



**REIMER**  
Bild+Bild

Herausgegeben von  
Gerd Blum, Steffen Bogen,  
David Ganz und Marius Rimmele

Band 8

Nina Eckhoff-Heindl

# COMICS BEGREIFEN

Ästhetische Erfahrung durch visuell-taktilen Erzählen  
in Chris Wares *Building Stories*

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin  
Umschlagabbildung: Chris Ware

Satz: Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin  
Druck: Hubert & Co. · Göttingen  
Papier: 115 g/m<sup>2</sup> Crown Letsgo Matte Color Pro  
Schrift: Times Linotype, Zurich BT

© 2023 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01685-4 (Print)  
ISBN 978-3-496-03075-1 (E-PDF)

# Inhalt

## 7 Vorwort und Dank

## 9 Einleitung: Wahrnehmung von Comics

Perspektivierung, theoretischer Zugang, methodischer Zugriff

Begründung der Fallstudie

Fragestellungen und Thesen, Argumentation und Aufbau

## 35 Comics als narrative Artefakte eines visuell-taktilen Mediums

Comics als Artefakte: Comics im und um den Kunstdiskurs herum

Comics als visuell-taktilen Medium: Entgegen der Bild-Text-Dominanz im Forschungsfeld

Comics als narrative Artefakte: Visuell-taktilen Erzählen in Comics

## 67 Ästhetische Erfahrung durch und mit Comics

Ästhetische Einstellung: Wahrnehmung wahrnehmen

Ästhetische Reflexivität: Mehrdimensionalität der Selbstbezüglichkeit

Ästhetische Erfahrung: Dialogisches Verhältnis und zirkuläres Zusammenspiel

## 103 Fallstudie: Chris Ware's *Building Stories* (2012)

Grundlegende Gestaltungsweisen in *Building Stories*

Sichtbarkeit im Entfalten, Wenden und Durchscheinen

Körperlichkeit im Umblättern und vergleichenden Sehen

Performanz im Klappen, Wischen und Abblättern

Erinnerung im Verräumlichen und Vernetzen

Zusammenfassung

## 269 Exemplifikationen

Ausweitung: Das visuell-taktile Erzählen in Comics

*Ex contrario*: (K)Eine ästhetische Erfahrung machen

Verzahnung: Ästhetische Erfahrung durch visuell-taktilen Erzählen

## 305 Fazit und Ausblick

## 309 Anmerkungen

Einleitung: Wahrnehmung von Comics

Comics als narrative Artefakte eines visuell-taktilen Mediums

Ästhetische Erfahrung durch und mit Comics

Fallstudie: Chris Ware's *Building Stories* (2012)

Exemplifikationen

Fazit und Ausblick

## 359 Anhang

Comicverzeichnis

Literaturverzeichnis

Bildnachweise

## 395 Tafelteil

Tafeln

Klapptafel

# Vorwort und Dank

Die vorliegende Studie ist im Rahmen meiner Cotutelle-Promotion im Fach Kunstgeschichte an den Universitäten zu Köln und Zürich entstanden und durch ein Fellowship der Marie Skłodowska-Curie Actions im Programm *EHumanities* der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne (Horizon 2020: Marie Skłodowska-Curie grant No. 713600) gefördert worden. Diese Rahmenbedingungen erlaubten die gleichzeitige finanzielle Absicherung von mir und meiner Familie und eine internationale Ausrichtung meiner Forschungstätigkeit – eine Verbindung, die leider nicht selbstverständlich ist und für die ich sehr dankbar bin. Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz und Marius Rimmele danke ich auf das Herzlichste für die Aufnahme in die Reihe *Bild + Bild* ebenso wie dem Verlag Reimer für die umsichtige Begleitung des Manuskripts bis hin zum fertigen Buch, zu nennen sind hier insbesondere Beate Behrens, Anna Felmy und Ben Bauer. Ebenso gilt der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften mein Dank für einen großzügigen Druckkostenzuschuss zur Veröffentlichung meiner Dissertationsschrift.

Über diese finanzielle und institutionelle Förderung hinaus möchte ich mich insbesondere und von Herzen für die ideelle Förderung und Wertschätzung bedanken, die mir auf so vielen unterschiedlichen Ebenen zu Teil wurde. Den Betreuer\*innen meines Dissertationsvorhabens, Prof. Dr. Ekaterini Kepetzi, Prof. Dr. Marius Rimmele und Prof. Dr. Stephan Packard danke ich für die jahrelange bestärkende und stets kritisch bleibende Begleitung, durch die mein Projekt erst zu seiner heutigen Gestalt finden konnte. Prof. Dr. Christian Spies als weiterer Gutachter meiner Dissertationsschrift, Prof. Dr. Susanne Wittekind als Vorsitzende und Dr. Jeannet Hommers als Beisitzerin meiner Promotionsprüfung gebührt ebenfalls großer Dank für ihren Beitrag zum Gelingen des Verfahrens. Chris Ware sei auf das Herzlichste dafür gedankt, dass er Materialien aus dem Entstehungsprozess von *Building Stories* mit mir geteilt, über Jahre hinweg immer wieder freundlich und zuvorkommend bei Rückfragen Auskunft gegeben, großzügig die Abbildungsrechte erteilt und mir das Covermotiv zur Verfügung gestellt hat.

Zum Gelingen haben außerdem ganz maßgeblich meine Kolleg\*innen und Freund\*innen beigetragen: Sophia Egbert und Sarah Sandfort haben das gesamte Manuskript Korrektur gelesen und damit den gesamten Entstehungsprozess begleitet; Kathrin Borgers, Björn Hochschild, Svenja Mordhorst und Véronique Sina haben jeweils mehrere Auszüge kommentiert und kritisch hinterfragt. Für all die

positive Energie, den gegenseitigen Rückhalt und das zeitweise notwendig gewordene metaphorische Abwatschen danke ich Ihnen wie auch meinem *EUmanities*-Büro und meiner CHM-Peer-Group, namentlich Christoph Burdich, Giulia Dovico, Leonie John, Katharina Kalinowski, Semra Kizilkaya, Sina Lenski, Lisbeth Matzer, Tom Menger, Anna Pavani und Lilli Riettiens. Maïke Steinhoff sei gedankt für das offene Ohr und die Hilfe, Gedanken zu sortieren.

Die letzten beiden Jahre der Arbeit an meiner Dissertation fielen in die Zeit der Corona-Pandemie, der Lockdowns, Ängste und Unsicherheiten. Ich sah mich mit vorher nicht vorstellbaren, neuen Herausforderungen konfrontiert. Insbesondere meiner Familie gebührt für die Unterstützung in dieser fordernden Phase unermesslicher Dank – für das Da-Sein, für Entlastung, für Verständnis und für Liebe. Ich danke euch: Sybille und Richard Heindl sowie Erika Bauer für all das und noch so vieles mehr. Ich danke euch, Jan und Vincent Eckhoff, für das stetige Erinnern an das Wesentliche und für das Auffangen, wenn es nötig war. Ulrike und Gerd Eckhoff sei herzlich gedankt – für schnelle und langfristige räumliche Kapazitäten zur Schreibklausur und das Einspringen, wann immer geholfen werden musste.

Liebe Kolleg\*innen, liebe Freund\*innen, liebe Familie: Bei euch allen bedanke ich mich für eure Zeit, eure Ideen und eure Unterstützung in so vielfältiger Art und Weise, dass jeder Versuch, dies einzeln auszuformulieren, nur scheitern kann. Mein Dank, von ganzem Herzen!

Gewidmet ist dieses Buch Sybille, Jan und Vincent. Für das, was war, ist und wird.

# Einleitung: Wahrnehmung von Comics

Beim Aufschlagen eines ausladenden Comic-Faltblatts (Klapptafel) werden die Rezipierenden auf der Innenseite mit der Darstellung eines schlafenden Kleinkinds konfrontiert, das mittig zentriert und die gesamte Höhe der Seite ausfüllend über dem Falz liegt. Der Kinderkörper ist nahezu achsensymmetrisch auf den Falz hin orientiert, lediglich die Arme und Beine sind unterschiedlich angewinkelt. Flankiert wird der Kinderkörper von einer Fülle an buntfarbigen Panelarrangements, die mal mehr durch Blau- und Brauntöne, mal mehr durch Gelb- und Brauntöne dominiert werden, aber stets das Pink des Bodys aufgreifen, den das Kleinkind trägt. Im linken oberen Bereich dominieren Blau- und Brauntöne, links unten Gelb- und Brauntöne. Letztere Farbwahl wird auch unten auf der rechten Seitenhälfte aufgenommen und oben finden sich alle bisher genannten Farbkonstellationen in einer mit Grün durchsetzten Sequenz wieder. Auf diese Weise werden vier Panelbereiche visuell voneinander abgetrennt und gleichzeitig durch Farbe Übergänge von einem zum nächsten Bereich geschaffen. Diese Schlaglichter machen bereits deutlich, dass noch bevor Rezipierende sich der Erschließung der einzelnen Panelinhalte widmen, visuelle, materielle und die Handhabung betreffende Mechanismen wirksam werden, welche die Aufmerksamkeit der Rezipierenden lenken und eine Strukturierung des Wahrnehmbaren vornehmen.

Auf dieser grundlegenden Prämisse beruht die Argumentation der vorliegenden Studie, welche die ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten durch und mit Comics auslotet. Leitende Frage ist hierbei, wie in Comics durch Sinneswahrnehmung Erfahrung sowie Bedeutung generiert werden kann. Diese Frage findet Beantwortung, indem ich das Medium anhand des Zusammenspiels von Visualität und Taktilität charakterisiere, d. h. Comics auf ihre visuellen, materiellen und die Handhabung betreffenden Mechanismen hin befrage und ein aus der anschaulichen Auseinandersetzung mit einem Fallbeispiel erarbeitetes Modell ästhetischer Erfahrung durch und mit Comics entwickle. Damit schlage ich eine Perspektive vor, die Comics konstitutiv im dialogischen Verhältnis mit Rezipierenden begreift, statt als für sich stehende Entitäten, wie es dominierende Definitionen von Comics als Bild-Text-Hybrid oder Bild-Bild-Gefüge nahelegen.

Mein Ansatz ästhetischer Erfahrung im Zusammenspiel von Comics und lesend Betrachtenden<sup>1</sup> fußt auf der sinnlichen Wahrnehmung und lässt sich in drei miteinander verwobene Dimensionen unterteilen: Kognition, Leiblichkeit und Affekt,

in denen sich Rezipierende ihrer eigenen Wahrnehmung und Involvierung durch in Comics angelegte Mechanismen bewusst werden. Da Comics in einem dialogischen Verhältnis mit den lesend Betrachtenden verstanden werden, reicht es allerdings nicht aus, ästhetische Erfahrung nur rezipierendenseitig zu theoretisieren. Die ästhetische Erfahrung durch und mit Comics besteht darin, kognitiv, leiblich und affektiv generiertes Wissen bzw. aufkommende Erfahrungen in die Erzählung zurückzubinden, was eine Intensivierung der Auseinandersetzung mit den Comics sowie der emotionalen Involvierung zur Folge hat.

Diese theoretischen Überlegungen werden anhand der bereits schlaglichtartig eingeführten Comic-Doppelseite, einem Auszug aus *Building Stories* (2012) von Chris Ware, veranschaulicht und darauf aufbauend um eine umfassende Fallstudie zum gesamten Comic ergänzt. Bei *Building Stories* handelt es sich um 14 Publikationsformate in einem Stülpedeckelkarton<sup>2</sup>, darunter mehrere Heftformate, ein gefaltetes Spielbrett, mehrere Hardcover, Zeitungen, Faltblätter und Leporellos. Alle Bestandteile gemeinsam erzählen eine Geschichte mit insgesamt sechs Protagonist\*innen<sup>3</sup>. Bei den sechs Protagonist\*innen handelt es sich um Bewohner\*innen eines Chicagoer Mietshauses: die Vermieterin, ein heterosexuelles Paar, eine junge Frau, die Biene Branford und das Mietshaus selbst. Außer Branford trägt keine\*r der Protagonist\*innen einen Namen, weswegen ich auf die verwendeten Bezeichnungen zurückgreife. Da das Leben der jungen Frau am stärksten thematisiert wird, bezeichne ich diese Protagonistin als Hauptfigur. Auch für die einzelnen Bestandteile gibt es keine feststehenden Bezeichnungen. Um die eindeutige Zuordnung zu ermöglichen, verwende ich Benennungen, die zunächst materielle Unterscheidungen treffen: Stülpedeckelkarton, Spielplan, kleines Hardcover, großes Hardcover, große Zeitung, großes Faltblatt, kleines Faltblatt, schmales Heft. Die restlichen Formate werden aufgrund materieller Ähnlichkeiten noch genauer spezifiziert: Zeitung *Branford*, Heft *Branford*, Heft *Vermieterin*, Heft *Paar*, Heft *Hauptfigur*, Leporello *Lucy*, Leporello *Hauptfigur*. Die einzelnen Erzählstränge um die sechs Figuren kreisen thematisch um Alltäglichkeit, Versagensängste und die Suche nach Geborgenheit. Durch die Fallstudie werden die theoretischen Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung von und mit Comics exemplarisch durch unterschiedliche visuell-taktile Aspekte erweitert.

Bei dem bereits einleitend aufgegriffenen Auszug aus *Building Stories*, der in den folgenden Kapiteln immer wieder eine tragende Rolle spielen wird, handelt es sich um das große Faltblatt. Beim Aufschlagen der innenliegenden Doppelseite des großen Faltblatts (Klapptafel) kommt die besagte Darstellung des schlafenden Kleinkinds zum Vorschein, flankiert von einer Fülle an Panelarrangements, die sich diagonal in zwei Handlungsstränge gruppieren lassen. Links oben ist die Hauptfigur aus *Building Stories* mit ihrer Tochter Lucy im ehemaligen Kinderzimmer zu sehen. Sie denkt darüber nach, dass sie von ihrer Mutter ständig nur kritisiert wird – sie halte ihr Kind falsch, trage es zu viel herum und verwöhne es damit zu sehr. Sich selbst beschwichtigend ordnet die Hauptfigur dieses Verhalten als „her way of ‚connecting“<sup>4</sup> ein. Lucy wird gestillt und anschließend zum Schlafen gelegt. Der isolierte Kinderkörper im Zentrum der Doppelseite

wird in einem Panel links der Mitte wiederholt und zeigt Lucy schlafend in ihrem Gitterbettchen.

In einer diagonalen Bewegung nach rechts unten wiederholt sich eben dieses Panel. Die Hauptfigur betrachtet ihre schlafende Tochter und geht dann nach unten zu ihrer Mutter. Diese sitzt am Küchentisch und sackt im Gespräch vor Trauer über ihren kürzlich verstorbenen Mann in sich zusammen. Die Diagonale dieses Handlungszusammenhangs wird von einem weiteren, überkreuzenden Erzählstrang begleitet, der von links unten nach rechts oben einen Rückblick in die Kindheit der Hauptfigur preisgibt und durch das Kratzgeräusch eines Astes am Fenster eingeleitet wird. Als Kind hat die Protagonistin im Garten des Hauses ein Fantasiereich erschaffen und dort viel Zeit verbracht. Eine weitere Episode zeigt, wie sie als junges Mädchen nach einer Notfall-Operation zurück nach Hause kommt. Aufgrund eines Unfalls musste ihr linkes Bein knieabwärts amputiert werden. Die Protagonistin erinnert sich, wie ihre Mutter sie fest im Arm gehalten hat, als der Vater den Verband wechseln musste, und wie sie mit Unterstützung ihrer Mutter gelernt hat, mit der Prothese zu gehen. Oben rechts wird der Rückblick um eine Begebenheit in der Schule ergänzt. Die Protagonistin findet eine Freundin, die kurze Zeit später bei ihr übernachtet. Aufgrund der Kratzgeräusche des Astes am Fenster bekommt das Mädchen jedoch eine derartige Panik, dass sie verfrüht von ihren Eltern abgeholt werden musste. Aus Angst davor, dass ihr sowieso schon eher zurückgezogenes Kind ohne Freund\*innen aufwachsen könnte, hat der Vater kurz darauf alle Bäume und Büsche zurückgestutzt. Dies war indes sehr schmerzhaft für die Protagonistin, die in diesem wilden Bewuchs ihre Zuflucht gefunden hatte.

Die beiden diagonalen Stränge werden durch die Darstellung der schlafenden Lucy miteinander verwoben. Dies geschieht einerseits durch die Wiederholung der Pose des schlafenden Kindes in den Panels der Diagonale von rechts oben nach links unten. Andererseits bildet das Pink des Babybodys einen farblichen Übergang in der Rückblicks-Diagonale von links unten nach rechts oben. Darüber hinaus übernehmen die farblichen Akzente in dieser Doppelseite eine ordnende Rolle: Das Pink bzw. dessen Abtönung in Rosa ist vornehmlich an die Protagonistin, ihre Mutter und ihre Tochter Lucy gebunden, sodass Analogien zwischen den zwei unterschiedlichen Mutter-Tochter-Beziehungen betont werden. Die Verzahnung der einzelnen Panelsequenzen über die Figur in der Seitenmitte hinweg wird zudem durch in Größe, Darstellung und Tonalität vergleichbare Panels getragen, etwa dem Haus mit Baumbestand auf der linken Seite vor nächtlich blauem Hintergrund, befreit von den meisten Pflanzen bei Tag vor gelbem Horizont auf der rechten; oder aber Panelformen wie etwa die runden, in Blau gehaltenen Panels, die jeweils in doppelter Ausführung auf beiden Seitenhälften integriert sind. Die zunächst durch die Figur in der Bildmitte disparat wirkenden Seitenhälften werden durch visuelle Mechanismen miteinander verschränkt und zusammengehalten. Darüber hinaus unterstützen sie den Fokus der Doppelseite auf die Aushandlung der Beziehungsgefüge zwischen Müttern und Töchtern.

Diese Beschreibung ermöglicht bereits einen ersten Einblick in die Erzählung der Doppelseite. Doch ist sie unvollständig, solange nicht die Irritationsmomente

einbezogen werden, welche mit der Visualität, Materialität und Handhabung des großen Faltblatts einhergehen. Die Dominanz des Kinderkörpers in der Seitenmitte ist bereits angeklungen, allerdings wird diese beherrschende Präsenz erst wirklich greifbar, wenn man sich die Größenverhältnisse des großen Faltblatts vergegenwärtigt und sie in den Prozess der Handhabung einbettet: Im amerikanischen ‚broadsheet‘-Format (entfaltet ca. 810 x 560 mm) ist das schlafende Kleinkind in Lebensgröße dargestellt – dementsprechend überraschend ist die ‚Entdeckung‘ beim zunächst horizontalen, dann vertikalen Entfalten des Vierseiters. Die weitergehende Handhabung, um sich diese entfaltete Doppelseite zu erschließen, wird von der Sperrigkeit des großen Formates begleitet: Die ganze Doppelseite muss aus gewisser Entfernung betrachtet werden, um der formalen Bezüge gewahr zu werden. Dies legt die typische Handhabung eines Zeitungsformats mit ausladender Armhaltung nahe. Der Text und die kleineren Details lassen sich hingegen nur von Nahem erschließen. Dafür muss das Papier handlich gemacht, gebogen oder gefaltet werden. Wenn das große Faltblatt dagegen auf dem Boden oder Tisch liegend rezipiert werden soll, so muss man sich darüber beugen. Auch hier besteht die Schwierigkeit, die ‚richtige‘ Distanz bzw. Nähe zu finden.

Die Taktilität des großen Faltblatts gerät dabei nie aus dem Blick, ebenso wenig wie der eigene Körper, mit dem lesend Betrachtende das Format handhaben und der sich mitunter gegen eine ‚einfache‘ Zugänglichkeit stellt. Zu dem anfänglichen Irritationsmoment ob der lebensgroßen Darstellung stellt sich eine leibliche, fühlbare Adressierung ein, die vom Abgleich von Größenverhältnissen zwischen mir und dem dargestellten Kinderkörper begleitet wird und zurück in das grundlegende Thema dieser Doppelseite führt: Meine eigenen Eltern-Kind-Erfahrungen werden angesprochen und unweigerlich in die Wahrnehmung dieser Doppelseite eingelassen – egal, ob ich nur die eine oder beide Rollen aus eigener Erfahrung kenne, oder wie weit sich meine Erfahrungen auch aus kulturellen Repräsentationen von Familiengefügen speisen.

Die Handhabung dieser Doppelseite trägt entschieden zur Generierung von Bedeutung bei: Das Entfalten legt den Fokus der Auseinandersetzung zunächst auf die Größendimensionen des großen Faltblatts, aufgrund derer überhaupt erst die Möglichkeit besteht, den Kinderkörper in Lebensgröße darstellen zu können und darin lesend Betrachtende leiblich zu adressieren. Die vorliegende Doppelseite soll daher nicht auf ein vom materiellen Träger losgelöstes Verständnis als Bild-Text-Hybrid oder Bild-Bild-Gefüge komprimiert werden, wie es den Comickdiskurs bislang dominiert. Stattdessen schlage ich mit dem Verständnis von Comics als narrative Artefakte eines visuell-taktilen Mediums einen Perspektivwechsel vor, der Comics aus deren Wahrnehmung heraus begreift, dahingehend die visuellen, materiellen und die Handhabungen betreffenden Aspekte untersucht und im dialogischen Verhältnis mit Rezipierenden situiert.

Mit dieser Perspektivverschiebung auf Wahrnehmungszusammenhänge von Comics ist auch das Erkenntnisinteresse dieser Studie markiert: die ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten durch und mit Comics. In diesem Zusammenspiel von Comics und lesend Betrachtenden werden Einsichten in die medialen Wirkweisen der

jeweils spezifischen Comics, die Historizität des Mediums sowie die soziokulturellen Voraussetzungen der lesenden Betrachtenden generiert (kognitive Dimension); dieses lässt raumgreifende Zusammenhänge spürbar werden (leibliche Dimension) und bindet die lesend Betrachtenden durch Empathie erzeugende und immersive Qualitäten ein (affektive Dimension).

Diese Dimensionen kommen in Zusammenschau auch im eingeführten Beispiel zum Tragen. So wird die Reflexion über Darstellungskonventionen in Comics angestoßen, wenn beim Aufschlagen des großen Faltblatts die schiere Größe sowie das zunächst chaotisch anmutende Arrangement der Panels irritieren. In der raumgreifenden Handhabung des großen Faltblatts werden Rezipierende ihrer leiblichen Verfasstheit gewahr, und diese Bezogenheit wiederum verstärkt das affektive Einfühlen in die Erzählung. Damit zeichnet sich bereits ab, dass diese Dimensionen nur in der Analyse separiert voneinander betrachtet werden können, in der ästhetischen Erfahrung jedoch stets miteinander verzahnt und zirkulär zu verstehen sind.

Mit dem zuletzt benannten Einfühlen, der Intensivierung der Auseinandersetzung mit dem Comic, ist eine weitere prozessuale Bewegung angesprochen, die insbesondere mit dem Fokus auf narrative Comics an Gewicht gewinnt: Die ästhetische Erfahrung liegt nicht allein im subjektbezogenen Reflektieren und Selbsterfahren, sondern in einer zirkulären Bewegung, welche die Rückbindung dieser generierten Erkenntnisse und Erfahrisse in die Erzählung beinhaltet. Dies ist im eingeführten Beispiel etwa dann der Fall, wenn über die leibliche Adressierung der Rezipierenden die Relationalität zwischen Eltern und Kind spürbar, das Nachdenken über familiäre Beziehungen allgemein sowie den heteronormativen Zuschnitt des vorliegenden Beispiels im Speziellen angestoßen wird und sich dadurch die Auseinandersetzung sowie die emotionale Affizierung verstärken.

Dieser erste Zugang zur großen Faltblatt-Doppelseite aus *Building Stories* demonstriert die zentralen Ziele der vorliegenden Schrift. In Hinblick auf die Comicforschung vollziehe ich eine Perspektivverschiebung auf die Wahrnehmung von Comics sowie ihre Charakterisierung als visuell-taktilen Medium hin. In inhaltlicher Hinsicht entwickelt und erprobt die vorliegende Forschungsarbeit Analyse-Instrumentarien, um das Zusammenspiel von Comics und lesend Betrachtenden sowie die darin generierten Bedeutungshorizonte für Comicerzählungen zu erschließen.

In den folgenden Unterkapiteln der Einleitung wird zunächst der theoretische und methodische Zuschnitt erläutert, der mit der Perspektivverschiebung auf Wahrnehmungszusammenhänge einhergeht. Daraufhin wird die Auswahl des Beispiels der Fallanalyse, Chris Wares *Building Stories*, begründet, und diesbezügliche Rahmenbedingungen werden geklärt. Im letzten Unterkapitel erfolgt dann eine eingehende Erläuterung zur Fragestellung, zu den daraus resultierenden Teilaspekten und Thesen sowie dem argumentatorischen Aufbau der Arbeit.

## Perspektivierung, theoretischer Zugang, methodischer Zugriff

Der Leitfrage, wie in Comics durch Sinneswahrnehmung Erfahrung und Bedeutung hervorgebracht werden, begegne ich aus kunstwissenschaftlicher Perspektive. Ihrer Beantwortung lege ich einen phänomenologisch-hermeneutischen Zugang und der untersuchenden Durchführung einen rezeptionsästhetischen Zugriff zugrunde. Die phänomenologischen, hermeneutischen und rezeptionsästhetischen Ansätze, auf die ich mich im Folgenden beziehe, werden dabei einer Aktualisierung unterzogen, und zwar durch Erkenntnisse der feministischen Standpunkttheorie. In dieser Verbindung von theoretischem Zugang und methodischem Zugriff erprobe ich die Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen Fallanalyse sowie Theorie und lege einen von beidem durchdrungenen Ansatz zur Erschließung von ästhetischer Erfahrung durch visuell-taktilen Erzählen im Medium Comic vor.

Comics aus kunstwissenschaftlicher Perspektive zu erschließen ist insofern reizvoll, als das Medium in seiner historischen Entwicklung unablässig in Zuschreibungs- und Widerrufungsprozesse verwickelt ist, die triumphierend einen Kunststatus verleihen, diesen sodann aber auch wieder mit Vehemenz absprechen. Damit schreibt sich die Relation von Kunst und Nicht-Kunst in das Medium ein. Mit der vorliegenden Arbeit plädiere ich dafür, statt einer ontologischen Festschreibung ein dynamischeres Verständnis von Comics zugrunde zu legen, das den Fragehorizont auf das Zusammenspiel von Comics und lesend Betrachtende lenkt und die Bedingungen der in sinnlicher Wahrnehmung gründenden Erfahrung und Bedeutungskonstruktion untersucht: ästhetische Erfahrung durch und mit Comics.

Eine kunstwissenschaftliche Perspektive auf Comics – im Speziellen auf die Wahrnehmung von Comics – anzuwenden, ist für dieses Erkenntnisinteresse geradezu prädestiniert, da die Disziplin auf die sinnliche Auseinandersetzung mit Artefakten spezialisiert ist. Der Begriff ‚Kunstwissenschaft‘ wird diesbezüglich als Oberbegriff für die wissenschaftliche Beschäftigung mit bildender Kunst und – in ihrer Relationalität auch breiter gefasst – mit kulturellen Artefakten und Praktiken verwendet. Dieser Begriff weist in seiner Wortbedeutung eine breitere Öffnung hinsichtlich methodischer und theoretischer Überlegungen als derjenige der Kunstgeschichte auf. Die Kunstgeschichte ist in diesem Verständnis eine wichtige Teildisziplin der Kunstwissenschaft, die zudem Bildwissenschaft und philosophische Ästhetik umfasst.

Vor der Folie dieser Perspektivierung ist als wissenschaftstheoretischer Fragehorizont zunächst das Verhältnis von Anschaulichkeit und Modellhaftigkeit zu klären: Sollen sinnliche Strukturen und theoretische Implikationen aus der anschaulichen Auseinandersetzung mit einem Fallbeispiel entwickelt oder vielmehr ein Modell erarbeitet und dessen Gültigkeit an unterschiedlichen Beispielen erprobt werden? Beide Ansätze, Modellhaftigkeit und Anschaulichkeit, werden in der vorliegenden Dissertation eingesetzt und miteinander verschränkt.

Zur Definition von Comics als visuell-taktilen Medium sowie der Entwicklung eines Modells ästhetischer Erfahrung durch und mit Comics wird der Fokus auf die theoretische Auseinandersetzung gelegt und dies insbesondere anhand der bereits in der Einleitung vorgestellten Doppelseite aus dem großen Faltblatt von *Building Stories* anschaulich gemacht. In der Fallstudie argumentiere ich dann *en detail* auf Basis der beschreibenden Analyse. Davon ausgehend werden umfassendere, comicspezifische Kontexte erschlossen. Diese kombinierende Vorgehensweise erachte ich als gewinnbringend, da mit den jeweiligen Zugängen unterschiedliche Resultate und Grenzen gesetzt sind. So können durch die erarbeitete Theorie ästhetischer Erfahrung durch und mit Comics die spezifischen visuell-taktilen Zusammenhänge nicht ausreichend in den Blick genommen werden. Gleichzeitig sind mit Fokus auf die fallanalytische Erschließung visuell-taktile Mechanismen die übergeordneten Rahmenbedingungen ästhetischer Erfahrung, wie ich sie mit der kognitiven, leiblichen und affektiven Dimension adressiere, konzeptionell nur schwer zu erfassen. In Kombination aber können die beiden Ansätze neue Erkenntnisse hervorbringen.

Der eingangs eingeführten Leitfrage liegt die Annahme zugrunde, dass die Auseinandersetzung im dialogischen Verhältnis zwischen Comic, oder allgemeiner: Artefakt, und Rezipierenden geschieht. Die wissenschaftstheoretischen Implikationen dieser Grundannahme gilt es im Folgenden herauszuschälen und damit den phänomenologisch-hermeneutischen Zugang, den rezeptionsästhetischen Zugriff sowie deren Aktualisierungsbedarf zu erläutern.

Die Phänomenologie, von Bernhard Waldenfels als eine „Philosophie der Erfahrung“<sup>45</sup> bezeichnet, ist prädestiniert, um die Wahrnehmung von Comics zugänglich zu machen. Für mein theoretisches Rahmenwerk beziehe ich mich hierbei insbesondere auf Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (frz.: *Phénoménologie de la Perception*, 1945). Darin bildet der Leib den zentralen Ausgangspunkt: Durch ihn und mit ihm realisiert sich die Wahrnehmung eines Gegenstands. Mit ‚Leib‘ bezeichnet Merleau-Ponty das Erfahrung implizierende, lebendig-körperliche Selbstbewusstsein.<sup>6</sup> Er setzt den Leib in seiner Bedeutung von dem Begriff des Körpers ab, der sich dadurch auszeichnet, in Besitz genommen zu werden oder beispielsweise auch in Artefakten zur Darstellung zu kommen.<sup>7</sup> Mit der Unterscheidung zwischen Leib und Körper sind zwei unterschiedliche Perspektivierungen benannt, welche eine, mit Bernhard Waldenfels‘ Worten, „doppelte Seinsweise“<sup>8</sup> beschreiben. Diese richtet sich danach, ob Wahrnehmungszusammenhänge und Selbsterfahrung oder die ‚Dinglichkeit‘ einer Person, einer Figur bzw. eines Gegenstands adressiert werden. Letztere kann, wie Irmela Krüger-Fürhoff kritisch ausführt, charakterisiert werden als „kulturell überformt, objektiviert und instrumentalisiert“<sup>9</sup>.

Bei der Leiblichkeit handelt es sich um ein ‚Zur-Welt-Sein‘, in dem die ansonsten übliche Grenzziehung zwischen Subjekt und Objekt verschwimmt und gleichzeitig auch der eigene Standort in der Wahrnehmung markiert wird.<sup>10</sup> Dies verdeutlicht Merleau-Ponty am Beispiel eines Dialogs zwischen zwei Gesprächspartner\*innen:

In der Erfahrung des Dialogs konstituiert sich zwischen mir und dem Anderen ein gemeinsamer Boden, mein Denken und seines bilden ein einziges Geflecht, meine Worte wie die meines Ge-

sprächspartners sind hervorgerufen je durch den Stand der Diskussion und zeichnen sich in ein gemeinsames Tun ein, dessen Schöpfer keiner von uns beiden ist. Das ergibt ein Sein zu zweien, und der Andere ist hier nicht mehr für mich ein bloßes Verhalten in meinem transzendentalen Felde, noch übrigens in dem seinen, sondern in vollkommener Gegenseitigkeit sind wir für einander Mitwirkende, unser beider Perspektiven gleiten ineinander über, wir koexistieren durch ein und dieselbe Welt hindurch.<sup>11</sup>

Ähnlich wie in dieser Beschreibung möchte auch ich das Verhältnis zwischen Comic und lesend Betrachtenden als dialogisches verstanden wissen. Es handelt sich dabei um eine Hin-und-Her-Bewegung zwischen beiden, in der sich ästhetische Erfahrung sowie Bedeutungskonstruktion vollziehen. In Merleau-Pontys Beschreibung sind die beiden Gesprächspartner\*innen jeweils leiblich, insbesondere sprechend und denkend, aufeinander bezogen. Im Verhältnis zwischen Rezipierenden und Artefakt handelt es sich aber um unterschiedliche Weisen, den gemeinsamen Boden des Dialogs zu nähren. Um dieses Verhältnis beschreibbar zu machen, führe ich artefaktseitig die drei Analyse-Ebenen des Dargestellten, der Darstellung und der topologischen Zusammenhänge ein. Rezipierendenseitig fächere ich ästhetische Erfahrung in die drei Dimensionen der Kognition, Leiblichkeit und des Affekts auf.

Wissenschaftstheoretisch resultiert in dieser Anlage ein zu adressierendes Problem: Nach Merleau-Ponty ist in einem ernst genommenen phänomenologischen Ansatz der deskriptive, beschreibende Modus nicht zu verlassen.<sup>12</sup> Mit der Forderung „Es gilt zu beschreiben, nicht zu analysieren und zu erklären“<sup>13</sup> stellt er sich gegen wissenschaftliche Analyseverfahren, in denen bereits in der Ausführung cartesianisch-dualistische Einschreibungen vorhanden sind und damit Bewertungen bezüglich Wahrnehmungsphänomenen mitschwingen.<sup>14</sup> Dementsprechend würde die Analyse und Interpretation von Artefakten nicht mehr in den Zuständigkeitsbereich der Phänomenologie fallen, und auch die von mir vorgenommene Unterteilung läuft Merleau-Pontys Überlegungen zuwider:

Ein Roman, ein Gedicht, ein Bild, ein Musikstück sind Individuen, d. h. Wesen, in denen Ausdruck und Ausgedrücktes nicht zu unterscheiden sind, deren Sinn nur in unmittelbarem Kontakt zugänglich ist und die ihre Bedeutung ausstrahlen, ohne ihren zeitlich-räumlichen Ort zu verlassen.<sup>15</sup>

Diesen Ausführungen stimme ich nachdrücklich zu. Doch um das Geschehen im Geflecht zwischen Artefakt und Rezipierenden besser verständlich zu machen, ist eine Zerlegung in Analyse-Ebenen und Erfahrungsdimensionen sowie die Untersuchung von Wechselwirkungen zwischen diesen ein notwendiges Hilfsmittel.

Mit dieser Problematik sieht sich auch Björn Hochschild in der theoretischen Fundierung seiner Dissertation *Die Wahrnehmung des Anderen: Begegnungen mit Figuren im Verhalten von Comics und Filmen* (2020) konfrontiert. Er umgeht die gänzliche Erfüllung von Merleau-Pontys Forderung für seine Film- und Comicanalysen argumentatorisch, indem er Figuren „nicht hinsichtlich ihres ontologischen Status oder ihrer objektiven Beschaffenheit“<sup>16</sup> analysiert, sondern grundlegende Strukturen aus einer detaillierten Beschreibung der Wahrnehmung des Artefakts ableitet. Damit liefert Hochschilds Ansatz eine Deskription in doppelter Hinsicht, wie sie Silvia Stoller allgemein für die phänomenologische Zugangsweise beschreibt,

„nämlich erstens in phänomenologischer Hinsicht als Beschreibung des Wahrnehmungserlebnisses aus der Sicht des Wahrnehmungssubjekts und zweitens in strukturaler Hinsicht als ‚Beschreibung von Strukturen‘.“<sup>17</sup>

Ein ähnliches Verständnis liegt auch meiner Vorgehensweise zugrunde, die ich aber für die Auseinandersetzung mit dem zweiten Teil meiner Forschungsfrage – wie durch Sinneswahrnehmungen Bedeutung generiert werden kann – ausdrücklich um einen interpretierenden Modus ergänze.<sup>18</sup> Dieser speist sich aus einer hermeneutischen Zugangsweise. Als Theorie des Verstehens liegt der Fokus der Hermeneutik auf der Erschließung von Bedeutungen, hier im Speziellen auf der Interpretation eines Artefakts im Zusammenspiel von Inhalt und Form.

Mit *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960) hat Hans-Georg Gadamer eine umfassende Theoretisierung philosophischer Hermeneutik vorgelegt, die breit rezipiert wurde und der kunstwissenschaftlichen Disziplin direkte Anknüpfungspunkte lieferte.<sup>19</sup> Diese beruht auf der Annahme eines Dialoges Rezipierender mit einer anderen Person oder einem Artefakt. Der Verstehensprozess eines Artefakts, dem in den vorliegenden Zusammenhängen mein besonderes Interesse gilt, ist nach Gadamer dynamisch sowie prozessual zu begreifen und dies – über die einzelne Interpretation hinaus – bezogen auf die Gesamtheit der auslegenden Auseinandersetzungen mit dem spezifischen Artefakt:

Jede Aneignung der Überlieferung ist eine geschichtlich andere – was nicht heißt, daß eine jede nur eine getrübe Erfassung derselben wäre: eine jede ist vielmehr die Erfahrung einer ‚Ansicht‘ der Sache selbst. [...] Darin drückt sich aus, daß die Aneignung kein bloßer Nachvollzug oder gar ein bloßes Nachreden des überlieferten Textes ist, sondern wie eine neue Schöpfung des Verstehens.<sup>20</sup>

Ziel sei das Aufdecken eines „wahren Sinn[s], der in einer Sache liegt“<sup>21</sup>. Damit wird das Resultat dieses Prozesses – ganz im Gegenteil zum dynamischen Interpretationsgeschehen – als fixiertes Ergebnis konstruiert. Dieses wird zwar durch viele verschiedene Interpretationen innerhalb der Überlieferungsgeschichte hinweg angereichert, dennoch handelt es sich dabei stets um eine Orientierung auf den ‚wahren‘ Bedeutungskern, den das Kunstwerk ausmacht.<sup>22</sup> Mit der Betonung der Wahrheits-suche schreibt sich Gadamers Ansatz in diejenigen Interpretationsnormen ein, die das Kunstwerk als „Organon der Wahrheit“<sup>23</sup> verstehen und Iser zurecht kritisiert: Interpretation kann sich demnach

[...] nicht mehr darin erschöpfen, ihren Lesern zu sagen, welchen Inhalts der Sinn des Textes sei; vielmehr muß sie dann die Bedingung der Sinnkonstitution selbst zu ihrem Gegenstand machen. Sie hört dann auf, ein Werk zu erklären, und legt statt dessen die Bedingung seiner möglichen Wirkung frei. Verdeutlicht sie das Wirkungspotential eines Textes, so verschwindet die fatale Konkurrenz, in die sie dadurch geraten ist, daß sie dem Leser die von ihr ermittelte Bedeutung als die richtigere oder bessere aufzudrängen versuchte.<sup>24</sup>

In dieser von Iser eröffneten Sichtweise möchte auch ich den Zuschnitt meiner interpretatorischen Vorgehensweise verstanden wissen.

In Gadamers Hermeneutiktheorie spielen rezipierendeseitig bestehende Vorannahmen eine bedeutende Rolle. Diese werden in der aufgeschlossenen Beschäftigung

mit einem Artefakt revidiert, angeglichen oder bestätigt, wodurch sich Bedeutungshorizonte erschließen lassen und Rezipierende der eigenen Rolle im Rezeptionsgeschehen gewahr werden.<sup>25</sup> Anders als bei dem phänomenologischen Ansatz werden hier Vorannahmen als konstitutiver Teil des Verstehensprozesses begriffen.<sup>26</sup> Bei diesen Vorannahmen handelt es sich in Gadammers Worten um ‚Vorurteile‘, im Sinne eines Vorverständnisses (also ohne die gebräuchliche negative Wendung), welche die „normative Bedeutung der Vergangenheit“<sup>27</sup> reflektierend affirmiert. Damit sind nach Gadamer ‚produktive‘ bzw. ‚wahre‘ Vorurteile‘ beschrieben, die auf Autorität und Tradition hin orientiert sind und von den ‚falschen‘, Verstehen verhindernden Vorurteilen unterschieden werden müssen.<sup>28</sup>

Zwei Aspekte von Gadammers Hermeneutik und Merleau-Pontys Phänomenologie sind für meinen theoretischen Zugang zu problematisieren: einerseits die Privilegierung von ‚wahren‘ Vorannahmen, welche das Resultat des Verstehensprozesses in eine unhinterfragt bleibende Überlieferungsgeschichte einschreibt, andererseits der Ausgangspunkt der phänomenologischen Beschreibung durch ein Wahrnehmungssubjekt, „frei von theoretischen Konstrukten“<sup>29</sup> und damit unter Ausklammerung von Vorwissen und Vorprägungen. Beide Aspekte fußen auf der Annahme von Inter-subjektivität, die gleichermaßen theoretische wie methodische Implikationen in sich birgt.

Die Frage nach der Inter-subjektivität bei Merleau-Ponty basiert zunächst auf einer Ähnlichkeitsannahme:

Erscheint mir, über die Wahrnehmung reflektierend, das Wahrnehmungssubjekt begabt mit einem primordialen weltbezüglichen Gefüge, jenes körperliche Ding nach sich ziehend, ohne welches es kein anderes Ding für es gäbe, wieso sollten dann andere Leiber, die ich wahrnehme, nicht ihrerseits von Bewußtsein bewohnt sein? Hat mein Bewußtsein einen Leib, warum sollten andere Leiber, die ich wahrnehme, nicht ihrerseits von Bewußtsein bewohnt sein?<sup>30</sup>

Die so gefasste Relationierung des Inter-subjektiven ermöglicht einen Ausweg aus der Gegenpoligkeit von Objektivität und Subjektivität, welche beide, wie Hochschild konstatiert, gleichermaßen das dialogische Verhältnis zwischen Rezipierenden und Artefakt verunmöglichen.<sup>31</sup> Mit der so gefassten theoretischen Perspektivierung geht methodisch einher, dass die wissenschaftliche Erschließung, also das tatsächliche Beschreiben von Wahrnehmung und sinnlichen Erfahrungsweisen im Modus des ‚Zur-Welt-Seins‘ bzw. im dialogischen Verhältnis zwischen Rezipierenden und Artefakt, bei der Wahrnehmung und Erfahrung der jeweils phänomenologisch beschreibenden Person ansetzt. Diese Wahrnehmung besteht darin, wie Ingrid Vendrell Ferran beschreibt, „sich frei von theoretischen Konstruktionen und im Hinblick auf die Erfahrung den Phänomenen so, wie sie gegeben sind, zu nähern. Die Perspektive der Erlebenden ist stets Ausgangspunkt der Untersuchung.“<sup>32</sup> Vor dem Hintergrund dieser Annahme ist kritisch zu befragen, wie durch meine eigene Wahrnehmung auf diejenige anderer Personen geschlossen werden kann.<sup>33</sup> Welche normativen Fest-schreibungen bezüglich Leib- und Körperlichkeit unterliegen dieser Annahme? Wo endet die strukturelle Ähnlichkeit des Leibes, wo beginnt die notwendige Verschiedenheit zwischen den Dialog-Partner\*innen?

Auch für die Hermeneutik gilt es, den Anspruch auf intersubjektive Gültigkeit der interpretatorischen Auslegung zu reflektieren. Hierin macht Terry Eagleton mit Bezug auf literaturwissenschaftliche Hermeneutik eine ideologische und den Machtdiskurs betreffende Leerstelle im theoretischen Gerüst aus:

Sie kommt [...] nicht mit dem Problem der Ideologie zurecht – mit dem Faktum, daß der nie endende ‚Dialog‘ der menschlichen Geschichte oft genug ein an die Machtlosen gerichteter Monolog der Mächtigen ist, oder daß, wenn es sich tatsächlich um einen Dialog handelt, die Partner – Männer und Frauen zum Beispiel – kaum gleichberechtigt sind. Sie weigert sich, anzuerkennen, daß Diskurs immer in Macht verstrickt ist, die möglicherweise keineswegs gütig ist; und der Diskurs, in dem sie diese Tatsache auf bemerkenswerte Weise verkennt, ist ihr eigener.<sup>34</sup>

Eagleton greift hier eine Kritik auf, die nach Emil Angehrn häufig an hermeneutische Theorie herangetragen wird, diese „als eine der Tradition verhaftete, affirmative Denkform stilisiert, die mit Idealisierungen arbeite und nicht in der Lage sei, das Zwiespältige in Texten wahrzunehmen und falsche Vereinsseitigungen aufzubrechen.“<sup>35</sup> Derartige Vorwürfe adressiert auch Gadamer in seinem Aufsatz *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik. Metakritische Erörterungen zu ‚Wahrheit und Methode‘* (1967) und entgegnet:

Der Sache nach aber erscheint es von der hermeneutischen Problemstellung aus geradezu als absurd, daß die realen Faktoren von Arbeit und Herrschaft außerhalb ihrer Grenzen liegen sollen. Was sind denn die Vorurteile, auf die es in der hermeneutischen Bemühung zu reflektieren gilt, anderes? Woher sollen sie sonst kommen? Aus kultureller Überlieferung? Sicher auch. Aber woraus bildet sich diese?<sup>36</sup>

Dementsprechend gäbe es zwar die Möglichkeit, Ideologiekritik einzulassen, Gadamer realisiert dies in *Wahrheit und Methode* allerdings nicht – ganz im Gegenteil bestätigt seine Konzeption durch die nachdrückliche Betonung der Relevanz von ‚wahren‘ Vorannahmen durch Tradition und Autoritäten ideologische Einlassungen.<sup>37</sup>

Aus diesen Kritikpunkten an Phänomenologie und Hermeneutik ergibt sich die Notwendigkeit eines weiteren Pfeilers für das theoretische Gerüst dieser Studie, und zwar anhand von Positionen der feministischen Standpunkttheorie.<sup>38</sup> Deren Entwicklung setzte mit den beginnenden 1980er Jahren ein und umfasst kritische Auseinandersetzungen mit dem Androzentrismus empirischer sowie epistemologischer Forschung. Dies exemplifiziert Sandra Harding anhand eines Fragenkatalogs, und zwar darüber,

[...] who can be a knower (only men?); what tests beliefs must pass in order to be legitimated as knowledge (only tests against men's experiences and observations?); what kinds of things can be known (can ‚subjective truths,‘ once that only women – or only some women – tend to arrive at, count as knowledge?); the nature of objectivity (does it require ‚point-of-viewlessness‘?); the appropriate relationship between researcher and her/his research subjects (must the researcher be disinterested, dispassionate, and socially invisible to the subject?); what should be the purpose of the pursuit of knowledge (to produce information *for* men?).<sup>39</sup>

Dieser Katalog beruht auf einer sich perpetuierenden Folge von männlich<sup>40</sup> geprägten Forschungsfragen und den daraus entwickelten Theoremen und Methodiken, die

universalen Geltungsanspruch, Rationalität und Neutralität für sich behaupten und nach ‚objektivem‘ Wissen streben. Dieses Wissen bestimmen Lorraine Daston und Peter Galison als eines, „das keine Spuren des Wissenden trägt – ein von Vorurteil oder Geschicklichkeit, Phantasievorstellungen oder Urteil, Wünschen oder Ambitionen unberührtes Wissen.“<sup>41</sup> Aus Kritikpunkten, wie sie Harding anführt, haben sich unterschiedliche Positionen feministischer Standpunkttheorie entwickelt, darunter etwa diejenige von Nancy Hartsock, welche fordert, Forschung ausgehend von den Erfahrungen von Frauen zu betreiben, da diese durch ihre marginalisierte Stellung objektivere Erkenntnisse hervorbringen würden als bestehende Herangehensweisen.<sup>42</sup> Dieser Position ist kritisch zu entgegnen, dass Frauen bzw. Personen marginalisierter Gruppen, um die es in einer derartigen Argumentation übergeordnet geht, gänzlich unterschiedliche Erfahrungen machen und damit nicht von *der* Erfahrung marginalisierter Personen gesprochen werden kann.<sup>43</sup> Sandra Hardings Bewertung von Ansätzen nach starker oder schwacher Objektivität setzt bei diesem Umstand an und plädiert für eine Demokratisierung und Diversifizierung der Wissenschaft – je mehr Wissenschaftler\*innen mit unterschiedlichen soziokulturellen Verortungen partizipieren, desto stärker fällt der Objektivitätsgrad aus, welcher der daraus resultierenden Forschung zugeschrieben werden kann.<sup>44</sup>

In diesem Sinne verstehe ich feministische Standpunkttheorie auch nicht als die Suche nach einem gültigen und bestmöglichen Ausgangspunkt feministischer Forschung, sondern einerseits als die kritische Befragung bestehender Theorien auf Voreingenommenheit und unmarkierte machtdiskursive Einschreibungen sowie andererseits als das Ernst-Nehmen des eigenen, soziokulturell geprägten Standpunkts innerhalb theoretischer Diskurse. Hierin beziehe ich mich insbesondere auf Donna Haraways Ansatz des *situated knowledge*. Damit wendet sie sich gegen den „conquering gaze from nowhere“, welcher

[...] mythically inscribes all the marked bodies, that makes the unmarked category claim the power to see and not be seen, to represent while escaping representation. This gaze signifies the unmarked positions of Man and White, one of the many nasty tones of the word „objectivity“ to feminist ears in scientific and technological, late-industrial, militarized, racist, and male-dominant societies, that is, here, in the belly of the monster, in the United States in the late 1980s.<sup>45</sup>

Statt also diese unmögliche Blickkonstellation („a god trick“<sup>46</sup>) zu konstruieren, dadurch die eigene Situierung zu verschweigen und absolut zu setzen, ist es notwendig, sich der eigenen, partiellen Perspektive sowie des gesellschaftspolitisch und soziokulturell geprägten Standorts gewahr zu werden, ebenso wie der leiblichen Einbettung der eigenen Wahrnehmung und der aktiven Rolle des Artefakts im Zusammenspiel mit Rezipierenden. Damit einhergehend ist es angezeigt, die daraus resultierenden Implikationen für das theoretische und methodische Gerüst wissenschaftlicher Zugänge zu reflektieren.<sup>47</sup>

Für die hier vorgestellten phänomenologischen sowie hermeneutischen Ansätze gilt es daher auch, nach Voreingenommenheit und nach ‚blinden Flecken‘ zu fragen. Damit ist aus meiner Perspektive kritisch anzumerken, dass in Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* Körpernormen eingeschrieben sind, die es

bewusst zu machen gilt. Aus der Frage „Hat mein Bewußtsein einen Leib, warum sollten andere Leiber nicht Bewußtsein ‚haben‘?“<sup>48</sup> resultiert durch die Annahme der intersubjektiven Gültigkeit in der Beschreibung von Wahrnehmung aus dem ‚Ich‘, dass sich Wahrnehmungsstrukturen extrahieren lassen, die auch für andere – oder gar alle – Leiber gelten.<sup>49</sup>

Auf die Handhabung bezogen wäre hier nun aber zu fragen, ob es in der Beschreibung von Wahrnehmungsstrukturen einen Unterschied macht, ob meine Körperproportionen normativen Standards entsprechen oder nicht. Beispielsweise halte ich das eingangs beschriebene große Faltblatt aus *Building Stories* frontal vor meinen Körper, bewege es zu mir oder strecke es von mir weg, um aus gewisser Distanz der sinnlichen Überforderung durch die Fülle der Panels, dem lebensgroßen Kleinkindkörper und der sperrigen Größe beizukommen. Damit schreiben sich spezifische Körpernormen in meine wahrnehmenden Beobachtungen ein, die Leiber unberücksichtigt lässt, etwa als körperlich ‚behindert‘ gelesene, die diese Distanz- und Nahsicht anders generieren, als ich dies durch die Spannweite meiner Arme tue.

Daher ist ein zentrales Anliegen, meinen phänomenologischen Zugang als einen von vielen möglichen zu charakterisieren, der aus eben dieser Vielfalt das Potenzial zukünftigen Austauschs und ein besseres Verständnis – um im Beispiel zu bleiben – über die unterschiedlichen Handhabungsweisen eines Comics schöpft. Ähnlich gilt auch mit Bezug auf Gadammers Hermeneutik, dass ich statt einer Orientierung hin auf *die* – oder auch nur *eine* – Wahrheit ein dynamischeres Verständnis zugrunde lege, welches Möglichkeiten des Verstehens eröffnet, die aus der anschaulichen und eingehenden Auseinandersetzung mit dem Artefakt hervorgehen.<sup>50</sup>

Doch auch der so beschriebene phänomenologisch-hermeneutische Zugang birgt wichtige Anknüpfungspunkte zur kritischen Standortmarkierung. Merleau-Ponty geht ausdrücklich vom ‚Ich‘ aus, um Welt beschreibend zu erschließen, weswegen dieser Zugang für Ansätze etwa der Gender und Dis/ability Studies fruchtbar gemacht wird.<sup>51</sup> Jedoch, und dies wird zurecht von Mark Paterson kritisiert, verbleibt Merleau-Pontys ‚Ich‘

[...] indubitably abstract, singularly white, adult, able-bodied and male. His first-person generalizations only seem to perpetuate and reaffirm this generalized, individualistic subjectivity, and although insights into touch and tangibility recur throughout his writing, they are often posed or framed within visualistic terms.<sup>52</sup>

Um diese Einschreibungen bewusst zu machen, können die in Gadammers Ansatz als konstitutiv gesetzten Vorannahmen im Verstehensprozess herangezogen werden. Dies jedoch in anderer Besetzung: Die allein auf geschichtliches Vorwissen reflektierten, auf Tradition und Autorität fußenden Vorurteile Gadammers bedürfen einer ideologiekritischen Revision, die mit der feministischen Standpunkttheorie adressiert wurde.

In meinem theoretischen Zugang, so lässt sich zusammenfassen, bin ich weder an der Festschreibung bestimmter Wahrnehmungsstrukturen noch an der Bergung einer im Gegenstand freizulegenden Wahrheit interessiert, sondern daran, wie durch Sinneswahrnehmung Erfahrung und Bedeutung generiert werden kann. Auf meinen

Untersuchungsgegenstand hin gemünzt geht es mir darum, die Erfahrungen und Bedeutungen zu erschließen, die sich in dem dialogischen Verhältnis zwischen Artefakt und Rezipierenden, und zwar aus der Verschränkung von visuell-taktilen Mechanismen, also der Visualität, Materialität und Handhabung, von Comics ereignen.

Für mein theoretisches Rahmenwerk ist es wichtig anzuerkennen, dass ich mit einem bestimmten Interesse an meinen Untersuchungsgegenstand herantrete, welches nicht von meinen eigenen Erfahrungen, meinen soziokulturellen Prägungen und meiner gesellschaftspolitischen Einstellung zu trennen ist. Dementsprechend plädiere ich für intersubjektive Nachvollziehbarkeit meiner Forschung, statt ihre intersubjektive Gültigkeit zu proklamieren. Ich bemühe mich darum, meinen Argumentationsweg, den thematischen Zuschnitt sowie den Übergang vom beschreibenden zum interpretierenden Modus so transparent und verständlich wie möglich zu halten und die damit einhergehenden Implikationen zu reflektieren, damit Leser\*innen dieser Schrift, die andere Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen an und mit dem Fallbeispiel *Building Stories* erleben, meine Überlegungen auf Plausibilität hin prüfen können. Dies wiederum führt im besten Falle zu einem fruchtbaren Austausch über verschiedene soziokulturelle Prägungen, Handhabungen und Standpunkte.

Auf dieser theoretischen Grundlage baue ich eine Rezeptionsästhetische Methodik auf, die gleichermaßen phänomenologisch wie hermeneutisch geprägt ist. Erst in den späten 1960er Jahren von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser in der Literaturwissenschaft entwickelt, fand die Rezeptionsästhetik als methodisches Rahmenwerk nach und nach auch in der Kunstwissenschaft Anwendung.<sup>53</sup> Die Methode setzt sich von produktionsästhetischen Vorgehensweisen ab, die den Fokus auf Künstler\*innen und die Herstellung eines Artefakts legen, sowie auch von empirischer Rezeptionsforschung, die auf Grundlage historischer Quellen die Figur der historischen Rezipierenden erschließt oder mit einer Vielzahl von Proband\*innen qualitative und quantitative Aussagen über Wahrnehmungswege und -weisen trifft. Den verschiedenen rezeptionsästhetischen Ansätzen ist gemein, dass sie das Kunstwerk in dessen Interaktion mit Rezipierenden betrachten, wodurch das analytische Hauptaugenmerk auf Aspekte der Wahrnehmung, Erfahrung sowie Mechanismen des Kunstwerks gelegt wird, die diese Potenziale freilegen.

Wolfgang Kemp vertritt eine der prominentesten Positionen kunstwissenschaftlicher Rezeptionsästhetik und hat maßgeblich zu deren Verständnis beigetragen. Dennoch deckt seine Perspektive nur einen bestimmten methodischen Ansatzpunkt für die Untersuchung der dialogischen Beziehung zwischen Kunstwerk und Rezipierenden ab. Seine Konzeption zeichnet sich durch eine enge Bezugsetzung zur literarischen Rezeptionsästhetik aus. Diese macht literaturwissenschaftliche Konzepte für die Kunstwissenschaft fruchtbar. So thematisiert er vor allem Fragen der Repräsentation, d. h. der dargestellten Objekte und ihrer handlungsbasierten Beziehungen im dreidimensionalen Bildraum. Diese ‚inneren Rezeptionsvorgaben‘ müssen nach Kemp bei der Übertragung von der Literatur auf die bildende Kunst um eine weitere Perspektivierung ergänzt werden, die sich aus der räumlichen Disposition des Kunstwerks sowie der soziokulturellen Prägung der Betrachtenden ergibt.<sup>54</sup> Die wichtigste Aufgabe der kunstwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik liegt

demzufolge darin, das Verhältnis zwischen den inneren und äußeren Bedingungen der Kunstrezeption in verschiedenen Epochen zu untersuchen.

Während Kemps rezeptionsästhetischer Ansatz sich insbesondere auf Handlungszusammenhänge fokussiert, die sich auf Ebene des Dargestellten verorten lassen, beschäftigen sich Max Imdahl und Gottfried Boehm vor einem bildtheoretischen Hintergrund mit Wahrnehmungsmodalitäten im Zusammenwirken der Ebenen des Dargestellten und der Darstellung.<sup>55</sup> Allen drei Ansätzen ist gemein, dass sie in erster Linie für Gemälde, Zeichnungen und Grafiken entwickelt wurden und damit ein verhältnismäßig kleines Spektrum künstlerischer Praktiken abdecken.

Janneke Wesseling nimmt diesen Umstand zum Ausgangspunkt ihres Buches *The Perfect Spectator. The Experience of the Art Work and Reception Aesthetics* (2017), in dem sie die kunstwissenschaftlichen Ansätze der Rezeptionsästhetik einer kritischen Analyse unterzieht. Zudem entwickelt sie die Methode in Bezug auf die aktive Rolle des Artefakts und diejenige der Rezipierenden in phänomenologischer Perspektive weiter, etwa indem sie den Begriff ‚Verticon‘ einführt:

[...] [V]erticon stands for the spectator who actually stands in front of the artwork, or walks round it, or does whatever is necessary to perceive it. It is about a situated perception, the viewpoint being that of the spectator. This spectator is aware of her own position vis-à-vis the art work, both physically and mentally.<sup>56</sup>

Zu dem Bewusstsein über die eigene wahrnehmende, leibliche Situierung fügt Wesseling noch hinzu, dass diese Gegenüberstellung von Rezipierenden und Artefakt „in a historically determined context“<sup>57</sup> bzw. „at a particular moment in a particular place“<sup>58</sup> erfolgt. Damit wird die Methode der Rezeptionsästhetik durch Wesseling stärker in Bezug auf die Leiblichkeit der Rezipierenden und das sich gegenseitig bedingende Zusammenspiel zwischen ihnen und dem Artefakt hin ausgerichtet.

Es bleibt jedoch festzustellen, dass durch den Anspruch der Autorin, ihren aktualisierenden Ansatz auch im Gegenstandsbereich gattungsübergreifend auszuweiten, die Ausführungen jeweils zu Artefakt und Rezipierenden sowie deren Zusammenspiel in wichtigen, aber eher generellen Einsichten verbleiben. Mit der vorliegenden Dissertationsschrift lege ich dagegen ein mehrsträngiges Modell vor, durch das Instrumentarien zur Analyse von ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten und den daraus resultierenden Interpretationshorizonten insbesondere für Comics entwickelt werden.

Wie bereits für den theoretischen Zugang über Phänomenologie und Hermeneutik diskutiert, ist nun auch für den methodischen Zugriff durch die Rezeptionsästhetik eine standpunkttheoretische Kritik und Modifikation vorzunehmen. Hierfür ist zunächst das Verständnis der zugrundegelegten Rezipierendenschaft zu beleuchten. Für die literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik führt Wolfgang Iser diesbezüglich verschiedene Typen an und erläutert:

In der Regel sind solche Lesertypen Konstruktionen, die der Formulierung von Erkenntniszielen dienen. Sie unterscheiden sich tendenziell dadurch voneinander, daß manchmal ihre Konstruktion gegenüber dem Substrat akzentuiert, manchmal dem Substrat die Beweiskräftigkeit für unterstellte Annahmen aufgebürdet wird. In dieser graduellen Differenzierung stecken Vorentscheidungen darüber, ob Wirkungsstrukturen verdeutlicht oder erfahrene Wirkung belegt werden sollen.<sup>59</sup>

Hierfür kontrastiert Iser zunächst die ideale mit der zeitgenössischen Leseinstanz, wobei „bei de[r] einen mehr die Konstruktion, bei de[r] anderen mehr das empirische Substrat hervorgekehrt wird, um Erkenntnisziele bzw. die Verlässlichkeit gemachter Aussagen über literarische Wirkung zu dokumentieren.“<sup>60</sup> Die Konstruktion der idealen Lesenden ist direkt mit den Ausführungen der beschreibenden und analysierenden Forscher\*innen verbunden.<sup>61</sup> Ausgehend von der jeweiligen Erschließung des Artefakts wird dessen Interpretations- und Erfahrungshorizont eröffnet und damit im Umkehrschluss die beschreibende Analyse als universeller und objektiver Zugriff ausgewiesen. Daher betont Iser auch zurecht:

Der ideale Leser ist im Unterschied zu anderen Lesertypen eine Fiktion. Wie diese ist er ohne reales Fundament; doch darin gründet seine Nützlichkeit. Denn als Fiktion schließt er die Argumentationslücken, die sich in der Analyse von Wirkung und Rezeption der Literatur immer wieder auftun. Der Fiktionscharakter erlaubt es, den idealen Leser mit wechselnden Inhalten auszustatten, je nach der Art des Problems, das durch die Berufung auf ihn gelöst werden soll.<sup>62</sup>

Der darin implizite universell-objektive Anspruch kommt allerdings nicht nur zum Tragen, wenn die zugrundegelegte Annahme über die Rezipierendenschaft offen adressiert wird, sondern ebenso, wenn diese theoretisch-methodischen Prämissen keine Erläuterung erfahren. Dies geschieht etwa dann, wenn der eigene Standpunkt der Forschenden unmarkiert und unreflektiert bleibt, sie sich also des von Haraway beschriebenen, Objektivität suggerierenden ‚*god trick*‘ bedienen. Hierdurch wird – ob intendiert oder nicht – suggeriert, dass sich Wahrnehmung voraussetzungslos vollzieht und damit eben keine soziokulturelle Einschreibung einhergehen würde.

Diesem Rezipierendenkonzept stellt Iser das der impliziten Leser\*innen entgegen. Die implizite Position der Lesenden ist ebenso wie die ideale eine Konstruktion – hier aber explizit als derartige markiert – und „verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“<sup>63</sup>. Das Konzept der impliziten Lese-Instanz vereint zwei Aspekte: die Text- und die Aktstruktur. Mit ‚Textstruktur‘ wird umschrieben, dass bestimmte Zusammenhänge bereits im Artefakt vorgegeben sind. Bei der ‚Aktstruktur‘ handelt es sich um die Betonung, dass erst durch die Leser\*innen die angelegten Textstrukturen realisiert und die Geschichte wahrnehmbar wird. Folglich betont Iser:

Textstruktur und Aktstruktur verhalten sich zueinander wie Intention und Erfüllung. Im Konzept des impliziten Lesers sind sie zusammengeschlossen, das sich darin auch von dem jüngsten Vorschlag unterscheidet, den programmierten Empfang des Textes als ‚Rezeptionsvorgabe‘ zu bezeichnen. Dieser Begriff ist insofern undynamisch, als er sich nur auf die ausmachbaren rezeptionsrelevanten Textstrukturen bezieht und dabei die Aktstruktur außer acht läßt, in der sich der affektive Charakter der sprachlichen Strukturen einlöst.<sup>64</sup>

Die Verbindung von Text- und Aktstruktur im Konzept der impliziten Leser\*innen wird insbesondere in den literarischen Leerstellen evident: „Immer dort, wo Textsegmente unvermittelt aneinander stoßen, sitzen Leerstellen, die die erwartbare Geordnetheit des Textes unterbrechen.“<sup>65</sup> Sie bezeichnen „die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. Statt einer Kompletterfüllungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an.“<sup>66</sup> Damit

ist die Vielgestaltigkeit des Rezeptionsaktes in Isters Theorie zum Leseakt und ebenso in den Typ der impliziten Lesenden eingelassen.<sup>67</sup>

Grundlegende Aspekte in Isters Verständnis des Leseakts lassen sich für eine allgemeiner gefasste Beschreibung der Beziehung zwischen Artefakt und Rezipierende extrapolieren: Dementsprechend lege ich meinem rezeptionsästhetischen Ansatz ein Konzept impliziter Rezipierender zugrunde, das sich aus der Verbindung von artefaktspezifischen Vorgaben, d. h. hier insbesondere bezogen auf visuell-taktile Mechanismen, und der prozessualen Erschließung des Artefakts, generiert. Wichtig ist, dass es sich bei diesem Konzept um ein Rollenangebot handelt, das nicht von realen Rezipierenden abstrahiert wird, sondern in einer produktiven Spannung zu ihnen steht.<sup>68</sup>

An dieses Konzept anschließend ist in standpunkttheoretischer Perspektive meine Rolle, nicht allein als Rezipierende, sondern auch als Forschende zu reflektieren. Dies umfasst die Klarstellung, dass ich keine (empirisch verifizierten) Aussagen darüber treffe, ob bzw. welche rezipierenden Individuen die von mir beschriebenen Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung durch und mit Comics, und auch speziell *Building Stories*, genauso machen, wie von mir beschrieben. Um das Zusammenwirken der verschiedenen Dimensionen ästhetischen Erfahrens sowie der Artefaktebenen beschreib- und analysierbar zu machen, ist eine detaillierte, ausgedehnte und wiederkehrende Beschäftigung mit dem jeweiligen Auszug des Fallbeispiels notwendig. Damit soll nicht künstlich die mehrmalige, eingehende Auseinandersetzung Rezipierender mit einem Comic ausgeschlossen werden – Wiederholung ist ein integraler Bestandteil der Rezeptionserfahrung, was in den folgenden Kapiteln noch ausführlich thematisiert wird.<sup>69</sup> Die Rezeption eines Artefakts zur Fallanalyse hat indes noch weitere, systematische Implikationen, etwa für das Artefakt charakteristische Auszüge zu wählen, die dessen Gesamteindruck nicht verfälschen, sowie den Analysefokus durch ein umfassendes Spektrum von Erscheinungsformen abzudecken. Darüber hinaus ist zur Erschließung von im Artefakt thematisierten Aspekten der Einbezug wissenschaftlicher Erkenntnisse erforderlich, die in der argumentatorischen Bezugnahme Annahmen über ein wie auch immer eingefasstes ‚Allgemeinwissen‘ übersteigen.<sup>70</sup> Wenn etwa, wie im Körperlichkeit-Unterkapitel der Fallstudie, die Kulturgeschichte der Biene oder der anatomische Aufbau einer Orchideenblüte für die Interpretation eines Comicauszugs fruchtbar gemacht wird, so impliziert dies nicht, dass dieses Wissen allen tatsächlichen Rezipierenden zugänglich sein muss, um diesen Comic adäquat verstehen und ausdeuten zu können. Zudem heißt dies nicht, dass alle thematisierten Interpretationsaspekte auf die Intention der jeweiligen Comickünstler\*innen zurückzuführen sind, die ja selbst auch unbewusste, sozio-kulturelle Einschreibungen in die Produktion von Artefakten einbringen. Stattdessen handelt es sich bei den eröffneten Interpretationsmöglichkeiten des jeweiligen Artefakts um die Veranschaulichung der Verbindungsmöglichkeiten innerhalb des artefaktspezifisch vorgegebenen und der sich daraus ergebenden Aktstruktur, die in ihrer Ausprägung und Schwerpunktsetzung maßgeblich von meinem eigenen Standpunkt mitgeformt werden.

Dennoch – und dies ist eine These der folgenden Studie – werden die von mir analytisch aufgefächerten visuell-taktilen Mechanismen des Comics sowie die kognitiven, leiblichen und affektiven Dimensionen ästhetischer Erfahrung wirksam: Die spezifische Form der Handhabung hat Einfluss auf die Comicerzählung, deren Erzählfluss und Bedeutungskonstruktion. Und auch das Artefakt ‚macht‘ etwas in kognitiver, leiblicher und affektiver Hinsicht mit den Rezipierenden, was Isaac Butler in einer eher negativen Rezension zu *Wares Comics* dazu veranlasst, das Bild einer Rüstung zu bemühen. Diese Rüstung, so Isaac, ist für lesend Betrachtende notwendig, um sich vor der Wirkung der Comics zu schützen: „Ware tries to make you feel bad. After too much of this, a kind of armor accretes, until nothing the book does can affect you. More than anything else, it leaves you feeling tired.“<sup>71</sup>

Die Beschreibung der Innenseite des großen Faltblatts direkt zu Beginn der Einleitung mag einen ersten Eindruck vermittelt haben, wie ich diese Annahme bestätigt sehe. Auf dieses Beispiel komme ich in den folgenden Kapiteln immer wieder zurück, um einzelne Aspekte meiner theoretischen Überlegungen zu veranschaulichen. Dass ich dies so annehme, unterliegt keiner alle Auszüge aus *Building Stories* abwägenden Auswahl universell-objektiven Anspruchs, sondern maßgeblich meiner eigenen Situierung, meiner sich in die Rezeption einschreibenden Erfahrungen und der damit einhergehenden Involvierung in die jeweilige Thematik.<sup>72</sup> In diesem Fall denke ich insbesondere an meine Rolle als Mutter. Dies bedeutet aber weder, dass sich mit diesem Beispiel nur erfahrend und verstehend auseinandersetzen kann, wer ähnliche Erfahrungen gemacht hat wie ich, noch, dass die von mir beschriebenen Relationen und Interpretationshorizonte die allein gültigen sind. Stattdessen liefert meine eigene Situierung vielmehr eine Begründung für die Auswahl der Beispiele und markiert die Perspektive, aus der ich mich mit dem Comic auseinandersetze. Dadurch wird es möglich, dem in Zugang und Zugriff eingeschriebenen ‚Drang‘ zur Idealitätskonstruktion entgegenzuwirken und den Fokus auf die intersubjektive Nachvollziehbarkeit statt auf eine alles umfassende Gültigkeit zu richten.

Zusammenfassend, und nun nochmals ins Positive gewendet, lege ich den Schwerpunkt in der Anwendung rezeptionsästhetischer Methodik auf die Wahrnehmung von Comics sowie wissenschaftstheoretisch auf das Ineinandergreifen von Modellhaftigkeit und Anschaulichkeit vor der Folie eines phänomenologisch-hermeneutisch geprägten Zugangs. Mit diesem theoretischen und methodischen Rüstzeug ausgestattet, entwickle ich eine Theorie ästhetischer Erfahrung von und mit Comics, die rezipierendeseitig die kognitive, leibliche und affektive Dimensionen ästhetischer Erfahrung in ihrer Wechselbezüglichkeit erschließt, artefaktseitig die Analysekategorien erweitert und zusätzlich die Bewegung im dialogischen Verhältnis von Artefakt und Rezipierenden konzeptualisiert.

Im Detail bedeutet dies für das Artefakt, dass ich die in der Kunstwissenschaft gebräuchlichen Analyse-Ebenen des Dargestellten und der Darstellung um topologische Zusammenhänge ergänze: Ähnlich wie die flächigen Relationen auf Ebene der Darstellung ist auch die topologische Ebene durch ein strukturelles, relationales Verständnis von Elementen gekennzeichnet, hier jedoch explizit bezogen auf die Räumlichkeit des Objektkörpers und die darin angelegten Lagebeziehungen. Bei

Comics geht es bei der topologischen Ebene um Aspekte der Materialität und Handhabung: das Umblättern von Seiten, das Auf- und Zuschlagen von Doppelseiten, die Schwere und Dicke des Buches, die Haptik der Seiten, das Wischen oder Tippen im digitalen Comic. Während es in der Comicforschung bereits einige Ansätze gibt, welche die Materialität von Comics in den Blick nehmen, eröffnet die vorliegende Dissertation insbesondere mit Bezug auf die Handhabung sowie deren Verschränkung mit materiellen und visuellen Aspekten neue Forschungsperspektiven.

Damit geht ein letzter zu adressierender Aspekt zum Theorie- und Methodengerüst dieser Studie einher: Meine Fallstudie setzt sich mit ‚nur‘ einem Comic auseinander. Begründet ist diese Fokussierung in meinem phänomenologisch-hermeneutischen Zugang: Um gleichermaßen Erfahrung mit und Interpretation von Comics analytisch erschließen zu können, bedarf es einer anschaulichen und detaillierten Auseinandersetzung, welche die visuell-taktilen Mechanismen und die daraus resultierenden Bedeutungshorizonte aus verschiedenen Blickwinkeln in systematischer Weise zugänglich macht. Damit führe ich anhand eines spezifischen Fallbeispiels grundlegende Strukturen der Visualität und Taktilität in Comics sowie der Möglichkeiten ästhetischer Erfahrung durch und mit Comics zusammen. Darin unterscheidet sich mein Ansatz von weiteren, die Comicforschung bislang dominierenden Modellen, die formalanalytische sowie comictheoretische Überlegungen anhand vieler beispielhafter Auszüge unterschiedlicher Comics und Comickünstler\*innen visualisieren.<sup>73</sup>

## Begründung der Fallstudie

Um die Leitfrage, wie in Comics durch Sinneswahrnehmung Erfahrung und Bedeutung hervorgebracht werden können, zu beantworten, ziehe ich Chris Wares *Building Stories* (2012) für eine ausführliche Fallstudie heran. Ausgangspunkt für mein Interesse an Wares Comics ist, dass formale und erzählerische Mittel eingesetzt werden, die gängigen Auffassungen dessen, was Affizierung und Immersion zur Folge hat, widersprechen. Dies betrifft etwa die oft als ‚kühl‘ und ‚rational‘ beschriebene Darstellungsweise: Durch klare Konturierung der Figuren und Gegenstände sowie flächigen Farbeinsatz nimmt Ware seine künstlerische ‚Handschrift‘ stark zurück. Die panelinterne Comicwelt wirkt dadurch starr und wenig dynamisch. Ähnliches gilt für die ausgetüftelten und oftmals nicht unmittelbar zugänglichen, geometrisch konstruierten und symmetrisch orientierten Seitenlayouts. Damit schafft Ware zunächst Distanz: Die Unmittelbarkeit der authentischen, künstlerischen Geste, der vermeintlich direkte Zugang zu Wares Gestaltungsprozess, wird negiert. Außerdem steht die Vielfarbigkeit des Comics den tristen, mitunter tragischen Alltagsgeschichten entgegen. Ware integriert vergleichsweise wenige Gedankenblasen in seine Comicerzählung, wodurch lesend Betrachtende meist aus der Gedankenwelt der Figuren ausgeschlossen bleiben und nur wenig Einsicht in das ‚Innere‘ der Figuren bzw. ihre Beweggründe erhalten. Und auch in der Art und Weise des Erzählens durch das Arrangement und den Rhythmus von Panels wird gegen ein offenkundiges

‚Hineinziehen‘ der Rezipierenden in die Comicerzählung gearbeitet, beispielsweise wenn sich in mehreren aufeinanderfolgenden Panels nur marginale Veränderungen abzeichnen und Rezipierende erst durch detailliertes Abgleichen das Voranschreiten der Erzählung konstruieren können.

Trotz dieser gegensätzlichen Aspekte in der Darstellungsweise werden lesend Betrachtende emotional affiziert und immersiv einbezogen – dies zeigt sich in meiner eigenen Erfahrung, in dem bereits zitierten Review von Isaac Butler, ebenso wie in weiteren Rezensionen und wissenschaftlichen Beiträgen.<sup>74</sup> In diesem Sinne ist auch eine Aussage Wares in einem frühen Interview zu verstehen: „You don’t want a poem about being depressed, you want to write a depressing poem. You use the tools of your art to recreate the actual experience.“<sup>75</sup> Es gilt nun zu untersuchen, wie sich diese Nachbildung bzw. Nachempfindung einstellen kann.

Daher argumentiere ich, dass nicht trotz, sondern genau wegen dieser widerstreitenden Mechanismen in den Comics, der mit ihnen jeweils verbundenen Vorannahmen und der zur Überwindung der Sperrigkeit und Unzugänglichkeit notwendigen intensiven Auseinandersetzung Affizierung und Immersion eintritt. Das Modell ästhetischer Erfahrung durch und mit Comics liefert hierfür die Analyse-Instrumentarien, durch welche die kognitiven, leiblichen und affektiven Dimensionen und damit verbunden die Momente der Reflexion, des somatischen Sich-selbst-Begreifens und der emotionalen Affizierung, ihr Zusammenwirken und die Rückbindung in die Erzählung herausgestellt werden können. Der Widerstreit zwischen Gestaltungsweise und Inhalt ist dabei kein obligatorisches Konstituens ästhetischer Erfahrung durch und mit Comics, sondern lediglich eine häufiger anzutreffende Facette dessen.<sup>76</sup>

Nun beschäftige ich mich aber nicht mit Wares Comics im Allgemeinen, sondern spezifisch mit *Building Stories*. Eingangs wurde bereits die spezielle Form des Comics, bestehend aus mehreren Formaten in einem Stülpedeckelkarton, benannt.<sup>77</sup> Die Erzählung um insgesamt sechs Protagonist\*innen eint ein gemeinsamer Ort: ein Chicagoer Mietshaus, das selbst ebenfalls, und zwar im kleinen Hardcover, als Protagonist fungiert und von der Vermieterin im Erdgeschoss, einem heterosexuellen Paar im mittleren Stockwerk und der Hauptfigur in der obersten Etage bewohnt wird. Die Biene Branford wohnt in einem Bienenstock des angrenzenden Gartens. Neben diesem gemeinsamen Zeitabschnitt aller Figuren im Mietshaus wird in *Building Stories* ansonsten nur vom Leben der Hauptfigur weitererzählt.<sup>78</sup>

Der Titel des Comics weist in seiner Wortbedeutung gleich mehrere Konnotationen auf, die allesamt mit dem bewohnten Gebäude zu tun haben und ebenso mit den formalen Aspekten von *Building Stories* verschliffen sind: Es handelt sich demnach um ‚Geschichten eines Gebäudes‘, um ‚Etagen eines Gebäudes‘ sowie ‚die Tätigkeit, Geschichten zu bauen‘. Letzteres kann zugleich als Aufforderung gewertet werden, sich mit der besonderen Form von *Building Stories* auseinanderzusetzen. Es gibt keine Vorgaben bzw. Hilfestellung zur bestmöglichen Rezeptionsreihenfolge. Die Rezipierenden müssen sich den eigenen Weg durch alle materiellen Elemente und damit die einzelnen Teile der Erzählung bahnen.

Mit dem letzten Aspekt, der Form und der Rezeptionsfreiheit, ist bereits ein wichtiger Grund für die Auswahl von *Building Stories* als Fallbeispiel benannt: In