

Laura Désirée Haas

Wiederholung, Variation und Selektion. Serienevolution und Paratext am Beispiel von "Ms. Marvel"

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19380>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Haas, Laura Désirée: Wiederholung, Variation und Selektion. Serienevolution und Paratext am Beispiel von "Ms. Marvel". In: *Medienobservationen*, Jg. 27 (2023), S. 1–41. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19380>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2023/0324-haas.pdf>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Laura Désirée Haas

Wiederholung, Variation und Selektion: Serienevolution und Paratext am Beispiel von *Ms. Marvel*¹

Die aktive Partizipation der Rezipierenden an der Produktion populärer Kultur ist oft behauptet, aber seltener nachgewiesen worden. Der vorliegende Beitrag unternimmt am Beispiel der Comic-Serie Ms. Marvel den Versuch, den seriellen Paratext als Ort der ‚participatory culture‘ zu bestimmen, der für das Verständnis der Serienfortsetzungen entscheidend ist: Ms. Marvel wurde seit ihrer Einführung 1977 mehrfach eingestellt und unter anderen Bedingungen und Protagonistinnen auf dem Markt etabliert. Der Aufsatz wird das als einen evolutionären Prozess von Wiederholung, Variation und Selektion beschreiben, der in Form von Aushandlungen mit den Lesenden stattfindet und sich sowohl im Narrativ als auch im Paratext entfaltet.

Superheld:innenserien, Partizipation und Paratext

Serien laufen nur so lange, wie sie beachtet werden. So lange etwa immer neue Superheld:innencomics mit Protagonist:innen wie Superman, Wonder Woman, Spider-Man oder Captain America nachgefragt und erworben werden, werden ihre Geschichten weitererzählt und die Serien über Jahrzehnte hinweg fortgeführt. Andere Superheld:innencomicserien dagegen, die ebenfalls in den Verlagen der Marktführer Marvel Comics oder DC Comics erscheinen, werden nach wenigen Heften eingestellt, da sie wenig Beachtung finden. So sind beispielsweise die Abenteuer der in 1972 etablierten Serien *The Cat*, *The Night Nurse* und *Shanna the She-Devil* nach vier bis fünf Heften nicht fortgesetzt worden. Nebenfiguren wie Big Bertha oder Arm-Fall-Off-Boy, die nahezu unbekannt sind, erhalten indessen nicht die Möglichkeit, überhaupt in Serie zu gehen.² Die Beachtung von

¹ Dieser Aufsatz entstand im Zuge der Arbeiten im Teilprojekt A01 „Serienpolitik der Popästhetik: *Superhero Comics* und Science-Fiction-Heftromane“ des von der DFB geförderten SFBs 1472 „Transformationen des Populären“. Mein Dank gilt daher Anne Deckbar, Tobias Orfgen, Daniel Stein und Niels Werber.

² Big Bertha wird in John Byrne u.a.: *West Coast Avengers*. #46 New York 1989: Marvel Comics eingeführt, Arm-Fall-Off-Boy im selben Jahr in Grant Morrison u.a.: *Secret Origins*. #46. New York 1989: DC Comics.

vielen über mehrere Hefte hinweg lässt sich deshalb als *populär* definieren.³ Dabei ist

prinzipiell offen, was oder wer Beachtungserfolge erzielt und bei wem; ebenso bleibt unbestimmt: wie dies von wem und mit welchen Folgen beachtet wird. Allein die Vielheit der Beachtungsergebnisse ist definitorisch fixiert.⁴

Es lassen sich also *populäre* Superheld:innen bzw. Superschurk:innen, deren Geschichten über lange Zeiträume hinweg fortgeführt werden, von *nicht-populären* Protagonist:innen unterscheiden, deren Auftritte keine oder kaum Beachtung gefunden haben und deren Comicserien, die ihren Namen tragen, mangels Publikumsinteresses eingestellt werden. Dieses Ausmusteren von unbeachteten Held:innen kaum nachgefragter Comichefte ließe sich als Selektion bezeichnen, das Lancieren immer neuer Held:innen dagegen als Variation in einem evolutionären Prozess.⁵ Dieser findet unter der notwendigen Bedingung serieller Popularität statt, dass Serien nur dann fortgesetzt und ihre Protagonist:innen so bekannt werden wie Superman oder Captain America, wenn sie bei vielen Beachtung finden.

An Superheld:innencomicserien, denen dies gelungen ist, lässt sich daher beobachten, wie Figuren und Plot immer wieder verändert werden (z.B. in *retcons*, *reboots*, *remakes*) – und wie sie auf der Grundlage dieser Neugestaltungen nur dann weitergeführt werden, wenn die Variationen auf breite Zustimmung stoßen. Diese interne Entwicklung von Comicserien unter der Voraussetzung, dass *nur populäre* Variationen aufgegriffen und weitererzählt werden, lässt sich als Serienevolution bezeichnen. Da kein Comic, auch keiner eines erfolgreichen Verlages wie Marvel Comics oder DC Comics, seine Popularität erzwingen kann, entscheiden folglich nicht

³ Vgl. Thomas Hecken: *Populäre Kultur. Mit einem Anhang „Girl und Popkultur“*. Borchum 2006, S. 85; siehe auch Jörg Döring u.a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6.2 (2021), S. 1-24.

⁴ Döring u.a.: „Was bei vielen Beachtung findet“ (wie Anm. 3), S. 4.

⁵ Siehe zu Wiederholung, Variation und Evolution Frank Kelleter: „Populäre Serialität. Eine Einführung“. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. Frank Kelleter. Bielefeld 2012, S. 11-46.

nur Produzent:innen, sondern auch Leser:innen darüber, ob und wie Serien fortgesetzt werden.⁶

Das Konsumverhalten des Publikums ist unter anderem durch die Verkaufszahlen für die Verlage und Redaktionen beobachtbar. Im Falle von Superheld:innencomics lässt sich die Beachtung aber auch an den vielfachen Aktivitäten der Leser:innen wahrnehmen: Sie schreiben Briefe an die Herausgeber:innen, gründen Fanclubs, veröffentlichen Fanzines, sammeln Comics und steigen zu Expert:innen ihrer Held:innen auf. Verlage wie Marvel Comics räumen dem Publikum daher einen publizistischen Ort innerhalb der Hefte ein. In diesen paratextuellen *letter columns* oder auch *letter pages* können Leser:innen untereinander, mit Redakteur:innen, Schreiber:innen sowie Zeichner:innen und anderen Produzent:innen über die Serie diskutieren. Am Beispiel der Superheldin Carol Danvers alias Ms. und Captain Marvel, deren Comicserien häufiger eingestellt und unter veränderten Bedingungen erneut gestartet worden sind, wird dieser Beitrag das evolutionäre Zusammenspiel von Selektion und Variation an einer Superheldinnenserie beobachten und dazu vor allem die heftinterne Rubrik der Briefe von und an Rezipient:innen analysieren.

Mit diesem Aufsatz soll eine häufig geäußerte Forderung der Forschung aufgegriffen werden, das Publikum nicht als Masse passiver Konsument:innen misszuverstehen, sondern seinen produktiven Anteil an der Populärkultur zu berücksichtigen. Laufende Serien umfassen einen un abgeschlossenen, weiterzuführenden Erzähltext.⁷ Welche Varianten erprobt werden und welche aufgegriffen sowie stabilisiert werden, ist auch hier vom Publikum abhängig. Serien sind also „producerly“⁸, wie John Fiske

⁶ Vgl. John Fiske: „Moments of television. Neither the Text nor the Audience“. *Remote Control. Television, Audiences, and Cultural Power*. Hg. Ellen Seiter u.a. London/New York 1991, S. 56-78, hier S. 61; Klaus Nathaus: „Auf der Suche nach dem Publikum. Popgeschichte aus der ‚Production of Culture‘-Perspektive“. *Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden*. Hg. Alexa Geisthövel/Bodo Mrozek. Bielefeld 2014, S. 128-153, hier S. 140.

⁷ Vgl. Andreas Jahn-Sudmann/Frank Kelleter: „Die Dynamiken serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV“. *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. Frank Kelleter. Bielefeld 2012, S. 205-224, hier S. 207.

⁸ John Fiske: *Television Culture*. London/New York 1987, S. 95.

festhält. Die *Cultural Studies* gehen folglich zurecht von einer Handlungsmacht der *people* aus⁹, die eben mehr sind als passive Konsument:innen massenhaft vorgefertigter Produkte. Henry Jenkins spricht in diesem Sinn von einer produktiven *Participatory Culture*.¹⁰ Allerdings ist in der Forschung selten umfassend empirisch untersucht worden, wie *people* und *industry*, Leser:innen und Produzent:innen aufeinandertreffen. Erste Ansätze lassen sich in den Fan Studies finden, beispielsweise in Jenkins Aufsatz „Non-Compliants, Brimpers, and She-Romps“ (2020), der ausgewählte *letter columns* als gemeinschaftsfördernde Diskussionsforen für jegliche Akteur:innen analysiert.¹¹ Dennoch fehlen weitestgehend Untersuchungen, die nachweisen, ob, wo und wie Aktivitäten der Leser:innen tatsächlich als Aushandlung mit den Produzent:innen produktiv werden – und diese *Participatory Culture* die populäre Serialität maßgeblich formt. Der folgende Beitrag wird diesen Leerstellen nachgehen und zeigen, dass diese Aushandlungen exemplarisch im Paratext von Comicserien zu beobachten und als wichtiger Aspekt von Serienevolution zu verstehen sind.

Nach Gérard Genette materialisiert sich ein Text durch den Peritext (Titel, Kapitelüberschriften, Umschlag, Vorwort etc.) zum Buch, durch den Epitext (Interviews, Gespräche, Briefwechsel etc.) entwickelt sich die Zirkulation; zusammen ergeben sie den Paratext. Genette beschreibt den „Nicht-Text“ oder auch das „Beiwerk“¹² daher als Mittel, einen abgeschlossenen Erzähltext „präsent zu machen, und damit seine ‚Rezeption‘ und seinen Konsum in [...] der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.“¹³ Ein Werk ist dementsprechend auf den Paratext angewiesen. Für serielle

⁹ Vgl. Fiske: „Moments of television“ (wie Anm. 6), S. 61; Stuart Hall: „Notes on Deconstructing the ‚Popular‘“. *People's History and Socialist Theory*. Hg. Raphael Samuel. London u.a. 1981, S. 227-240.

¹⁰ Vgl. beispielsweise Henry Jenkins: *Textual Poachers. Television Fans And Participatory Culture*. New York/London 2013.

¹¹ Henry Jenkins: „Non-Compliants, Brimpers, and She-Romps: *Bitch Planet*, *Sex Criminals*, and Their Publics“. *The Oxford Handbook of Comic Book Studies*. Hg. Frederick Luis Aldama. New York 2020, S. 589-610.

¹² Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2001, S. 10; Fiske beschreibt in *Television Culture* etwas Paratextähnliches, benennt es aber als „secondary“ (offizielle Bewerbung, journalistische Kritik) und „tertiary text“ (Publikumsrezeption außerhalb des Werks). Vgl. Fiske: *Television Culture* (wie Anm. 6), S. 85, 124f.

¹³ Genette: *Paratexte* (wie Anm. 12), S. 9.

Erzählungen ist er essentiell, da diese durch die noch nicht abgeschlossene Handlung formbar sind und „in der Regel zeitgleich – [...] in konstanter Rückkopplung – zu ihrer Rezeption erzählt werden“.¹⁴ Die Theorie und die Bedeutung des Paratextes müssen daher für die Serialitätsforschung erweitert und neu bestimmt werden. Dies lohnt sich deshalb, da Comics ein besonders reich gestaltetes „Beiwerk“ aufweisen, etwa das Titelbild, das als erste „Schwelle“ bzw. als „Vestibül“ in und aus dem Text gelten kann¹⁵, oder die *letter column*. Diese Elemente sind dynamisch und lassen sich genauer als serieller Paratext bestimmen. Er ist dabei nicht als bloßes „Beiwerk“ zu verstehen, sondern konstitutiv für das Verständnis einer Comicserie. Dieser Beitrag wird das an zwei peritextuellen Beispielen nachweisen: An den Veränderungen der Cover der Marvel Comics-Serie *Ms. Marvel* und an den Aushandlungen von Rezipient:innen und Produzent:innen in deren *letter column*. Dass die Evolution des Comics (und seiner Cover) auf diese Aushandlungen im Peritext bezogen werden muss, ist die spezifischere Arbeitshypothese dieses Aufsatzes.

In der Comicforschung gelten *letter columns* als konstruktiver Schauplatz. Die dort abgedruckten Leser:innenbriefe werden für die wissenschaftliche Untersuchung der Seriengeschichte aber in der Regel ebenfalls nur stellenweise herangezogen und bislang kaum systematisch auf die Evolution von Comicserien bezogen.¹⁶ Dieser Beitrag soll demgegenüber

¹⁴ Kelleter: „Populäre Serialität“ (wie Anm. 5), S. 22.

¹⁵ Genette: *Paratexte* (wie Anm. 12), S. 10.

¹⁶ Ausnahmen wie John A. Walshs, Shawn Martins und Jennifer St. Germain's Studie „The Spider's Web: An Analysis of Fan Mail from Amazing Spider-Man, 1963-1995“. *Empirical Comics Research. Digital, Multimodal, and Cognitive Methods*. Hg. Alexander Dust/Jochen Laubrock/Janina Wildfeuer. New York 2018, S. 62-84, haben aus 33 Jahren Leser:inneneinreichungen innerhalb der *Spider-Man*-Kolumne (1963 bis 1995) einen Analysekorpus über die dort geführten Diskurse erstellt. Die Möglichkeiten und Ausmaße dieser werden jedoch nicht berücksichtigt. Ian Gordon setzt sich in „Writing to Superman: Towards an understanding of the social networks of comic-book fans“. *Participations* 9.2 (2012), S. 120-132 sowie in *Superman: The Persistence of an American Icon*. New Brunswick/New Jersey 2017 mit den Briefen der *Superman*-Serie von 1958 bis 1978 (stellenweise auch von 1979 bis 2002) auseinander. Allerdings beschreibt er dabei ausschließlich das Fan-Engagement, das Herausbilden einer *community* und den Werdegang von Leser:innen zu Autor:innen des Mediums. J. Richard Stevens wiederum zeigt 2011 in „Let's Rap with Cap: Redefining American Patriotism through Popular Discourse and Letters“. *The Journal of Popular Culture*

deutlich machen, wie fruchtbar es ist, die komplexen und dynamischen Elemente des Paratextes einer Comicserie aufeinander und exemplarisch auf die Serienevolution von *Ms. Marvel* zu beziehen.¹⁷

Die seit 1977¹⁸ laufende, vielfach abgebrochene, unterbrochene und neu aufgelegte Reihe *Ms. Marvel* des Marvel-Comics-Verlags ist für eine Analyse besonders gut geeignet, da sie seit ihrem Erscheinen stetigen Veränderungen unterworfen und insbesondere von radikalen Reboots/Re-brandings geprägt ist, die bereits an den Titelcovern nachzuweisen sind.¹⁹ Auf der Ebene der Diegese wären hier der Aufstieg der ersten Ms. Marvel Carol Danvers zu Captain Marvel im Jahr 2012 zu nennen, deren *origin story* im späteren Verlauf dafür umgeschrieben wurde, oder die 2014 neu etablierte Ms. Marvel Kamala Khan. Diese Veränderungen sind insbesondere im Ort der seriellen Peritexte beobachtbar.

Um die Bedeutung des Paratextes als Aushandlungs- und Beobachtungsort für die Serienevolution herauszustellen, wird sich dieser Aufsatz mit Covern und vor allem mit den *letter columns* der ersten *Ms. Marvel*-Serie (1977–1979) auseinandersetzen. Dieser erste (und nach zwei Jahren abgebrochene) Versuch, Ms. Marvel als populäre Heldin einer populären Serie zu etablieren, folgt einer seit 1972 nachweisbaren Vorgehensweise, Leitbilder der zweiten Welle der Frauenbewegung in und durch Superheldinnen zu repräsentieren (prototypisch ist die Abbildung Wonder Womans auf dem ersten unabhängigen Cover der feministischen Zeitschrift

44.3 (2011), S. 606–632 im Rahmen der gleichnamigen *Captain America*-Kolumne durch einen von 1969 bis 1976 geführten politischen Diskurs über die repräsentierten, amerikanischen Ideale der Figur eine Diversität der Leser:innenschaft auf. Stevens spricht davon, dass die „nonelites“ dort endlich zu Wort kommen können. Den Wandel von Captain America und bestimmter Handlungselemente vermutet Stevens ebenso im nicht belegbaren Zusammenhang mit dem Diskurs, beschreibt den Austausch jedoch vorrangig als Reaktion auf einen nicht veränderbaren Text. Einen systematischen Versuch unternimmt hingegen Daniel Stein in *Authorizing Superhero Comics. On the Evolution of a Popular Serial Genre*. Columbus 2021.

¹⁷ Siehe dazu Stein: *Authorizing Superhero Comics* (wie Anm. 16), insbesondere S. 35ff.

¹⁸ Dieser Beitrag orientiert sich bei den Angaben der Jahreszahlen an den *cover dates*, auch wenn diese in der Regel den Zeitpunkt markieren, an dem die Comics aus dem Handel genommen wurden.

¹⁹ Bislang existieren vier *Ms. Marvel*-Volumes (1977–1979, 2006–2010, 2014–2015, 2015–2019), die mit der Serie *Magnificent Ms. Marvel* (2019–2021) auf fünf erweitert werden können.

„Ms.“).²⁰ Die in erster Linie der Leserinnenakquise dienende Strategie führte mit einem aktualistischen, oberflächlich gesellschaftskritischen Programm gerade im Marvel Comics-Verlag zu einer Multiplikation weiblicher Titelfiguren.²¹ Deren Rezeption und (in den *letter columns* sichtbaren) Thematisierung bringen narrative, ästhetische und paratextuelle Effekte hervor, die als Aushandlung von Produzent:innen und Rezipient:innen zu rekonstruieren sind. Diese sind im serienevolutionären Verlauf der momentan aktuellen Figuren Carol Danvers und Kamala Khan insbesondere an den Veränderungen der Superheldinnenerscheinung und des Kostüms beobachtbar. Somit sind diese Effekte ausschlaggebend für das Verständnis dafür, wie und was Serien variieren und rekombinieren – und im Falle fehlender Beachtung aussortieren, also negativ selektierten. So wurde *Ms. Marvel* 1979 beispielsweise ohne abgeschlossenen Erzähltext abrupt nach 23 von 25 geplanten Heften abgesetzt.²² Die aktuelle Fortsetzung ist demnach keineswegs selbstverständlich. Da sich die Aushandlungspraktiken auf die Serien- und Figurenentwicklung, auf der narrativen, ästhetischen und paratextuellen Ebene bis in die aktuellen Varianten der Serien auswirken, wird diese Arbeit über die *Ms. Marvel*-Serie aus den 1970er Jahren hinaus auch Beispiele aus *Captain Marvel* (Volume 7, 2012–2013) und *Ms. Marvel* (Volume 2, 2006–2010 sowie Volume 3, 2014–2015) heranziehen. Das Bewusstsein für diese Evolution wird in den Serien selbst reflektiert, wie sich durch die Repräsentation aller Varianten auf dem Cover eines *Captain Marvel*-Heftes aus dem Jahr 2013 zeigt. Da dies darlegt, dass eine Evolution erst rückwirkend beobachtbar ist und sich dadurch ebenso ein stetiger Prozess des Erinnerns und Vergessens abzeichnet, werden zunächst die aktuelleren Figurenbeispiele ab den 2000er-Jahren als Einstieg in das Forschungsvorhaben dieses Beitrags gewählt.

²⁰ Siehe S. 24 dieser Arbeit. Es sei angemerkt, dass es sich primär um die Repräsentation eines weißen Feminismus in weißen Figuren handelt.

²¹ Siehe dazu Monica Flegel/Judith Leggatt: *Superhero Culture Wars. Politics, marketing, and social justice in Marvel Comics*. London 2021, S. 32f.

²² In der *letter column* von Heft #23 wird das „next issue“ mit einer dramatischen Handlung angekündigt, in der eine Carol Danvers nahestehende Person sterben soll. Siehe Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #23. New York 1979: Marvel Comics, S. 31.

Ms. Marvel ab den 2000er-Jahren

Die von 2012 bis 2013 erschienene Serie *Captain Marvel* markiert und repräsentiert im Marvel Comics-Universum für mehrere Figuren einschneidende Momente in ihrer Entwicklung. So erscheint das erste Heft im September 2012, zwei Monate nachdem der ursprüngliche Namensträger des Alias „Captain Marvel“, Mar-Vell, in *Secret Avengers* #27 (Juli 2012) stirbt. Heft #27 schließt mit: „Captain Marvel. The name will always define the best of us. Perhaps it should live on.“²³ Und tatsächlich lebt der Name durch die Weitergabe des heldenhaften Titels an Carol Danvers in *Captain Marvel* #1 (2012) fort. Diese trug bis dahin den seit 1977 etablierten Decknamen „Ms. Marvel“. Sie tritt allerdings bereits 1968 zusammen mit Mar-Vell in *Marvel Super Heroes* #13 in das Comicuniversum ein und bleibt in dessen eigener *Captain Marvel*-Serie (1968–1979) über 18 Hefte hinweg bis 1969 als *love interest* erhalten. Erst zu Zeiten der zweiten Frauenbewegung wird Danvers als eine der ersten Titelheldinnen des Verlags und als feministische Leitfigur wiederbelebt.

Die neue Epoche der Superheldin wird nicht nur mit dem Tod des ersten Captain Marvels und dessen Titelübertragung eingeläutet, sondern auch mit der Einführung einer „Ms. Marvel“-Nachfolgerin: Kamala Khan. Sie ist seit 2014 durch ihre eigene *Ms. Marvel*-Serie (2014–2015) sowohl als neue Namensträgerin als auch erste pakistanische und muslimische Marvel-Comics-Protagonistin bekannt, tritt aber bereits in *Captain Marvel* #14 (2013) erstmals auf. Bei diesem Debüt werden somit das Alias sowie die Figurenideale und -bedeutung symbolisch von der einen auf die andere Protagonistin übertragen. Dies spiegelt sich darin wider, dass Danvers in Heft 14 ihre Vorgeschichte in mehreren „memory highlights“²⁴ aufgreift und sie im Paratext des Covers (Abb. 1) sichtbar macht: „Your entire biography, conspiring to humiliate you.“²⁵ Diese noch näher zu erläuternde *humiliation* wird von der Protagonistin selbst jedoch nicht als solche angesehen, sondern als Teil ihrer eigenen Weiterentwicklung gedeutet. Plakativ

²³ Rick Remender u.a.: *Secret Avengers*. #27. New York 2012: Marvel Comics, o. S.

²⁴ Jean-Matthieu Méon: „Sons and Grandsons of Origins“. *Comics Memory. Archives and Styles*. Hg. Maaheen Ahmed/Benoît Crucifix. Cham 2018, S. 189-209, hier S. 195.

²⁵ Kelly Sue DeConnick u.a.: *Captain Marvel*. #14. New York 2013: Marvel Comics, o. S.

legt sie in dem Heft dafür den „Miss“-Titel ab und nimmt den des Captains an: „It’s Captain, you little maggot.“²⁶ Darüber hinaus wird ihr Rang von anderen heroischen Charakteren am Ende der Episode anerkannt: „She’s Captain Marvel. She’s our hero.“²⁷

Das Cover repräsentiert diese Entwicklung: Von unten links gegen den Uhrzeigersinn folgend werden Szenen der Figurenevolution aus der 1970er-Serie präsentiert. Aus der „Jungfrau in Nöten“ wird eine kämpfende Heldin, welche zunächst die Farben ihres vorherigen Retters trägt, dann ein eigenes Kostüm erhält, bis sie schließlich in einem Kampf gegen eine Superschurkin wiederum in Not gerät. Serienexpert:innen können in ihrer Betrachtung des Covers weiteres Kontextwissen anwenden: Zunächst wird an die *origin story* der Ms. Marvel in einer in Heft #2 (1977) gezeigten Rückblende erinnert. Danach erfolgt ein Ausschnitt des Covers aus Heft #15. In diesem rettet die *femme fatale* Ms. Marvel nicht nur eine *femme fragile*, sondern ähnelt in der Darstellung durch ihre Handlung, Pose und ihren roten Cape-ähnlichen Schal auch Superman.²⁸ In den darauffolgenden Covern wird die Heldin peritextuell allerdings fast ausschließlich in einer unterlegenen, bedrängten Position illustriert, als benötigte sie selbst die Hilfe Supermans. Erst mit der Etablierung eines neuen Kostüms in Heft #20 zeigen die Titel triumphalere Momente. Nach Heft #23 wird die Serie eingestellt. Die letzten beiden Hefte dieser ersten Epoche von Carol Danvers als Ms. Marvel werden 1992 in *Marvel Super-Heroes* #10 und #11 veröffentlicht. Das Cover von Heft #24 der 1970er-Serie stellt die letzte Szene im Cover zu *Captain Marvel* #14 dar (Abb. 1). Innerhalb der Erzählung von Heft #25 (1992) wird der Werdegang von Ms. Marvel zu ihrem Alter Ego Binary beschrieben. Dies ebnet zugleich den Weg für Reboots und Rebrandings, die dem Charakter Danvers die Möglichkeit zur Weiterentwicklung unter anderem Superheldinnen-Alias bietet: „Ms. Marvel is dead. But for Carol Danvers the story is just beginning.“²⁹ Auch dieser Wandel lässt sich als Kombination von Variation, Wiederholung und Selektion modellieren.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #15. New York 1978: Marvel Comics, Cover.

²⁹ Chris Claremont u.a.: „Ms. Marvel: ‚Cry Vengeance‘“. *Marvel Super-Heroes*. Volume 2. #11. Hg. Rob Tokar. New York 1992: Marvel Comics, S. 43-79, hier S. 79.



Abbildung 1: Cover zu *Captain Marvel* #14 (2013).

Die Entwicklung der Superheldin zu der auf der Mitte des Titelcovers in Abbildung 1 dominant platzierten Captain Marvel wird anhand der vier alternativen Repräsentationen der Figur, die auf vier unterschiedliche Varianten und ihre serielle Einbettung verweisen, in einem selbstreferentiellen Kurzdurchgang durch die Serienevolution sichtbar und dadurch nachvollziehbar gemacht. Es ist dabei interessant, dass sowohl Auftritte der Heldin abseits der 1970er-Comics als auch die *Ms. Marvel*-Serie von 2006 bis 2010 *nicht* in dieser auf dem Titelcover paratextuell arrangierten Entwicklung der Figur (und der Serie) berücksichtigt werden. Diese Varianten

werden dementsprechend aus diesem *Ms. Marvel*-Figurenkanon herausgenommen. Der Cover-Paratext fungiert, über all das hinaus, was Genette über „Titel“ im biblionomen Paradigma zu sagen hat³⁰, in der Serienevolution als besonderer Vermittler eines „memory highlights“⁻³¹ bzw. „corporate memory“⁻³²-Managements im Sinne Jean-Matthieu Méons. Mit diesem Management meint Méon die Verknüpfung von Lektüreindrücken der Leser:innen mit ihrem Wissen um eine spezifische Hintergrundgeschichte.³³ Das, was man das Seriengedächtnis nennen könnte, wird allerdings permanent aktualisiert und modifiziert durch eine sich stetig erneuernden Fokussierung auf bestimmte Serienereignisse in der Erzählung und im seriellen Paratext, für die künstlerische, redaktionelle oder verlegerische Entscheidungen verantwortlich sind. Wie am Titelcover (Abb. 1) zu sehen ist, wird manches wiederholt und erinnert, anderes vergessen und aus dem Seriengedächtnis (dem Kanon einer Serie) gelöscht. Dieses Management, das in den seriellen Paratexten zu beobachten ist, kann sich ebenfalls auf Erzählstränge des gegenwärtigen und zukünftigen Serienuniversums auswirken, wie sich durch das Cover zu *Captain Marvel* #14 symbolisch andeutet.

Die Vermutung liegt nahe, dass die Popularität einer Serie ebenfalls Folgen für dieses Memory-Management zeitigt. Schließlich wird das erinnert, was Beachtung findet oder Beachtung finden soll. Allerdings handelt es sich bei der bis 2010 fortgeführten Reihe mit 50 Heften um die bislang längste und somit erfolgreichste *Ms. Marvel*-/Carol-Danvers-Variante. Carol Danvers als Captain Marvel erreichte mit der seit 2019 fortlaufenden Serie erstmals einen Verlauf über 30 Heften. Demnach ist es auffällig, dass die populäre 2006er-Epoche nicht Teil des *memory highlights* des Titelcovers (Abb. 1) ist. Es stellt sich hierbei besonders die Frage, was dennoch erinnert (und fortgeführt) und was variiert (und vergessen) wird.

Ein erster Blick zeigt, dass die Protagonistin der 2006er-Erzählung andere ästhetische und gesellschaftliche Werte verkörpert als die 2012 neu etablierte Figur Captain Marvel. Dies deutet sich bereits durch die Cover der Serien an: Die Superheldin präsentiert sich im Jahre 2006 in freizügigen, lasziven Posen in ihrem bereits 1978 etablierten Bodysuit-Kostüm mit wallendem, blondem Haar und einer 90-60-90-Silhouette (Abb. 2). Ab

³⁰ Vgl. Genette: *Paratexte* (wie Anm. 12), S. 58-102.

³¹ Méon: „Sons and Grandsons of Origins“ (wie Anm. 24), S. 195.

³² Ebd., S. 190.

³³ Vgl. ebd., S. 189.

2012 tritt die Figur in einer geschlossenen Uniform mit modischem Kurzharschnitt in selbstbestimmenden Superheldinnenposen auf.³⁴ Die Superheldin wird in Relation zu 2006 entsexualisiert. Dass dies mehr ist als eine interpretatorische Spekulation, zeigt sich sowohl durch das Engagieren der Feministin Kelly Sue DeConnick als Schreiberin³⁵ als auch die Analyse der seriellen Paratexte, genauer: die Korrelation der Titelcover und der *letter column*. 2012 heißt es in der ersten Ausgabe der *Captain Marvel letter column* „Let’s Rap with Cap“³⁶:

It’s an attention getting outfit to be sure – and it served its purpose well for 35 years – but it wasn’t the attention we wanted for arguably our strongest female character. The overt sexiness of the outfit would often – rightfully or wrongly – cause the character to be dismissed outright by people unfamiliar with the depth and richness of Carol’s backstory. And, to be even more blunt, it’s not a costume most fathers would want their daughters dressing up in on Halloween.³⁷

Interessant ist hierbei, dass die „overt sexiness“ allein auf die Kleidung bezogen wird. Frank Chos Danvers-Version auf dem 2006er-Cover gibt sich aber vielmehr durch die laszive Pose und Blickführung auf die Geschlechtsmerkmale eklatant als *male gaze*-Fantasie zu erkennen. Die Aussage sollte somit nicht nur das Outfit betreffen. Aber auch Joe Quinones Danvers-Variante auf dem Cover zu Heft #14 spiegelt etwas Ähnliches wider (Abb.1). Die dort in der Bildmitte gezeigte Protagonistin soll in der

³⁴ Vgl. Kelly Sue DeConnick u.a.: *Captain Marvel*. #1. New York 2012: Marvel Comics, Cover.

³⁵ Für ihre feministischen Arbeit ist DeConnick spätestens ab *Bitch Planet* (seit 2014) bekannt. Sowohl Leser:innenbriefe als auch Fan Community sind bei dieser Serie ein essentieller Bestandteil, siehe Jenkins: „Non-Compliants, Brimpers, and She-Romps“ (wie Anm. 11).

³⁶ Dies spielt auf die gleichnamige 1960er-*letter column* der Comicserie *Captain America* an. Vgl. hierzu beispielsweise Stevens, J. Richard: „Let’s Rap With Cap“ (wie Anm. 16).

³⁷ DeConnick u.a.: *Captain Marvel*. #1 (wie Anm. 34), o. S; das Argument der väterlichen Perspektive durch Editor Stephen Wacker weist allerdings Spuren eines patriarchalen Blicks auf weibliche Körper auf, die von der (überwiegend männlichen) Gesellschaft nicht nur sexualisiert, sondern auch reguliert werden sollen.



Abbildung 2: Cover zu *Ms. Marvel* #5 (2006).

mit *motion lines* angedeuteten Flugpose wortwörtlich zu Captain Marvel aufsteigen, indem ihre nach oben gerichteten Fäuste mit dem obigen Titel zusammengeführt werden.

Dort stoßen sie mit einer dargestellten EKG-Herzstromkurve zusammen. Die Fäuste verlängern die beiden einzigen präsentierten Ausschläge einer sich anbahnenden Nulllinie an. Diese stellt in der Regel den Tod durch Herzstillstand fest und symbolisiert dadurch die bereits zitierte Aussage aus Heft #25 (1992): „Ms. Marvel is dead. But for Carol Danvers the story is just beginning.“³⁸ Danvers kann nur noch im Rebranding als Captain Marvel überleben, das äußerst demonstrativ durch die Weitergabe des *Ms. Marvel*-Vermächnisses an Khan in Heft #14 betrieben wird. Diese

³⁸ Claremont u.a.: „Ms. Marvel: ‚Cry Vengeance‘“ (wie Anm. 29), S. 79.

Auferstehung von den Toten kann, wie in der 1970er-Serie (Abb. 3), aber nur durch die Illustration einer unterliegenden Heldin erfolgen. Carol Danvers Kleidung ist zerrissen; ihr Körper ist von Blut, Blutergüssen und Wunden gezeichnet; ihre Flugpose ähnelt einer gefesselten Bondagepose (Abb. 1). Diese Andeutung einer dem *male gaze* ähnlichen *overt sexiness* lässt sich somit im *corporate memory management* als relevant ansehen. Sie ist über alle Variationen hinweg Teil der Kontinuität des seit 1977 bestehenden Seriennarrativs und der spezifischen Ästhetik des „strongest female character“ der Serie.³⁹

Mit dem Widerstand vorheriger Serienkenner:innen bzw. Fans gegenüber der Veränderung des freizügigen Kostüms wird von Verlagsseite durch die vorbeugende Rechtfertigungsstrategie hingegen nicht nur gerechnet, sondern dieser Widerstand wird auch produktiv gemacht: Die neue Kleidung von Ms. Marvel ist Gegenstand in 13 von 50 veröffentlichten Briefen und dominiert den (im seriellen Peritext geführten) Diskurs der ersten sechs Hefte.

In der ersten *Ms. Marvel*-Serie mit Kamala Khan von 2014 wird die Kostümfrage ebenfalls aufgegriffen. Da Khan Danvers als Vorbild ansieht, möchte sie zunächst als exakte Kopie agieren – mit einer Ausnahme: „Except I would wear the classic, politically incorrect costume and kick butt in giant wedge heels.“⁴⁰ Diese ihr gestattete Wiederholung wird Khan jedoch bald zum Verhängnis: „[T]he hair gets in my face, the boots pinch and this leotard is giving me an epic wedgie.“⁴¹

Wie die erste Ganzaufnahme von Khan in dem traditionellen Kostüm Ms. Marvels zu erkennen gibt (Abb. 4), führt der gelbe Blitz den Blick auf den einzigen Rotton des Panels – den schalartigen Gürtel der Protagonistin – und folglich erneut auf ein Geschlechtsmerkmal. Verstärkt wird dies

³⁹ Der Zeichner Dave Cockrum, der das Kostüm von 1978 entwarf, spricht 1999 in einem Interview von der Voraussetzung, dass Carol Danvers „sexy“ sein musste. Laut ihm habe Stan Lee das besagte Outfit zudem wie folgt kommentiert: „That’s what I like: Shiny leather and tits and ass“. Jon B. Cooke: „Dave ‘Blackhawk’ Cockrum. The Marvel Days of The Co-Creator of the New X-Men“. *Comic Book Artist* 6 (1999), S. 28-31, hier S. 31. Schreiber Chris Claremont sagte etwas ähnliches aus. Vgl. Sean Howe: *Marvel Comics. The Untold Story*. New York 2012, S. 221.

⁴⁰ G. Willow Wilson u.a.: *Ms. Marvel*. #1. New York 2014: Marvel Comics, o. S.

⁴¹ G. Willow Wilson u.a.: *Ms. Marvel*. #2. New York 2014: Marvel Comics, o. S.



Abbildung 3: Cover zu *Ms. Marvel* #19 (1978).

durch die schwarzen Overknees, die an den Oberschenkeln sonst kaum entblößte Haut hervorheben. Auf der Straße wird Khan in diesem Kostüm von einem männlichen Obdachlosen angesprochen: „Hi beautiful! Nice knees!“⁴² Es wird ihr darüber hinaus geraten, ihren Körper mehr zu bedecken.⁴³ Sie resümiert: „This is rapidly becoming no fun.“⁴⁴ Die Verklei-

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. ebd.; diese Sequenz kritisiert zudem die Gesellschaft, die weibliche Körper nicht nur sexualisiert, sondern Frauen dadurch eine Kleidervorschrift auszwängen möchte. Das stellt demnach eine Entwicklung zu *Captain Marvel* #1 dar, wie in Fußnote 37 dieser Arbeit aufgegriffen wird.

⁴⁴ Wilson u.a.: *Ms. Marvel*. #2 (wie Anm. 41), o. S.

dung wird in diesem Kontext als dysfunktional und sexualisierend herausgestellt. Die Heldin verhüllt sich daraufhin – und infolgedessen endgültig diese Kostümvariante (Abb. 2 und 4) innerhalb der fortlaufenden *Ms. Marvel*-Comicgeschichte. Sie ist somit nur erinnert worden, um das Rebranding der Figur sichtbar zu inszenieren. Die Verwandlung Khans zur Superheldin und vorübergehenden Kopie Carol Danvers lässt sich als „total reboot“⁴⁵ beobachten. Dieses umfasst dabei nicht nur den Transfer des *Ms. Marvel*-Alias von Danvers zu Khan und somit ihren Aufstieg zur Superheldin, sondern auch den damit einhergehenden Imagewechsel der Figur. Dieser ist im Bekleidungswechsel deutlich zu erfassen und findet seinen symbolischen Höhepunkt in Khans Wahl eines Burkinis als Grundlage ihres ersten *Ms. Marvel*-Kostüms (Abb. 5).⁴⁶ Die Protagonistin sollte laut Herausgeberin Sana Amanat nicht als „sex siren“⁴⁷ porträtiert werden. Der Kostümwechsel entspricht dieser Agenda.

Eine Änderung der traditionsreichen wie umstrittenen *Ms. Marvel*-Uniform wird bereits 2006 in der *letter column* zur Diskussion gestellt. Die primär männlichen Briefeschreiber sprechen sich allerdings für deren Beibehaltung aus. In einer Einsendung wird sogar dafür plädiert, sie noch freizügiger zu fassen.⁴⁸ Die kritische Auseinandersetzung mit dem Kostüm schließt an eine bereits seit 1977 in den Paratexten der Serie zu beobachtende Aushandlungspraktik an, die sich in *Ms. Marvel* #1 auf die narrative Ebene auswirkt. Dieser Diskurs ist demnach Teil der Serienevolution. Die Interaktionen zwischen Produzent:innen und Rezipient:innen in den *letter columns* finden ihren Niederschlag in der Weiterentwicklung von Figuren,

⁴⁵ Wilson u.a.: *Ms. Marvel*. #1 (wie Anm. 40), o. S.

⁴⁶ Vgl. G. Willow Wilson u.a.: *Ms. Marvel*. #4. New York 2014: Marvel Comics. Im späteren Verlauf ähnelt das Kostüm einem traditionellen Shalwar Kameez und trägt zum weiteren kulturellen Identitätsstatement der Serie bei.

⁴⁷ Arun Dev: „American Muslims were proud of Kamala Khan“. *The Times of India*. <http://toi.in/7KoplZ>, 15.09.2014 (zit. 18.03.2022). Amanat führt in diesem Interview weiter aus, dass die Kleidung für einige „conservative Muslims“ dennoch immer noch zu viel Haut zeige. Im Gegensatz zum Diskurs über weiße weibliche Identität bei Carol Danvers wird bei Kamala Khan somit ein Diskurs über muslimische weibliche Identität geführt.

⁴⁸ Vgl. Brian Reed u.a.: *Ms. Marvel*. #7. New York 2006: Marvel Comics, o. S.



Abbildung 4: Kamala Khan als Carol Danvers Kopie



Abbildung 5: Kamala Khan in ihrer bürgerlichen Gestalt in *Ms. Marvel* #2 (2014) und in ihrem Superheldinnenkostüm auf dem Cover zu *Ms. Marvel* #13 (2015) mit Verweisen auf unterschiedliche Comic-Epochen von Carol Danvers als Ms. Marvel (unten rechts).

Erzählsträngen oder einer bestimmten Ästhetik. Es ist dadurch nicht zwingend nötig abzuwarten, ob neue Serienvarianten populär werden (und fortgesetzt werden) oder ob sie keine Beachtung finden (und eingestellt werden). Sie können vorab in den *letter columns* diskutiert und mit den Leser:innen ausgehandelt werden. Um die Bedeutung der seriellen Peritexte für ein evolutionäres Verständnis populärer Serialität ermessen zu können, muss die erste *Ms. Marvel*-Serie aus den 1970er-Jahren herangezogen werden. Im Vergleich kommen so Wiederholungen, Variationen und Selektionen deutlicher zutage und es wird genauer zu beobachten sein, wie paratextuelle Aushandlungspraktiken die ästhetische und narrative Entwicklung der Serie prägen und umgekehrt. Die Figur, ihr Kostüm und ihre

Darstellung beschäftigen die Leser:innen und Produzent:innen seit dem ersten Heft.

Ms. Marvel in den 1970er-Jahren

„[A] little too blatant sexy“⁴⁹, „ugly“⁵⁰, ein Kandidat für „Blackwell’s Ten Worst-Dressed List“⁵¹ oder auch: „where is a woman who wears long sleeves, gloves, high boots and a scarf (winter wear), and at the same time has a bare back, belly, and legs? The Arctic equator?“⁵² – so kommentieren einige Leserinnen in ihren Briefen zur 1970er-Serie das erste Kostüm innerhalb der *Ms. Marvel*-Comicgeschichte. Es entspricht nicht der in Abbildung 1 rechts unten gezeigten Uniform des *Captain Marvel* #14 Covers. Wie Abbildung 6 veranschaulicht, war sie zunächst weitaus freizügiger gestaltet: Die Hose erinnert an einen Slip, Bauch und Rücken sind nicht bedeckt. Zudem lenkt der gelbe „Hala“-Stern durch seinen farblichen Kontrast zum sonst schwarz-rot gehaltenen Kostüm den Blick auf die Oberweite der Heldin. Dass die Darstellung nicht nur mutmaßlich Jane Fondas *Barbarella* ähneln soll, sondern auch der von Captain Marvel, offenbart sich im direkten Vergleich in Abbildung 6 durch die sich gleichende Farbgebung, Symbolik, Mimik sowie Flugpose beider Figuren. Da der Superheld allerdings einen den Körper vollständig umhüllenden Bodysuit trägt, ähnlich wie die in invertierten Farben gezeigte Carol-Danvers-Variante seit 2012, scheint die Hommage stellenweise verwunderlich – insbesondere, da Danvers in ihrer bürgerlichen Identität eher geschlossene Kleidung bevorzugt, wie in Abbildung 6 unten links zu erkennen ist.

⁴⁹ Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #11. New York 1977: Marvel Comics, S. 19.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #8. New York 1977: Marvel Comics, S. 19.



Abbildung 6: *Ms. Marvel* #1 (1977) und *Captain Marvel* #29 (1973).

Im Superheldenkontext ist dies nichts Ungewöhnliches. Barbara Brownie und Danny Graydon beschreiben es in ihrem Buch *The Superhero Costume* wie folgt:

Their clothes are so unlike anything that ordinary people wear that the costume comes with the expectation of behavior that is equally extraordinary. Everything about him [der Superheld] is different: his costume, and therefore his abilities, responsibilities, and identity.⁵³

⁵³ Barbara Brownie/Danny Graydon: *The Superhero Costume. Identity and disguise in fact and fiction*. London 2020, S. 35.

Der Schwerpunkt wird in den Paratexten der *Ms. Marvel*-Cover auf das „Supernatürliche“ und Heroische gelegt.⁵⁴ Auf die Heldin wird bildlich gleich viermal verwiesen (dreimal im Splash Panel und einmal durch die Büste im dreiteiligen Panelkonstrukt oben links mit Preis und Erscheinungsdatum) sowie schriftlich zweimal durch die Erwähnung im Header als auch im Titel auf der Splash Page. Allerdings konfligiert diese vielfach repräsentierte Identität mit der programmatisch ausgestellten Intention der Serie. Es ist Ms. Marvel, die als eine der (ersten) Titelheldinnen des Verlags als solche besonders herausgestellt werden soll. Referenzen auf die Frauenbewegung („Ms.“ und nicht „Mrs.“) können somit erwartet werden.⁵⁵ Die Parallele zu ihrem heroischen Vorgänger (Captain Marvel) eröffnet sich zunächst primär für Marvel-Comics-Kenner:innen und -Fans. Angedeutet wird sie bereits in der Erzählung des ersten Hefts durch die Verweise anderer Figuren auf das charakteristische Kostüm. Die an Amnesie leidende Ms. Marvel leitet sich aus diesem Grund eine daran angelehnte Identität her: „My costume ties me to Captain Marvel, in a way I don't yet understand. Till I do understand I'll need a name ---- and Ms. Marvel is as good as any!“⁵⁶ Unwissende, *naive*⁵⁷ Leser:innen können ohne Bezug zu Captain Marvel die *Hypertextualität* (die Nachahmung oder Transformation eines Textes in einen anderen⁵⁸) lediglich hinnehmen und nicht reflektieren. Auch im Rahmen der Bewerbung der *Ms. Marvel*-Serie wird die Parallele ausschließlich für Expert:innen und Fans ersichtlich.

Innerhalb der *Captain Marvel-letter column* wird *Ms. Marvel* als Weiterführung der Erzählung dieses Protagonisten erwähnt.⁵⁹ Im Fanzine *Foom*

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Wie zu Beginn dieser Arbeit durch das Wonder-Woman-Cover der *Ms.*-Zeitschrift aufgezeigt, schließt die Wahl des „Ms“-Titels an eine Verknüpfung von Feminismus mit Superheldinnen an. Das Alleinstellungsmerkmal „Ms“ galt damals beinahe revolutionär. Siehe beispielsweise in Bezug auf Danvers bei Steffi Feldman (2019): „Everything You Need to Know About Carol Danvers“. <https://www.marvel.com/articles/comics/everything-you-need-to-know-about-carol-danvers> 08.03.2019 (zit. 11.10.2022); es sei jedoch angemerkt, dass bereits 1941 die Heldin Miss Fury (zunächst The Black Fury) als Comicstrip publiziert wurde und 1942 von Marvel Comics nachgedruckt wurde.

⁵⁶ Gerry Conway u.a.: *Ms. Marvel*. #1. New York 1977: Marvel Comics, S. 30.

⁵⁷ Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*. München 1992, S. 43ff.

⁵⁸ Vgl. dazu Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übs. Wolfgang Bayer/Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1993, S. 9.

⁵⁹ Gerry Conway u.a.: *Captain Marvel*. #47. New York 1976: Marvel Comics, o. S.

(Friends of Ol' Marvel) #15 wird die Heldin zunächst fälschlicherweise als DCs *Supergirl* Linda Danvers betitelt, dann aber mit „CAPTAIN MARVEL fame“⁶⁰ assoziiert. Durch das dort abgedruckte Interview mit dem *Ms. Marvel*-Schreiber Gerry Conway wird der Fokus jedoch auf die emanzipatorischen Werte gelegt, wie er selbst deutlich macht: „My idea is that there should be a female super-hero and she should be just as cool, together, and powerful—and, of course, as much her own person—as any male super-hero.“⁶¹ Die Verlagskolumne *Marvel Bullpen Bulletins*, die regelmäßig als Peritext in jedem Comicheft des Verlags erscheint, preist Ms. Marvel in der Januarausgabe 1977 referenzlos, ohne Nennung ihres Ursprungs, bereits als Superheldin der Siebziger, Achtziger und Neunziger an.⁶² Wie aus dem Vorwort Conways in Heft #1 hervorgeht, wurde zuerst die Etablierung einer „Ms“-Heldin mit direkter Anbindung an die Frauenbewegung geplant, ehe dieses Projekt mit einer bestehenden Figur aus dem *Captain Marvel*-Kanon verknüpft und realisiert wurde.⁶³ Die Agenda der politischen Bewegung wird dabei im verlegerischen Peritext aufgegriffen, für einen populären Serienrahmen angepasst und dezidiert artikuliert:

[Y]ou might see a parallel between *her* quest for identity, and the modern woman's quest for raised consciousness, for self-liberation, for identity. In a way, that's intentional. Ms. Marvel, because of her name if nothing else, is influenced, to a great extent, by the move toward women's liberations. She is *not* a Marvel Girl; she's a woman, not a Miss or a Mrs. – a *Ms*. Her own person. Herself.⁶⁴

Die Suche nach Identität soll somit sowohl die Ideale der Bewegung als auch der Figur innerhalb und außerhalb der Serie für die Leser:innenschaft prägen.⁶⁵ Carol Danvers behauptet sich allerdings bereits 1968 als „NASA

⁶⁰ Ralph Macchio: „Department of InFOOMation“. *Foom* 15 (1976), S. 16-29, hier S. 16.

⁶¹ Ebd.

⁶² Conway u.a.: *Ms. Marvel*. #1 (wie Anm. 56), S. 28. Aus diesem Grund wurde die Serie anfangs einmonatig und nicht, wie üblich, zweimonatig publiziert.

⁶³ Vgl. ebd., S. 18.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Siehe dazu ebenfalls Carolyn Cocca: *Superwomen. Gender, Power, and Representation*. New York 2016, S. 184.

Security Chief“⁶⁶ in Cape Kennedy und fungiert 1977 als Chefredakteurin des *Daily Bugle*-Magazins „Woman“. Im Gegensatz dazu besitzt Ms. Marvel noch keine eigenständige Persönlichkeit. Die Protagonistin leidet darüber hinaus nicht nur unter Gedächtnislücken, sondern erhält bis Heft #13 auch eine Abwandlung einer dissoziativen Identitätsstörung: Die Zivilistin und die Heldin sind unwissend übereinander und übernehmen abwechselnd die Kontrolle. Wie bereits geschildert, wird die nach Identität suchende Ms. Marvel stellenweise mit Attributen ihres männlichen Vorgängers ausgestattet. Abseits der Ausrichtung der Kostümierung an Captain Marvel besitzt Ms. Marvel Charakterzüge und Erinnerungen dieses Superhelden sowie dieselben Fähigkeiten: Fliegen, übernatürliche Stärke und nahezu körperliche Unverwundbarkeit. Dies kann *diegetisch* als Resultat der Kräfteübertragung Captain Marvels auf Carol Danvers im Rahmen eines Unfalls gelten, der in *Captain Marvel* #18 geschildert wird. Vor dieser Auflösung wird das Kostüm selbst als Quelle dieser Qualitäten vermutet. Zusätzlich erhält die Superheldin einen ausgeprägten siebten Sinn. Dieser dient vor allem als Anlehnung an den Spinnensinn von Spider-Man, der in *Ms. Marvel* ebenfalls auftritt, wie auf dem Cover in Abbildung 6 durch die Darstellung von Peter Parker sowie durch den folgenden Hinweis in der gezackten Sprechblase offenbart wird: „A bold new super-heroine in the senses-stunning tradition of Spider-Man!“⁶⁷ *Paratextuell* deutet die visuelle Übernahme der Attribute Captain Marvels ins Kostüm, insbesondere in Verbindung mit den Hinweisen in der Protagonistenkolumne, einen *Spin-off* an, der eine weitere Variante vor einem „total reboot“ erprobt.

Die Etablierung gänzlich neuer Titelfiguren ist kein einfaches Unterfangen. Schließlich ist es ungewiss, ob die Figuren so populär werden, dass die Serie fortgesetzt werden kann. Der Verlag versucht beispielsweise in Anlehnung an das Wonder-Woman-Cover der *Ms.*-Zeitschrift zu Anfängen der zweiten Welle der Frauenbewegung 1972 die bereits erwähnten, von einem zunehmend weiblichen Team erschaffenen Protagonistinnen-

⁶⁶ Conway u.a.: *Ms. Marvel*. #1 (wie Anm. 56), S. 18; vgl. ebenso Roy Thomas u.a.: *Marvel Super-Heroes*. #13. New York 1968: Marvel Comics, S. 13; Roy Thomas u.a.: *Captain Marvel*. #1. New York 1968: Marvel Comics, S. 13.

⁶⁷ Conway u.a.: *Ms. Marvel*. #1 (wie Anm. 56), Cover. Es ist anzumerken, dass der siebte Sinn als stereotypisch für die Verbindung von Weiblichkeit und Emotionalität gelesen werden kann. Die Beschreibung der Fähigkeit als „stunning“ wirkt darüber hinaus als Art performative und ästhetische Erwartungshaltung an ein bestimmtes Frauenbild.

Serien *The Night Nurse*, *Shanna the She-Devil* und *The Cat* einzuführen. Alle diese Reihen wurden nach vier bis fünf Heften eingestellt.⁶⁸ Als aussichtsreicher erweisen sich Versuche, bereits im Serienkanon etablierte, populäre Figuren zu überarbeiten und neu zu integrieren. Dies lässt sich zudem als eine ökonomische Strategie auffassen, die „Prestigekonsum und Kennerschaft“⁶⁹ adressiert. In Bezug auf Kamala Khan beschreibt Amanat dies als Methode der „Resonanz“ und „brand recognition“:

Our audience is used to certain characters and they are not okay with change, so it is difficult to introduce a new character. [...] So we were lucky when we launched Kamala, as there was no Ms Marvel then. And that name gave us a better resonance and brand recognition.⁷⁰

Die Anlehnung an populären männlichen Identitäten in Verbindung mit feministischen Bezugsnahmen wird von der Leser:innenschaft 1977 allerdings kritisch erfasst – insbesondere im Sinne der beschriebenen Ms-Marvel-Kriterien von *raised consciousness*, *self-liberation* und *her own person*. Die zu Beginn zitierten Stellungnahmen hinsichtlich des ersten Kostüms der Superheldin⁷¹ stammen von Leserinnen, die Expertinnenwissen in Bezug auf *Captain Marvel* und das Marvel-Comicuniversum besitzen, aber auch explizit emanzipiert auftreten: Mary Lou Mayfield bezeichnet sich selbst als „Mrs.“⁷² und ehemalige Comicleserin, Debbie Lipp und Jo Duffy sind langjährige Kennerinnen des Verlags. Zudem ist Duffy bei Marvel Comics angestellt⁷³ und ihre Briefe werden ebenfalls in der *Captain Marvel letter column* veröffentlicht.⁷⁴ Beide Schreiberinnen sind sich über die Parallele der Figuren bewusst und kritisieren diese angesichts der angeblich eigenständigen Identität Ms. Marvels.

⁶⁸ In einem neuen Versuch wurden von 1977 bis 1979 neben Ms. Marvel auch Red Sonja, Spider-Woman und She-Hulk als Titelheldinnen eingeführt, die sich an männlichen Vorgängern orientieren.

⁶⁹ Nathaus: „Auf der Suche nach dem Publikum“ (wie Anm. 6), S. 149.

⁷⁰ Dev: „„American Muslims were proud of Kamala Khan““ (wie Anm. 47).

⁷¹ Siehe S. 19f. dieser Arbeit.

⁷² Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #11 (wie Anm. 49), S. 19.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Steve Englehart u.a.: *Captain Marvel*. #43. New York 1976: Marvel Comics, o. S.

In Heft #9 wird das kritisch rezipierte Originalkostüm leicht geändert – der Rücken und der Bauch der Heldin sind fortan bedeckt und ihre Hose ist stellenweise länger (Abb. 7). Sie erhält zudem ein neues Icon, das dieses Kostüm repräsentiert. Als offizieller Beweggrund wird innerhalb der *letter column* die schwierige Produktionshandhabung der vorherigen Ästhetik genannt:

[...] a lot of readers have commented on our filling in the flesh cut-outs as of MS. M #9; that was partly an aesthetic decision, but mostly a production one – it was simply too difficult for artists, inkers, colorists and printers to deal with them. [...] So we simply filled them in. Not as sexy, perhaps [...] but a lot easier to handle.⁷⁵

Relevant ist dabei, dass sich die Macher zu einer derartig ‚pragmatischen‘ Rechtfertigung („easier to handle“) der vorgenommenen Änderung aufgrund der Masse an Einsendungen genötigt sahen („a lot of readers have commented“), die nicht veröffentlicht wurden. Die Briefe, die publiziert wurden und sich vorab für eine Kostümänderung aussprachen, werden in der Begründung jedoch nicht berücksichtigt. Dabei wird Lipps Aussage zur „dichotomy“⁷⁶ (ein Heft vor der Änderung) gedruckt und wie folgt beantwortet: „As far as her costume goes, hooo boy! Yes, it is something of a dichotomy, but whether or not it'll ever change is a matter of time and circumstance.“⁷⁷ Die Rechtfertigung bezüglich des neuen Kostüms erfolgt ebenfalls in Reaktion auf einen Leserinnenbrief, der die vorherige Variante gegenüber dem vorherrschenden Diskurs verteidigt.⁷⁸ Darüber hinaus wird auf die möglicherweise geschmälerete „Sexyness“ des Kostüms hingewiesen, die ausschließlich bei Mayfield erwähnt wird.

⁷⁵ Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #12. New York 1977: Marvel Comics, S. 19.

⁷⁶ Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #8 (wie Anm. 52), S. 19.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #12 (wie Anm. 75), S. 19.



Abbildung 7: Cover zu *Ms. Marvel* #9 (1977).

Ob und inwiefern die Aussagen der Leserinnen zu Veränderungen geführt haben oder inwieweit diese bereits von der Redaktion geplant waren, kann nicht eindeutig bestimmt werden.⁷⁹ Aber die Tatsache, dass sie in Form eines veröffentlichten Peritexts – und nicht als privater Epitext – einen materiellen Teil der Comicerie darstellen, belegt die Bereitschaft der Produzent:innen, sich auf diesen Diskurs mitsamt seinen Auswirkungen einzulassen und die Serie entsprechend weiterzuentwickeln. Es wäre seltsam,

⁷⁹ Dave Cockrum behauptet: „Remember she started with a female version of Captain Marvel’s costume only with an open belly, and we all bitched about that because none of us could figure a rationale for it. So they closed the belly opening“. Cooke: „Dave ‚Blackhawk‘ Cockrum“ (wie Anm. 39), S. 31.

gerade diese Leserinnen-Briefe abzdrukken und zu beantworten, ohne Konsequenzen für die Kostümierung von Ms. Marvel zu ziehen. Diese im Paratext der Comics zu beobachtenden Aushandlungspraktiken, die für die Serienevolution relevant sind, sollen im Folgenden mit Blick auf mögliche Konsequenzen für narrative Muster und implizite Werte genauer untersucht werden.

Kritik der Leserinnen

Innerhalb der Heftserie lassen sich auf der so genannten „Ms. Prints“-*letter column* 55 Leser:innenbriefe ausmachen. Diese finden sich in der Regel auf Seite 19 und werden durch einen Header eingeleitet, der den Namen der *letter column*, die Einsendeadresse des Verlags und im späteren Verlauf auch die Erwähnung des Editors und *assistant editors* beinhaltet (Abb. 8).

Der weibliche Anteil in den Gesamtpublikationen beträgt mit 23 Briefen 41,82%, der männliche Anteil überwiegt jedoch mit 32 Briefen bzw. 58,18%. Dies ist insofern wichtig, da die Integration feministischer Bezüge darauf hindeutet, dass ein weibliches Zielpublikum anvisiert wurde (und sich dieses in der Mehrheit an veröffentlichten Briefschreiberinnen widerspiegeln sollte). Wie bereits aufgezeigt, zeugt nicht nur die Bewerbung, sondern auch der Titel davon – zumal er vor dem Inhalt und der Figur existierte. Dass ein Titel „Gegenstadt einer Zirkulation oder [...] eines Gesprächs“ wird, der „sich an weitaus mehr Menschen“ bzw. an ein größeres Publikum richtet als die tatsächlichen Leser:innen des Textes, hält auch Genette fest.⁸⁰ Denn für die Rezeption und die Zirkulation des Titels muss die Lektüre „nicht oder nicht vollständig“⁸¹ gelesen werden. Die seriellen Peritexte präzisieren dieses erweiterte Publikum jedoch, wie sich durch eine exzessive Verwendung und Umschreibung des Wortes „identity“ in Conways Vorwort zeigt.⁸² Somit scheint nicht nur die Identität der Figur oder der Frauenbewegung festgelegt zu werden, sondern auch die des durch „Ms“ präzisierten Primärpublikums. Zudem führt die „Blitzableiter“-Funktion⁸³, d.h. eine Kritik zuvorkommende Rhetorik, Conways zu

⁸⁰ Genette: *Paratexte* (wie Anm. 12), S. 77.

⁸¹ Ebd., S. 76.

⁸² Vgl. Conway u.a.: *Ms. Marvel. #1* (wie Anm. 56), S. 18.

⁸³ Genette: *Paratexte* (wie Anm. 12), S. 201f.

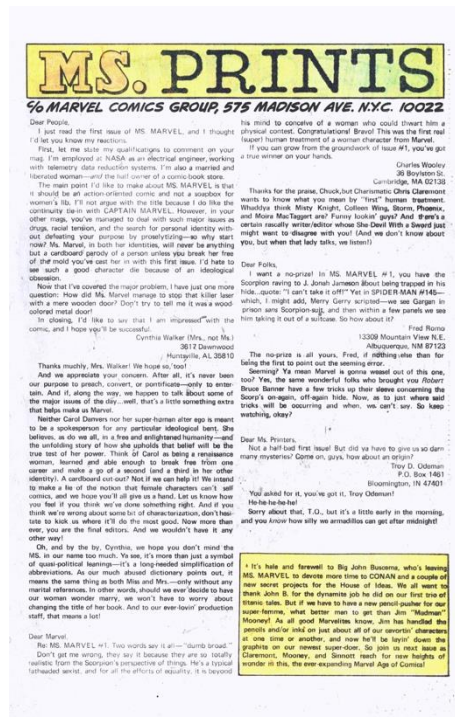


Abbildung 8: Letter Column zu Ms. Marvel #3 (1977).

dieser Schlussfolgerung. Er rechtfertigt im Vorwort seine Position als Mann – und somit ebenfalls die des überwiegend männlichen Kreativteams – in einem derartigen Projekt, indem er besonders Kolleginnen explizit herabsetzt:

Why is a man writing this book about a woman? Why didn't a woman create Ms. Marvel? And to that question, there really are no simple answers For one thing, for whatever reason (right or wrong), at the moment there are no thoroughly trained and qualified women writers working in the super-hero comics field. [...]

Reason two is more personal. A man is writing this book because a man wants to write this book: me.⁸⁴

Die Erwartungen und Forderungen an weibliche Identitäten führen durch das überwiegend männliche Redaktionskollektiv zu einer hinterfragbaren Legitimation des Serienvorhabens durch fehlendes Wissen und fehlender reflektierter Sichtweise.⁸⁵ In Heft #2 findet sich gegebenenfalls deshalb ein „präventives“ Vorwort von David Anthony Kraft. Ebendort distanziert er sich ausdrücklich von der Idee/der Befähigung, akkurat über „women in comics, [...] women’s movement in society-at-large“ oder „other female figures of recent vintage at Marvel Comics“⁸⁶ zu schreiben. In *Marvel Masterworks: Ms. Marvel* Volume 1 von 2014, somit nach der Transformation von Carol Danvers zu Captain Marvel und der Erstveröffentlichung der Kamala-Khan-Serie, entschuldigt sich Gerry Conway retrospektiv für seine damaligen Worte in einem neuen Vorwort:

I’ve been embarrassed by what I came to see as the insensitivity and clueless arrogance of my assumption that I was „qualified“ to create a super-heroine, at the same time I claimed there were no female writers „qualified“ to write a super-hero. Even then I knew it was a canard, though I would have defended it.”⁸⁷

Auch gesteht er ein, dass Ms. Marvel eine „boy-oriented super-heroine“ beziehungsweise „the ultimate male fantasy ‚feminist‘ super-heroine of the 1970s“ darstelle.⁸⁸ Die Tatsache, dass es sich bei *Marvel Masterworks* um eine abgeschlossene Sammlung handelt, per se ein (kanonisches) Werk, in dem keine Veränderung mehr stattfinden kann, ist hier relevant: Der Diskurs der Leser:innenbriefe wird gänzlich entfernt und lediglich die neuen

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. Cocca: *Supervomen. Gender, Power, and Representation* (wie Anm. 65), S. 188; Flegel/Leggatt: *Superhero Culture Wars* (wie Anm. 21), S. 32; diese Vorgehensweise erinnert zudem an Silvia Bovenschens von Männern entworfenen weiblichen „Figurenpanoptikum“ in Silvia Bovenschens: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1997, S. 13.

⁸⁶ Gerry Conway u.a.: *Ms. Marvel*. #2. New York 1977: Marvel Comics, S. 19.

⁸⁷ Chris Claremont/Jim Mooney: *Marvel Masterworks: Ms. Marvel*. Volume 1. New York 2014: Marvel Comics, o. S.

⁸⁸ Ebd.

wie alten Vorwortvarianten sind für eine digitale und Print-Nachwelt erhältlich. Andere Sammlungen schließen sich diesem Prinzip an, indem sie das Originalvorwort beibehalten, den Leser:innendiskurs jedoch entfernen.⁸⁹ Die Möglichkeit der Erinnerung daran, wie sich der Verlauf der Serie zur Erstveröffentlichung stetig geändert hat – der zu einer Reflexion des Vorworts führt und an den sich in späteren Varianten sowohl im Text als auch im Nicht-Text besinnt wird – wird dadurch beseitigt. Was hier mit den Leser:innenbriefen wegfällt, ist folglich die Dokumentation einer *Participatory Culture*.⁹⁰

Eben die Mitglieder der Frauenbewegung, deren Popularität sich Conway 1977 zur Selbstdarstellung aneignet und von der Kraft abrückt, äußern sich überaus kritisch gegenüber der Handhabung der Intention innerhalb der Serie. Anhand der Titelnachteile „Mrs.“, „Ms.“, der Herausstellung der Emanzipation oder der feministischen Selbstbeschreibung identifizieren und inszenieren sie sich im Verlauf der Briefe selbst. Im Allgemeinen lässt sich ein starkes Interesse am Politischen insbesondere bei den Leserinnen im Vergleich zu den Lesern feststellen. Die Publikationen können grob in fünf Kategorien aufgeteilt werden: A) Lob, B) ästhetisch-narrative Kritik, C) (An-)Fragen zur Handlung, D) Fehlerhinweise und E) politisch-kritische Auseinandersetzungen. Im Hinblick auf die geschlechtliche Verteilung lassen sich 15 von 32 Briefe von Lesern in den Kategorien B bis D finden (B 3, C 7, D 5), von Leserinnen 3 von 23 (jeweils ein Brief in B bis D). Kategorie A ist bei beiden Geschlechtern die am meisten gewählte Ausdrucksvariante (12 männlich, 11 weiblich). Bei den Leserinnen ist jedoch Kategorie E ähnlich populär (9 von 23); bei den Lesern beschreibt sie mit fünf Briefen nur die dritt-beliebteste. Anzumerken ist, dass

⁸⁹ Ausnahmen stellen besondere NFT-Sammelstücke dar, die durch eine Zusammenarbeit von Marvel Comics und der Plattform VeVe auf dieser bereitgestellt werden. So wurde dort beispielsweise *Ms. Marvel #16* mit diversen *variant covers* angeboten. Alle Versionen enthalten die Leser:innenbriefe. Vgl. Chris Claremont/Jim Mooney u.a.: *Ms. Marvel. #16*. New York 22: Marvel Comics. VeVe. Die Tilgung der Briefe bedeutet auch, dass bestimmte Paratexte beständiger sind als andere.

⁹⁰ Da die eine *Participatory Culture* ausdrücken würde, dass „a participatory culture has already been achieved“, rückt Henry Jenkins 2018 in „Fandom, Negotiation, and Participatory Culture“. *A Companion to Media Fandom in Fan Studies*. Hg. Paul Booth. Hoboken, S. 11-26, hier S. 24 von dieser Begrifflichkeit ab und plädiert für die der „more participatory culture“.

die Einsendungen aufgrund von Platzmangel und redaktionellen Entscheidungen sortiert und angepasst werden.⁹¹ Letzteres beschreibt Martin Barker in *Comics, Ideology, Power and the Critics* als Pflege eines „self-image“.⁹² Briefveröffentlichungen können dazu dienen, eine implizierte Leser:innenschaft herauszustellen bzw. zu erziehen – und somit einen *common ground* geteilter Präferenzen und Abneigungen zu etablieren. Da Kenntnisse über diese Überzeugungen ein wertvolles Wissen darstellen, sollen künftige Leser:innen zu solchen Einsendungen motiviert werden.⁹³ Abgedruckt würden dann solche Briefe, die aus Sicht der *Gatekeeper* ein kontroverses Problem stellvertretend für viele Einsendungen am besten fassen und auf die der Verlag oder die Produzent:innen antworten möchten.⁹⁴ Die Selektion der Leser:innenbriefe ist somit auf die Antwortstrategie abgestimmt und kann gerade deshalb Aufschluss über die Mechanismen der Serienevolution geben. Wenn die Kontroverse um die weibliche Identität und das Outfit der Heldin den verlegerischen Peritext dominiert, dann lässt sich schlussfolgern, dass der Verlag von einer hohen Relevanz und Resonanz des Diskurses ausgeht und sich offen für eine Anpassung der Serienentwicklung an den Verlauf der Verhandlungen des Themas zeigt.

Diskurse

Als paradigmatisches Beispiel kann die erste *letter column* in Heft #3 dienen, die mit dem Brief der Leserin „Cynthia Walker (Mrs., not Ms.)“⁹⁵ eröffnet. In diesem spricht sie sich gegen die explizite Politisierung im Comic aus, die ihr als „ideological obsession“⁹⁶ aufstößt:

⁹¹ Vgl. beispielsweise die Antwort auf den Leserbrief von Tony Bole: „We’re sorry we couldn’t include your entire letter, Tony – space is ever at a premium around here – but we think we excerpted the gist of it.“ Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #9. New York 1977: Marvel Comics, S. 19.

⁹² Martin Barker: *Comics, Ideology, Power and the Critics*. Manchester 1989, S. 47.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. beispielsweise Dennis O’Neil: „We try to make the letters representative.... If 75 percent of our mail hated a story, we will reflect that in the letter column“. Roberta E. Pearson/William Uricchio: *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*. New York/London 1991, S. 29.

⁹⁵ Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #3. New York 1977: Marvel Comics, S. 19.

⁹⁶ Ebd.

MS. MARVEL [...] should be an action-oriented comic and not a soapbox for women's lib. [...] [I]n your other mags, you've managed to deal with such major issues as drugs, racial tension, and the search for personal identity without defeating your purpose by proselytizing [...]. Ms. Marvel, in both her identities, will never be anything but a cardboard parody of a person unless you break her free of the mold you've casted her in with this first issue.⁹⁷

Abseits ihrer Selbstidentifikation durch die gewählte Anrede verweist Walker auf ihre vielfache Qualifikation hin, die ihr aufgrund ihrer Stellung als verheiratete sowie emanzipierte Frau, ihrer Anstellung bei NASA und der Miteigentümerschaft eines Comicbuchladens zukommt. Als langjährige Comic-Leserin ist sie zudem eine Sachverständige.⁹⁸ Die Redaktion weist den Ideologievorwurf in ihrer Antwort zurück: „[...] it's never been our purpose to preach, convert, or pontificate – only to entertain. [...] Neither Carol Danvers nor her super-human alter ego is meant to be a spokesperson for any particular ideological bent.“⁹⁹ Diese Art des Abstreitens jeglicher ideologischer Botschaft oder einer politischen Referenz ist ein bekanntes Vorgehen des Verlags. Monica Flegel und Judith Leggatt vertiefen dies in *Superhero Culture Wars* und machen darin eine Marketingstrategie aus, von der bei populär gewordener Kritik seitens der Rezipient:innen Abstand genommen wird:

At heart, these abandonments and avoidances of political issues demonstrate the problem with a corporation embracing progressive or radical politics as a marketing ploy: should that ploy be financially unsuccessful, it will be abandoned just as quickly as it was embraced.¹⁰⁰

Allerdings beziehen Flegel und Leggatt die Konsequenz der Produzent:innen ausschließlich auf eine sich als finanziell nicht fruchtbar erwiesene Vermarktung. Die Kritik in den Briefen besagt jedoch nicht, dass die Hefte

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Flegel/Leggatt: *Superhero Culture Wars* (wie Anm. 21), S. 34.

nicht mehr gekauft werden. Es soll viel mehr zu einem Aushandlungsprozess kommen bzw. es wird abgewartet, ob geäußerte Änderungsvorschläge im weiteren Verlauf umgesetzt werden.

Sowohl die epi- als auch die peritextuellen Elemente der Serie sprechen gegen die Legitimität der redaktionellen Antwort auf Walkers Zuschrift. Die Verantwortlichen widersprechen ihrer Argumentationslogik gegen Ende selbst, indem sie das „Ms.“ innerhalb des Titels und ihrer Figur als „more than just a symbol of quasi-political leaning“¹⁰¹ deklarieren. Auch das „Quasi-Politische“ entspringt dem Politischen und entspricht stellenweise Walkers Befürchtungen. Um diesen jedoch präventiv zuvorzukommen, befürwortet die Redaktion einen derartigen Austausch: „We intend to make a lie of the notion that female characters can’t sell comics [...]. Now more than ever, you are the final editors.“¹⁰² Dem „final editors“-Versprechen nehmen sich unterschiedliche Arten von Leserinnen an. Wie Walker sind einige – aktiv oder passiv – Teil der Umwelt des Mediums und Teil der realen Umwelt, die innerhalb der Serie aufgegriffen wird. Diese Akteurinnen setzen sich mit ihrer ausgestellten Expertise vorrangig für ein Eindämmen der politischen Intentionen innerhalb des Narrativs zugunsten der Serien- und Figurenentwicklung ein. In diesem Vorgang stellen sie zunächst ihre eigene Fachkenntnis und Legitimation aus, um die der Adressanten herabzustufen. Während Walker sich zwar als „liberated woman“¹⁰³ bezeichnet, argumentiert sie primär aus der Logik der langjährigen Comicverfolgerin und nicht aus einer feministischen Sichtweise heraus. Leserinnen wie „Miss (and proud of it) Mary-Catherine Gilmore“¹⁰⁴ begründen ihre Aussagen in einer Kombination aus feministischem Standpunkt und verlagsspezifischem Expertinnenwissen. Gilmore thematisiert in ihrem Brief den „blatant sexism“¹⁰⁵ und die Stereotypisierung gegenüber weiblichen Marvel-Comics-Figuren. Diesen macht sie anhand von Fallbeispielen zu Sue Richards, The Wasp, Wanda Maximoff, Black Widow, Thundra oder The Valkyrie sichtbar.¹⁰⁶ Verantwortlich macht Gilmore vornehmlich den *male gaze*, der aus dem von Männern dominierten Arsenal des Comicgeschäfts entspringt. Aus diesem Grund adressiert sie

¹⁰¹ Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #3 (wie Anm. 95), S. 19.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #4. New York 1977: Marvel Comics, S. 19.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd.

nicht Marvel Comics oder die Produzent:innen, sondern „the Gentlemen who make Marvel Comics“¹⁰⁷ und schließt ihre Argumentation mit:

I believe the reason why these problems escape you gentlemen is due to the fact that you are so indoctrinated by our society and dominated by your male egos that to have a female as a total equal to any male would be impossible.¹⁰⁸

In *Ms. Marvel* sah Gilmore ein geeignetes Forum, ihrer Meinung Gehör zu verschaffen – nicht nur aufgrund der Serienintention, sondern auch aufgrund der Beteiligung Conways. Dieser ist laut Gilmore für die Stereotypisierung vieler weiblicher Figuren verantwortlich.¹⁰⁹ Der Legitimationsanspruch entspricht dem, was Conway im Vorwort 2014 aufgreift und dem bereits Krafts Vorwort sowie die redaktionelle Antwort auf Walkers Brief in Heft #3 entgegenwirken sollen.

Während Walker und Gilmore aus der realen Umwelt des Mediums über die allgemeinen Umweltbedingungen im Medium argumentieren wollen, verwenden andere Leserinnen ohne die stoffliche Selbstidentifikation dieselbe Logik¹¹⁰ – und verbinden sie stellenweise mit Berührungspunkten zur Logik des Seriennarrativs. Sowohl Jana C. Hollingsworth in Heft #5 als auch die „Feministin“¹¹¹ Debbie Lipp in Heft #8 greifen den Coverslogan „This Female Fights Back!“ auf. Hollingsworth bezeichnet diesen als „stupid“¹¹², Lipp als „sexist“ und „degrading“.¹¹³ Schließlich

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁰ In Heft #9 verweist die Leserin Suzanne P. Elliot auf den stereotypen und sexistischen „faux pas“ innerhalb Ms. Marvels Aussage auf dem Cover zu Heft #2: „Face it [...]! You’re just not man enough to beat Ms. Marvel – not now – not ever!“ Die Redaktion entschuldigt sich daraufhin. Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #9 (wie Anm. 91), S. 19; eine Anspielung auf diesen Fauxpas findet sich in der im Juni 1977 in DCs *Action Comics* #472 eingeführten Antagonistin Faora Hu-Ul. Sie versetzt Superman einen schweren Tritt und lässt dabei verlauten: „Face it, Superman! I’m as powerful as you – and a much better fighter!“ Cary Bates/Curt Swan/Tex Blaidell u.a.: *Action Comics*. #472. New York 1977: DC Comics, Cover.

¹¹¹ Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #8 (wie Anm. 52), S. 19.

¹¹² Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #5. New York 1977: Marvel Comics, S. 19.

¹¹³ Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #8 (wie Anm. 52), S. 19.

würde er implizieren, dass sich andere Frauen nicht wehren würden.¹¹⁴ Darüber hinaus erläutert Lipp die fehlende Legitimation des Mediums Comic, Feminismus und Sexismus zu thematisieren, am Beispiel von Carol Danvers sexistischem Chef J. Jonah Jameson:

On a feminist basis, the only other thing I object to is J. Jonah Jameson. I think his presence is going to serve the purpose of creating a forum – Mr. Sexism vs. Ms. Marvel – every month and, though a feminist myself, I don't feel a comic book is the place for a debate, per se. You serve the purpose much better by the situations your heroine gets in, and how she reacts to them; the same way you've effectively gotten across all your points over the years.¹¹⁵

Auch hier lässt sich die Fortführung der Serie auf die Aushandlungen im Peritext beziehen: So verschwindet „Mr. Sexism“ Jonah J. Jameson im Verlauf der Serie aus der Erzählung, der Slogan wird seit Heft #6 nicht mehr verwendet und plakativ feministische Aussagen sind nicht mehr aufzufinden – spätestens seitdem Carol Danvers als Chefredakteurin ihres eigenen Magazins zurücktritt. Der Handlungsstrang der Frauenbewegung, der sich in Danvers und nicht Ms. Marvel offenbarte, wird somit beendet – oder wie es in der Antwort auf Lipps Brief lautet: „we've been trying to eliminate as much of the blatant, preaching feminism as we can“.¹¹⁶

Äußern sich Leser:innen hingegen gezielt zur selben Thematik aus der immanenten Logik des Narrativs heraus, ändert sich partiell die Argumentationsweise des Verlags. Heißt es bei Hollingsworths Brief zu Beginn, dass Gerry Conway in *Ms. Marvel* beweise, dass er keine Ahnung von Feminismus habe, die Figur nicht zu einer Ms., sondern zu „Marvel's first male-based heroine“¹¹⁷ mache, würde sich ihr zudem Conways Symbolik hinsichtlich der dissoziativen Identitätsstörung nicht erschließen. Die Figur würde in ihren Kräften und ihrem Sein enteignet.¹¹⁸ Dies passe nicht zu einer als feministisch proklamierten Superheldin: „Besides, how can

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #5 (wie Anm. 112), S. 19. Vgl. hierzu den Kommentar von Conways neuem Vorwort in *Masterworks* auf S. 30 dieser Arbeit.

¹¹⁸ Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #5 (wie Anm. 102), S. 19.

you have a feminist super-heroine without sometime having a scene where she beats up, in her civilian ID, a mugger/rapist in a dark alley.“¹¹⁹ Anstatt diese Kritik diskursiv aufzugreifen, wird seitens der Redaktion darauf verwiesen, dass die Leserin auf die nächsten Hefte warten soll: „Regarding Carol and Ms. Marvel’s character(s), all we can say is read the book, because that will give you a far better sense of what’s going on than the few lines available to us in a lettercol answer.“¹²⁰ Bewertungen, die sich auf die erzählte Welt und der in ihr eingebetteten Handlungslogik der Heldin beziehen, werden seitens des Verlags ähnlich beantwortet. In Heft #12 spricht sich die Leserin Linda Ewing für den Transfer der Superkraftres-source vom Kostüm auf die Heldin selbst aus. Dies habe zuvor keinen Sinn ergeben. Nun seien die Kräfte „in her own body, where they should have been in the first place.“¹²¹ Das würde zur Etablierung einer eigenen Persönlichkeit Carol Danvers beitragen.¹²² Auch dort verweist die Redaktion nur darauf, dass die Leserin den Entwicklungsverlauf weiterer Hefte abwarten soll.¹²³ Dies scheint einerseits eine Antwortstrategie zu sein, die auf kein Argument tatsächlich reagieren muss, andererseits die Entwicklung der Comicserie selbst aber in einer bestimmte Richtung zu treiben, da die nächsten Hefte diese Fragen beantworten sollen.

Wie bereits erwähnt, wird Carol Danvers’ Persönlichkeitsstörung in Heft #13 aufgehoben. In Heft #19 wird in einem Feature mit Captain Marvel die Vorgeschichte der beiden Figuren erörtert und die Etablierung Ms. Marvels als eigene Superheldin manifestiert. Sie ist sich nun über ihre Identität als Mensch, Heldin, Frau und Kopie eines männlichen Vorgängers bewusst:

All my life, I’ve fought to be my own woman. The last thing I wanted was to become a female copy of anyone [...]. But for better or worse, that’s what happened. Mar-Vell...our powers may be similar, but our heads aren’t. [...] I’m human, and proud of it.¹²⁴

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #12 (wie Anm. 75), S. 19.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #19. New York 1978: Marvel Comics, S. 29.

Als Resultat dieser Entwicklung erhält Ms. Marvel 1978 in Heft #20 das ikonische Kostüm, das bis 2012 von Danvers getragen wird und 2014 aus der fortlaufenden *Ms. Marvel*-Comicgeschichte entfernt wird. Bis auf den stetigen Namensvergleich und dieselben Fähigkeiten werden alle sichtbaren Übereinstimmungen mit ihrem Vorgänger beseitigt. Der Farbanteil wird umgekehrt – ihr Kostüm ist hauptsächlich schwarz und nicht mehr rot –, der Hala-Stern ist dem heute immer noch verwendeten Blitz gewichen und ein Großteil des Figurenkörpers ist nun bedeckt. Darüber hinaus erhält die Heldin in dieser Variante ein neues Cover-Icon. Mit der Offenbarung der „Ms. Marvel 2.0“-Version auf der Titelseite zu Heft #20 handelt es sich somit um die Markierung der eigentlichen *origin story*.¹²⁵ Die *femme fatale* erinnert in dieser Form nun mehr an eine *femme fragile* – insbesondere durch ihre zierlichere, weniger muskulöse Statur und die langen, wallenden Haare. Von den selbstbestimmenden und emanzipierenden Werten der Figur wird im Sinne Flegels und Leggatts Abwendung der politischen Marketingstrategie ebenso Abstand genommen. Die Distanzierung von den einstigen Leitbildern Ms. Marvels findet ihren Höhepunkt in *Avengers* #200 (1980). Dort wird die Heldin von der Figur Marcus Immortus vergewaltigt und schwanger, um Immortus in diesem Zuge in einem Reinkarnations- und Wiedergeburtprozess selbst zu gebären. Der auferstandene Immortus wächst fast unmittelbar zu seiner Erwachsenenform heran und verlässt mit Danvers die Erde. Die anderen Held:innen der Erzählung greifen indessen nicht ein, sie freuen sich teilweise sogar für Danvers.¹²⁶ Es handelt sich dabei um den faktischen und metaphorischen Missbrauch von Ms. Marvel, der interessanterweise erst in der Variante als *femme fragile* begangen werden kann. Die Vergewaltigung wird durch die bewusste Straflosigkeit des Täters zudem als legitim angesehen. Darauf wird seitens der Leser:innen mit Kritik reagiert. Als bekanntestes Beispiel gilt Carol A. Stricklands Essay „The Rape of Ms. Marvel“, das im selben Jahr veröffentlicht wurde und die Vergewaltigung, im Gegensatz zum

¹²⁵ Das Icon wurde entkontextualisiert bereits in der Maiausgabe des *Bulpen Bulletin* gezeigt. Vgl. Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #17, S. 28.

¹²⁶ Vgl. Jim Shooter u.a.: *Avengers*. #200. New York 1980: Marvel Comics.

Narrativ, als solche benennt.¹²⁷ Während Akteure erst zu späteren Zeitpunkten die Entgleisung reflektieren¹²⁸, soll dieser diegetisch bereits *Avengers Annual* #10 (1981) entgegenstehen. In der von Ms. Marvel-Schreiber Chris Claremont erzählten Handlung kehrt Danvers zurück zur Erde und konfrontiert die Held:innen, ihre ehemaligen Freund:innen, mit deren Mitschuld an diesem Vergehen:

There I was, [...] confused, terrified, shaken to the core of my being as a hero, a person, a woman. I turned to you for help, and I got jokes. [...] Your concerns were for the baby, not for how it came to be – nor of the cost to me of that conception. You took everything Marcus said at face value. You didn't question, you didn't doubt, you simply let me go with a smile and a wave and a bouncy Bon Voyage.¹²⁹

Wie die Darstellung der Figur in den Paratexten und der Handlung der 2006er-Comics (Abb. 2) sowie späterer Serien zeigt, schlägt die Rehabilitationsbemühung bis 2012 fehl.¹³⁰ Die 2013 in Heft #14 betitelte „humiliating biography“¹³¹ findet 2018 in *The Life of Captain Marvel* ihr Finale. Dort vollzieht sich ein Bruch mit der allgemeinen Genre-Konvention, die *origin story* nicht zu ändern; diese stellt im Rahmen des „constant rewriting“-Prozesses¹³² nicht nur eine Form von „respecting continuity“¹³³,

¹²⁷ Carol A. Strickland: „The Rape of Ms. Marvel“. <https://carolastrickland.com/comics/msmarvel>, o. A. [ursprünglich publiziert in *LoC* #1 (1980)] (zit. 14.02.2022).

¹²⁸ Siehe beispielsweise Jim Shooter: „Avengers #200“. <http://jimshooter.com/2011/12/avengers-200.html>, 12.12.2011 (zit. 13.01.2023).

¹²⁹ Chris Claremont u.a.: *Avengers Annual*. #10. New York 1981: Marvel Comics, o. S. Hervorhebung im Original.

¹³⁰ Allerdings erhält Carol Danvers im Zuge weiterer Tragödien in ihrer Biographie ein Alkoholproblem. Der Missbrauch wird somit produktiv gemacht. J. Andrew Deman stellt außerdem fest, dass Danvers' Vergewaltigung zum Anlass genommen wurde, das Trauma und die Handhabung der sexuellen Gewalt der Figur noch einmal in *X-Men* #236 (1988) aufzugreifen. J. Andrew Deman: „Busting Loose: Ms. Marvel and post-rape trauma in X-Men comics. *Journal of Graphic Novels and Comics*. 11.4 (2020), S. 412-424.

¹³¹ Siehe S. 8 dieser Arbeit.

¹³² Méon: „Sons and Grandsons of Origins“ (wie Anm. 24), S. 203.

¹³³ Ebd., S. 204.

sondern mehr noch die Orientierungskonstante dar. Danvers Ursprungsgeschichte wird wie folgt umgeschrieben: Ihre Kräfte erhält sie durch eine Vererbung mütterlicherseits, der Unfall mit Mar-Vell hätte diese lediglich aktiviert. Sie ist damit nun keine bloße weibliche Kopie eines männlichen Helden mehr:

This transformation in Captain Marvel's back-story can certainly be read as a politically motivated revision of her past, as her powers are now no longer given to her by a man, but are instead her own, and always had been her own, just waiting to be awakened [...].¹³⁴

Schlussfolgerungen

Serien laufen nur so lange, wie sie beachtet werden. Das bestätigt das Ende der unabgeschlossenen *Ms. Marvel*-Serie 1979. Sie wurde trotz umfangreicher Bewerbung in jeglichen Formaten, Aufgreifen populärer politischer Diskurse sowohl im Narrativ als auch im Paratext und den daraus stammenden Angleichungen eingestellt. Dennoch wurde immer wieder versucht, die Figur zu revitalisieren und variieren, und sie in Serie gehen zu lassen. Die Figur Ms. Marvel und ihre Comicserie evoluierten, indem sie sich selektiv auf die „früheren Ausformungen ihrer selbst“¹³⁵ beziehen. Sie entwickeln sich also nicht geradlinig, auch nicht entlang eines festen verlegerischen Plans. Sie entwickeln sich in Bezug auf das, was als „frühere Ausformungen ihrer selbst“ überhaupt erinnert wird und daher aufgegriffen und variiert werden kann – und somit in Bezug auf die paratextuellen Aushandlungspraktiken der Rezipient:innen und Produzent:innen, die immerwährend Anhaltspunkte dafür geben, was im Gedächtnis bleibt und was daraus gelöscht werden soll.

Die Figurenbiographie liefert dafür einen signifikanten Beleg. Sie kann neu geschrieben werden, wie sich bei *Captain Marvel* anhand der Entfernung des männlichen Ursprungs zeigt. Die Metamorphosen der Protagonistin und der Handlungsführung lassen sich als Kombination von Variation, Wiederholung und Selektion auffassen und am seriellen Paratext

¹³⁴ Flegel/Leggatt: *Superhero Culture Wars* (wie Anm. 21), S. 51.

¹³⁵ Jahn-Sudmann/Kelleter: „Die Dynamiken serieller Überbietung“ (wie Anm. 7), S. 207.

nachvollziehen. Die peritextuellen Aushandlungen (Briefe) und Modifikationen (Titelcover) geben der Serienevolution eine Richtung. Als Bestätigung dafür dienten in diesem Beitrag zunächst Briefdiskurse über ein Kostüm, die 37 Jahre lang geführt wurden. Die Kleidung der Heldin repräsentiert in diesem Fall nicht nur das Fortbestehen einer Tradition, sondern die Relevanz einer auch in den Leser:innenbriefen und Antworten geführten politischen Debatte um weibliche Identität, die sich auf die Figur, das Publikum und die Frauenbewegung erstreckt. Die Figur und ihre Kostüme werden immer wieder neu angepasst, um die Beachtung der Serie auf die Beachtung dieser politischen und moralischen Werte abzustimmen. Die Expertinnen, die diese Debatte im Peritext aus der Logik der politischen, medialen oder narrativen Umwelt heraus geführt haben, prägen die Serie und ihr Vermächtnis fortwährend.

Insbesondere die ästhetischen Umbrüche demonstrieren, wie sehr die Evolution der Serie von einer *Participatory Culture* abhängt, die ihre Leser:innen im Paratext miteinbezieht. Ein eminenter Beleg ist in diesem Fall die nachträgliche Veränderung beziehungsweise Neudeutung eines bereits abgeschlossenen Erzähltextes, wie es Gerry Conways Vorwort aus dem Jahr 2014 in *Marvel Masterworks* vornimmt. Auch wenn die Peritexte getilgt werden, ist ihre Wirkung und ihre Bedeutung offensichtlich – sowohl in einer fragmentären, fortzusetzenden Serie als auch in einem kanonisierten, vollendeten (*Meister*)Werk.

Es ist deutlich geworden, dass es nicht genügt, in den Texten einer Comicserie nach der Logik ihres Fortbestehens zu suchen. Der serielle Paratext muss herangezogen werden, um die Evolution der Serie besser zu verstehen und vor allem die *Participatory Culture* beobachten und einbeziehen zu können, die sich im Peritext manifestiert (und somit Teil des Artefakts ist). Er formt die Serie im narrativen, ästhetischen und medialen Sinne, erneuert die Beachtung sowohl auf kurz- als auch langfristiger Sicht und gibt Aufschlüsse darüber, welche Varianten eine Serie so populär machen, damit sie fortbesteht. Den Paratext lediglich als „Beiwerk“ zu verstehen, verschenkt im Rahmen der Serialitätsforschung das Potenzial der Theorie.

Abbildungen

- Abbildung 1: Kelly Sue DeConnick u.a.: *Captain Marvel*. #14. New York 2013: Marvel Comics.
- Abbildung 2: Brian Reed u.a.: *Ms. Marvel*. #5. New York 2006: Marvel Comics.
- Abbildung 3: Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #19. New York 1978: Marvel Comics.
- Abbildung 4: G. Willow Wilson u.a.: *Ms. Marvel*. #1. New York 2014: Marvel Comics.
- Abbildung 5: G. Willow Wilson u.a.: *Ms. Marvel*. #2, #13. New York 2014-2015: Marvel Comics.
- Abbildung 6: Gerry Conway u.a.: *Ms. Marvel*. #1. New York 1977: Marvel Comics.
- Jim Starlin u.a.: *Captain Marvel*. #29. New York 1973: Marvel Comics.
- Abbildung 7: Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #9. New York 1977: Marvel Comics.
- Abbildung 8: Chris Claremont u.a.: *Ms. Marvel*. #3. New York 1977: Marvel Comics.