miller in *Batman: The Dark Knight Returns* (1986). Die alternde Selina Kyle, früher einmal Catwoman und jetzt Batmans/Bruce Waynes gelegentliche Geliebte, wird vom Joker in ein Wonder-Woman-Kostüm gezwängt, gefesselt und gefoltert.

Im herrschenden Diskurs jedenfalls ist von Sexualität lediglich als Problem die Rede. In ausgedehnten Diskussionen wird die Unausweichlichkeit des Geschlechterkampfes ausgerufen; Männer tun dies, Frauen das. Es wird vor AIDS, Geschlechtskrankheiten und

Sexsucht gewarnt. Man hat Mitleid mit den Prostituierten, sexuell missbrauchten Kindern und erektil dysfunktionalen Großvätern. Gewaltpornographie, Mädchenhandel und Sextourismus werden angeprangert. Wer könnte es angesichts all dieses Elends noch wagen, hier die Lust wieder als befreiende Kraft ins Feld führen zu wollen?



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62

Weibliches Begehren im Comic Book

Abb. 60: Die junge Rose Walker macht ihrem Rechtsanwalt Avancen. Der zeigt sich von so viel Offenheit überfordert. (*The Sandman: The Kindly Ones*, 1995, von Neil Gaiman & Marc Hempel). **Abb. 61:** Anmache auf superheldisch: Black Canary fordert Green Arrow zum Liebesspiel auf. (*Batgirl - Year One* # 6, 2003, von Scott Beatty, Chuck Dixon, Marcos Martin & Alvaro Lopez). **Abb. 62:** „That was ... wow.“ So überwältigend hat sich Buffy den Liebesakt mit einer anderen Frau nicht vorgestellt. (*Buffy the Vampire Slayer - Season Eight* # 12, 2008, von Drew Goddard, Georges Jeanty & Andy Owens).

Das Comic Book kann und holt seit Mitte der 80er Jahre die Sexualität langsam aber stetig zurück in den narrativen Kontext, aus dem sie die Zensur vertrieben hatte. Neben der lustvollen Karikierung des eigenen Fetischismus scheint den Textern und Zeichnern dabei vor allem die sexuelle Integrität ihrer Figuren am Herzen zu liegen, wozu auch die Artikulation sexueller Wünsche gehört. Gerade die weiblichen Protagonisten der Comic Books kommunizieren ihr Begehren immer öfter mit einer Selbstverständlichkeit, die dem Leser - und der endlich wachsenden Zahl der Leserinnen - eine wahre Lust ist.

Zu welchem Humanismus der sexuelle Diskurs im Comic Book auflaufen kann, beweist einmal mehr Frank Miller, hier in seiner Zusammenarbeit mit Zeichner David Mazzucchelli. In *Daredevil* # 232 (1986) findet sich die folgende Illustration, mit der ich diese Arbeit beschließen möchte: Matthew Murdock alias Daredevil, blind, aber mit übersinnlichen Tast- und Hörsinnen ausgestattet, nutzt hier seine übermenschlichen Fähigkeiten, um seiner heroinabhängigen Geliebten beim Drogenentzug zu helfen. Die überwältigend sinnliche und gleichzeitig freundliche Kraft dieser Darstellung verknüpft Sexualität wie selbstverständlich mit Empathie. Und das, ja, das nennt man Liebe.

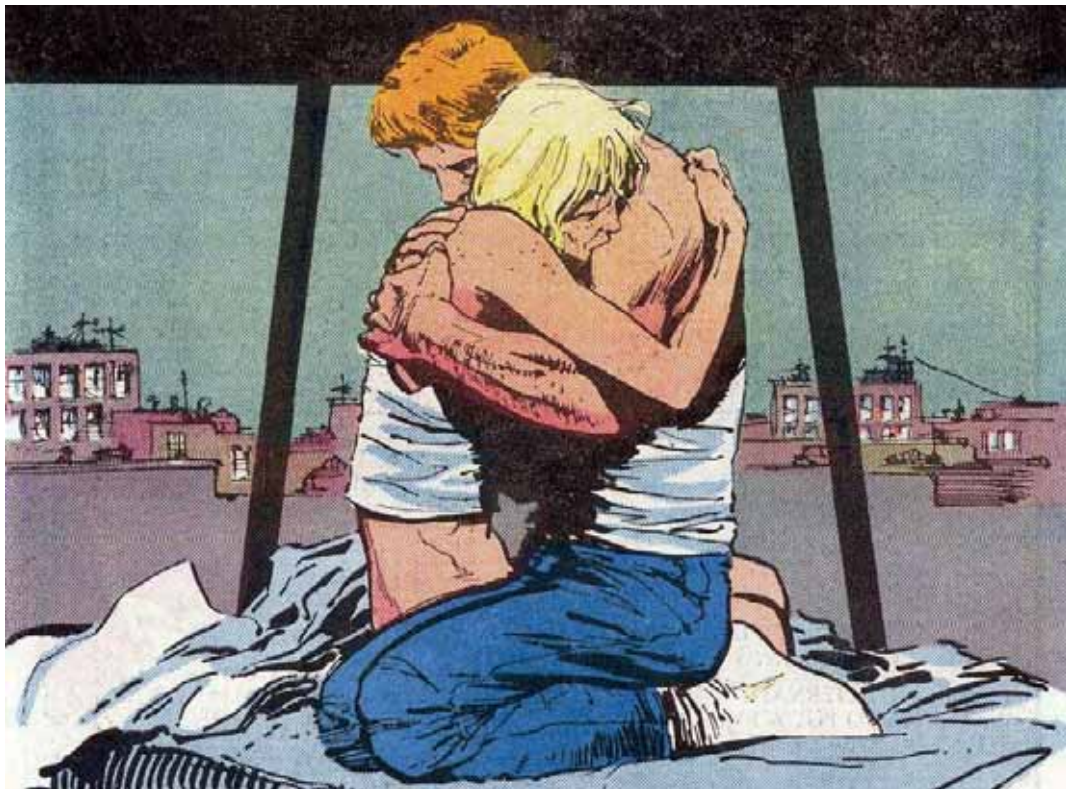


Abb. 63

Empathie im Comic Book

Abb. 63: Matt Murdock hilft seiner Freundin Karen Page beim Drogenentzug. (*Daredevil* # 232, 1986, von Frank Miller und David Mazzucchelli).

Abbildungsverzeichnis:

Titelillustration: Flash Gordon von Alex Raymond. Aus: Duc, B.: L'art de la B. D. Band 2: La technique du dessin. Grenoble 1989. S. 11. **Abb. 1:** Comic Forum # 24, Wien 1984, 54. **Abb. 2:** Knigge 1985, 122. **Abb. 3:** Ranxeron in New York, Taschen Comics 1983. **Abb. 4:** <http://cartoons.osu.edu/yellowkid/1896/january/1896-1-5.jpg>. **Abb. 5:** [http://en.wikipedia.org/wiki/Image:FamousFunnies_n1\(1934\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:FamousFunnies_n1(1934).jpg). **Abb. 6:** Action Comics # 1, DC Comics 1938. **Abb. 7:** Crime SuspenseStories # 22, EC Comics 1954. **Abb. 8:** <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/df/CCA.gif>. **Abb. 9:** Vampirella # 1, Warren Publishing 1969. **Abb. 10:** Zap Comic # 0, 7th Edition, Apex Novelties 1971. **Abb. 11:** The Amazing Spider-Man # 96, Marvel Comics 1971. **Abb. 12:** <http://tijuana.bibles.org/bibles/TB042/front.jpg>. **Abb. 13:** Emmanuelle, Bianca and Venus in Furs, Evergreen 2000. **Abb. 14:** Fuchs/Reitberger 1978, 88. **Abb. 15:** Watchmen, 3rd Printing, DC Comics 1987. **Abb. 16:** Bienvenu, 95. **Abb. 17:** Terror at the Bizarre Art Museum, Nutrix 1959. **Abb. 18:** Bienvenu, 100. **Abb. 19:** Bienvenu, 88. **Abb. 20:** Bienvenu, 89. **Abb. 21:** Motor City Comics # 1, Rip Off Press 1969. **Abb. 22:** <http://www.geocities.com/ecateit/wilson1.JPG>. **Abb. 23:** Knigge 1985, 238. **Abb. 24:** Emmanuelle, Bianca and Venus in Furs, Evergreen 2000. **Abb. 25:** Butterscotch, Eurotica 1994. **Abb. 26:** The Troubles of Janice # 4, Last Gasp 2002. **Abb. 27:** Starfuckers # 1, ohne Verlagsangabe, 200?. **Abb. 28:** A Special Auction, ohne Verlagsangabe, 199?. **Abb. 29:** Vampir-Comic # 3, Erich-Pabel-Verlag 1974. **Abb. 30:** Superman/Batman # 26/1974, Ehapa Verlag 1974. **Abb. 31:** Knigge 1985, 80. **Abb. 32:** Thrilling Comics # 64, Better Publications 1948. **Abb. 33:** Marvel Fanfare # 57, Marvel Comics 1991. **Abb. 34:** Action Comics # 252, DC Comics 1959. **Abb. 35:** Supergirl # 0, DC Comics 2005. **Abb. 36:** Wonder Woman # 2, DC Comics 1942. **Abb. 37:** Batgirl - Year One # 2, DC Comics 2003. **Abb. 38:** Batgirl - Year One # 9, DC Comics 2003. **Abb. 39:** Miss Fury # 3, Timely Comics 1943. **Abb. 40:** National Lampoon. Gentleman's Bathroom Companion II. New York 1977. **Abb. 41:** Catwoman # 1, DC Comics 1993. **Abb. 42:** Catwoman # 35, DC Comics 1996. **Abb. 43:** The Amazing Spider-Man # 62, Marvel Comics 1968. **Abb. 44:** Batman: Gotham Knights # 8, DC Comics 2000. **Abb. 45:** Action Comics # 29, DC Comics 1940. **Abb. 46:** Wonder Woman # 68, DC Comics 1953. **Abb. 47:** The Black Terror # 24, Visual Editions 1948. **Abb. 48:** Black Cat Mystery # 43, Harvey Publications 1955. **Abb. 49:** Dagar, Desert Hawk # 22, Fox Feature Syndicate 1949. **Abb. 50:** Rangers Comics # 38, Fiction House 1947. **Abb. 51:** Fight Comics # 40, Fiction House 1945. **Abb. 52:** Sub-Mariner # 34, Timely Comics 1954. **Abb. 53:** Crime SuspenseStories # 23, EC Comics 1954. **Abb. 54:** Daredevil # 181, Marvel Comics 1982. **Abb. 55:** Creepy # 1, Warren Publishing 1964. **Abb. 56:** Dracula - A Symphony in Moonlight &

Nightmares, NBM 1992. **Abb. 57:** Preacher. Book 7: Salvation, Vertigo/DC Comics 1999. **Abb. 58:** The Mystery Play, Vertigo/DC Comics 1994. **Abb. 59:** Batman: The Dark Knight Returns, DC Comics 1986. **Abb. 60:** The Sandman: The Kindly Ones, Vertigo/DC Comics 1996. **Abb. 61:** Batgirl - Year One # 6, DC Comics 2003. **Abb. 62:** Buffy the Vampire Slayer - Season Eight # 12, Dark Horse Comics 2008. **Abb. 63:** Daredevil # 232, Marvel Comics 1986.

Benutzte Literatur:

- Biennu, Robert V. II: The Development of Sadomasochism as a Cultural Style in the Twentieth-Century United States (Dissertation). Indiana University, 1998.
- Cotta Vaz, Mark: Tales of the Dark Knight. Batman's First Fifty Years: 1939-1989. London 1989.
- Doetinchem, Dagmar von / Hartung, Klaus: Zum Thema Gewalt in Superhelden-Comics. Berlin 1974.
- Eisner, Will: Comics & Sequential Art. Tamarac, FL 2001.
- Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie und verwandte Schriften. Frankfurt am Main 1976.
- Fuchs, Wolfgang J. / Reitberger, Reinhold: Comics. Anatomie eines Massenmediums. Reinbek bei Hamburg 1973.
- Fuchs, Wolfgang J. / Reitberger, Reinhold: Comics-Handbuch. Reinbek bei Hamburg 1978.
- Hahn, Ronald M.: Untergrund-Comix. In: Science Fiction Times # 129. Ausgabe 4/1972. S. 4-10.
- Hausmanninger, Thomas: Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos. Frankfurt am Main 1989.
- Knigge, Andreas C.: Sex im Comic. Frankfurt am Main/Berlin 1985.
- Knigge, Andreas C. (Hg.): Comic Jahrbuch 1987. Frankfurt am Main/Berlin 1987.
- Knigge, Andreas C.: Comic Lexikon. Frankfurt am Main/Berlin 1988.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Deutsch von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt am Main 1984.
- Lenne, Gerard: Der erotische Film. (La sex a l'écran). Deutsch von Bernhard Weidner. München 1983.
- McCloud, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art. Northampton, MA 1993.
- McCloud, Scott: Making Comics. Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels. New York/London/Toronto/Sydney 2005.

- Miller, Frank: Blam! (Letter Page Column). In: Sin City - A Dame to Kill For # 3 of 6. Milwaukie, OR. February 1994. S. 29.
- Noelle-Neumann, Elisabeth / Schulz, Winfried (Hg.): Publizistik. Frankfurt am Main 1971.
- Seeßlen, Georg / Kling, Bernt: Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. 2 Bände. Reinbek bei Hamburg 1977.
- Seeßlen, Georg: Zur politischen Funktion der Superhelden-Comics. In: Science Fiction Times # 129. Ausgabe 4/1972. S. 17-19.
- Seeßlen, Georg: Der pornographische Film. Frankfurt am Main/Berlin 1990.
- Seeßlen, Georg: Bilder für die Massen. In: Jungle World 29, 20. Juli 2005.
- Strzyz, Klaus: Alle zeigen immer nur das Eine... Die Welt der Hard Core - Porno-Comics. In: Comic Forum # 24. S. 48-56. Wien 1984.
- Trabant, Jürgen: Superman - Das Image eines Comic-Helden. In: Ehmer, Hermann K. (Hg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie. Köln 1980. S. 251-276.
- Van Hise, James: The Art of Al Williamson. San Diego, CA 1983.
- Wertham, Frederic: Seduction of the Innocent. The Influence of Comic Books on Today's Youth. New York/Toronto 1954. (Als html-Datei).
- Wilson, F. Paul: Introduction. In: The Sandman. Preludes & Nocturnes. New York 1991. S. 6-9.
- Winkler, Gerd: John Willie. Der de Sade des Comic-strips. In: Comic Forum # 24. S. 57-59. Wien 1984.

Benutzte Websites:

- <http://www.amazon.de/>
- <http://cartoons.osu.edu/>
- <http://de.wikipedia.org/>
- <http://en.wikipedia.org/>
- <http://www.imdb.com/>
- <http://tijuanaibles.org/>
- <http://www.ditko.comics.org/>
- <http://www.roberts-comics.com/>
- <http://www.toonopedia.com/>
- <http://www.twomorrows.com/>