

Susanne PHILLIPPS: *Erzählform Manga. Eine Analyse der Zeitstrukturen in Tezuka Osamus „Hi no tori“ („Phönix“)*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1996 (= Iaponia Insula, Bd. 3). 160 S., DM 48,-.

Besprochen von Jaqueline BERNDT

Viele reden heute über Manga, aber die meisten benutzen ihn als Fundgrube – sei es für soziologische Forschungen, für Erkundungen der Populärkultur oder für *gender studies*, einmal ganz abgesehen von jenen kulturvergleichenden Unternehmungen, die sich daran japanischer Besonderheiten zu vergewissern suchen. Selbst jene, die sich um seiner selbst willen für ihn interessieren und eine Innenperspektive anlegen, sind oft so stark von einer konventionellen Literaturwissenschaft geprägt, daß sie Zeichner als „Autoren“ studieren und Werke im Hinblick auf Erzähl-inhalte wie Figurentypologien diskutieren, ohne einem zentralen Aspekt Gerechtigkeit widerfahren zu lassen: Diese Erzählungen kommen als Comic daher und nicht als Roman.

Susanne PHILLIPPS' Buch trägt nicht von ungefähr das Wort „Erzählform“ in seinem Titel. Es besteht darauf, Mangaerzählungen als Geflecht verbaler und piktoraler Gestaltungselemente zu untersuchen. So unspektakulär das klingen mag, so bedeutsam ist es im akademischen Zusammenhang. Denn mit einem solchen Zugriff gelingt es zum einen, das Reden über Manga auf dessen letzten Anhaltspunkt zurückzuführen, die Texte selbst in ihrer spezifischen Sprache. Zum anderen ergibt sich die Möglichkeit, diese Texte über die Vergegenwärtigung ihrer Komplexität vom Verdacht des – wie es im deutschsprachigen Raum offenbar immer noch heißt – „Trivialen“ zu befreien. Nicht zuletzt wird implizit deutlich, wie sehr die herkömmliche (japanologische) Auffassung von Manga als Literatur der Revision bedarf. Deren Dominanz, so läßt sich vermuten, trug mit dazu bei, daß sich die Autorin bei ihrer Erarbeitung eines comicgemäßen Analyseinstrumentariums für die kritische Prüfung literatur- und nicht filmwissenschaftlicher Ansätze entschied.

Warum Susanne PHILLIPPS sich auf Strukturanalyse konzentriert, liegt durch den bislang üblichen Umgang mit Manga auf der Hand. Der Untertitel ihres Buches löst jedoch weitere Fragen aus: Warum „Zeit“, und warum *Hi no tori*?

Die Studie besteht aus drei größeren Teilen. Der erste, *Manga in der Zeit*, geht von der *Manga*forschung aus, was selten und schon daher bemerkens-

wert ist. Durch die Zusammenschau mit Deutschland werden eine Singularisierung Japans vereitelt und verblüffende Koinzidenzen eröffnet, beispielsweise hinsichtlich der Abkehr vom Schund-Image (dort mit dem Erscheinen von Asterix, hier mit dem des *gekiga*). Unverständlich bleibt nur, und dies keineswegs im Sinne eines Vollständigkeitsdiktats, warum die japanische Mangasemiotik nicht über die 1987er Arbeit Ōshiro Yoshitakes hinaus vertreten ist. Gerade die Nähe von *Erzählform Manga* zu den neuartigen Angeboten Natsume Fusanosukes oder Yomota Inuhikos, die den übergreifenden Sinn ihrer Detailfreudigkeit nur bedingt zu artikulieren verstehen, weckt schlicht und einfach Interesse daran, wie die Autorin diese wohl beurteilen mag. Sehr überzeugend trägt sie hingegen ihre Definition des Comic vor. Die vorrangigen Kriterien sind zunächst, ausgehend von Krafft und McCloud, Sequentialität und Narrativität, was eine Unterscheidung von der Karikatur erlaubt. Nach einem Überblick zur Geschichte des Manga und zur Rolle des Zeichners Tezuka Osamu bietet sie „eine von den Inhalten abstrahierende, auf der Länge und der formalen Gestaltung basierende Einteilung“ (S. 30), um sich im folgenden zweiten Teil *Zeitlos: Hi no tori – Der Phönix* mit Tezukas gleichnamigem Story-Manga zu beschäftigen.

Unter Absehung von comicspezifischen Elementen werden hier die Hauptstränge der insgesamt sechzehn *Phönix*-Erzählungen vorgestellt und daraufhin untersucht, was sie zu einem kontinuierlichen Gesamtwerk macht. Denn daß sie als ein solches kulturell funktionieren, muß verwundern, wurden sie doch diskontinuierlich zwischen 1954 und 1988 in unterschiedlichen Zeitschriften publiziert, springen die Zeiten der Handlung vom mythischen Altertum bis in die ferne Zukunft und fehlen ihnen zu alledem kulthaft verehrbare stereotype Protagonisten. Die Autorin entdeckt den inneren Zusammenhalt zunächst in einem effizienten Einsatz fester Figurentypen und in der zentralen Gestalt des Phönix, der Unsterblichkeit verkörpert und zu gewähren vermag. Die Jagd nach diesem versteht sie dann als durchgehendes Motiv, über welches die stets gleiche Frage nach Stellenwert und Sinn des menschlichen Lebens, nach dem Verhältnis von individueller Bewegungsfreiheit und sozialer Bindung in wechselnden Epochen durchgespielt wird. Und durch das kontrastive Grundmuster von Unsterblichkeit und Vergänglichkeit kommt sie schließlich zum Problem der Zeit, dessen *inhaltliche* Ergründung sie im dritten Teil zugunsten der „Realisationsformen von Zeitbezügen im Comic“ (S. 63; Hervorhebg. – J. B.) verläßt.

Im dritten Teil *Die Zeit im Manga* wird mit dem Ziel, „charakteristische Eigenschaften der Erzählweise Tezukas aufzuspüren“, ein Katalog von Elementen erarbeitet, „die durch ihre formale und inhaltliche Gestaltung Einfluß auf die Textkomplexität ausüben“ (S. 63). Daß sich die Autorin auf

„Zeit“ konzentriert, resultiert ebenso aus ihrer Beschäftigung mit dem *Hi no tori*, wie es umgekehrt die Wahl gerade dieses Mangawerks begünstigt zu haben scheint. Denn mit dem Problem der „Zeit“, das jegliche Erzählung als Abfolge von Ereignissen charakterisiert, kann sie zu den Unterschieden zwischen verbalen und Comictexten vorstoßen. Im Rückgriff auf literaturwissenschaftliche und linguistische Ansätze zur zeitlichen Gestaltung narrativer Texte differenziert sie zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Erstere modifiziert sie für den Comic, der anders als literarisch-verbale Texte eine der Wort-Bild-Kombination geschuldete schwankende Informationsdichte aufweist, zur Rezeptionszeit. Variabilität – bei dieser in Abhängigkeit von den Gestaltungselementen – entdeckt die Autorin auch für die erzählte Zeit, die sich „aus dargestellter Zeit im Panel und nicht dargestellter Zeit zwischen den Panels“ (S. 90) zusammensetzt. Die Spezifik des Comics besteht für sie damit nicht nur in der Verbindung von verbaler Sukzessivität und bildlicher Simultanität, sondern – anders als bei literarisch-verbalen Texten – darüber hinaus „in der andauernden gleichzeitigen Präsenz von Vorher und Nachher“, im Geschehen „zwischen den Panels“ (S. 74), dem Wechselspiel von Sichtbarem und Unsichtbarem. Wie vielfältig Tezuka die Möglichkeiten seines Mediums zu nutzen versteht, zeigt sie über die Analyse von Mangaseiten in Form von Notationen auf, die alle Gestaltungselemente und deren Wiederholungsgrad sorgfältig erfassen – von Panelformat, -form und -umrandung, über Einstellungsgröße und (Bild- wie Figuren-)Perspektive, Figur und Grund, Blocktext, Sprechblasenform und -inhalt, Onomatopoetika und Spezifikatoren (wie Bewegungslinien) bis hin zur Linienführung und Flächengestaltung. Dieses Instrumentarium entworfen zu haben, ist wohl die wichtigste Leistung von *Erzählform Manga*. Darauf werden alle weiteren Mangastudien der deutschsprachigen Japanologie zurückzukommen haben. Und jemand, der in Japan lehrt, hätte sich die Notationen sogar als Bestandteil des japanischen Abstract im Anhang gewünscht.

Das dargelegte Analyseinstrumentarium berücksichtigt zwar gelegentlich japanische Besonderheiten, orientiert sich jedoch wohlthuend auf eine allgemeine Theorie des Comic hin. Daß dies für die hier in Buchform vorliegende Magisterarbeit auch Probleme zeitigt, tut ihr keinen Abbruch, soll aber im Sinne der Sache nicht verschwiegen werden. Teil 1 und 2 in der ersten Hälfte und der die zweite Hälfte umfassende Teil 3 heben sich voneinander ab, und dies nicht nur im Innovationsgrad. Schon die Anzahl der Seiten legt nahe, daß es sich bei letzterem um das eigentliche Zentrum des Buches handelt. Im Laufe der Ausführungen scheint sich der Schwerpunkt verschoben, der Text einen Eigensinn entwickelt zu haben. Unmerklich hat er sich von der beabsichtigten „Brücke über die noch immer klaffende Lücke zwischen der immensen Bedeutung der Manga im japa-

nischen Alltag und dem doch eher zögerlichen Interesse, das die deutschsprachige Japanologie dem Manga bisher entgegenbrachte“ (S. 3), und von der Suche nach dem Reiz Tezukas zugunsten des Comic überhaupt entfernt. Die vorrangige Konzentration auf das Analyseinstrumentarium scheint die angeführten *Hi no tori*-Szenen mitunter in den Stand von Illustrationen zu versetzen. Über eine Vermittlung von drittem und zweitem Teil, d. h. die Nutzung von auf der formalen Ebene gewonnenen Erkenntnissen zur Untermauerung (oder aber Revidierung) der inhaltlichen Interpretation, hätte beispielsweise nachgewiesen werden können, daß es in Tezukas Manga tatsächlich um die genannten großen Probleme geht, oder aber daß diese nur als Vorwand für spannungsreiche Unterhaltung dienen. Auf nichts anderes als diese Rückwendung zum Gesamtwerk zielt die Filmwissenschaft, wenn sie Einstellungsgrößen auszählt (und von deren Anteil her etwa *Vom Winde verweht* den Charakter eines Epos abspricht). Und favorisiert *Hi no tori* nicht ähnlich dem Genrefilm eine „Ökonomie“ des reibungslosen, irritationsfreien Erzählflusses und eine mimetisch-illusionierende Bildtransparenz?

Das Mittel der Notation erlaubt einen Zugang zum Manga, der über herkömmliche, literaturzentrierte Annäherungen weit hinausreicht. Von einer Magisterarbeit nicht zu fordern, aber zukünftig zu bedenken wäre, wie sich das „Geschehen zwischen den Bildern“ im Vergleich zum Film ausnimmt, an dessen Sequenzprotokolle man sich erinnert fühlt.