

# Modernitätsoffensiven, Identitätsbehauptungen: „Bandes dessinées“ und die Nationalisierung der Massenkultur in Frankreich

Stefanie Middendorf

Im Blick der Zeitgenossen war der Aufstieg der Comics bzw. der im Französischen so genannten *bandes dessinées* seit dem späten 19. Jahrhundert Sinnbild massenkultureller Modernität. Trotz im Einzelfall durchaus begrenzter Reichweiten schienen sie für die Massen gemacht und von den Massen geprägt zu sein. Die dieser Massenkultur eigene Ambivalenz von kommerziellen Produktionsweisen und pluralistischen Aneignungsmöglichkeiten, von medialer Breitenwirkung und künstlerischer Individualität verkörperte für ihre Beobachter grundlegende Konfliktlinien moderner Gesellschaften. Im Kontext von Amerikanisierungs- und Globalisierungsdebatten repräsentierten Comics zudem internationale Transfers und transnationale Räume – zugleich aber unterlagen sie Nationalisierungsprozessen. Um diese nationale Formung von „Modernität“ und „Massenkultur“ im Kontext europäischer Gesellschaftsgeschichte soll es im Folgenden gehen.<sup>1</sup>

Das Nationale wird damit, an neuere Forschungsdiskussionen anschließend, als prägendes Deutungsmuster einer Moderne verstanden, die sich nicht als Ergebnis linear verlaufender Basisprozesse darstellt, sondern die in ihrer Gestaltungsoffenheit und Kontingenz betrachtet werden sollte.<sup>2</sup> Dies bedeutet vor allem, die wahrnehmungsgeschichtliche Ebene der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung einzubeziehen. Die Berufung auf die „Nation“ und der Rückgriff auf die Bestände nationaler Überlieferung dienten nicht nur als Instrumente reaktionärer Abwehr, sondern ebenso als Strategien der Konstruktion einer eigenständigen Modernität. Dominierte dabei im 19. Jahrhundert die Ebene des Politischen, so wurde im Verlauf des 20. Jahrhunderts das Nationale in der Ausgestaltung europäischer Wohlfahrtsstaaten, in Konsumweisen und Produktionsregimes, in Medienwelten und Bildungsstrukturen auf breiterer sozialer

---

<sup>1</sup> Kim Christian Priemel sowie den anonymen Gutachtern danke ich für die kritische Lektüre dieses Beitrags, Laurence Grove für die Hilfe bei der Klärung von Bildrechten.

<sup>2</sup> Hierzu und zum Folgenden Lutz Raphael, Ordnungsmuster der „Hochmoderne“? Die Theorie der Moderne und die Geschichte der europäischen Gesellschaften im 20. Jahrhundert, in: Ute Schneider/Lutz Raphael (Hg.), *Dimensionen der Moderne. Festschrift für Christof Dipper*, Frankfurt a.M. 2008, S. 73-91, bes. S. 86-89; Peter Wagner, *Moderne als Erfahrung und Interpretation. Eine neue Soziologie der Moderne*, Konstanz 2009; Thorsten Bonacker/Andreas Reckwitz (Hg.), *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2007.

Ebene verankert. Das nationale Denken bildete ein Mittel der Aneignung *äußerer* Einflüsse, aber auch ein Fundament der Erneuerung angesichts *innerer* Wandlungen der Gesellschaft. Aufschlussreich erscheint daher die Frage, wie die Erfahrung von Modernität und das Bemühen um die Sicherung einer nationalen Identität in den europäischen Gesellschaften des 20. Jahrhunderts miteinander verflochten waren.<sup>3</sup>

Für die französische Kulturpolitik spielte die Bezugnahme auf eine nationale (zugleich aber auch europäische) Identität eine hervorgehobene Rolle.<sup>4</sup> Standen dabei zunächst die Hochkultur bzw. das kulturelle Erbe im Blickpunkt, so gerieten mehr und mehr die massenkulturellen Angebote in den Fokus. Neben dem Kino waren es insbesondere die Comics, die in Frankreich als Ausdrucksformen der nationalen Kultur Legitimität erlangten und entsprechend auch in anderen Ländern rezipiert wurden.<sup>5</sup> In den damit verbundenen Strategien der Gestaltung kultureller Ausdrucksformen unter nationalen Vorzeichen war der Bezug auf „Amerika“ (als Vorbild wie als Antipode) von hervorgehobener Bedeutung. Unter der Perspektive der Amerikanisierung und/oder des Antiamerikanismus ist dementsprechend in den letzten Jahren ertragreich zur Geschichte der Massenkultur und der Comics geforscht worden.<sup>6</sup>

Die Furcht wie die Ehrfurcht vor amerikanischen Kulturproduktionen und ihrer Breitenwirkung waren zweifellos zentrale Momente der kulturpolitischen Diskussionen und der gesellschaftlichen Selbstbetrachtung Frankreichs. Daneben bildete sich aber auch eine europäische Ebene der Verflechtung heraus, die sowohl die konkrete Comicproduktion als auch die kulturpolitische Konzeption der *nationalen* als einer *europäischen* Identität betraf. Insbesondere der franko-belgische Raum ist hier von Interesse; vergleichende Blicke in andere Länder zeigen weitere Resonanzen zwischen verschiedenen europäischen Gesellschaften. Wo es die Forschungslage erlaubt, sollen im Folgenden daher

<sup>3</sup> Vgl. Moritz Föllmer, *Modernität im Frankreich des 20. Jahrhunderts. Sozial- und kulturhistorische Forschungen*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 47 (2007), S. 405-435; Herrick Chapman, *Modernity and National Identity in Postwar France*, in: *French Historical Studies* 22 (1999), S. 291-314.

<sup>4</sup> Vgl. Maike Koops, *Die Konstruktion nationaler und europäischer Identitäten am Beispiel der französischen Kulturpolitik 1981–1995*, Osnabrück 2002, bes. S. 18f.; Herman Lebovics, *True France. The Wars over Cultural Identity, 1900–1945*, Ithaca 1992. Zur spezifischen Anschlussfähigkeit des nationalen Identitätsdiskurses in Frankreich für europäisches Denken vgl. Rudolf von Thadden, *Aufbau nationaler Identität. Deutschland und Frankreich im Vergleich*, in: Bernhard Giesen (Hg.), *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1991, S. 493-512, hier S. 506ff.

<sup>5</sup> Grundlegend neuerdings Joel E. Vessels, *Drawing France. French Comics and the Republic*, Jackson 2010; Laurence Grove, *Comics in French. The European Bande Dessinée in Context*, New York 2010. Vgl. auch Heinrich Raatschen, *Comics in Frankreich – vom Trivialmedium zum etablierten Kulturgut*, in: *Frankreich-Jahrbuch 1991*, Opladen 1991, S. 177-193; Medard Ritzenhofen, *Passion „BD“*. Der anhaltende Boom französischer Comics, in: *Dokumente* 61 (2005) H. 6, S. 88-93.

einzelne komparative oder transfergeschichtliche Betrachtungen einbezogen werden, ohne dass dies aber systematisch geschehen kann. Für valide Erkenntnisse müsste mehr über die jeweiligen nationalen Deutungstraditionen, Marktstrukturen und Sozialräume in der Comicproduktion der unterschiedlichen Länder bekannt sein.<sup>7</sup>

Die Legitimierung der Comics als nationale Kulturprodukte, zumal unter zentralstaatlicher Ägide, besaß in Frankreich eine eigenständige Dynamik. Jenseits aller Transfers und Gemeinsamkeiten lassen sich daher anhand der französischen Ordnungsentwürfe auch spezifische gesellschaftliche Erfahrungen und Konstellationen erkennen. Im Folgenden soll es um die Art und Weise gehen, wie sich am Beispiel der Comics seit 1900 eine französische Form kultureller Modernität ausbildete und wie Staat, Ökonomie, Experten und Milieus dafür im Zeichen der Nation wechselnde Bündnisse eingingen. Dabei wird zunächst der Bereich von Zensur und Kontrolle in den Blick genommen (1.), dann das Feld (gegen)kultureller Produktion (2.) sowie schließlich die staatlich betriebene Comicförderung (3.).

<sup>6</sup> Vgl. aus der umfangreichen Literatur Victoria de Grazia, *Das unwiderstehliche Imperium. Amerikas Siegeszug im Europa des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010; Olivier Dard/Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.), *Américanisation et anti-américanismes comparés*, Lille 2008; Reiner Marcowitz (Hg.), *Nationale Identität und transnationale Einflüsse. Amerikanisierung, Europäisierung und Globalisierung in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, München 2007; Angelika Linke/Jakob Tanner (Hg.), *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*, Köln 2006; Sabrina P. Ramet/Gordana P. Crnković (Hg.), *Kazaaam! Splat! Ploof! The American Impact on European Popular Culture since 1945*, Lanham 2003; Egbert Klautke, *Unbegrenzte Möglichkeiten. „Amerikanisierung“ in Deutschland und Frankreich (1900–1933)*, Wiesbaden 2003; Philippe Roger, *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris 2002; Richard Kuisel, *Seducing the French. The Dilemma of Americanization*, Berkeley 1993. Für den Bereich der Comics vgl. insbes. François Cochet, *La bande dessinée en France et aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres. Deux modèles culturels en action*, in: ders./Marie-Claude Genet-Delacroix/Hélène Trocmé (Hg.), *Les Américains et la France (1917–1947)*, Paris 1999, S. 189–207. Auf die breite Debatte um das problematische Konzept der „Amerikanisierung“, die damit verbundene Vorstellung einseitiger Aneignungsprozesse und die Komplexität europäisch-amerikanischer Bezüge soll hier nicht näher eingegangen werden, da der Begriff analytisch nicht verwendet wird. Vgl. als jüngeren Überblick die Sammelrezension von Marcus M. Payk, 14.1.2009: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2009-1-031>>.

<sup>7</sup> Für komparative Eindrücke vgl. Andreas C. Knigge, *Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*, Reinbek bei Hamburg 1996; Bart Beaty, *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto 2007; Ulrich Harms, *Comics in Frankreich, Belgien... und in Deutschland?*, in: *Dokumente* 59 (2003) H. 4, S. 91–100. Für eine systematische Vergleichsperspektive im Bereich (massen)kulturpolitischer Strategien vgl. Thomas Höpel, *Von der Kunst zur Kulturpolitik. Städtische Kulturpolitik in Deutschland und Frankreich 1918–1939*, Stuttgart 2007; ders./Steffen Sammler (Hg.), *Kulturpolitik und Stadtkultur in Leipzig und Lyon (18.–20. Jahrhundert)*, Leipzig 2004.

## 1. Protektion des Nationalcharakters: Staatliche Kontrolle des Jugendschrifttums



Die „Entamerikanisierung“ der französischen Jugendpresse: Comic-Helden auf der Anklagebank. Jean Effel, *Le Figaro Littéraire*, 29.1.1949

Im Juli 1949 verabschiedete die Nationalversammlung jenes Gesetz, das gemeinhin als Ausweis einer französischen Protektionspolitik gilt, die den Comic- und Jugendliteraturmarkt erfolgreich „entamerikanisierte“ und, im Kontext des Kalten Kriegs, unter nationalen Vorzeichen reorganisierte.<sup>8</sup> Eine auf der Grundlage dieses Gesetzes eingerichtete Kontrollkommission erhielt die Aufgabe, alle Pressepublikationen für Kinder und Jugendliche zu überwachen und jene anzuzeigen, die „entsittlichend“ wirkende Handlungen darstellten (etwa Lüge, Ausschweifung, Verbrechen oder Hass). Das Gesetz ermöglichte auch das Vorgehen gegen sonstige, also nicht allein an Jugendliche gerichtete Schriften, sofern sie einen „unanständigen oder pornographischen Charakter“ besaßen. Darüber hinaus enthielt das Gesetz Vorgaben, die den Import nicht-französischer Produkte von der Zustimmung der Kommission sowie des Informationsministeriums abhängig machten. Für die Vorstandsmitglieder von Jugendpresseunternehmen wurde die französische Nationalität zur Bedingung

<sup>8</sup> Vgl. Pascal Ory, *Mickey Go Home! La desaméricanisation de la bande dessinée (1945–1950)*, in: *Vingtième Siècle* 4 (1984), S. 77–88.

erklärt.<sup>9</sup> In den letztgenannten Aspekten unterschied sich das französische Gesetz vom einige Jahre später verabschiedeten bundesdeutschen „Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften“. Dieses machte zwar – wie auch vergleichbare Gesetze in anderen Ländern – ebenfalls Vorgaben im Hinblick auf die sittliche Beschaffenheit von Jugendliteratur und etablierte eine Prüfstelle, enthielt sich aber jeder Regelung nationaler Produktionsbedingungen. Es blieb damit in der bildungsbürgerlichen Tradition der Schund- und Schmutzgesetzgebung der Zwischenkriegszeit und wurde nicht, wie das französische Gesetz, zum Instrument einer staatlichen Ordnungspolitik im Bereich der Kulturindustrien.<sup>10</sup> Trotz aller sittenstrengen Kritik wurde in Frankreich mit dem Jugendschriftengesetz ein Schritt in Richtung der Integration von Comics in das institutionalisierte Feld nationaler Kulturproduktion getan.

Begleitet wurde die französische Gesetzesentscheidung von antiamerikanischen Tönen. Der kommunistische Abgeordnete André Pierrard etwa machte amerikanische Comics verantwortlich für die steigende Jugendkriminalität. Wegen der Konkurrenz aus den USA seien französische Magazine gezwungen, mehr Bilder aufzunehmen und „ihren Schriftteil zu reduzieren, das heißt letztlich ihren lehrreichen Teil“.<sup>11</sup> Comicproduktionen wurden von den Kommunisten akribisch danach beurteilt, ob sie zu 12 Prozent („Coq hardi“), zu 80 Prozent („Tarzan“) oder zu 100 Prozent („Donald“) amerikanisch seien.<sup>12</sup> Auch katholische Kritiker meldeten sich in diesem Sinne zu Wort; zeitweilig konnte gar der Eindruck einer antiamerikanischen „Einheitsfront“ französischer Katholiken und Kommunisten entstehen.<sup>13</sup> In der Kritik der ausländischen Comics wurde ein Bild der eigenen Nation entworfen, das auf sittlicher Stärke, ver-

<sup>9</sup> Loi n° 49-956, 16.7.1949, in: *Journal Officiel* (im Folgenden: *JO*), *Lois et décrets*, S. 7006ff.

<sup>10</sup> Vgl. Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften vom 9.6.1953, *Bundesgesetzblatt I*, 16.6.1953, S. 377ff.; sowie Luke Springman, *Poisoned Hearts, Diseased Minds, and American Pimps: The Language of Censorship in the Schund and Schmutz Debates*, in: *German Quarterly* 68 (1995), S. 408-429; Björn Laser, *Heftchenflut und Bildersturm – Die westdeutsche Comic-Debatte in den 50ern*, in: Georg Bollenbeck/Gerhard Kaiser (Hg.), *Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*, Wiesbaden 2000, S. 63-86. Zu vergleichbaren Comic-Debatten in internationaler Perspektive vgl. John A. Lent (Hg.), *Pulp Demons. International Dimensions of the Postwar Anti-Comics Campaign*, Madison 1999; Bradford W. Wright, *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore 2001, S. 100-104.

<sup>11</sup> André Pierrard, Sitzung vom 21.1.1949, in: *JO, Assemblée Nationale, Débats*, S. 91f., sowie 2. Sitzung vom 27.1.1949, in: *JO, Assemblée Nationale, Débats*, S. 174, S. 181. (Zur besseren Lesbarkeit werden die Zitate hier und im Folgenden ins Deutsche übersetzt.)

<sup>12</sup> Vgl. Ory, Mickey (Anm. 8), S. 79.

<sup>13</sup> Vgl. Thierry Crépin, *Le mythe d'un front commun*, in: ders./Thierry Groensteen (Hg.), *„On tue à chaque page!“ La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris 1999, S. 169-176; ders., *Le comité de défense de la littérature et de la presse pour la jeunesse: The Communists and the Press for Children during the Cold War*, in: *Librairies & Culture* 36 (2001), S. 131-142; Michael Kelly, *Catholic Cultural Policy from 1944 to 1950: Bande dessinée and Cinema*, in: Brian Rigby/Nicolas Hewitt (Hg.), *France and the Mass Media*, Basingstoke 1991, S. 20-36, bes. S. 32.

nunftorientierter Zivilität und sozialer Gemeinschaft begründet war und in dem das Kollektive über dem Individuellen stand. Diese nationalen Werte wurden ästhetisch konkretisiert: Gefordert wurden für die französische Produktion – in Abgrenzung vom amerikanischen Superhelden-Stil – größere „Klarheit“ der Linien und mehr „Logik“, die Vermeidung „passiver Preisgabe an sinnliche Eindrücke“ durch längere Textpassagen, „kritischer Geist“ statt Komik sowie die Einbindung der Protagonisten in einen „normalen Rahmen“ gesellschaftlicher Milieus.<sup>14</sup>

Diese ebenso moralistische wie nationalistische Perspektive war aber nicht erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden und kein Resultat des Kalten Kriegs. Sie wurzelte in Diskursen des späten 19. Jahrhunderts, die das sich ausbreitende populäre Schrifttum (wie überhaupt die moderne Massenkultur) unter die Ägide der Moral gestellt und „Sittlichkeit“ (*moralité*) zum zentralen Kriterium der Beurteilung gemacht hatten. Bereits seit den 1880er-Jahren war die republikanische Pressefreiheit für jene „obszönen“ Publikationen eingeschränkt worden, die ein breites Publikum erreichten (Schriften, Plakate sowie Druckwerke mit Ausnahme der Bücher) und/oder bildhaft und damit besonders zugänglich für die „Massen“ waren (etwa Zeichnungen, Gemälde, Grafiken, Embleme).<sup>15</sup> Dieses in seinen Anfängen primär pädagogisch ausgerichtete Sittlichkeitsdenken war nach dem Ersten Weltkrieg mehr und mehr ersetzt worden durch das staatliche Interesse an einer konkreten physischen Stärkung der Nation angesichts der demographischen Schwäche Frankreichs. Insbesondere das Sexualverhalten war aus bevölkerungspolitischem Interesse als unmittelbares Element der Staatsräson und der nationalen Verteidigung definiert worden. Das Konzept der „guten Sitten“ wurde dabei zum Ausdruck der spezifisch französischen „familiären, ökonomischen, politischen Organisation des Landes“ – in Abgrenzung etwa von der amerikanischen oder englischen.<sup>16</sup> Hierbei spielten auch die krisenhaften Konfrontationen der 1930er-Jahre eine Rolle, die – von links wie von rechts – eine nationalistische Zuspitzung gesellschaftlicher Selbstbetrachtung mit sich brachten. Für die Überwachung des Schrifttums relevant war insbesondere das sozialpolitische Gesetzeswerk des *Code de la famille* von 1939. Es regelte den Tatbestand des Verstoßes gegen die guten Sitten durch Literatur und Presse in verschärfter Weise, unter Berücksichtigung internationaler Vertriebswege und verbunden

<sup>14</sup> Compte rendu des travaux de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence du cours de l'année 1950, Melun 1952, S. 28f., S. 31ff.; Observations de M. l'Abbé Pihan sur le projet de ‚représentations et recommandations‘ aux éditeurs de journaux pour enfants, Juli 1950, S. 6, in: Archives Nationales, Centre des Archives contemporaines (im Folgenden: CAC), 19900208 Art. 1.

<sup>15</sup> Vgl. ausführlich Stefanie Middendorf, *Massenkultur. Zur Wahrnehmung gesellschaftlicher Modernität in Frankreich 1880–1980*, Göttingen 2009, Kap. I.3.

<sup>16</sup> Paul Lapeire, *Essai juridique et historique sur l'outrage aux bonnes mœurs par le livre, l'écrit et l'imprimé*, Thèse pour le doctorat en droit, Lille 1931, S. 160.

mit dem Ziel einer umfassenden „moralischen Hebung des Landes“ angesichts des sich abzeichnenden Kriegs. Einige Jahre später wurden unter dem Vichy-Regime schließlich erstmals gesetzliche Maßnahmen konzipiert, welche diese Vorgaben für den Jugendliteraturmarkt präzisierten.<sup>17</sup>

An diese Vorläufer knüpfte das Jugendliteraturgesetz von 1949 explizit an, allerdings ohne die bevölkerungspolitische Dimension. In den begleitenden Debatten war gegenüber der Phase um 1900 zudem eine Verlagerung der Perspektive von der sittlichen Gefährdung der *foules* auf den Schutz der *jeunes* zu beobachten. Sie diente als Mittel der Legitimierung repressiver Maßnahmen im Bereich einer Massenkultur, die zu diesem Zweck primär als Jugendkultur beschrieben wurde. So waren Eingriffe möglich, die ansonsten im Widerspruch zur Pressefreiheit und zum demokratischen Selbstverständnis des modernen Frankreichs standen.<sup>18</sup> Um 1950 existierte damit ein diskursiver und institutioneller Komplex, der sowohl protektionistische als auch moralisch reglementierende Interventionen in den massenkulturellen Markt erlaubte.

## 2. Mickey und die anderen: Französische Comicproduktionen als Modernitätsoffensiven

Die französische Produktion illustrierter Jugendmagazine wurde nicht nur durch staatliche Kontrolle geprägt, sondern war auch Resultat eines gesellschaftlichen *militantisme*, der in massen- und jugendkulturellen Angeboten schon um 1900 ein Feld der Vermittlung der eigenen Weltanschauung und der sozialen Einflussnahme erkannt hatte. Im Kampf um das wahre Gesicht der französischen Nation und für die eigene Sache entdeckten unterschiedliche Gruppen die Wirkmacht der bildhaften Literatur auf die jugendliche Leserschaft. Insbesondere die Katholiken und die Kommunisten reagierten auf ihre jeweiligen Marginalisierungserfahrungen in der Dritten Republik mit gegenkulturellen Offensiven. Comics erschienen in Frankreich insofern nicht primär als importiertes Phänomen, denn es existierte eine Vielzahl milieuoientierter Magazine, die spätestens seit den 1930er-Jahren, auch angesichts der

---

<sup>17</sup> Décret relatif au contrôle de la presse étrangère, 6.5.1939, in: *JO, Lois et décrets*, S. 5774f.; Décret relatif à la famille et à la natalité française, 29.7.1939, in: *JO, Lois et décrets*, S. 9607-9626; Joseph Sigrist, 30.3.1939, in: *JO, Sénat, Débats*, S. 347. Für die Vichy-Zeit siehe Daniel Parker/Claude Renaudy, *La démoralisation de la jeunesse par les publications périodiques*, 4. Aufl. Paris 1944, bes. S. 15ff.; sowie Vessels, *Drawing France* (Anm. 5), S. 99ff.

<sup>18</sup> Vgl. etwa Mme Oyon, 26.2.1948, in: *JO, Conseil de la République, Débats*, S. 479; Marie-Hélène Cardot, 4.3.1949, in: *JO, Conseil de la République, Débats*, S. 530f. Hierzu Jean-Mathieu Méon, *L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse: de la proscription au conseil*, Thèse de science politique, Straßburg 2003.

verstärkten ausländischen Konkurrenz, nach breiterer kommerzieller Bedeutung strebten und die Entwicklung der Comics zu einem modernen Massenmedium beförderten.

Besonders engagiert im Jugendliteraturmarkt waren die katholischen Verlage Bonne Presse (später: Bayard) sowie Éditions de Fleurus. Bereits 1895 gründete Bonne Presse das Kinder- und Jugendmagazin „Le Noël“; es folgten 1908 „L'écho de Noël“ (seit 1936: „Bayard“) sowie 1914 die Mädchenzeitschrift „Bernadette“, die bis in die 1960er-Jahre erschien. Erfolgreich und langlebig war aber vor allem das seit 1929 von Fleurus herausgegebene „Cœurs vaillants“ (seit 1937 mit einem weiblichen Pendant namens „Âmes vaillantes“), in dem seit 1930 die „Tintin“-Serie des belgischen Zeichners Hergé erschien. In den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg verkaufte sich „Cœurs vaillants“ zeitweilig mit fast 200.000 Exemplaren pro Woche; getragen wurde es von einer gleichnamigen Jugendbewegung.<sup>19</sup> Die Redaktion verstand sich als modern, wenn sie 1938 erklärte: „Dies ist keine Zeitschrift für eine Elite, dies ist eine Illustrierte für die Massen, die sich den verschiedenen Kategorien von Kindern anpassen muss und überall eindringen soll.“<sup>20</sup>



„Tapfere Herzen“: Eine Erfolgsgeschichte katholischer Comicproduktion. Cœurs Vaillants, 16.9.1934

<sup>19</sup> Vgl. Kelly, *Catholic Cultural Policy* (Anm. 13), S. 30f.; Vessels, *Drawing France* (Anm. 5), S. 57.

<sup>20</sup> Zit. nach Thierry Crépin, „Haro sur le gangster!“ *La moralisation de la presse enfantine, 1934–1954*, Paris 2001, S. 63.



Auch die politische Linke richtete den Blick auf die jugendliche Leserschaft, allerdings mit einem weniger offensiven Bekenntnis zur massentauglichen Kulturproduktion. Seit 1933 publizierte die kommunistische „Fédération des enfants ouvriers et paysans“ das illustrierte Jugendheft „Mon Camarade“, das allerdings zunächst nur eine Auflage von etwa 10.000 Exemplaren erreichte. In der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre wurde „Mon Camarade“ für eine erweiterte Leserschaft auch außerhalb des kommunistischen Milieus neu konzipiert, wobei es sich in Aufmachung und Inhalten an amerikanischen Vorbildern orientierte, aber ausschließlich französische Zeichner beschäftigte. Aus diesem Vorläufer entstand nach 1945 das überaus erfolgreiche „Vaillant“, das nicht nur mit seinem Titel dem katholischen Pendant Konkurrenz machte. Es warb mit dem Slogan „100 Prozent französisch“ und wurde ebenfalls von einer eigenen Jugendbewegung getragen. Im März 1948 erreichte es eine Auflage von über 180.000 Exemplaren; besser verkauften sich zu diesem Zeitpunkt nur „Tarzan“ (288.600), die beiden katholischen Magazine „Cœurs vaillants“ und „Fripounet et Marisette“ (je 262.000) sowie das Mädchenheft „Lisette“ (234.000). 1969 unter dem Titel „Pif Gadget“ modernisiert, erreichte das Magazin weiterhin eine große Resonanz in der französischen Gesellschaft.<sup>21</sup>

Laizistische Organisationen verbreiteten ebenfalls eigene Jugendmagazine, allerdings ohne den Anspruch, den internationalen und kommerziellen Angeboten auf dem Markt Konkurrenz zu machen. Mit Unterstützung der „Ligue de l'enseignement“ erschien 1911 das Jugendheft „Petits Bonhommes“, seit 1933 „Le Journal de Copain-Cop“, ein didaktisch geprägtes Magazin mit sparsamer Aufmachung. 1946 folgte „Francs-Jeux“, organisatorisch unterstützt von der Jugendbewegung der „Francs Camarades“ und der Lehrerschaft. Dessen Verbreitung beschränkte sich aber weitgehend auf die Schulen.<sup>22</sup>

Nicht unmittelbar weltanschaulich gebunden, aber im konservativen Milieu anzusiedeln waren Publikationen wie die seit 1905 erscheinende „Semaine de Suzette“, die mit dem naiven bretonischen Dienstmädchen Bécassine eine der bekanntesten Figuren der französischen Comicgeschichte einführte, oder „Le Petit français illustré“. Der Autor und Zeichner Christophe veröffentlichte dort bereits seit 1889 seine Fortsetzungsgeschichten der Familie Fenouillard, welche die Bildergeschichten aus der französischen Tradition der politischen Karikatur lösten und ihnen als primär an Kinder gerichtete Erzähl- und Darstellungsform zu eigener Beliebtheit und kultureller Anerkennung verhalfen.

<sup>21</sup> Vgl. Crépin, *La moralisation* (Anm. 20), S. 66f., S. 131, S. 151; ders., *Le comité* (Anm. 13), S. 133; Vessels, *Drawing France* (Anm. 5), S. 58, S. 122f., S. 258 (dort Anm. 47); Hervé Cultru, *Vaillant. Le journal le plus captivant, 1942–1969*, Paris 2006, S. 31–34; Richard I. Jobs, *Tarzan under Attack. Youth, Comics, and Cultural Reconstruction in Postwar France*, in: *French Historical Studies* 26 (2003), S. 687–725, hier S. 695; Ory, *Mickey* (Anm. 8), S. 79.

<sup>22</sup> Vgl. Crépin, *La moralisation* (Anm. 20), S. 39f., S. 146ff.; Méon, *L'euphémisation* (Anm. 18), S. 58.

Der bürgerlichen Jugendpresse standen die kommerziell besonders erfolgreichen Magazine der „Société parisienne d'édition“ (SPE) gegenüber, die den Markt bis 1934 dominierten. Die bei SPE erschienenen Figuren „Les Pieds nickelés“ (1908 erstmals in „L'Épatant“) und „Bibi Fricotin“ (1924 veröffentlicht in „Le Petit français illustré“) gehören bis heute zum kulturellen Gedächtnis der Franzosen. Vor dem Ersten Weltkrieg trugen die Publikationen der SPE die hurrapatriotische Stimmung mit: Französische Helden kämpften darin gegen das Böse, das teutonische Namen trug. In der Zwischenkriegszeit aber hatte sich das Verlagshaus gegen Anfeindungen von Sittlichkeitsvereinen und katholischen Kritikern zu wehren, wobei nicht nur angeblich „pornographische“ und „unsittliche“ Inhalte des kommerziellen Verlagsprogramms verurteilt wurden, sondern auch die jüdische Herkunft der Verlegerfamilie Offenstadt immer wieder eine Rolle spielte.<sup>23</sup>

In den 1920er-Jahren erprobte die erfolgreiche Serie „Zig et Puce“ des Zeichners Alain Saint-Ogan comictypische Stilmittel wie die Sprechblasen, doch konnten sich diese in Frankreich zunächst nicht etablieren, weil sie als Ausdruck von Unbildung galten. Bei übersetzten amerikanischen Comicserien wie „Mickey“ (seit 1930 in Frankreich erhältlich) oder „Felix the cat“ (seit 1929 in „Ciné-Miroir“) wurden sogar Sprechblasen überklebt oder übermalt und durch ausführliche Texte unterhalb der Bilder ersetzt.<sup>24</sup>

Begleitet von einer großen Werbekampagne trat 1934 „Le Journal de Mickey“, veröffentlicht von dem jüdischen Verleger Paul Winkler, in die französische Landschaft illustrierter Jugendmagazine. Das Heft besaß ein größeres Format als die Konkurrenten, bestand fast ausschließlich aus *comic strips*, die meisten davon aus amerikanischer Produktion, und spielte auf dynamischere Weise mit Text-Bild-Mosaiken. Kurz nach seinem Erscheinen erreichte das Journal bereits eine Auflage von 500.000 Exemplaren; es wurde damit zu einem Symbol der Amerikanisierung und des angeblichen Niedergangs der französischen Zivilisation.<sup>25</sup>

„Mickeys“ Eroberung der französischen Comiclandschaft löste Kampagnen von Kritikern aller politischen Lager und der Gewerkschaften aus. Zwar hatte, wie bereits angedeutet, auch die frühere Jugendpresse sittlich besorgte Erzieher auf den Plan gerufen. Doch die kulturelle Präsenz „Amerikas“ in Form von „Mickey“ seit den 1930er-Jahren diente insbesondere den katholischen wie den kommunistischen Akteuren in deutlich gesteigertem Maße als Argument,

<sup>23</sup> Vgl. Emile Pourésy, *Souvenirs de vingt-cinq années de lutte contre l'immoralité publique*, Bordeaux 1928, S. 32-38; ders., Offenstadt veut faire parler de lui, in: *Le Relèvement Social* 30 (1922) H. 2, S. 4.

<sup>24</sup> Vgl. Thierry Groensteen, *Asterix, Barbarella & Co. Geschichte des Comic im französischen Sprachraum*, Paris 2000, S. 38, S. 48ff., S. 54, S. 71; Vessels, *Drawing France* (Anm. 5), S. 45f.

<sup>25</sup> Vgl. Jobs, Tarzan (Anm. 21), S. 692; Anne-Marie Chartier/Jean Hébrard, *Discours sur la lecture (1880–2000)*, Paris 2000, S. 73.

die Nationalisierung der französischen Kultur zu fordern und zugleich die Modernisierung der eigenen Jugendliteratur voranzutreiben. So warnten etwa „Bayard“-Redakteure 1938 vor den ausländischen Produktionen, welche die Jugend „entfranzösierten“ (*défranciser*) und sittlich schädigten. Stattdessen seien „wirklich französische“ Angebote zu fördern – so eben „Bayard“, das französische Journal, von Franzosen geschrieben, von Franzosen gezeichnet, das aus seinen Lesern gute Franzosen machen will<sup>26</sup>. Einzelne Katholiken gingen so weit, „Gangster“-Puppen, welche die virilen Helden ausländischer Comicproduktionen verkörperten, auf einem Scheiterhaufen zu verbrennen.<sup>27</sup>



Die „Entfranzösisierung“ des Comicmarkts: Le Journal de Mickey, 21.10.1934

<sup>26</sup> Zit. nach Chartier/Hébrard, *Discours* (Anm. 25), S. 73f. Für die kommunistische Kritik an der „Invasion unseres Landes durch die ausländische Presse“ vgl. Georges Sadoul, *Ce que lisent vos enfants. La presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Paris o.J. [1938], hier S. 11.

<sup>27</sup> Vgl. Crépin, *La moralisation* (Anm. 20), S. 201f.

Der „Mickey“-Verleger Winkler verteidigte sich gegen die (nicht selten auch antisemitischen) Anwürfe, indem er seinerseits die Topoi des französischen Zivilisationsideals und des Nationalismus aufgriff. Er betonte seine „Verbundenheit mit dem französischen Boden und der französischen Kultur“.<sup>28</sup> Dies war keine bloße Floskel; es entsprach durchaus der Realität der Heftgestaltung. Denn nicht nur die französischen Produktionen kopierten in Form und Inhalt die Erfolgsformeln amerikanischer Comics, um auf dem Markt zu bestehen, sondern auch die von Winkler verlegten Hefte achteten ihrerseits darauf, den Alltag der nationalen Leserschaft anzusprechen, etwa durch Berichte über französische Sportler oder das schulische Leben in Frankreich. Zudem wurden für den französischen Markt Umgestaltungen amerikanischer *strips* vorgenommen, Episoden ausgelassen und Darstellungen von Erotik oder Gewalt abgeschwächt. Amerikanische Comic-Helden erhielten französische Namen: Flash Gordon wurde zu Guy L'Éclair, Brick Bradford zu Luc Bradefer. Gerade die Hybridität dieser kulturellen Form, die amerikanischen Techniken und Bildformen mit französischen Kulturvorstellungen und Gestaltungsweisen verband, machte ihre Attraktivität für das Publikum aus.<sup>29</sup>

Dies wissend, suchten während des Zweiten Weltkriegs auch die Vichy-Regierung sowie die Kollaborateure nach Strategien, welche die Erfolgsformeln amerikanischer Produktionen mit den französischen Gegebenheiten und den eigenen politischen Interessen verbanden. Nachdem die Volksfront dem Comic- und Jugendpressemarkt (anders als etwa dem Kino oder dem Sport) keine programmatische Aufmerksamkeit gewidmet hatte, wurde der französische Staat in diesem Bereich nun aktiver – blieb aber zunächst primär Zensor.<sup>30</sup> In der Folge übernahmen Zeichnungen aus französischer Produktion zunehmend den Platz und den Stil der amerikanischen Comics, deren Erscheinen unterbunden wurde. In der nördlichen Besatzungszone wurde mit „Le Téméraire“ (1943/44) ein ansprechend gestaltetes Magazin veröffentlicht, in dem „arische“ Helden gegen die Mächte des „Bösen“ (Juden, Kommunisten, Engländer) kämpften. Es wurde von jungen französischen Zeichnern gestaltet, die nach 1945 Karriere machten – unter anderem bei „Pilote“, bei „Coq Hardi“, beim kommunistischen „Vaillant“ –, und erreichte eine Auflage von 150.000 Exemplaren.<sup>31</sup>

Im Süden Frankreichs konnte „Le Journal de Mickey“ zwar bis Kriegsende erscheinen, Paul Winkler aber verlor auf Anordnung der Vichy-Regierung 1941 die Staatsbürgerschaft und emigrierte. „Mickey“ veröffentlichte nun kei-

<sup>28</sup> Zit. nach Thierry Groensteen, La mise en cause de Paul Winkler, in: Crépin/Groensteen, *La loi de 1949* (Anm. 13), S. 53-60, hier S. 56.

<sup>29</sup> Vgl. Laurence Grove, *Text/Image Mosaics in French Culture. Emblems and Comic Strips*, Aldershot 2005, S. 80f.; Groensteen, *Asterix* (Anm. 24), S. 72; Cochet, *La bande dessinée* (Anm. 6), S. 197.

<sup>30</sup> Vgl. Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935–1938*, Paris 1994.

<sup>31</sup> Vgl. ders., *Le petit nazi illustré. Vie et survie du Téméraire (1943–1944)*, Paris 2002, bes. S. 85.

ne *bandes dessinées* mehr, sondern nur mehr Bildergeschichten. Die einheimische Kinder- und Jugendpresse konnte sich angesichts der Ausschaltung ausländischer Konkurrenz freier entfalten. Von allen Autoren und Verlegern forderte die Vichy-Regierung gleichwohl „Klarheit“ in den Illustrationen; alle Texte sollten – wie in der traditionellen französischen Produktion – wieder außerhalb der Panels angebracht werden. Die Geschichten sollten „Ehre“, „Mut“ und „Hingabe“ befördern und sowohl Unterweisung als auch Ablenkung bieten. So beharrte Vichy auf der Konservierung eines französischen Erbes in Form und Inhalt, ohne damit allerdings das Medium langfristig zu prägen – während das kollaborationistische „*Téméraire*“ sich der modernen Mittel des Comics bediente und damit beim Publikum reüssierte.<sup>32</sup>



„Unbekannte Welten“: Comics und Kollaboration in Frankreich. *Le Téméraire*, 15.4.1943

<sup>32</sup> Thierry Crépin, „Il était une fois un maréchal de France...“ Presse enfantine et bande dessinée sous le régime de Vichy, in: *Vingtième Siècle* 28 (1990), S. 79ff.; ders., *Le comité* (Anm. 13), S. 133; Vessels, *Drawing France* (Anm. 5), S. 100f.

Die in den Kriegsjahren noch einmal restriktiv zugespitzte Definition von Comics als Ausdruck nationaler Identität wurde mit dem Jugendliteraturgesetz von 1949 unter demokratischer Ägide institutionalisiert. Bei der eröffnenden Sitzung der Kontrollkommission im März 1950 rief Justizminister René Mayer dazu auf, Entscheidungen im Sinne der „Ideale der nationalen und republikanischen Tradition“ zu fällen. Zwar wurde in der Folge auf Intervention der Kontrollkommission nur ein einziges strafrechtliches Verfahren eröffnet – und dies nicht gegen einen ausländischen Verleger, sondern gegen den Franzosen Pierre Mouchot. Gleichwohl setzten Prozesse der (Selbst-)Anpassung der Jugendliteratur ein, insbesondere in den ersten Jahren der Existenz der Kommission. 1950 verschwanden von 48 verwarnten Produktionen 17 ganz vom Markt; in vielen Fällen scheuten die Verlage die Kosten der Überarbeitung und trennten sich von wenig rentablen Serien. Französische Zeichner übernahmen die Arbeiten ausländischer Kollegen.<sup>33</sup> Auf Anregung der Gewerkschaft der Zeichner für Kinderzeitschriften versahen einige Künstler jeden ihrer Entwürfe mit einem kleinen Zeichen, das die Aufschrift *dessin français* trug.<sup>34</sup>

Die Marginalisierung amerikanischer Produktionen eröffnete Spielräume für Comics, die den Stil einer „franko-belgischen Schule“ verkörperten. Als René Goscinny und Albert Uderzo 1958 „Astérix“ erfanden, suchten sie dementsprechend nach einer Alternative zu den als traditionell empfundenen weltanschaulichen Magazinen, zugleich aber nach einem typisch französischen Helden. Zeitgleich verließen sie ihren amerikanischen Verlag World Press und begründeten ein eigenes Magazin namens „Pilote“, dessen Startauflage von 300.000 Exemplaren bereits am ersten Erscheinungstag ausverkauft war. Dieser Schritt war der Versuch, nach dem (vor allem von dem Belgier Hergé verkörperten) „europäischen Prinzip“ zu arbeiten, bei dem der Autor die Rechte über sein Werk behielt. Wenngleich auch von „Mickey Mouse“ beeinflusst, stand „Astérix“ in stilistischer und erzählerischer Hinsicht für Spezifika des franko-belgischen Comics. Den phantastischen Abenteuern der amerikanischen Serien wurde die klare Linie wie die Genauigkeit von Chronologie und Geographie entgegengestellt. Der Held war – wie „Tintin“ – eher unscheinbar und kein Übermann.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Vgl. *Compte rendu des travaux de la Commission* (Anm. 14), S. 6, S. 18ff. Zu den Strategien der Kommission und den Selbstanpassungen vgl. Jobs, *Tarzan* (Anm. 21), S. 701ff.; Crépin, *La moralisation* (Anm. 20), S. 348ff., zu Mouchot ebd., S. 375ff.

<sup>34</sup> Vgl. Groensteen, *Asterix* (Anm. 24), S. 122f.

<sup>35</sup> Vgl. Matthew Screech, *Masters of the Ninth Art. Bandes dessinées and Franco-Belgian Identity*, Liverpool 2005, S. 75ff.; Christine Gundermann, 50 Jahre Widerstand: Das Phänomen Asterix, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 6 (2009), S. 115-128.

In plakativerer Form erschien auch der zu Beginn der 1970er-Jahre erstmals auftauchende „Superdupont“ des Zeichners Marcel Gotlib als nationaler Held. Ironisch vorgestellt als „der einzige zu 100 Prozent französische Superheld“,<sup>36</sup> karikierte der muskulöse Protagonist nicht nur den amerikanischen Stil und französische Marotten, sondern verwies mit seinem Kampf gegen ein in diversen Sprachen radebrechendes *Anti-France* auch auf die Exklusionsmechanismen der französischen Identitätsstiftung.

Zwischen „Astérix“ und „Superdupont“ lag eine Entwicklung, welche die französischen Comics von der Kinder- und Jugendliteratur hin zur Erwachsenenliteratur führte. Die Szenarien wurden durchlässig für Phantasien und von moralischen Botschaften befreit. Jüngere Zeichner und Autoren verstanden die eigene Arbeit als Kunst, wurden zugleich aber – besonders seit dem Mai 1968 – auf neue Art und Weise politisiert.<sup>37</sup> Die weltanschaulich geprägten katholischen und kommunistischen Comic-Publikationen verloren an Bedeutung (oder transformierten sich, wie „Pif Gadget“, zu eher „neutral“ auftretenden Produktionen). So ersetzte bzw. überlagerte die generationelle Abgrenzung von den älteren Gründungsvätern des franko-belgischen Comics zwischenzeitlich die Positionierung gegenüber amerikanischen oder anderen äußeren Einflüssen. Hierin ähnelte die Entwicklung dem cineastischen Aufbruch der *Nouvelle Vague*, der ebenfalls eher vom Konflikt mit dem älteren französischen *cinéma de qualité* als von der Abwehr Hollywoods geprägt war. Zwar wurde auch in dieser Phase die amerikanische (Protest-)Kultur von den Comicschaffenden rezipiert: Magazine wie „Mad“ oder die Underground-Arbeiten Robert Crumbs beeinflussten die Arbeiten junger Künstler in Frankreich nicht zuletzt deshalb, weil sie ihrerseits den amerikanischen *Way of Life* kritisierten. Doch nahm das Nationale nicht mehr jene identitätsstiftende Rolle ein, die es zuvor innegehabt hatte.

Insofern können die 1960er- und 1970er-Jahre als Phase des Übergangs verstanden werden: Die Debatten um (ausländische) Comics als potenzielle Gefährdungen einer nationalen Kultur, deren Kern eine gemeinsame Moral und soziale Vernunft darstellten, klangen aus, und die darin eingeklagten gesellschaftlichen Normen verloren an Legitimität. Zugleich erlangten die Comics, befördert von einer breiteren Comicbegeisterung (*bédéphilie*), neue Bedeutung als künstlerische Ausdrucksweise und anerkannte Form einer pluralistischen Kultur. Davon zeugte etwa die von Künstlern und Intellektuellen wie Alain Resnais, Federico Fellini, Francis Lacassin und Edgar Morin getragene Gründung des „Club des bandes dessinées“ im Jahr 1962, der 1965 die einflussreiche Comic-Ausstellung „Dix millions d’images“ initiierte. Lacassin etablierte mit

<sup>36</sup> Lob & Gotlib, *Superdupont*, Paris 1983, S. 16.

<sup>37</sup> Vgl. Screech, *Masters* (Anm. 35), S. 95, S. 103, S. 110ff. „L’Écho des savanes“ etwa versah sich mit der Aufschrift „nur für Erwachsene“.

einer Studie von 1971 das Schlagwort von den Comics als „neunter Kunst“ (in einer Liste bildender Künste von Architektur über Fotografie bis Film und Fernsehen). Eine organisierte Leserschaft und eine wissenschaftliche Produktion entstanden, welche die Comics als seriösen Gegenstand entdeckten.<sup>38</sup>

Mit unterschiedlicher Chronologie zeigten sich diese Veränderungen auch in anderen Ländern, etwa in Italien (wo 1965 der erste europäische Comic-Salon stattfand), Schweden (das 1965 die Gründung der „Svenska Serieakademien“ erlebte), Belgien (wo das „Institut Saint-Luc“ seit 1969 Comiczeichner ausbildete und 1989 ein „Centre belge de la bande dessinée“ errichtet wurde) oder der Bundesrepublik Deutschland (wo sich 1970 die „Interessengemeinschaft Comic Strip“ gründete und seit 1984 der Erlanger Comic-Salon stattfand). In dieser Phase setzte sich in Frankreich auch der Begriff *bandes dessinées* für ein Genre durch, das zuvor unter sehr verschiedenen Bezeichnungen firmiert hatte (etwa *images pour enfants, littérature illustrée, histoires comiques*).<sup>39</sup> Parallel dazu änderte sich die Haltung der Kontrollkommission, die ihre Beurteilungen anhand wissenschaftlicher Erkenntnisse reflektierte und damit zu modernisieren versuchte.<sup>40</sup> Das kontrollierte Objekt wurde vermehrt zum Gegenstand ästhetischer, nicht sittlicher Kritik; statt nach seiner „Schädlichkeit“ wurde nun nach „Qualität“ gefragt.<sup>41</sup> Doch wurden die Empfehlungen der Kommission vom Innenministerium in den 1970er-Jahren ohnehin immer häufiger ignoriert.<sup>42</sup> Diese diversen Entwicklungen trugen dazu bei, dass Comics während der 1980er-Jahre in veränderter Weise erneut Bestandteil nationaler Identitätspolitik werden konnten. Nun aber erschien die Grande Nation nicht mehr als moralisches Vorbild, sondern als kulturelle Macht. Zugleich „europäisierte“ sich deren nationales Selbstverständnis wie auch das Feld der Comicliteratur.

<sup>38</sup> Vgl. Francis Lacassin, *Pour un neuvième art. La bande dessinée*, Paris 1971, bes. S. 8, S. 23; Groensteen, *Asterix* (Anm. 24), S. 176; Luc Boltanski, La constitution du champ de la bande dessinée, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 1 (1975) H. 1, S. 37-59; Jean Claude Chamboredon/Jean Louis Fabiani, Les albums pour enfants. Le champ de l'édition et les définitions sociales de l'enfance, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 13 (1977), S. 60-79; 14 (1977), S. 55-74.

<sup>39</sup> Vgl. Bernd Dolle-Weinkauff, *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim 1990, S. 19, S. 254ff.; Knigge, *Comics* (Anm. 7), S. 258f.; Eric Maigret, La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée, in: *Réseaux* 67 (1994), S. 113-140, online unter URL: <<http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/>>; Thierry Groensteen, Contre-culture, culture de masse ou divertissement? L'étrange destin de la bande dessinée, in: *Esprit* 283 (2002), S. 267-276.

<sup>40</sup> Vgl. etwa *Compte rendu des travaux de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence*, Melun 1958, S. 14ff.; *Compte rendu des travaux de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence*, Melun 1965, S. 18f., S. 52.

<sup>41</sup> Note relative au contrôle et à l'amélioration de la qualité des publications destinées à la jeunesse, 13.10.1976, S. 2f., in: Archives Nationales, CAC, 19900208 Art. 12.

<sup>42</sup> Vgl. Thierry Crépin/Anne Crétois, La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure, in: *Le temps des médias* 1 (2003), S. 55-64.



### 3. Die „neunte Kunst“: Der Staat als Förderer der Comics

1983 gab der Kulturminister Jack Lang die Anweisung, die in Artikel 14 des Gesetzes von 1949 vorgesehenen Einschränkungen nicht mehr auf Publikationen anzuwenden, „die offensichtlich Züge künstlerischen Schaffens tragen“. Die Kommission solle den „Schutz der künstlerischen Freiheit gerade in diesem Sektor des Verlagswesens“ berücksichtigen.<sup>43</sup> Schon 1982 hatte Lang das Comic-Festival in Angoulême besucht und nachfolgend einen Vorschlag für „15 Maßnahmen“ zur Förderung der Comics vorgelegt. In der Vorrede zu dieser Erklärung betonte er, Comics seien „unmittelbarer Spiegel einer Gesellschaft“ und „eine vollwertige kreative Ausdrucksform“. Der Maßnahmenkatalog umfasste rechtliche Erleichterungen, eine professionalisierte Ausbildung, die Unterstützung von Fachmessen und Präsentationen im Ausland sowie die wirtschaftliche Förderung des Exports herausragender französischer Comics nach dem Vorbild traditioneller Literaturpolitik.<sup>44</sup>

Diese Intervention des Staats traf mit den angedeuteten gesellschaftlichen Legitimierungsprozessen zusammen; sie griff die sich abzeichnende künstlerische Etablierung der Comics auf, um die vorhandenen Strukturen im größeren Rahmen der staatlichen Kulturpolitik als „nationale Aufgaben“ neu zu definieren und zu verstetigen. Insbesondere das bereits seit 1974 stattfindende Festival in Angoulême geriet hierbei in den Fokus. 1982 machte François Mitterrand die Errichtung eines nationalen Comic-Zentrums zum Bestandteil seiner *Grands Projets* – neben solchen Prestigeprojekten wie der neuen Nationalbibliothek und dem Ausbau des Louvre.<sup>45</sup> 1985 besuchte er das Festival persönlich, um zu unterstreichen, dass „unser Land ein Anziehungspunkt für die Entwicklung des Comics und ein Treffpunkt für Fachleute aus aller Welt“ sein solle. Hier liege eine nationale und zugleich eine internationale Aufgabe Frankreichs, denn es könne die noch zu schaffende „europäische Kultur“ befördern.<sup>46</sup> Im gleichen Jahr wurde der „Grand prix national des arts graphiques“ mit Jean Giraud erstmals einem Comic-Künstler verliehen. 1990 schließlich wurde in Angoulême ein „Centre national de la bande dessinée et de l’image“ (CNBDI) eröffnet.

<sup>43</sup> Vgl. Protokolle der Kommissionssitzungen vom 9.11.1983, S. 8, und vom 19.12.1983, S. 3, in: Archives Nationales, CAC, 19900208 Art. 10.

<sup>44</sup> Présentation par Jack Lang, Des mesures prises en faveur de la bande dessinée, Paris, 26.1.1983 (der Verfasserin zur Verfügung gestellt durch <<http://www.vie-publique.fr>>).

<sup>45</sup> Vgl. Panivong Norindr, La plus grande France. French Cultural Identity and Nation Building under Mitterrand, in: Steven Ungar/Tom Conley (Hg.), *Identity Papers. Contested Nationhood in Twentieth-Century France*, Minneapolis 1996, S. 233-258.

<sup>46</sup> Interview in: A suivre, 26.1.1989, online unter URL: <<http://discours.vie-publique.fr/notices/897004500.html>>.



Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême  
(<http://www.bdouebe.net>); Foto: Arnaud Boucherot, 2008)

Bei diesen Fördermaßnahmen spielte nicht nur der Wunsch nach einer stärkeren kulturellen Ausstrahlung Frankreichs eine Rolle, sondern auch die ökonomische Bedeutung der Comics in den 1980er-Jahren. In seinem 15-Punkte-Plan wies Lang explizit darauf hin, dass die Comics einen Umsatz von 224 Millionen Francs jährlich erwirtschafteten; diese Führungsposition sei auszubauen, insbesondere im Vergleich zu den USA. In den frühen 1980er-Jahren erreichte der französische Comic tatsächlich Verkaufsrekorde, bevor in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts der Markt zeitweilig einbrach. In dieser Phase führten die ökonomischen Krisenerfahrungen zu einer Rückbesinnung auf die französische Vergangenheit und die nationalen Traditionen, was einen Boom der historischen Comics sowie eine Rückkehr des Narrativen auslöste – beides zudem, anders als die avantgardistischen Wirklichkeitsstudien der Comic-Künstler der 1960er- und 1970er-Jahre, Garanten für den kommerziellen Erfolg.<sup>47</sup> Die Argumentation der politischen Führung entsprach somit der Entwicklung des Mediums selbst, vor allem aber dem breiteren Trend der sozialistischen Kulturpolitik, wirtschaftliche Prinzipien in den Bereich der Kultur

<sup>47</sup> Vgl. Groensteen, *Asterix* (Anm. 24), S. 200; Screech, *Masters* (Anm. 35), S. 194f.

zu integrieren. Diese Kehrtwende zur Ökonomisierung des Kulturellen und zur Kulturalisierung ehemals als „kommerziell“ kritizierter Industriezweige erklärt sich auch aus der abgeschwächten Wirtschaftsentwicklung seit 1982. Legitimiert wurde das Zusammendenken von Kultur und Ökonomie durch die Beschwörung einer umfassenden kulturellen Krise, die Ursache der wirtschaftlichen Krise sei. Die damals ebenfalls verbreitete Klage über die „Krise des Comics“ ist auch in diesem breiteren Kontext zu sehen.<sup>48</sup>

Nun tauchten „Amerika“ und die kritische Zurückweisung eines „kulturellen Imperialismus“ wieder in den Debatten auf. Im Juli 1982 forderte Lang auf der Weltkonferenz in Mexiko, man müsse sich wehren gegen „eine gewisse Invasion, eine gewisse Überflutung durch außengemachte Bilder“ sowie gegen die „standardisierten und stereotypisierten Produktionen, welche die nationalen Kulturen abschleifen und eine uniformisierte Lebensweise transportieren“. „Kultur und Wirtschaft“, so Lang, hätten dabei den „gleichen Kampf“ gegen internationale Mächte auszufechten. Die Kultur des öffentlichen Sektors und die kulturellen Industrien müssten daher Allianzen eingehen.<sup>49</sup> Kulturelle Modernität meinte nun explizit auch Wirtschaftlichkeit. Neben den Comics wurden in der Folge Rock- und Popmusik, Rap und Graffiti, Werbung und Mode, Gastronomie und Zirkuskünste zu Kulturformen erklärt und gefördert. Strukturen der Finanzierung und Verwaltung wurden etabliert, die Strategien ökonomischen Handelns auf den Bereich der Kultur übertrugen und der Wirtschaft Anreize für kulturelles Engagement bieten sollten. Zugleich wurde das Budget des Kulturministeriums angehoben. Dieser Zuwachs kam besonders den massenkulturellen Angeboten zugute; gleichwohl blieben die klassische Kultur und das nationale Erbe an der Spitze der Förderung.<sup>50</sup> Die ökonomische Reorganisation sowie die staatliche Förderung einer Vielfalt von Kulturformen sollten vor der Hegemonie ausländischer Einflüsse schützen und dabei die bisherigen Strategien der staatlichen Kontrolle, des Importverbots und der Kontingentierung ersetzen. Zugleich wurde die Einheit in der Vielfalt zum eigentlichen Charakteristikum der nationalen Größe Frankreichs erklärt.<sup>51</sup> Die staatliche Kulturpolitik umfasste daher auch die regionale Kulturentwicklung,

<sup>48</sup> Vgl. David Looseley, *Cultural Policy and Democratization under Mitterrand*, in: Gino Raymond (Hg.), *France during the Socialist Years*, Aldershot 1994, S. 117-137, hier S. 125f.; Max Silverman, *Facing Postmodernity. Contemporary French Thought on Culture and Society*, London 1999, S. 96.

<sup>49</sup> Discours de M. Jack Lang à la conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexiko 1982, S. 6ff., S. 10, S. 16; ders., Sitzung vom 17.11.1981, in: *JO, Assemblée Nationale, Débats*, S. 3870-3873. Hierzu auch Philippe Urfalino, *De l'anti-impérialisme américain à la dissolution de la politique culturelle*, in: *Revue française de science politique* 43 (1993), S. 823-849.

<sup>50</sup> Vgl. Kim Eling, *The Politics of Cultural Policy in France*, London 1999, bes. S. 128-148; David Looseley, *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, Oxford 1995, bes. S. 122-131; Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Saint-Germain du Puy 1999, Kap. VI.

<sup>51</sup> Vgl. Koops, *Konstruktion* (Anm. 4), S. 223, S. 233.

die zur Anerkennung „kultureller Autonomien“ beitragen sollte; in diesen Kontext der kulturellen Dezentralisierung – die gleichwohl als Teil einer nationalen Strategie verstanden wurde – gehörte nicht zuletzt die Gründung des CNBDI in Angoulême.<sup>52</sup>

Ab Mitte der 1980er-Jahre war ein institutionelles Gefüge staatlicher Förderung und Legitimierung von Comics in Kraft, das bis heute fortwirkt. Dies gilt zugleich für die Überwachung und Kontrolle des Markts für jugendliche Leser durch die staatliche Kontrollkommission, die durch keine der Reformen grundsätzlich angetastet wurde. Insofern wurde die Gleichstellung der Comics mit den etablierten Künsten in Frankreich zwar intensiv betrieben und staatlich unterstützt, aber nicht vollständig durchgesetzt. Das Comic-Festival von Angoulême wurde in den 1990er-Jahren nur durch das Sponsoring des Supermarkt-Unternehmers Leclerc am Leben erhalten.<sup>53</sup> Seit dem Ende der 1980er-Jahre wurde von intellektueller Seite immer wieder Kritik an dem scheinbar egalitären *tout culturel* der offiziellen Kulturpolitik laut, verbunden mit dem Ruf nach neuen Hierarchisierungen. Dem entsprach auf der Seite der Comicproduzenten eine neue Welle des anspruchsvollen Autorencomics, die sich nun stark als europäische Bewegung verstand. Ein anderer Teil der Comic-Szene wehrte sich gegen die staatliche Indienstnahme sowie die akademisch betriebene Intellektualisierung, indem er auf der Idee des Comics als massentauglicher Unterhaltungsform beharrte.<sup>54</sup> Was bleibt, ist der ambivalente Charakter des Comics zwischen Kulturgut und kommerziellem Produkt – eine *moderne* Ambivalenz, welche die Interpretation und Instrumentalisierung des Comics als Träger nationaler Identität seit 1900 kontinuierlich befördert hat.

## 4. Fazit

Ein Blick auf die gesellschaftliche Konstruktion des „französischen Comics“ kann die Komplexität von Prozessen der Nationalisierung deutlich machen, die sich nicht allein als Ergebnisse staatlicher Steuerung darstellen lassen.<sup>55</sup> Der durch den Staat verantworteten Errichtung institutioneller Arrangements und

<sup>52</sup> Commissariat général du Plan, *L'impératif culturel. Rapport du groupe de travail long terme 'Culture'. Préparation du IX<sup>e</sup> Plan, 1984–1988*, Paris 1983, S. 35; Véronique Mevial, *Processus de mutation d'un centre culturel et patrimonial né de la décentralisation en un vecteur de développement économique structurant. Zoom sur le CNBDI d'Angoulême*, Mémoire de DESS, Poitiers 2000.

<sup>53</sup> Vgl. Groensteen, *Asterix* (Anm. 24), S. 256.

<sup>54</sup> Vgl. Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris 1987; Marc Fumaroli, *L'état culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris 1991; Raatschen, *Comics* (Anm. 5), S. 185; Groensteen, *Asterix* (Anm. 24), S. 240.

<sup>55</sup> Dies in Abgrenzung zu Koops, *Konstruktion* (Anm. 4), welche die Schaffung nationaler Identität als Resultat staatlich gelenkter Strategien analysiert.

„materieller Komplexe“,<sup>56</sup> wie etwa dem Gesetz von 1949 oder dem 1990 gegründeten „Centre national de la bande dessinée et de l’image“, kam eine autoritative und verstetigende Funktion zu, doch ergab sich deren Wirkmacht erst aus der Kopplung mit wissenschaftlichen Beschreibungen des Mediums, den spezifischen Formen und Inhalten der Comics, dem Selbstverständnis der Autoren und Zeichner sowie den kritischen Infragestellungen und gegenkulturellen Initiativen gesellschaftlicher Gruppen. Den Intellektuellen und den Politikern, die Shmuel Noah Eisenstadt als entscheidende Trägergruppen der Ausdifferenzierung nationaler Identität bezeichnet hat,<sup>57</sup> sind demnach weitere gesellschaftliche Akteure der „mittleren“ und „unteren“ Ebene hinzuzufügen.

Darüber hinaus ist die ökonomische Dynamik des Comicmarkts zu berücksichtigen, welche dazu beitrug, Comics als Medium nationaler Identitätspolitik attraktiv zu machen. Hier deutet sich jener Aspekt an, den Ernest Renan schon am Ende des 19. Jahrhunderts als entscheidendes Kriterium der Legitimation des Nationalen hervorhob: der *plébiscite de tous les jours*<sup>58</sup> – also in diesem Fall die Haltung der Leserschaft zu einem nationalen Comicangebot. Diese wurde im vorliegenden Aufsatz nur vermittelt über Auflagenhöhen und verlegerische Erfolge einbezogen; die Frage der Rezeption und der gesellschaftlichen Identifikation mit den sich wandelnden Konstruktionen des Nationalen verdiente auf jeden Fall präzisere Betrachtung.

Beim Aufstieg der Comics zur „neunten Kunst“ in Frankreich ging es zum einen um die Problematik der Integration neuer (massen)kultureller Phänomene in das Gefüge einer modernen Gesellschaft mittels ihrer Nationalisierung, zum anderen um die spezifische Funktion von Massenkultur für die Symbolisierung und Inszenierung nationaler Identität: Die Vorstellung einer Kultur des Nationalen konnte in Frankreich Differenzen zwischen verschiedenen Gruppierungen überlagern und Parallelisierungen konkurrierender weltanschaulicher Strategien erzeugen.<sup>59</sup> Sie hob deren unterschiedliche Wirkung für die kulturelle Praxis nicht gänzlich auf, bedingte aber eine besondere Breitenwirksamkeit nationaler Modernitätsoffensiven. Die Konfrontation mit „Amerika“ diente in diesem Kontext als verdichtendes Element der nationalen „Identitätsbehauptung“.<sup>60</sup> Insofern war die Präsenz amerikanischer Comics auf dem französischen Markt nicht Auslöser des Nationalisierungsprozesses,

<sup>56</sup> Der Begriff nach Jakob Tanner, Nation, Kommunikation und Gedächtnis. Die Produktivkraft des Imaginären und die Aktualität Ernest Renans, in: Ulrike Jureit (Hg.), *Politische Kollektive. Die Konstruktion nationaler, rassistischer und ethnischer Gemeinschaften*, Münster 2001, S. 46-67, hier S. 59.

<sup>57</sup> Shmuel Noah Eisenstadt, Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive, in: Giesen, *Identität* (Anm. 4), S. 21-38, hier S. 21f.

<sup>58</sup> Ernest Renan, *Qu’est-ce qu’une nation?*, Paris 1882.

<sup>59</sup> Dies zeigen auch jüngere Forschungen zur politischen Kultur in Frankreich: Jessica Wardhaugh, *In Pursuit of the People. Political Culture in France, 1934–1939*, Basingstoke 2009; Susan B. Whitney, *Mobilizing Youth. Communists and Catholics in Interwar France*, Durham 2009.

wohl aber Katalysator. Comics wurden auf diese Weise nicht nur in die Gesellschaft integriert, sondern wirkten selbst als „soziales Integrationsmedium“,<sup>61</sup> welches die nationale Identität für ein großes Publikum in Frankreich verkörpern konnte. Sie erwiesen sich einerseits als kulturfähig in einem traditionellen Sinne; andererseits eröffnete ihr massenkultureller Charakter eine pluralistische Wertsphäre jenseits von Bildung und Moral.

Gerade in der marktförmigen Verfügbarkeit und breiten Zugänglichkeit lag aber bis in die 1940er-Jahre aus zeitgenössischer Sicht das Bedrohungspotenzial dieser Form der Massenkultur für das nationale Selbstverständnis. Daher wurde dem Humor der amerikanischen *comics* die hochkulturelle Ernsthaftigkeit der französischen Bildergeschichte entgegengehalten, der Suggestivität der *cartoons* die aufgeklärte Vernunftorientierung und Klarheit französischer Illustrationen, der kommerziellen Orientierung die gegenkulturelle Milieubindung an Katholizismus und Kommunismus. Daraus entstanden variable Mischungsverhältnisse, welche die kulturelle Modernität Frankreichs als Vermittlung eines individualistischen Kunstverständnisses mit kollektiven Werten interpretierten sowie Inklusions- und Exklusionsmechanismen nationaler Identitätsstiftung umfassten.

Erst die sozialistische Kulturpolitik der 1980er-Jahre ging explizit von der massenkulturellen Beschaffenheit der Comics aus, um sie im Namen der Nation zu fördern – nun unter dem Signum der „Kreativität“ und der „Vielfalt“ statt unter jenem der „Sittlichkeit“. Dies bildete den Endpunkt eines längeren Prozesses der Kulturalisierung, an dessen Anfang die versuchte moralpädagogische Zähmung eines problematischen Produkts gestanden hatte, das man angesichts seiner Breitenwirkung zwar im nationalen Rahmen gestalten, aber nur bedingt als Kulturform definieren wollte. Erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wurden das Ökonomische wie das Massenhafte zu genuinen Bestandteilen des Kulturellen. Legitimiert wurde dies nicht zuletzt durch die Berufung auf die Vergangenheit und die Zukunft der französischen Nation.

Dr. Stefanie Middendorf, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,  
Institut für Geschichte, Hoher Weg 4, D-06099 Halle,  
E-Mail: stefanie.middendorf@geschichte.uni-halle.de

Für zusätzliches Bildmaterial siehe die Internet-Version unter  
<<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Middendorf-1-2012>>.

<sup>60</sup> Philipp Sarasin, Die Wirklichkeit der Fiktion. Zum Konzept der *imagined communities*, in: Jureit, *Politische Kollektive* (Anm. 56), S. 22-45, hier S. 36.

<sup>61</sup> Hannelore Bublitz, *In der Zerstreuung organisiert. Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur*, Bielefeld 2005, S. 26. Siehe auch Michael Makropoulos, *Theorie der Massenkultur*, München 2008.