

Justus-Liebig-Universität Gießen
Institut für Anglistik
MA Sprache, Literatur, Kultur
Prof. Dr. Ansgar Nünning

ABSCHLUSSARBEIT

FORMEN UND FUNKTIONEN VON FOTOGRAFIE IN GRAPHIC NOVELS

MEDIALISIERUNG UND FIKTIONALISIERUNG AM
BEISPIEL AUSGEWÄHLTER ZEITGENÖSSISCHER WERKE

Laura Schlichting

25. Mai 2014

Laura Schlichting
Burbacher Straße 28
53129 Bonn
laura.seifert@anglistik.uni-giessen.de
Semester: 6
Matrikelnummer: 5064075

Inhaltsverzeichnis

1	Literatur ohne Text? – Eine Einleitung	1
1.1	Bild und Wort – eine alte Liebe?	1
1.2	Zur Forschungslage	7
1.3	Theoretische Prämissen, Zielsetzung, Methode und Struktur der Arbeit	10
2	Die Fotografie im Kontext eines hybriden Erzählformats	15
2.1	Graphic Novel – Ein Comic für Erwachsene?	15
2.1.1	Begriffsabgrenzung und Charakterisierung	15
2.1.2	Eine Zeitreise durch die Graphic Narrative- Wissenschaft .	22
2.1.3	Narratologische Kategorien zur Analyse von Graphic Narratives und Visueller Intelligenz	25
2.2	Die Fotografie – Ein Abbild der Wirklichkeit?	27
2.2.1	Die Fotografie – die realistische Perspektive	27
2.2.2	Die Fotografie – die kulturelrelativistische Perspektive . . .	30
2.2.3	Können Bilder erzählen? – Narrativität und narrative Intelligenz	31
2.3	Zum Stand der Intermedialitätsforschung – Fotografie und Literatur	36
2.3.1	Eine Begriffsdefinition	36
2.3.2	Analysekategorien zum intermedialen Austausch zwischen Text und Bild in der Literatur	37
2.4	Die Schnittstelle von Graphic Narrative und Fotografie	40
2.5	Die Formen von Fotografie in Graphic Narratives	43
3	Analyse und Interpretation von Fotografie in Graphic Novels: Literarische Fallbeispiele	49
3.1	<i>Liebe schaut weg</i> (2007)	49
3.1.1	„Graphic Memoir“ und die Thematisierung von Fotografie	49
3.1.2	Evokation von Erinnerungen durch Fotografie – Das Familienalbum	52

3.1.3	Die elliptische Erzählweise – das Auslassen von Erinnerungen	55
3.1.4	Zwischenfazit	59
3.2	<i>The Photographer</i> (2009)	60
3.2.1	Die Fotoreportage, der Comic-Journalismus und ‚War Graphics‘	61
3.2.2	Die Fotografie auf der Inhaltsebene	64
3.2.3	Die Struktur und Komposition von Fotografie auf der diskursiven Ebene	65
3.2.4	Hinweise auf die erzählerische Un/zuverlässigkeit	67
3.2.5	Zwischenfazit	72
3.3	<i>Celluloid</i> (2011)	73
3.3.1	Der Thermoplast in Literatur und Film	75
3.3.2	Die Fotomontage und -collage	77
3.3.3	Die Erotik und die Bibel	80
3.3.4	Durch Dekonstruktion zum Kunstrausch	81
3.3.5	Zwischenfazit	81
4	Schlussbetrachtung	83
A	Bildquellen	89
B	Bibliographie	101
B.1	Primärliteratur	101
B.2	Sekundärliteratur	102

Abbildungsverzeichnis

1.1	Mahler (2013), ‚Literatur-Lineal‘	3
2.1	Mahler (2013), ‚Aus Energiegründen‘	18
A.1	Marchetto (2007) <i>Cancer Vixen</i>	89
A.2	Fies (2006) <i>Mom’s Cancer</i>	89
A.3	Spiegelman (1986) <i>Maus: A Survivor’s Tale</i>	89
A.4	Tan (2006) <i>The Arrival</i>	90
A.5	Mathieu (1991) <i>La Qu...</i>	90
A.6	Bechdal (2007) <i>Fun Home</i>	90
A.7	Hoven (2007) <i>Liebe schaut weg</i>	91
A.8	Lefèvre et al. (2009) <i>The Photographer</i>	92
A.9	Lefèvre et al. (2009) <i>The Photographer</i>	93
A.10	McKean (2011) <i>Celluloid</i> , ‚Rollfilm‘	94
A.11	McKean (2011) <i>Celluloid</i> , ‚Frucht-/ Erotikspiel Teil I‘	95
A.12	McKean (2011) <i>Celluloid</i> , ‚Frucht-/ Erotikspiel Teil II‘	96
A.13	McKean (2011) <i>Celluloid</i> , ‚Teufel‘	96
A.14	McKean (2011) <i>Celluloid</i> , ‚Dekonstruktion‘	97
A.15	Wolf (2002: 96), Anstieg des Narrativierungspotentials durch den Rezipienten in Abhängigkeit von Narremmen	98
A.16	Hoppeler, Etter & Rippl (2009: 66), Das narrative Potential von Graphic Narratives	98
A.17	Erweiterungsvorschlag zu Hoppeler, Etter & Rippls Modell	99
A.18	Guibert et al. (2012), <i>Reisen zu den Roma</i>	99

Kapitel 1

Literatur ohne Text? – Eine Einleitung

1.1 Bild und Wort – eine alte Liebe?

Comics¹ standen lange Zeit im Abseits der akademischen Forschung. Dass sich dies in den letzten Jahren grundlegend geändert hat und es immer mehr zu einem gesteigerten Interesse an der Schnittstelle zwischen verbaler und nonverbaler Erzähltheorie kommt, beweist nicht zuletzt ein Blick auf die mittlerweile breit angelegten Disziplinen des universitären Betriebes: Heutzutage interessieren sich nicht nur Kultur- und Literaturwissenschaftler für Comics, sondern auch die Kunst-, Geschichts- und Medienwissenschaftler, die Soziologen, Anthropologen, Philosophen und sogar die Betriebswirtschaftler entdecken dieses Feld immer mehr für sich (vgl. Jenkins 2012: 1). Doch obwohl Comics als Teil der Kultur des 20. Jahrhunderts zunehmend akzeptiert werden, „wird ihnen keinesfalls ein gleichberechtigter Platz neben Literatur, bildender Kunst oder sogar Fotografie eingeräumt. Gelegentlich scheint es, als stehe die Beschäftigung mit Comics unter einem besonderen Rechtfertigungszwang“ (Frahm 2011: 143), weshalb Frahm schlussfolgert, dass eine Comic-Wissenschaft an sich nicht existiere (vgl. ebda.).

Even as a child, I knew that reading comics demonstrated a thorough lack of discipline – it was something I did in the summer or at home, sick in bed [...] – there was not yet a canon (fan or academic) to tell us what we were supposed to read. We read for no purpose other than pleasure [...]. We read in secret – under the covers by flashlight [...] with the knowledge that there was something vaguely oppositional about our practices. (Jenkins 2012)

¹Der Begriff ‚Comic‘ wird hier als neutraler, verallgemeinerter Begriff angesehen. Für eine ausführliche Definition und Diskussion siehe Kapitel 2.1.1.

Dieses Zitat zeigt, dass es sich nicht leugnen lässt, dass dem Comic immer noch das „Image des Schmuttelmediums für Illiterate“ anheftet (Ahrens 2012: 11) und dass er als „ästhetisch inferiores, wenn nicht sogar pädagogisch verdächtiges, subkulturelles Massenmedium abqualifiziert“ wird (Schmitz-Emans 2012a: 23), obwohl es, wie es Scott McCloud formuliert hat, ein „ernst zu nehmendes Feld“ sei (1993: 1997). Jenkins Zitat kann daher als stellvertretende Aussage für eine Generation von Lesern betrachtet werden, die mit dem verbotenen, geheimen Akt des Comic-Lesens groß geworden ist – eine Generation, die diese ‚Heftchen‘ nur unter der Bettdecke im Verborgenen las. Wolk hingegen hält fest, dass Comics längst nicht mehr ihren anfänglichen Formen und Inhalten ähneln, denn „comics are now different from what they used to be“ (2007: 11). Während sich die Wissenschaftler bis in die 1980er Jahre einig waren, was als Comic zu betrachten sei, ist dies seit dem letzten Jahrzehnt wieder kontrovers diskutiert worden, nicht zuletzt hervorgerufen durch die inhaltliche, stilistische und publikationstechnische Weiterentwicklung der Verlags- und Technologiebranchen. Es ist von einem „wachsenden literarischen Bereich der zeitgenössischen Fiktion“ die Rede, der damit nicht lokal beschränkt ist, sondern den es nunmehr als ein weltweites Phänomen zu betrachten gilt. Nora Berning spricht hier von einem „generic corpus that is constantly in flux“ (2013: 320).

Obwohl der Comic innerhalb von Zeichner- und Kritikerkreisen selbst als „noch junge Kunst“ (Schmitz-Emans 2012a: 3) erachtet wird, stellt Silbermann bereits 1986 fest: „[A]t the moment, a lot of people – whether little or grown-ups – learn more relevant things about culture via comics and comic films than by pure seeing with their eyes“ (1986: 22). Schmitz-Emans zufolge ist es erst durch die Kontaktaufnahme mit der Literatur möglich geworden, dass sich der Comic als Kunstform profiliert hat (vgl. 2012: 12), weshalb viele zeitgenössische Literaturadaptionen von Comics, sogenannte „Literatur-Comics“ (Schmitz-Emans 2012a: 12), ein literatur- und kulturwissenschaftliches Interesse rechtfertigen (vgl. ebda. 10). Das Wort ‚Literatur‘ impliziert dabei durch den Bestand von verbalem Text einen hohen klassisch-literarischen Gehalt. Dabei ist weithin ein Stereotyp verbreitet, was besagt, dass der literarische Wert von Comics stark gemindert sei, weil die Comics im Vergleich zu Romanen nicht so viele Seiten zur Verfügung hätten, um sich auszudrücken. Der österreichische Zeichner Nicolas Mahler karikiert diese Problematik in einer kurzen Bilderfolge (Abb. 1.1), welche in der *Frankfurter Allgemeine[n] Zeitung* (08.11.2013) abgedruckt wurde.

Ist innerhalb der Literaturwissenschaft die Rede von dieser ‚Kunstform‘, so liegt meistens die Frage nicht fern, ob Comics überhaupt Kunst sein können. Scott



Abb. 1.1: Mahler (2013), ‚Literatur-Lineal‘

McCloud, der wahrscheinlich bekannteste US-amerikanische Comic-Künstler und -Theoretiker, der durch seine Abhandlungen über Comics u.a. im Stil von Meta-Comics weltberühmt wurde, antwortet darauf in seinem ersten Buch: „It is – I’m sorry – a stupid question!“ (1993: 163). Daran zeigt sich, dass den Comics eine Sonderstellung eingeräumt wird, die sich sowohl der Elemente der Literatur als auch der Kunst bedient: „[T]he concept of ‘literature’ has been modified in order to integrate graphic narratives“ (Schmitz-Emans 2013: 385). Kurzum: „[G]raphic narratives have greatly contributed to the narrative turn in contemporary writing“ (Baetens & Surdiacourt 2013: 357).

„We find ourselves constantly confronted with ‘comic art’ as an expression of visual culture“, beobachtet Silbermann (1986: 23). Im 21. Jahrhundert, im visuellen und digitalen Zeitalter, sind Comics allgegenwärtig. Sie sind z.B. der Grund für Schulgründungen (u.a. die Comiczeichenschule *Escola Joso* in Barcelona). Sie sind selbstständige Sonderforschungsbereiche an Universitäten (u.a. die *Arbeitsstelle für Graphische Literatur* (ArGL) in Hamburg; das *Institut für Jugendbuchforschung* an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main oder das *Belgische Comic-Zentrum*). Ihnen werden eigene Bibliotheken, Ausstellungen und Museen gewidmet (z.B. das *Moof – Museum of Original Figurines* in Belgien oder das *Musée de la bande dessinée* (BD) in Angoulême). Sie sind Gegenstand von Tagungen und Messen (z.B. *Comic-Con* in San Diego, die *Comiciade* in Aachen, der *Internationale Comic-Salon* in Erlangen oder die *Comic Action* in Essen). Comics haben sich zum festen Bestandteil von Feuilletons etabliert und sind zunehmend auf den internationalen Bestsellerlisten in Buchhandlungen zu finden (z.B. Chris Ware’s *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* (2000) oder Alison Bechdel’s *Fun Home: A Family Tragi-*

comic 2006). Diverse Comic-Actionfiguren wie z.B. Mickey Mouse, Batman oder Tintin haben sogar Einzug in das Sortiment von Spielwarengeschäften gehalten.

Des Weiteren werden hoch dotierte Preisauszeichnungen für Comics und Graphic Novels vergeben (z.B. der *Eisner-Award* in den USA oder der *Roland Faelske-Preis* und der *Max-und-Moritz-Preis* in Deutschland). 2013 wurde zudem erstmalig auf den Filmfestspielen in Cannes ein Film ausgezeichnet, der auf einer Comicvorlage basiert: *Blau ist eine warme Farbe* (2013) von Julie Maroh. Mit dem Tatort „Der Hammer“ aus Münster vom 13.04.2014 wird in den letzten fünf Sekunden die Intermedialität zwischen Fotografie, Comic und Film erstmals einem deutschen Sonntagabend-Millionen-Publikum gezeigt.²

Kurzum, Comics spielen in unserem alltäglichen kulturellen Leben eine Rolle. In den USA besitzen sie jedoch einen noch wichtigeren Stellenwert, denn in Bezug auf die Comic-Entwicklung sind die Vereinigten Staaten eine Quelle der Inspiration für andere Länder (vgl. Schmitz-Emans 2013: 388): „Der Comic entwickelte sich in den USA zu einem der tauglichsten Massenmedien und wurde schnell als populärkulturelles Unterhaltungsmedium bekannt und benutzt: Cartoon, Abenteuer, Superheld_innen – etwas Anderes schien unmöglich“ (Strouhal 2011: 161).³ Vor allem in den letzten Jahren gibt es auffällig viele Neuerscheinungen dokumentarischer Graphic Novels (vgl. Lummerding 2011: 321). Vorwiegend dem Zweck der Unterhaltung dienlich, entwickeln sie sich dennoch immer mehr zu einem Übermittlungsmedium von Informationen und Bildungsinhalten – seit 2013 sogar offiziell im Dienste der Politik.⁴

Die Fähigkeit, die zugleich eine kulturelle Technik ist, einen Text lesen und verstehen zu können, wird bereits im Grundschulalter unterrichtet. Viele Menschen setzen daraufhin das Lesen von Bildern mit dem Lesen von Texten gleich und sehen es als eine von Geburt an gegebene Eigenschaft an, die lediglich noch aktiviert werden muss. Dass dies nicht immer problemlos funktioniert, zeigt sich

²Professor Börne bittet den Tatort-Fotografen, ein Bild von ihm und Kommissar Thiel zu machen. Jedes Auslösen des Kameraknopfes wird einzeln mit einem Foto gezeigt. Am Ende dient das letzte Foto als Vorlage für die nachfolgend gezeigten Comic-Zeichnungen. Der Filmabspann wird ebenfalls im Comic-Stil imitiert und führt in der *Twittkritik* zu Kommentaren wie „Marvel in Münster“ und „der erste Sprechblasen-Krimi“, weil der Mörder u.a. einen Superhelden aus dem Comic *The Hunter* nachahmt.

³Die Nähe zwischen Comics sowie der Spiele- und Filmindustrie und die daraus resultierende Vorreiterrolle der USA zeigt sich u.a. in transmedialen Forschungsuntersuchungen und in wirtschaftlicher Hinsicht, denn die zwei größten amerikanischen Comic-Verlage *DC Comics* und *Marvel Comics* sind von *Warner Bros. Entertainment* und *The Walt Disney Company* aufgekauft worden.

⁴Vom Bundesministerium des Inneren wurde ein Comic herausgegeben, der seit Ende 2013 Asylbewerbern auf humorvolle Art das Leben und die Verhaltensregeln in der Bundesrepublik Deutschland zeigen und als Erstorientierungshilfe dienen soll (vgl. Rzitki 2013: Web).

daran, dass einige Bilder – damit seien neben Comic-Panels auch Zeichen, Symbole oder Fotografien gemeint – schwieriger zu lesen sind als andere. Vor allem im Comic wird die Lesefähigkeit des Rezipienten herausgefordert, indem er⁵ ständig Verbindungen zwischen einzelnen Rahmen und Bildern bauen muss, um diesen Zwischenraum sinnvoll schließen zu können. McCloud schlussfolgert daraus: „No other art form gives so much to its audience while asking so much from them as well“ (1993: 92). Somit wird vom Leser verlangt, das Gesehene mit Hilfe von eigener Imagination, Hintergrundwissen und logischen Rückschlüssen zu entschlüsseln.

Da sich die vorliegende Arbeit mit Fotografie und Comics, im Besonderen mit Fotografie ,in‘ Comics beschäftigt, ist ein Blick auf den zweiten Thementräger, die Fotografie, sinnvoll. Karl Pawek, Gründer und Herausgeber der Fotozeitschrift *Magnum*, hat bereits im Jahr 1963 aufgrund der hohen ‚Bilderflut‘ den Begriff des „optische[n] Zeitalter[s]“ eingeführt (Hertrampf 2011: 76). Betrachtet man die Anfänge der Fotografie-Geschichte, fällt besonders auf, dass sie, ähnlich der des Comics, anfänglichen Schwierigkeiten bei der Etablierung innerhalb akademischer Kreise hatte (vgl. Hertrampf 2011: 78): „Dem Medium der Fotografie wurde nachgesagt, dass es das Signum der Moderne als Botschaft in sich trägt, da es mit der aus dem Zusammenhang gerissenen Aufnahme nur materialisiert, was die Moderne mit sich bringt“ (Simanowski 2006: 80). Mitte des 19. Jahrhunderts stehe, wie es Hertrampf formuliert, der Kunstcharakter der Fotografie im Kreuzfeuer der Kritik (vgl. 2011: 83). Nun war mit der Fotografie ein Medium erfunden worden, dass die Natur und Wirklichkeit mithilfe optischer und chemischer Verfahren plagiatieren konnte (vgl. Michaud 1998: 734). „Dadurch enthält sie etwas Unbestimmtes, Unvollständiges und akzentuiert das Vorläufige und Zufällige“, so Hertrampf (2011: 90). Mit dieser Debatte verbunden, entstehen neue Diskussionen um die Verwendungen der Begriffe ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘, die in der Philosophie bereits seit Jahrhunderten heftig diskutierter Forschungsgegenstand sind (vgl. Ritter 1992: 178-210).

Auch in der Literaturwissenschaft beschäftigte man sich im 20. Jahrhundert überwiegend mit der Überwindung der Isolation von Literatur und Fotografie. In den 1970er Jahren avancierte die Fotografie schließlich zu einem „künstlerische[n] Leitmedium“ (Eggeling 2003: 7). Damals wie heute erzielen Fotografien auf Kunstauktionen Höchstpreise, nicht zuletzt durch die seit den 1980er Jahren bedingte Veränderung der Auffassung des Ästhetik-Begriffs. Vor zirka 30 Jahren begann ein

⁵Auch wenn in dieser Arbeit männliche Formen verwendet werden, so geschieht dies mit Blick auf eine Vereinfachung der Schreibweise. Ich bin mir der geschlechtsspezifischen Verwendung bewusst, möchte aber ausdrücklich betonen, dass die Verwendung der männlichen Form immer auch die weibliche berücksichtigt.

öffentlicher und wissenschaftlicher Diskurs über den Stellenwert von Fotografie und damit zusammenhängend auch über den Stellenwert des Kunstbegriffs an sich. Sowohl die Fotografie als auch der Comic weisen bei näheren Betrachtungen Gemeinsamkeiten auf (siehe Kap. 2.4). Es lässt sich festhalten, dass die Fotografie in den wechselnden, einander teils ablösenden, teils miteinander rivalisierenden Wissensdiskursen immer wieder eine wichtige Rolle spielt. Entsprechend ist sie semantisiert und wird auch von der Literaturwissenschaft wahrgenommen, thematisiert und zum Reflexionsmedium gemacht (vgl. Hillenbach 2012, Schwanecke 2012).

Dass Fotografien nicht erst seit den 2000er Jahren Einzug in den Comic finden, wird anhand folgender Beispiele ersichtlich.⁶ Ein Foto taucht bereits in Art Spiegelmans ‚Graphic Memoir‘ *Maus* auf, auf dem der Protagonist und seine Mutter im Jahr 1958 zu sehen sind (Abb. A.3). Pedri beschreibt dies so: „Framed by a thick black drawn wavy line and captioned in the same hand as the embedded memoir’s cartoon panels, the photograph is held up at an angle by a cartoon drawing of a hand“ (2013: 138). Mit einem zeitlichen Sprung erscheint 1991 *La Qu...* von Marc-Antoine Mathieu (Abb. A.5). In seinem Comic durchqueren physische und mediale Fremdkörper den zweidimensionalen Raum. An manchen Stellen sieht man den Zeichner Mathieu und zwei Gestalten, Aquefacques und Hilarion, wie sie von oben in die erzählte Welt des Zeichners hineinfallen. Einige Jahre später wird *Cancer Vixen* (2007, Abb. A.1) von Marisa Acocella Marchetto veröffentlicht. Das Werk erzählt ihre Krankheitsgeschichte und den Kampf gegen Brustkrebs. Eingeleitet wird die Narration mit einem Ultraschallbild (2006: 1). Ebenfalls im gleichen Jahr erschienen, ist *Mom’s Cancer* von Brian Fies (Abb. A.2). In diesem Werk beschreibt der Protagonist die Hoffnungen und Ängste seiner Familie, den Lungenkrebs seiner Mutter erfolgreich zu besiegen. Ein medizinisches Aufnahmebild wird durch Cartoon-ähnliche Pinselstriche unterbrochen und so modifiziert, dass der Gehirntumor als „a universe inside her head“ (Fies 2006: 79) sarkastisch beschrieben wird.

Abschließend sei Shaun Tans *The Arrival* (2006) genannt, in der die Geschichte eines Migranten in einer an die USA erinnernde Welt erzählt wird (vgl. Abb. A.4). Tans Zeichnungen sind im Stil alter, vergilbter und teilweise beschädigter Fotografien mit Rissen oder Falzen angelegt. Alle Zeichnungen basieren auf realen Fotomodellen (vgl. Margolis 2007: 34). Die Graphic Novel beinhaltet keinerlei Wörter, sondern erzählt die Handlung mit Hilfe rechteckiger, gleich großer Panels. Diese erinnern ebenfalls an Fotografien und ziehen sich gleichmäßig durch das

⁶Die folgende Nennung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

gesamte Werk. Meine Recherche hat ergeben, dass, wenn man dieses Werk im Internet sucht, eine multimodale Umsetzung von Auszügen der Graphic Novel auf *YouTube* erscheint. Der Produzent Grant Thomas untermalt die zeichnerisch imitierten Fotografien in den ersten zwei Minuten des Videos mit jeweiligen Klick-Geräuschen. Dies führt zu einem dazu, dass das Auslösen eines fiktiven Kameraknopfes die Thematik ‚Fotografie‘ nicht nur visuell, sondern auch akustisch in den Fokus rückt. Zum anderen wird die Lese- bzw. Betrachtungsgeschwindigkeit durch einen ‚Klick-Rhythmus‘ vorgegeben, was sich jedoch mitunter nachteilig auf die Präzision des Betrachtens auswirken kann (*YouTube* 29.10.2012).

Für die vorliegende Arbeit ergeben sich daraus folgende Schlüsse: Erstens ist es die Kombination aus Text und Bild, welche dem Comic eine faszinierende, einzigartige Dynamik verleiht. Berning spricht von einem „natural born hybrid“ innerhalb der Literatur- und Kulturwissenschaft. Zweitens beinhaltet die Graphic Novel eine neue Dimension des Erzählens (vgl. Drucker 2008: 39), welches zum kulturellen und medialen Gattungswandel beiträgt (2013: 315). Bringt man die Medien Text und Bild noch mit einem dritten Medium – der Fotografie – in Verbindung, so scheint es, wird die Dimension des Erzählens nicht nur erweitert, sondern auch in ihrer Form und Funktion verändert. Da der Korpus der Comics seit den letzten Jahren kontinuierlichen Veränderungen, Adaptionen und Erweiterungen unterliegt, ist die Grundvoraussetzung für die Entstehung neuer Arten von grafischer Literatur geschaffen. Es besteht also viertens eine zusätzliche Herausforderung darin, die Merkmale und Grenzen des Comic-Genres zu untersuchen und gegebenenfalls neu zu definieren. Daraus ergeben sich die zentralen Fragen dieser Arbeit: Welche Rolle kommt der Fotografie in den hier ausgewählten Primärwerken zu? Welche spezifischen Formen nehmen sie in den Werken ein und mit welchen Mitteln werden sie wie inszeniert?

1.2 Zur Forschungslage

Auf den ersten Blick ist der Themenkomplex Text und Bild in der Forschungsliteratur überaus präsent: Die Tradition der literarischen Innovation wie sie in Comics vorzufinden ist, ist nicht erst ein Phänomen der Literatur des 20. Jahrhunderts. Der Terminus ‚Text-Bild-Kombination‘ beinhaltet eine jahrtausendelange kulturelle Praxis (vgl. Moll 2006: 42). Allerdings haben sich erst seit den 1940er Jahren eine neue Ästhetik und Poetik von Text-Foto-Kombinationen herausgebildet (vgl. Schwanecke 2012: 52). Mit zunehmendem Interesse der Literaturwissenschaft an den Kultur- und Medienwissenschaften wurden Themen über Bilder und Visua-

lität immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Damit vollzog sich ein Wandel und theoretische Diskurse wie *iconic turn* (Boehm 2007), *imagic turn* (Fellmann 1995), *pictorial turn* (Mitchell 2007) bzw. *visual turn* (Bal 2000: 479) oder *visualistic turn* (Sachs-Hombach 2009) wurden eingeführt.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch ein anderes Bild: Obwohl in den letzten Jahren eine Fülle von Arbeiten über Intermedialität – vor allem auch von visuellen und verbalen Komponenten (filmisch, malerisch-graphisch, fotografisch oder digital) – entstanden ist, gibt es erstaunlich wenig bzw. keine Studien, die das intermediale Wechselspiel von Fotografie im Comic in Verbindung setzen und dezidiert untersuchen. Unter ‚Intermedialität‘ versteht sich die Analyse der Beziehungen zwischen Medien, insbesondere von ästhetischen Kopplungen bzw. Brüchen oder neuen Genre-Merkmalen. Die zwei bekanntesten Studien von Werner Wolf und Irina O. Rajewsky fokussieren sich dabei auf die intermediale Beziehung zwischen Literatur und Musik, welche „musicalization of fiction“ genannt wird (Wolf 1999a), und zwischen Literatur und Film, bekannt als „filmization of novels“ (Rajewsky 2002). Rajewskys forschungsweisendes Standardwerk *Intermedialität* (2002) bietet einen ersten ‚Werkzeugkasten‘ für intermediale Analysen. Werner Wolfs umfangreiche Grundlagenforschung beinhaltet u.a. eine Typologie der Intermedialität, die insbesondere in Kombination mit Rajewskys Kategorien eine detaillierte Analyse spezifischer intermedialer Phänomene erlaubt. Das Werk *Intermediality and Storytelling* von Grišakova & Ryan (vgl. 2010) sowie der von Nünning & Rupp (vgl. 2011a) herausgegebene Forschungsband *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart: Theoretische Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen* ergeben für die Intermedialitätsforschung theoretische Meilensteine. Dieser Band untersucht wie sich literarisches Erzählen im Prozess der Medialisierung, das heißt im Wandel seiner medialen Bedingungen und Kontexte, verändert und wie literarisches Erzählen zwischen neuen Medien und Medienformaten im Roman realisiert wird. Das Schlagwort hier ist ‚Hybridisierung‘ – ein Konzept, welches laut Nünning & Rupp kein neuzeitliches Phänomen ist (vgl. 2011b: 3). Dieser aus der Biologie entlehnte Begriff, abgeleitet vom lateinischen Wort *hybrida* (Mischling), beschreibt die Vermischung mindestens zweier deutlich verschiedener Elemente, die zusammen ein Neues ergeben (vgl. Seibel 2008: 297).

Im Bereich der Comic-Wissenschaft liefern die theoretischen Arbeiten von Scott McCloud *Understanding Comics* (1993) und *Reinventing Comics* (2000) wichtige Bezugsrahmen zum Umgang mit Comics. Martin Schüwer gehörte zu den ersten Literaturwissenschaftlern, die sich zur Aufgabe gemacht haben, eine Typologie zu erarbeiten, welche es erlaubt, Comics nach dem Vorbild einer postmodernen Nar-

ratologie zu untersuchen (vgl. 2008). Er untersuchte u.a. detailliert die Raum-, Zeit- und Bewegungsdarstellung im Comic. Neben Karin Kukkonens 2013 erschienenem Einführungswerk *Studying Comics and Graphic Novels* in die Comic-Wissenschaft, sei des Weiteren auf das Werk von Jan-Noël Thon & Daniel Stein für vertiefende Einblicke in die Comic- und Graphic Narrative-Studien verwiesen. Stein & Thon übertragen Ansätze aus der Narratologie auf Comics bzw. sonstige Arten von Graphic Narratives. Zudem vertreten Comic-Wissenschaftler wie Karin Kukkonen (vgl. 2011b), Kai Mikkonen (vgl. 2011, 2012) oder Martin Schüwer (vgl. 2008) die Ansicht, dass Graphic Narratives einen zukunftsweisenden und viel versprechenden Untersuchungsgegenstand für eine transmediale Narratologie bieten (vgl. Stein & Thon 2013: 1). Das Auftauchen einer *Graphic Narrative Theory*, so Gardner & Herman, sei das Ergebnis von „disciplinary reconfiguration[s]“ in der Narratologie und Comic-Wissenschaft (2011: 3).⁷

In Bezug auf Studien zur Fotografie in der Literaturwissenschaft ist festzustellen, dass dieses interdisziplinäre Forschungsthema im anglo-amerikanischen Raum um 1970 auftaucht und somit zirka zehn Jahre früher als in der Romanistik oder Germanistik (vgl. Hertrampf 2011: 34). Für Überblicke über Fotografie-Studien sei u.a. auf Gernsheim (1983), Warren (2005) und Kemp (2006) hingewiesen. Die Fotografie wird in einer Vielzahl von Einzeltheorien diskutiert, eine einheitliche und umfassende ‚Theorie der Fotografie‘ fehlt allerdings, weshalb in der vorliegenden Arbeit die Betrachtungsweisen der Realisten denen der Kulturrelativisten gegenübergestellt werden. Neben Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) ist Roland Barthes *Die helle Kammer* (1980) eines der Standardwerke, die einen maßgebenden, medientheoretischen Diskurs über die Fotografie liefern. Für eine kulturwissenschaftliche Betrachtungsweise sind u.a. die Arbeiten *On Photography* (1977) und *Regarding the Pain of Others* (2003) von Susan Sontag, einer ehemaligen amerikanischen Essayistin, Publizistin und Kritikerin, fundierte Essays für die Auseinandersetzung mit Ästhetik und Hermeneutik in der Fotografie. Den Mangel an u.a. präzisen Begrifflichkeiten zu Wort-Bild-Kombinationen wurde von Christine Schwanecke in *Intermedial Storytelling* (2012) beseitigt. Neben ihr hat auch Ann-Kathrin Hillenbach die Verarbeitung und Rolle von Fotografie in der Literatur untersucht (2012). Allerdings beinhalten beide Korpora keine Comics, sondern ausschließlich Romane, sodass die vorliegende Arbeit diese Lücke zu schließen versucht.

Ein zentrales Defizit der bisherigen Forschung besteht demnach in der man-

⁷Neben Gardner & Herman (vgl. 2011) haben u.a. die Arbeiten von Horstkotte & Pedri vgl. (2011), Mikkonen (vgl. 2011) sowie Lefèvre (vgl. 2000) und Baetens (vgl. 2003) zur *Graphic Narrative Theory* beigetragen.

gelnden Untersuchung von Comics und Fotografie, besonders von Formen von Fotografie in Comics. Eine der wenigen Ausnahmen in dieser Forschungsthematik stellt der Artikel „Photos im Comic“ von Monika Schmitz-Emans (2012b: 55-74) dar. In diesem schlägt sie die grundsätzliche Unterscheidung von zwei Arten von Fotografie im Comic vor. Zum einen spricht sie von „reproduzierte[n] Photos“, die in eine gezeichnete Comic-Erzählung „integriert“ sind (ebda. 55, Herv. im Orig.). Zum anderen unterscheidet sie Fotos, die als „zeichnerisch dargestellte Objekte“ innerhalb der gezeichneten Geschichte auftauchen (ebda.). Auf dieser Klassifizierung wird für weitere Überlegungen aufgebaut. Einen anderen Impuls für dieses intermediale Thema liefert Nanci Pedri, wobei sie sich nur auf eine Fallanalyse zu *The Photographer* beschränkt und andere Werke bzw. Verallgemeinerungen unbeachtet lässt (vgl. 2013: 136-145). Für diese Arbeit relevanter ist Jan Baetens Artikel „The ‘photo-graphic novel’“ (2013). Für Comics, die sich mit Fotografie beschäftigen, schlägt er die bereits im Titel stehende Bezeichnung ‚Photo-Graphic Novel‘ vor. Dabei skizziert er diese Werke im Spannungsfeld von Hybridität und Genre-Theorie, wobei er sich ebenfalls für seine Ausführungen überwiegend nur auf *The Photographer* stützt. In einem zweiten Teil zeigt er schließlich Merkmale auf und nimmt eine Abgrenzung zur ‚Photonovel‘ vor, die für ihn ein illustriertes Filmskript ohne Zeichnungen ist (2013: 1). Während Baetens von ‚photo-graphic novel‘ spricht, habe ich bereits im März 2013 eine ähnliche Schreibweise im Rahmen einer Hausarbeit vorgeschlagen und den Begriff ‚Photo-Graphics‘ eingeführt (vgl. Schlichting 2013: unv.). An diesem Punkt setzt die vorliegende Arbeit an und präzisiert die Formen und Funktionen von Fotografie im Comic auf diskursiver Ebene.

1.3 Theoretische Prämissen, Zielsetzung, Methode und Struktur der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist aufgrund der Betrachtung der Kombination aus Fotografien, Zeichnungen und Text in den interdisziplinären Forschungsbereich der Literatur und Bildkunst und somit zu den Studien über Intermedialität zuzuordnen. Intermedialität wird dem deskriptiven Ansatz Rajewskys folgend als Hyperonym für „die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ verstanden (Rajewsky 2002: 12). Sie unterscheidet zwischen drei Kategorien von Intermedialität, wovon die Medienkombination für diese Arbeit von besonderer Relevanz sein wird: Mindestens zwei Medien, die Fotografie und der Comic, werden miteinander kombiniert und erzeugen eine neue Kunstform.

Die Arbeitshypothesen und Fragestellungen basieren daher auf der Feststellung, dass sowohl die Prozesse der Hybridisierung als auch das gegenwärtige Phänomen der Medialisierung für neue Erscheinungsformen und Entwicklungen in der zeitgenössischen Literatur verantwortlich sind (vgl. Nünning & Rupp 2011b: 34). Mit der fortschreitenden Medialisierung kommt es zu Genreüberschreitungen, das heißt zur Entstehung neuer Textsorten, die Merkmale unterschiedlicher Gattungen in sich vereinen, sodass literarische Werke mit dem traditionellen Gattungsbegriff nicht mehr adäquat zusammengefasst werden können (vgl. Ernst 2008: 296f.). Diese neuen Arten von Literatur – und damit die auftauchenden neuen Phänomene – müssen ständig neu verhandelt, untersucht und beschrieben werden. Diese Arbeit geht daher von der These aus, dass das Einfügen von Fotografie die Gattungsentwicklung des Comics beeinflusst und zur Einführung des neuen Subgenres ‚Photo-Graphics‘ führt.

Die Ziele dieser Arbeit bestehen erstens darin, die Formen, die Fotografie auf der diskursiven Ebene in Comics annehmen kann, anhand von beispielhaft ausgewählten Werken zu untersuchen und gegebenenfalls neue Subgenre zu definieren und zweitens Funktionen derer abzuleiten. Folgende Fragestellungen sollen dabei bearbeitet werden: Wie und in welchem Maße wird Fotografie in den Werken verwendet und inwieweit sind sie konstitutive Bestandteile der Gesamtkomposition? Inwieweit gelingt es Bildern – auch ohne zusätzlichen Worte – zu erzählen? Verändert sich das Leseverhalten? Welche Anforderungen werden an den Rezipienten gestellt?

Die Arbeit gliedert sich in vier Teile: Nach einer Einführung beinhaltet das zweite Kapitel theoretische Bezugsrahmen und setzt sich aus drei Unterkapiteln zusammen. Kapitel 2.1 widmet sich der visuellen Literatur und diskutiert die Verwendung der Begriffe Graphic Novel, Comic und Graphic Narrative. Das Kapitel 2.2 untersucht die Fotografie und stellt die realistische und kulturrelativistische Perspektive innerhalb des fotografischen Forschungsgebiets dar. Zudem wird untersucht, ob und wenn ja, wie Fotografien erzählen können. Im Kapitel 2.3 werden Ausführungen zur Intermedialitätsforschung gemacht, an die sich in Kapitel 2.4 Beobachtungen zur Schnittstelle von Fotografie und Comics anschließen. Daran anknüpfend werden exemplarisch Formen von Fotografie, die in Comics vorkommen können, aufgezeigt (Kap. 2.5). Dies bildet zugleich den Übergang zwischen dem Theorie- und dem Analyseteil. Der dritte Teil der Arbeit ist der Analyse und Interpretation der Werke *Liebe schaut weg* (Kap. 3.1), *The Photographer* (Kap. 3.2) und *Celluloid* (Kap. 3.3) gewidmet. Im Kapitel 4 wird ein Resümee gezogen und ein Ausblick auf kommende Forschungsstudien und weitere interessante und viel

versprechende Anknüpfungspunkte unterbreitet.

Die für diese Arbeit gewählte Methode für die Analyse und Interpretation der Werke orientiert sich vor allem am *Cultural Studies*-Zugang, in dem das *close reading* um das *wide reading* bzw. *co-reading* (vgl. Hallet 2006: 64) erweitert wird, sodass die ganze Dimension und der kulturelle Kontext der drei Primärwerke zu erfassen ist. Auf diese Weise können textuelle und kulturelle bzw. gesellschaftliche Verknüpfungen geschaffen werden. Zusätzlich wird sich auf die narratologische Textanalyse nach Gerard Genette sowie Franz K. Stanzel bei der Analyse des verbalen Anteils in Comics bezogen.

Bei der Selektion der Werke wurde sich auf diejenigen begrenzt, die Fotografie nicht nur thematisieren, sondern vor allem auf der diskursiven Ebene inkorporieren. Zum einen wurde darauf geachtet, das Auftauchen von Formen von Fotografie in Comics nicht auf einzelne Subgenre oder thematische Gebiete zu begrenzen, denn nicht nur das Autobiografie-⁸ und Dokumentar-Genre⁹ wurde mit Hilfe von Comics in den letzten Jahren belebt. Die hier zugelassene breite generische Streuung steht demnach stellvertretend für eine inhaltliche Vielfalt von Comics auf dem Büchermarkt. Sie sind sowohl inhaltlich als auch diskursiv von unterschiedlicher Natur und in jeglicher Hinsicht facettenreich, sodass genauere Betrachtungen auch im Hinblick auf Genre-Merkmale viel versprechend sind. Zum anderen wurden auch Werke von hierzulande weniger bekannten Autoren aufgenommen, darunter Dave McKean. Obwohl dieser Autor eine lange Publikationsliste füllt und seine Arbeit beachtliche Erfolge und Preise aufzuweisen hat, wird jedoch gerade er in der deutschsprachigen Anglistik vergleichsweise stiefmütterlich behandelt. Mit seinem Werk *Celluloid* (2011) liegt eine „Erotic Graphic Novel“ vor, die mit einer Fülle von künstlerischen und grafischen Varianten aufwartet und u.a. die Nähe zwischen Fotografie und Film thematisiert. Zudem finden sich neben einem hohen erotisch-pornografischen Gehalt auch Anspielungen auf die Bibel wieder, die auf den ersten Blick in einem visuellen Werk über Sexualität nicht zu vermuten sind. So spielt u.a. das Motiv der Frucht eine wesentliche Rolle für die Neubesetzung der Assoziationen der weiblichen Geschlechtsorgane.

Mit *Liebe schaut weg* (2007) von Line Hoven wird ein Werk vorgestellt, das über Erinnerung und Vergangenheit und damit verbunden über das Vergessen reflektiert. Die Besonderheit hierbei ist, dass es den Stil und den Aufbau eines Fotoalbums imitiert. *The Photographer* (2009) von Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert und Frédéric Lemercier ist ein international bekannteres Werk, da es auf der Liste

⁸z.B. *Palestine* (2001 [1996]), *Fun Home* (2006), *Anne Frank* (2010) etc.

⁹z.B. *In the Shadow of No Towers* (2004), *Reisen zu den Roma* (2012), *DAD!* (2008) etc.

der *New York Times*-Bestseller stand. Es verbindet Dokumentarjournalismus und Kriegsphotografie mit Kultur- und Landschaftsaufnahmen von Afghanistan im Jahr 1986.¹⁰ Wären die Fotografien nicht im Comic abgedruckt, könnte man meinen, dass es sich um ‚reine‘ Dokumentation handele. Dies ist jedoch nicht der Fall, da die Narration durch Comic-Zeichnungen ergänzt und erweitert wird und somit das Verständnis von Fakt und Fiktion ins Ungleichgewicht gerät. Bei allen drei Werken handelt es sich um fiktive Literatur, wobei – mal mehr, mal weniger stark – Bezüge zur außerliterarischen Welt und realen Ereignissen zu erkennen sind. Mit der Auswahl dieser drei Comics ergibt sich zugleich ein weiteres Ziel, nämlich ein Stück literaturwissenschaftliche Pionierarbeit zu leisten.

¹⁰Weltweit gibt es zum jetzigen Zeitpunkt nur noch die Graphic Novel *Reisen zu den Roma*, die ähnlich aufgebaut ist, aufgrund von Sprachrestriktionen allerdings für eine Arbeit in der Anglistik ungeeignet erschien.

Kapitel 2

Die Fotografie im Kontext eines hybriden Erzählformats

2.1 Graphic Novel – Ein Comic für Erwachsene?

2.1.1 Begriffsabgrenzung und Charakterisierung

„Heißt es nun ‚Comic‘ oder ‚Graphic Novel‘?“, ist eine der wohl am meisten gestellten Fragen bei sowohl Laien als auch Experten. Da bis jetzt ausschließlich Comic als neutraler, allgemein geltender Term für einleitende Gedanken zum Thema gebraucht wurde, soll in diesem Kapitel eine Klärung der Begriffe erfolgen und ein Überblick über die terminologische Diskussion gegeben werden. Um eine wissenschaftliche Annäherung zu ermöglichen, erfolgt im Anschluss daran eine Auseinandersetzung mit den Definitionen der Begriffe ‚Medium‘ und ‚Genre‘, da selbst in der Fachliteratur eine unübersichtliche Fülle von Erklärungen und Meinungen kursiert.

(Fast) jeder Mensch des 21. Jahrhunderts weiß wie ein Comic aussieht. Viele werden sich dabei wahrscheinlich *Astérix*, *Mickey Mouse*, *Tintin* oder *Superman* ins Gedächtnis rufen. Heike Elizabeth Jüngst stellt fest: „[T]he first comics we have ever seen form our prototypical idea of the comic as such, no matter whether the[y] were Japanese manga [...] or US comics“ (2010: 11). Ein Versuch der Definition eines Comics legt das Beachten kulturspezifischer Unterschiede nahe: angelsächsische *Sunday page strips* sind anders als francophone *bande dessinée* oder US-Comics, deutsche Bildergeschichten, asiatische *Manga* oder italienische *Fumetti* (vgl. Stein & Thon 2013: 7). Stein & Thon bezeichnen dies als „vexed terminological controversies“ (2013: 7).¹¹ Martin Schüwer versteht unter Comic

¹¹Für ausführliche, länderspezifische Diskussionen zum jeweiligen Term und dessen Vor- und

„die seit Beginn des 20. Jahrhunderts dominante, grundsätzlich auf Reproduzierbarkeit angelegte Ausprägung des ‚Prinzips Bildgeschichte‘ [...], die mithilfe von Sequenzen starrer Bilder zeitliche Abläufe vermittelt [...]“ (2008: 10). Am Anfang der Comicforschung verstand man darunter eine auf Endlosigkeit angelegte, auf einfachen Mustern basierende Handlung mit unveränderlichen Figuren, die in mehreren Einzelbildern, mit oder ohne begleitenden Text – und oft in Sprechblasen – anspruchslose Geschichten vorrangig für Kinder erzählt. Meistens sind sie in serieller Form in Zeitungen oder Heften abgedruckt (vgl. Schmitz-Emans 2012b: 71). Diese Beschreibung klingt weniger abgeneigt als die von McCloud, der Comics kurz als „those bright, colorful magazines filled with bad art, stupid stories and guys in tights“ definiert (1993: 2). Seine Definition „juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence“ (ebda. 9) ist dabei zu allgemein gefasst. Heike E. Jüngst hingegen passt das Merkmal der Sequenz für ihre Definition an und spezifiziert zudem weitere Charakteristika, die den Comic von anderen Arten von Literatur abgrenzen: „A comic is a narrative in a sequence of panels combined into a page layout where words appear in speech balloons, captions or as onomatopoeia integrated into the picture“ (2010: 14). Die von Miller vorgeschlagene Definition trifft auf die meisten Comics zu, allerdings bei Weitem nicht auf alle: „As a visual and narrative art, [comics] produce meaning out of images which are in a sequential relationship, and which coexist with each other spatially, with or without text“ (2007: 75).

Zurückkommend auf den Comic-Begriff kann festgestellt werden, dass er sowohl in der engeren Bedeutung als Form der Bildergeschichte aus den USA seit *The Yellow Kid* (1895/6) gesehen werden kann als auch in der breit gefassten Definition als Gattungsbezeichnung und *terminus ombrellone* für alle Formen des Comics. In der *Merriam Webster*-Definition der Onlineausgabe des Wörterbuchs wird ein kurzer geschichtlicher Überblick zur Verfügung gestellt. Es heißt: „[I]n the 1960s comic books satirizing the cultural underworld became popular, especially among college students, and comic books have been used to deal with serious subjects“. Hier findet sich eine erste Anspielung auf den ‚Seriösitätscharakter‘ – sprich der ernstesten und nicht ausschließlich unterhaltsamen, komischen Seite des Comics – wieder, denn dieser ‚ernste‘ Charakter lässt sich nicht erst seit Einführung und Popularisierung der Graphic Novel behaupten. Dass Comics als Kommunikationsmedium politischer sowie sozio-kritischer Inhalte benutzt wurden und werden, ist damit außer Frage, sodass dieses ‚Seriösitätsmerkmal‘ die Verwendung des Begriffs Graphic Novel nicht rechtfertigt.

Nachteile siehe Stein & Thon (2013: 7).

Des Weiteren lässt sich beobachten, dass es keine einheitliche Verwendung des Terms Graphic Novel gibt. Meistens führt eine Unterscheidung eher zu einer Konfusion, als dass sie zur Klärung beiträgt (vgl. Campbell 2007: 13). Jörn Ahrens erachtet die Unterscheidung zwischen Comic und Graphic Novel als nicht sinnvoll und bezeichnet sie als ausschließlich „marktgerechte Erfindung des Begriffs der Graphic Novel“ (2012: 11). Weiterhin führt er aus:

[D]er als Literatur geadelte Comic [hat] einen neuen Namen bekomm[en] und [heißt] Graphic Novel, was eben impliziert, dass der gemeine Comic trotz allem weiterhin keine Literatur sein kann, vielleicht nicht einmal literarisch. (ebda. 16)

Diese Minderbewertung des Comics wird von Wissenschaftlern oft kritisiert. Ole Frahm hingegen positioniert sich auf der anderen Seite. Er ist der Meinung, dass „Comics [...] leider umbenannt werden [müssen], um sie ihres komischen Charakters zu entkleiden“ (2011: 145). Mit Thierry Groensteen wird ein weiterer renommierter Comic-Forscher eingeführt, doch unterbreitet er in seiner Publikation aus dem Jahr 1999 noch keine zufriedenstellende und analytische Definition von Comics. Auch in seiner Arbeit 2013 ist eine klare Positionierung nicht zu erkennen: „[F]or the last quarter century, comics have been undergoing a ‘becoming literature’, with what is now termed *graphic novel*“ (Groensteen 2013: 175). Seine Worte deuten ein Gleichsetzen von Comic und Graphic Novel an.

Die formalen, lang anhaltenden Diskussionen um die Begrifflichkeiten scheinen außerdem die eigentlichen Inhalte dieser Wort-Bild-Werke in den Hintergrund zu drängen. Damit sei nicht gesagt, dass eine solche Diskussion nicht geführt werden soll. Leider, so entsteht der Eindruck, wird dafür primär zu viel Energie vergeben anstatt in dieser Zeit weitere Werke auf ihre Hybridität, inhaltliche Vielfalt, Schönheit und Artifizialität zu analysieren. Man könnte meinen, dass diese Fragestellung immer mehr Gefahr läuft, sich zu einer Sackgasse zu entwickeln. So scheint es auch Nicolas Mahlers mit dem Blick eines Zeichners zu sehen (vgl. Abb. 2.1).¹²

Dass Klassifizierungen nach geografischen oder historischen Gesichtspunkten nicht zur Lösung einer einheitlichen Begriffsverwendung hilfreich sind, wurde erläutert. Im Laufe des Arbeitsprozesses hat sich jedoch gezeigt, dass eine absolute Unterscheidung der Begriffe nicht angebracht ist. Auch wenn ein weiterer

¹²Interessant ist, die Stimme des Künstlers anzuschauen, der diese Debatte 2013 karikierte. Anlässlich eines Gesprächs mit Wolfgang Herles auf der Leipziger Buchmesse 2014 weist er aber auch darauf hin, dass eine Unterscheidung zwischen Comic und Graphic Novel für das Publikum vielleicht sinnvoll ist. Zudem würde man auch als Zeichner ungern von ‚Komik‘ sprechen, wenn man einen 500-seitigen Roman über den Krebstod der Mutter als Comic adaptiert (ZDF 2014: web).



Abb. 2.1: Mahler (2013), ‚Aus Energiegründen‘

Term hinzu kommt, bietet es sich an, Stein & Thon (2013) zu folgen und den allgemein gehaltenen, bis jetzt noch ‚neutralen‘ Begriff Graphic Narrative zu gebrauchen. Diese Hinwendung ist zu empfehlen, da es im Gegensatz zum Comic mehr Unterschiedlichkeiten und Varietäten erlaubt:

[T]he term ‚comics‘ is culturally specific as its discursive origins are Anglo-American, and many narrative theories and historical accounts that center on comics also tend to be America-centric. The term [...] is much more inclusive (ebda. 5)

Das heißt, dass sie unter diesem Term sowohl den historisch resonanten Comicstrip als auch den kultur-spezifischen Begriff Graphic Novel zusammenfassen. Dadurch eröffnen sie die Möglichkeit, weitere Formen zuzulassen, mit dem Ziel, eine „comics narratology“ oder auch „graphic narrative theory“ zu erarbeiten und gleichzeitig auf die transkulturellen und transnationalen Varietäten des grafischen Geschichtenerzählens aufmerksam zu machen (2013: 7). Die im Titel des Kapitels gestellte Frage, ob denn die Graphic Novel ein ‚Comic für Erwachsene‘ sei, wird damit verneint.

Stein & Thon kritisieren, dass Comic und Graphic Narrative häufig synonym verwendet würden (vgl. 2013: 5). Ihrer Meinung nach sind sämtliche existierenden Begriffsdefinitionen unzureichend, da sie alle nicht genügend den historischen, formalen sowie kulturellen Kontext in angemessener Weise zu differenzieren beabsichtigen (vgl. 2013: 5). Neue Begriffe wie ‚Illustories‘ (Charles Biro), ‚Sequential Art‘ (Eisner, McCloud) oder ‚Picto-Fiction‘ (Bill Gaines) haben sich im Laufe der Zeit nicht durchsetzen können. Deshalb schlagen Stein & Thon drei

Einteilungsmöglichkeiten vor (ebda. 5): Beginnend mit den frühen 1830er Jahren und Rodolphe Töpffer (ebda. 5) oder beginnend in den 1890/1900er Jahren mit amerikanischen Zeitungsartikeln und Richard Felton Outcault (ebda. 5) oder mit einer Merkmalseinteilung, z.B. in „sequential storytelling, gutters separating framed panels, direct speech represented in balloons, with additional conventions such as motion lines, thought bubbles, and much more“ (ebda.). Folgt man dem Diskurs um Graphic Narrative, sind Hillary Chutes und Marianne DeKovens Ansichten forschungsweisend. Die amerikanischen Wissenschaftlerinnen definieren Graphic Narrative als „narrative work in the medium of comics“ (2006: 767). 2008 modifizierte Chute ihre Aussage von 2006 und definiert es nun wie folgt: „[G]raphic narrative is a book-length work in the medium of comics“ (2008: 453). In diesem Zusammenhang weisen Stein & Thon zu Recht darauf hin, dass, aus narratologischer Perspektive, die Länge nicht ausschlaggebend für die Narrativität eines Werkes ist, denn sogar ‚Einzel-Panel-Comics‘ seien in der Lage eine Geschichte zu erzählen (vgl. 2013: 5). Ein weiterer Vorteil dieser Bezeichnung ist, dass zum einen eine Konnotation der ‚Nicht-Fiktion‘ mitschwingt. Im Gegensatz zur Graphic Novel oder zum Comic ist in der Bezeichnung selbst keine Referenz zur Fiktionalität zu erkennen. Allerdings gilt es zu hinterfragen, ob die künstlerische Komponente bei dieser Bezeichnung nicht zu kurz greift, denn als an zweite Stelle gesetztes Wort ist ‚Narration‘ nachklingender als ‚Grafik‘. Zudem würde diese Bezeichnung für besondere Fälle – wie bei *Celluloid* – nicht zutreffend sein (siehe Kap. 3.3).

Auch wenn ich mich im Allgemeinen gegen eine Unterscheidung in Comic und Graphic Novel positioniere, so gilt es jedoch für die vorliegende Arbeit, die terminologische Trennung zu bewahren, da alle drei zu behandelnden Primärwerke explizit – entweder auf der Titelseite oder im Paratext stehend – als Graphic Novel deklariert werden. Doch diese Kategorisierung muss kritisch hinterfragt werden und ist u.a. Bestandteil von Kapitel 3. Außerdem soll in dieser Arbeit keine Klassifizierung in *high* und *low literature* vorgenommen werden, denn verschiedene Arten von Literatur erfüllen in einer Vielzahl von sozio-ökonomischen Kontexten verschiedene narrative Funktionen. Des Weiteren ist zu erwähnen, dass Fotografie im Comic nicht mit dem Fotocomic gleichzusetzen ist, welcher zwar ähnlich zur Struktur des Comics ist, aber ausschließlich aus Fotografien – ohne Zeichnungen – besteht. Diese Objekte sind meist gestellt und als Serie fotografiert, ähnlich zu einem Film (vgl. Comic-Info 2014: Web).

Dieser und andere Versuche, Graphic Narratives zu definieren, erfordern außerdem eine weitere Präzisierung der Begriffe ‚Format‘, ‚Medium‘ und ‚Genre‘. Will Eisner, ein Comic-Pionier der ersten Stunde, hat als Erster die Graphic Novel

als Kunstform (1985: 6) propagiert.¹³ Damit bezeichnet er Formate, „die durch ihren nicht festgelegten Umfang den künstlerischen Gestaltungsbedürfnissen der Comic-Zeichner besser entgegenkamen als die allzu homogenen Heftformate der Serienproduktion“ (Schmitz-Emans 2012a: 4). Die Kennzeichnung als „Kunstform“ (Groensteen 2013: 12, 175) ist jedoch umstritten, da dieser Begriff eine defensive Konnotation mitklingen lässt. Eine Kunstform klingt nach etwas außergewöhnlich Speziellem – ein Nischenprodukt der Kunstabteilung, bei welchem der Status des populären Massenmediums (noch) nicht erkennbar ist.

Ähnlich zu Nora Berning schlägt auch Henry John Pratt in seinem Artikel „Narrative in Comics“ (2009) die Bezeichnung einer „hybriden Kunstform“ vor:

[C]omics have both literary and *pictorial* narrative dimensions: it is a *hybrid* art form that employs narrative strategies closely connected to literature, on the one hand, and other pictorial media, on the other.

(2009: 107, Herv. im Orig.)

Basierend auf seiner Aussage stellt sich die Frage, warum er nicht von einer ‚intermedialen‘ Form, welche auf die weithin akzeptierte, gängige Intermedialitätstheorie hinweist, spricht. Neben Berning und Pratt gibt es weitere Wissenschaftler, die Graphic Narratives mehr der Kunst als der Literatur zuschreiben, was durch die Begriffe ‚Comic Art‘, ‚Graphic Art‘ oder ‚Sequential Art‘ signalisiert wird. Für Jüngst zählen Comics, verbaler Text sowie illustrierter verbaler Text als Format, Printsachen und Internet als Medium und z.B. Liebesbrief oder Biographie als Genre (vgl. 2010: 12).

Diese Klassifizierung, wie sie Jüngst vornimmt, ist oft zu beobachten, um eine Unterscheidungskomponente für materielle Grundlagen von Medien zu bekommen. Sowohl Gardner (2011: 193), Dolle-Weinkauff (1990: 14ff.) als auch Wolk widersprechen dieser Ansicht und schließen sich der ‚Comic-als-Medium-Debatte‘ an: „[C]omics are not a genre; they are a medium“ (Wolk 2007: 11). Wolk nutzt dabei deutliche Worte: „The genre/medium confusion is an error of ignorance, while the if-it’s-deep-it’s-not-really-comics gambit is just a case of snobbery (in the sense of wanting to make a distinction between one’s own taste and the rabble’s taste)“ (2007: 12f., Herv. im Orig.). Labio positioniert sich gegen eine Verwendung von Graphic Novel als Schirm für ein ganzes Genre und sieht darin nur die Maschinerie der Verlagsindustrie versteckt (vgl. 2011: 123). Außerdem erläutert sie, dass diese Begrifflichkeiten von vornherein stärker zwischen *high* und *low literature* unterscheiden: „Graphic novel sanitizes comics“ (2011: 126). Es ist allerdings sehr

¹³In seinen Meta-Comics *Comics and Sequential Art* (1985) und *Graphic Storytelling and Visual Narrative* (1996) leitet er sowohl in die Geschichte des Comics als auch in die Historie des Geschichtenerzählens ein.

schwer zu trennen, wo die Definition des Mediums endet und die des Genres beginnt. Soziologen, Philosophen, Historiker oder Medienwissenschaftler – um nur einige zu nennen – nutzen eigene Definitionen.

Aufgrund dieser schwierigen Lage ist es nützlich, sich auf Marie-Laure Ryans mittlerweile über Fachgrenzen hinaus anerkannten Vorschlag zu stützen:

Whereas genre is defined by more or less freely adopted conventions, chosen for both personal and cultural reasons, medium imposes its possibilities and limitations on the reader. [...] Genre conventions are genuine rules specified by humans, whereas the constraints and possibilities offered by media are dictated by their material substance and mode of encoding. (2005: 19)

Ryan spricht davon, dass ‚Medium‘ oder ‚Medien‘ ein „polysemischer“ Begriff sei: „It is hopeless to gather all the uses of the term under one definition. Rather there are (at least) three conception of media“ (2014: in Vorb.). Sie stellt fest, dass ihr gemeinsamer Nenner die Erstellung und Übermittlung von Informationen ist.¹⁴ Im semiotischen Ansatz fungieren die Medien als Arten von Zeichen und Ausdrucksmitteln. Das heißt, dass Text, Musik, (bewegte) Bilder, Gesten etc. die ‚Rohlinge‘ sind, mit denen Geschichten gebaut werden können: „It is this sense of medium that we use when we speak of multimedia art“ (ebda.). Den technologischen/materiellen Ansatz erklärt sie mit den vom Menschen gestalteten Dokumentationsformen, die die Weitergabe von Informationen über Raum und Zeit hinweg und zwischen Sender und Empfänger erlauben. Darunter zählen bspw. Fotografie, TV, Radio und Telefon. In ihrer dritten Kategorie, dem kulturellen Ansatz, fasst sie all das zusammen, was die meisten Menschen im Kopf haben, wenn sie von den Medien zur Erzeugung von Massenkommunikation sprechen, wie z.B. Presse, Radio, TV oder Internet. Sie zählt auch kulturelle Institutionen wie Oper, Comics, Tanz oder künstlerische Installation darunter, die ihrer Meinung nach weder eindeutig auf ein rein semiotisches noch auf ein technologisches Konzept hinweisen. In Zusammenhang mit narratologischen Gesichtspunkten, sei es wichtig darauf hinzuweisen, dass verschiedene Medien wie Ölgemälde, Film, Musik oder Digitalfotografie nicht für die Übermittlung ihrer Inhalte wichtig sind: „[They are] not hollow conduits for the transmission of messages but material supports of information whose materiality, precisely, ‘matters’ for the type of meanings that can be encoded“ (Ryan 2004: 1f.).

¹⁴Siegfried J. Schmidt spricht von einem „compound term“, der vier verschiedene Aspekten umfasst (vgl. 2000: 93-95). Rippl & Etter zufolge bezieht sich das Wort ‚Medien‘ im englischsprachigen Raum überwiegend auf eben diese technologische, mechanische, elektronische Seite, wohingegen „for German-speaking academic communities, the investigation into medium/media and mediality is a more encompassing and diversified field that includes a general media theory“ (2013: 192f.).

Auch wenn Graphic Narratives etwas Eigenständiges sind – „a medium with its own devices, own innovators, own clichés, own genres and traps and liberties“ (Wolk 2007: 14) – ist das Bezeichnen des Comics als Medium insofern problematisch, als es bereits zwei Medien – bzw. laut Ryan „semiotische Codes“ (Wort und Bild) – miteinander vereint, die in dieser Art von Literatur voneinander abhängig sind und auf eine komplexe Weise agieren, um eine Geschichte zu erzählen. Die Bestandteile der Graphic Narratives genauso zu bezeichnen, wie die Kommunikationsform, in die diese eingebunden sind, kann verwirrend wirken, nicht zuletzt auch wenn man die Definitionen von ‚mode‘, ‚code‘ und ‚channel‘ einbezieht: „While many scholars in media theory today disregard semiotic categories when discussing media and prefer to call them ‘modes’ and a combination of modes ‘multimodal’“ (Stein & Thon 2013: 4f.). Sie halten fest, dass ‚mode‘ genauso schwierig zu definieren sei wie ‚medium‘ (ebda.).

Festzuhalten ist, dass Graphic Narratives sowohl ‚Medium‘ als auch ‚Genre‘ sein können und sich beide Ansichten nicht gegenseitig ausschließen. Als ‚Medium‘ ist die Graphic Narrative in der Lage, mithilfe der Kombination aus Wort und Bild Geschichten zu erzählen; als ‚Genre‘ können Graphic Narratives wiederum verschiedene Subgenre haben. Des Weiteren ist die für das Einleitungskapitel verwendete und allgemein gehaltene Bezeichnung ‚Comic‘ aufgrund dieser ausführlichen terminologischen Diskussion für den weiteren Verlauf aufgehoben. Ab jetzt wird der Begriff ‚Graphic Narrative‘ verwendet.

2.1.2 Eine Zeitreise durch die Graphic Narrative-Wissenschaft

Je nach Kontext und Umfang der Arbeiten werden oftmals weit verzweigte Stammbäume gezeichnet, um die Geschichte von Wort-Bild-Kombinationen darzustellen, welche teilweise mit der Höhlenmalerei des Urmenschen beginnen. Für diese Arbeit wird Schmitz-Emans (2012) gefolgt, die Geschichte der Comic-Wissenschaft mit dem späten 19. Jahrhundert beginnen zu lassen, da die Höhlenmalerei das erste natürliche Medium zum Festhalten von Geschichten war und viel älter ist als unser heute bekanntes Zeichensystem.¹⁵ Auf einen zeitlichen Abriss über die Entwicklung der Fotografie wird im Rahmen dieser Arbeit verzichtet.

Der Begriff Comic stammt aus dem anglophonen Sprachschatz und bedeutet ‚witzig‘, ‚komisch‘ und ‚lustig‘. Als Substantiv gebraucht heißt es ‚Komiker‘, aber

¹⁵Für einen vollständigen Überblick, welcher auch Entwicklungen in England, Japan, Nordamerika, Frankreich, Belgien und Italien thematisiert, sei auf Kunzle (1990) und Stein & Thon (2013) verwiesen.

auch ‚Comic(heft)‘ als verkürzte Variante von ‚comic book‘ (vgl. OED 2003: 114). Ursprünglich bezeichnet der Comic eine Abfolge von komischen Erzählungen, die in kurzen Bildabfolgen, den Comicstrips, erzählt wurden. Das *Oxford Dictionaries Online* gibt sogar über einen möglichen Leserkreis Auskunft: „intended chiefly for children“ (2013: web). Die Graphic Narratives entsprechen heute jedoch nur noch selten der Definition und Form von damals und werden nicht mehr ausschließlich von Kindern gelesen. Mindestens Zielgruppen und Inhalte überschreiten in einer Vielzahl von Werken den ursprünglichen komischen Charakter, obwohl es auch weiterhin zahlreiche humoristische Publikationen gibt. Die inhaltlicher Breite reicht nun mehr z.B. von politischen und sozialen über romantische, dokumentarische, gruselige bis hin zu erotisch-pornografischen Inhalten.

Die Frage nach dem ‚ersten‘ Comic und den Ursprüngen dieser Literaturform ist nicht einfach zu beantworten, da es einige Vorformen gibt, die noch nicht mit dem heutigen Comic vergleichbar sind, jedoch bereits das gleiche Stilmittel benutzen. Zudem sind sie länderspezifisch und geografisch variierend. In England können teilweise die Werke William Hogarths als Vorläufer moderner Cartoons und Karikaturen gesehen werden. In Deutschland zählen die Bilderbögen (z.B. ab 1848 der „Münchner Bilderbogen“) oder die berühmten Streiche von *Max und Moritz* (1865) von Wilhelm Busch zu den frühen Formen, auch wenn die Zeichnungen dabei oft nur schmückendes Beiwerk waren und von der heute bekannten Comic-Form noch weit entfernt sind. Die Comic-Sequenz, so wie sie heute bekannt ist, taucht erstmals in illustrierten Zeitschriften des späten 19. Jahrhunderts auf. Laut Gardner waren nachstehende Faktoren für die Entwicklung in den USA, später dann Großbritannien und Europa, verantwortlich:

[A]ccelerating urbanization and modernization, a changing epistemology of perception and [...] developments of optical toys[,], [...] the ability to project moving images, and of course, changes in the printing technology and the new media of the newspaper syndicate (2012: I)

Ausgehend von u.a. der von Gardner benannten ökonomischen und kulturellen Entwicklung entsteht der erste ‚richtige‘ Comic in Amerika und wird von dem Verleger Joseph Pulitzer und dem Zeichner Richard Felton Outcault am 16. Februar 1896 unter dem Titel *The Yellow Kid* veröffentlicht, welcher als fortlaufende Serie in den Wochenendausgaben der Zeitungen erscheint. Seitdem sind bereits charakteristische Comic-Elemente – wie z.B. feststehende und immer wieder auftauchende Figuren, Dialoge in Sprechblasen und eine fortschreitende Handlung, die in einer Folge von Einzelbildern erzählt wird – typisch. 1938 wird *Superman* veröffentlicht, der als erster Comic-Held mit einer Auflage von 1,25 Millionen Stück verkauft wird. Im Mai 1939 erscheint mit *Batman* ein weiterer Superheld

erstmal im Comic-Magazin *Detective Comics*, Ausgabe 27.

Trotz dieser hohen Verkaufszahl betrachten Kulturkritiker Graphic Narratives lange Zeit skeptisch. Die ersten Hefte in Europa werden von amerikanischen Alliierten Ende des Zweiten Weltkriegs an die Bevölkerung verteilt. Die Empörung war groß, dachte man doch, dass Bilder-Sequenzen zur Analphabetisierung der Jugend führen. Dies hat zur Folge, dass Comics weder als Kunst noch Literatur anerkannt sind und „lange im Schatten des Verdikts über [ihre] ‚Primitivität‘ und [ihre] reine unterhaltende Funktion“ stehen (Schmitz-Emans 2012a: 20). Es dauert keine zehn Jahre bis in den 1950er Jahren in Deutschland aus dem Untergrund heraus publiziert wird und ‚political cartoons‘ auftauchen. Damit sind für manche Wissenschaftler die Wurzeln einer kritischen Ahnenform der Graphic Narrative gelegt (vgl. Adams 2008: 18). Vor allem in den 1980er und 90er Jahren macht der Comic große Entwicklungssprünge. Mit der Popularisierung des Begriffs Graphic Novel durch Will Eisner, der ihn für seine Publikation *A Contract with God* (1978) auf dem Titelblatt verwendet, beginnt eine neue Ära, auch wenn dieser Begriff eigentlich bereits 1964 durch Richard Kyle eingeführt wurde.¹⁶

In der Geschichte der Graphic Narratives spielt das Jahr 1986 eine Schlüsselrolle. Frank Millers *The Dark Knight Returns* belebt mit Batman den Büchermarkt. Alan Moore und Dave Gibbons *Watchmen* begeben sich mit innovativen Comic-Formen auf die Spur der Superhelden-Comics und Art Spiegelmans *Maus* (1980-1991), das 1992 den Pulitzer-Preis gewann, kombiniert Erfahrungen aus dem Holocaust mit autobiographischen Elementen aus dem Leben des Autors und seiner Eltern. Alle drei Beispiele sind durch eine selbst-reflexive Dimension gekennzeichnet (vgl. Schmitz-Emans 2013: 391). Gardner zufolge sei es jedoch kein Zufall, dass die Geburt des Comics mit der Geburt der Massenmedien geleitet von Hearst und Pulitzer zur letzten Jahrhundertwende zusammentreffen, genauso wenig wie es kein Zufall sei, dass die „Renaissance“ des Comics in den 1990er Jahren mit der Entwicklung des Internets zusammenliegt (ebda.). Ein Blick in die Zukunft verrät, dass die ursprünglichen Formen von Graphic Narratives zunehmend von neuen, hybriden, überaus anspruchsvollen und künstlerischen Werken, bisweilen Artefakten, abgelöst werden. Auf der medialen Seite gilt es zudem neue Techniken der künstlerischen Darstellung und Möglichkeiten technischer Repräsentation zu erforschen, um den zunehmend beliebter werdenden Web-Comics gerecht zu werden.¹⁷

¹⁶Kyle verwendet den Begriff Graphic Novel im Mitteilungsbrief der *Comic Amateur Press Alliance* CAPA-ALPHA 2 (Nov. 1964) wie auch in seiner eigenen Zeitschrift *Fantasy Illustrated* 5 (Frühling 1966) (vgl. Schmitz-Emans 2013: 389).

¹⁷Gardner untersucht und vergleicht die Entwicklung der Graphic Narrative mit der digitalen Revolution. Er ist der Meinung, dass schon immer an den Leser solcher Lektüre andere Her-

2.1.3 Narratologische Kategorien zur Analyse von Graphic Narratives und Visueller Intelligenz

„Comics theory and literary criticism strongly converge in the field of narratology“, beobachtet Schmitz-Emans (2013: 387). Ansgar & Vera Nünning konstatieren, dass diese als „Manifestation des anthropologische[n] Grundbedürfnis[ses] des Menschen“ zu erzählen erscheinen (2002d: 9). Auch Gardner & Herman bemerken in ihrer Einleitung: „[We] can detect emerging connections between comics studies and narrative theory“ (2011: 3). Werner Wolf modelliert das Narrative als kognitives Schema auf Seiten des Rezipienten in seiner intermedialen Narratologie, indem er das Narrative – und damit auch den Akt seiner Realisierung, das Erzählen – als „kulturell erworbenes und mental gespeichertes, kognitives Schema im Sinne der *frame theory*“ auffasst (2002: 29). Das heißt, dass das Narrative nicht im Text sondern im Bewusstsein der Rezipienten verortet wird und als „intermediales Phänomen“ aufgefasst werden kann (vgl. Nünning & Nünning 2002d: 12), denn generell gilt, dass Texte unterschiedlicher medialer Vermittlung als narrativ aufgefasst werden können trotz ihrer elliptischen und fragmentarischen Natur wie es im Comic der Fall ist. „According to the most influential approach, comics represent an art of storytelling that is rooted in a basic and transcultural human inclination to give a narrative form to experiences and imaginations“, bilanziert auch Schmitz-Emans (2013: 385).

Einige Theoretiker vertreten die Ansicht, dass Bilder eine essenzielle Rolle beim Erzählen spielen (vgl. Stocker 1986, Groensteen 2007). Andere wiederum ordnen die Bilder dem Verbalen unter (vgl. Abbott 1986). Dennoch ist die gängige Meinung, dass fundamentale narratologische Konzepte – z.B. *story/discourse*, Erzählerfigur, Fokalisierungsinstanz, Zeit-, Körper- und Raumdarstellung, Kommunikationsstruktur – in der Graphic Narrative-Forschung Anwendung finden sollten. Jeanne C. Ewert begann mit der Entwicklung einer narratologischen Analysemethode, die speziell auf Graphic Narratives zutrifft und die sowohl textuelle als auch grafische Elemente berücksichtigt (vgl. 2005: 72). Durch die narrative Komponente können Graphic Narratives Inhalt und Handlung in Kontext setzen und dadurch dem Betrachter eine Bedeutung vermitteln. In gewisser Weise ist die narrative Dimension der Graphic Narrative auch als eine Interpretationshilfe zu den Bildern zu verstehen (vgl. Groensteen 2013, Schüwer 2008). Allerdings sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass auch ein Panel – und nicht erst eine Sequenz – eine

ausforderungen bei der Rezeption gestellt waren als sie jetzt vergleichbar mit Web-Comics sind. Zudem seien Graphic Narratives schon immer dem klassischen narrativen Rollenbild in der Literatur voraus gewesen (vgl. Gardner 2012: I).

Geschichte erzählen kann. Des Weiteren gibt es wissenschaftliche Stimmen, die der Meinung sind, dass gerade das Wort das Bild in seiner Bedeutung einschränkt und eben nicht stützend als Interpretationshilfe wirken kann.

Im Allgemeinen werden in Graphic Narratives Bedeutungen durch die Interpretation des formalen Systems bestehend aus Text und Bild durch den Leser konstituiert, welche dabei zu jeder Zeit vom Leser abhängig sind und in der Lage, zu polarisieren: „But the reader has always to divide mentally what is given as one. [S/he] adds mentally frames inside the panel“ (Lefèvre 2000: web). Die einheitstiftende oder zu Teilen rahmungebende Wahrnehmung des Dargestellten aktiviert dabei die Graphic Narrative. Folgt man einem Charakter von einem Panel zum nächsten oder wird eine Situation in ihren Einzelschritten abgebildet, wird der Eindruck erzeugt, dass kausale und zeitliche Beziehungen involviert sind. Diese ergeben eine Art rudimentärer Handlung und damit eine Art von Erzählung (vgl. Stein & Thon 2013: 6).¹⁸ Laut Wolf ist das narrative Potential in einem Medium gering, wenn eine erhebliche Dekodierung des Inhalts vom Rezipienten gefordert wird. Mit anderen Worten, „prototypical narration in a novel requires a minimal narrativizing activity on the part of the recipient, whereas instrumental music demands a maximum“ (Wolf 2002: 95). Graphic Narratives nehmen auf seiner Skala eine mittlere Position ein (vgl. Abb. A.15), sodass immer ein gewisses Maß an ‚visueller Intelligenz‘ (Hoffmann 2000) aufgebracht werden muss, um die *story* zu entschlüsseln (vgl. Abb. A.15).¹⁹

Rajewskys und Wolfs entwickelte Typologien helfen dabei, die medialen Besonderheiten der grafischen Erzählungen zu untersuchen, vor allem, welche verschiedenen Möglichkeiten Wort und Bild ergeben, um komplexe Geschichten zu erzählen (siehe Kap. 2.3). Des Weiteren kommt Schüwers Arbeit *Wie Comics erzählen: Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie* (2008) zu Hilfe. Er hat ein medienspezifisches Instrumentarium zur Analyse des Erzählens im Comic entwickelt, in dem er erläutert, wie statische Bilder von grafischen Erzählungen und die Kombination aus grafischen und verbalen Zeichen in der Lage sind, eine fiktive Welt zu kreieren, die u.a. bezogen auf Bewegung (vgl. 2008: 48), Raum (ebda. 83) und Zeit, ihren eigenen medialen Regeln folgen, denn die Sprache der Comics sei im Unterschied zur Verbalsprache grafischer Natur (ebda. 28). Stellvertretend für die Art des Erzählens eines Panels seien die oft vorkommenden „moment-to-

¹⁸Für eine detaillierte Diskussion von Narrativität und prototypischen Merkmalen narrativer Texte sei auf Ryans Unterscheidung zwischen „possessing narrativity“ und „being a narrative“ verwiesen (2006: 11).

¹⁹Eine weitere Erklärung wie Comics erzählen können, stellt Jüngst mit Hilfe einer von ihr veränderten Version von Bühlers *Organon-Modell* dar, welches sie anhand von *information comics* untersucht (vgl. 2010).

moment-sequence“ und die „action-to-action-sequence“ genannt (McCloud 1995: 70f.). Des Weiteren geben die Zeitdehnung und -raffung, die Gestaltung des Raums, der Rhythmus im Panel (ebda. 64), die Bewegungsbahnen und die Leserichtung (ebda. 66), die Kolorierung, die eigene Materialität, das *frame*-Format, der Bildrahmen bei der Leserichtung (senkrecht oder flach und breit und somit waagerechte Leserichtung), die Fluchtlinien, Verwacklungseffekte, wechselnde optische Blickpunkte sowie unterschiedlich denkbare Rhythmen der Dauer Aufschluss über das narrative Potential in Graphic Narratives.

Als Zwischenfazit sei bemerkt, dass der Rezipient sowohl auf narrative als auch auf nicht-narrative Aspekte zurückgreifen kann. Dabei ist es möglich, dass der gleiche Inhalt von verschiedenen Lesern syntaktisch und semantisch unterschiedlich aufgefasst werden kann, denn Zeichen sind polysemisch, da sie von vielen Faktoren beeinflusst werden und somit mehr als ein einmaliges Lesen erfordern können. Zudem ist es in der westlichen Welt kulturelle Praxis, Bücher von links nach rechts und von oben nach unten zu lesen. Die Anordnung der Panel auf einer Buchseite wirkt dabei unterstützend und lenkend. Wie Lacey zeigt, können Rezipienten irgendeine beliebige Leseart auswählen, solange sie den Text verstehen (vgl. 1998: 90). Doch woher weiß der Rezipient, ob er ein Werk vollkommen verstanden hat?

2.2 Die Fotografie – Ein Abbild der Wirklichkeit?

2.2.1 Die Fotografie – die realistische Perspektive

„[D]ie Photographie [...] ist heute die verbreitetste Sprache unserer Zivilisation“ (Freund 1976: 231) und gibt seit ihrer Erfindung Anlass dazu, ihre Beziehung zur Wirklichkeit zu reflektieren.²⁰ Realitätshaltigkeit und Wirklichkeitstreue spielen in der frühen literarischen Reflexion über Fotografie eine Hauptrolle (vgl. Schmitz-Emans 2012b: 58).²¹ Im Hinblick auf über 150 Jahre Fotografieggeschichte ist es

²⁰Bereits in dem heute gegenüber den Aufnahmeverfahren Daguerrotypie und Kalotypie konventionalisierte Begriff Fotografie klingt das realistische Abbildungskonzept, die Ikonizität, dieser Forschungsposition an: „Indem bei der Produktion den Gesetzen der Optik und Chemie gefolgt wird, können sich die Objekte mittels Licht wie von selbst auf die Fotoplatte bzw. den Fotofilm einschreiben“ (Dörfler 2000: web). *Photo-graphiein*, „licht-schreiben“ heißt dieser Vorgang, denn Fotografie bedeutet nichts anderes als „Schrift des Lichts“ (Schröter 2010: 145) und wird ausschließlich als Resultat eines rein mechanischen Reproduktionsvorgangs verstanden.

²¹In hiesiger Arbeit wird Fotografie sowohl eine indexikalische als auch eine ikonische Qualität zugeschrieben (vgl. Peirce 1986: 193, Dörfler 2000). Maurer-Horak formuliert es so, dass Indexikalität und Ikonizität sich nicht gegenüber stehen, sondern im Medium der Fotografie

dennoch überraschend, dass die Beziehung zwischen Fotografie und Realität noch nicht einstimmig geklärt werden konnte. Laut Waibl sei dies nicht grundlos, da die meisten theoretischen Ansätze des 19. und frühen 20. Jahrhunderts im sogenannten „Kunststreit“ ‚verpufften‘ (1986a: 10). Dahinter verbirgt sich die Diskussion nach der Frage, ob Fotografie Kunst sei oder nicht (u.a. vgl. Kracauer 1963: 26-36). Theoretiker erachteten Fotos früher als „natürliche“ Bilder (Schmitz-Emans 2012b: 58). Doch das Konzept des Wirklichen und Natürlichen wird im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder modifiziert, was darin resultiert, dass das, was der menschliche Beobachter erfährt, immer häufiger als „Produkt der Beobachtungsbedingungen“ deklariert wird (ebda. 59). Die bis zu dieser Zeit unumstrittene Annahme, dass Fotografien die Natur kopierten, wurde Mitte des 20. Jahrhunderts immer kritischer hinterfragt – gar widerlegt – sodass sich zwei Lager herausbildeten: Die Realisten, welche an ein analogisches Wesen der Fotografie glauben, stehen den Kulturrelativisten gegenüber, welche den Grundzug der fotografischen Willkürlichkeit betonen (siehe Kap. 2.2.2). Daher ist es nicht verwunderlich, dass über Jahre hinweg die Rolle der Ästhetik in der Fotografie beleuchtet wird. Rudolf Arnheim (1932, 1974), Walter Benjamin (1977), Siegfried Kracauer (1963) oder Susan Sontag (1977) sind mit ihren Arbeiten die heute meist zitierten Vertreter im Kontext von Fotografie.

Spricht man über Fotografie, fällt es schwer, fototheoretische Überlegungen anzustellen, ohne Roland Barthes als Referenzfigur heranzuziehen. Ihm zufolge impliziert ein Foto das Bewusstsein des Dagesenseins, „denn in jeder Fotografie steckt die stets verblüffende Evidenz: So war das also“ (Barthes 1964: 39) und verkörpert somit das Abbildungskonzept der Mimesis, was als klassischer Begriff der Aristotelischen Poetik für dichterische Realitätsabbildung verstanden wird. Seit C. S. Peirce²² war das fotografische Zeichen ein Untersuchungsgegenstand der Semiotik, doch erst Roland Barthes übertrug das strukturalistische Zeichenmodell auf die Fotografie. Für Barthes ist die Fotografie eine Botschaft ohne Code, da die Beziehung Vorbild und Abbild nicht willkürlich, sondern mechanisch entsteht und dies nicht beeinflusst werden kann (vgl. Barthes 1961: 15). Des Weiteren unterscheidet er zwischen analogem, denotativem und durch den Bildproduzenten beeinflussbaren, konnotativen Anteil in der Bildgenese: „Das unkodierte Analogon, quasi die Wirklichkeit selbst, ist für Barthes die denotierte Botschaft, das Denotat der Fotografie“ (Barthes 1961: 13, Dörfler 2000: web).

vermittelt werden (vgl. 2001: 12).

²²Er entwickelte Ende des 19. Jahrhunderts ein komplexes triadisches Modell zwischen *representamen* (Zeichenausdruck, Signifikant), *object* (Referent) und *interpretant* (Zeicheninhalt, Bedeutung, Signifikat) (vgl. 1931-58: 2.274).

Symptomatisch für das realistische Abbildungskonzept der 1840er Jahre ist auch W. H. F. Talbots Einleitung zu seinem Werk *The Pencil of Nature*. Die gängige Meinung war, dass das fotografische Bild als „Analogon“ der Wirklichkeit gilt – sozusagen als eine Art natürliche Spur. Malerei und Zeichnung hängen dagegen „zwangsläufig von dem handwerklichen Können, der Freiheit und der Erfindungsgabe des jeweiligen Künstlers ab“ (Dörfler 2000: web). Zusammenfassend ist erkennbar, dass laut Realisten die Fotografie ein Abbild der Natur sei und als eine Art Speichermedium einem besonderen Realitätsbezug unterliegt. Dies geht einher mit Sontags Aussage „photographs furnish evidence [...]. Something we hear about seems proven when we are shown a photograph of it“ und stellt damit die Glaubwürdigkeit für den Betrachter sicher (1977: 5).

Mit Gunther Waibl kommt ein weiterer Wissenschaftler ins Spiel, der zwar die realistische Position vertritt, sie aber stark abschwächt und somit eine eigentlich kulturellrelativistische Meinung in sein realistisches Modell eingliedert. Er begründet die Theorie des „Doppelcharakter[s] der Fotografie“ (1987: 7) damit, dass eine Fotografie aus dem Zusammentreffen der physischen Realität mit der schöpferischen Tätigkeit des Fotografierens, die als spezifisch formgebende Wahlvorgänge begriffen werden, entsteht (vgl. 1987: 4ff.). Im 20. Jahrhundert kommt es daher zunehmend zum Umdenken, denn der Gedanke der ‚Konstruktion‘ löst den Gedanken von ‚Abbildern‘ ab. Zunehmend stellen Theoretiker der Historiographie die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion in Frage – eine Diskussion, die auch im 21. Jahrhundert mit Blick auf die stetig voranschreitende und sich verändernde digitale (Bild-)Technologie nicht abschließend geklärt werden kann. Sontag fasst deshalb wie folgt zusammen:

[T]he history of photography could be recapitulated as the struggle between two different imperatives: beautification, which comes from the fine arts, and truth-telling, which is measured not only by a notion of value-free truth [...] but by a moralized ideal of truth-telling, adapted from nineteenth-century literary models and from the (then) new profession of independent journalism. (1977: 86)

McCloud sieht es ähnlich und formuliert den Satz: „[O]ur perception of ‚reality‘ is an act of faith, based on mere fragments“ (1993: 62). Mit anderen Worten formuliert, die Fotografie sagt nichts darüber aus, ob das Abgebildete noch existiert oder nicht. Hertrampf verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „photographische Ewigkeitsillusionierung“ (2011: 144).

2.2.2 Die Fotografie – die kulturellrelativistische Perspektive

Während Barthes die Fotografie ausschließlich auf das ‚Dagewesensein‘²³ einer Sache reduziert und somit eine Bildpraxis und Bildpragmatik unberücksichtigt lässt, vertreten u.a. Charles Peirce und Umberto Eco die Ansicht, dass die Beziehung zwischen Bild und Realität arbiträr ist. Damit begründen sie einen neuen Ansatz, der sich vom bisherigen semiotisch-strukturalistischen abwendet. Gegen die Ikonizität von Fotografien spricht zum einen die kulturelle Determination des Zeichenbenutzers bei dem ‚Entschlüsseln‘ einer Fotografie und zum anderen die möglichen Manipulationen durch den Fotografen während der verschiedenen Stadien des Aufnahme- und Nachentwicklungsprozesses. Vor allem Nelson Goodman (vgl. 1997: 26-27) und Umberto Eco argumentieren in diese Richtung: „We know that, through staging, optical tricks, emulsion, solarization, and the like, someone could have produced the image of something that did not exist“ (Eco 1984b: 223). Trotz vereinzelter Analogaufnahmen ist wahrscheinlich im Zeitalter der Digitalfotografie mittlerweile der kulturellrelativistische Ansatz vorherrschender.

Vertreter beider Perspektiven führen berechnigte Argumente auf, doch erscheint die Diskussion als eine Sackgasse, weil beide auf ihren Positionen verharren. In dieser Diskussion nimmt Hans-Diether Dörfler eine besondere Vermittlerrolle ein. Er ist der Meinung, dass beide Seiten nur in einem scheinbaren Gegensatz zueinander stehen. Kritische Realisten und weniger kritische Kulturellrelativisten nähern sich gegenseitig an. Es handele sich vielmehr um ein Kommunikationsproblem der Begrifflichkeiten:

Die Realisten beziehen sich, wenn sie vom Analogon sprechen, auf den Produktionsmoment, und damit auf die in und seit diesem Augenblick feststehende Relation zwischen dem realen Vorbild und dem materiellen Abbild. Dagegen beziehen sich die Kulturellrelativisten, wenn sie von der kulturell und ontogenetisch vorbestimmten Wahrnehmung beim Blick auf die Fotografie sprechen auf einen dem Produktionsmoment temporär nachgeordneten Wahrnehmungsaugenblick, in dem der rezipierende Betrachter die Fotografie ‚liest‘. (Dörfler 2000: web)

Auf semiotischen Grundlagen basierend und auf die Verwendung des Analogon verzichtend, schlägt Dörfler deshalb ein Modell vor, dass den Genese- und Signifikationsprozess bei Fotografien berücksichtigt. Das heißt, dass der Aufnahmezeitpunkt sowie die Zeichengenese vom Wahrnehmungszeitpunkt strikt getrennt werden. Letzterer wird wiederum in Wahrnehmung und Bedeutungszuweisung differenziert: „Die Bedeutung eines fotografischen Zeichens liegt nicht in seinem

²³Laut Michaud geht es in der Fotografie nicht um Wahrheit, sondern um den Wert als Spur, denn „eine Fotografie ist kein wahres Bild, sondern eine Spur des Verschwundenen“ (1998: 736).

Referenten (für den ersten Teil der Zeichengese schon) [...] für die Bedeutungs-
zuweisung erweist sich jedoch der Referent als irrelevant“ (2000: web). Dieses
Modell erfasst die Fotografie als ein komplexes kulturelles System, deren Bedeu-
tung von den Bedingungen ihrer Fertigung und den der Bedeutungszuweisung
zugrunde gelegten Codes abhängig ist. Der Sinn eines Fotos liegt dabei in den
verschiedenen Umständen der Rezeption.

2.2.3 Können Bilder erzählen? –

Narrativität und narrative Intelligenz

Bevor dieser Titelfrage nachgegangen wird, werden die Begriffe ‚Bild‘, ‚Fotografie‘
und ‚Zeichnung‘ voneinander abgegrenzt, weil diese für die Arbeit wichtig sind.
Dazu wird auf Mitchell zurückgegriffen (1986/7: 10), welcher die Meinung vertritt,
dass Fotos und Zeichnungen beide zu der Unterkategorie von Bildern gehören,
die den „grafischen Bildern“ angehörig sind, wobei Fotografien auch zu „mental-
en Bildern“ gehören. Das bedeutet, dass jeder Mensch ein Bild anders wahrnimmt
und interpretiert und dass der Visualisierungsgrad eines Textes vor allem durch
die Evokation mentaler Bilder beim Rezipienten eine Steigerung erhält (vgl. Her-
trampf 2011: 267). Im Kontext dieser Arbeit werden Gemälde und Zeichnungen
als zwei verschiedene, wenn auch indexikalische Medien betrachtet. Damit wird
Hillenbachs Aussage bekräftigt:

Wer die Fotografie als indexikalisches Medium bezeichnet, denkt die enge
Verbindung zu ihrem Referenten und die technische Produktionsweise mit,
ohne das Gesehene für ein Abbild der Wirklichkeit [...] halten zu müssen.
(2012: 47)

Schröter bestätigt ihre Aussage: „Gerade *weil* die Fotografie ein besonderes indexi-
kalisches Potential besitzt, kann man sie zur Konstruktion elaborierter Fiktionen
einsetzen“ (2010: 157, Herv. im Orig.). Eine ‚Fotografie‘ wird in dieser Arbeit wie
folgt definiert: ‚Das‘ Foto an sich gibt es nicht. Als ‚Foto‘ verstehe ich das materi-
elle Produkt des Moments der Aufnahme während des Durchschauens durch die
Linse. Die Entstehung eines Fotos ist also immer nur in Zusammenhang mit der
Tätigkeit des Fotografens denkbar, denn dieser entscheidet wie und mit welcher
Technik das Foto entstehen soll. In Abgrenzung zur ‚Fotografie‘ oder ‚fotografi-
schen Darstellung‘ werden die Begriffe ‚Zeichnung‘ und ‚Illustration‘ synonym
verwendet.

Das Phänomen der Narration, der Akt des Erzählens, wie es Genette ausdrückt,
ist ein seit jeher beliebtes und höchst diskutables Forschungsfeld in der Litera-
turwissenschaft. Seit jüngster Vergangenheit wird es auch aus diskursiver, histo-

rischer, kultureller und evolutionärer Perspektive untersucht (vgl. Abbott 2011), da eine Konnotation der Fiktion zu dem Begriff des ‚Erzählens‘ mitschwingt und dies nicht nur die Geschichtswissenschaft für dokumentarische Genre vor neue Herausforderungen stellt. Die Definitionen und Ansätze von ‚Narration‘ sind dabei so unterschiedlich, wie Erzählungen selbst nur sein können und sollen deshalb hier nicht in ihrer Breite erläutert werden.

Laut Campbell ist eine Narration eine zusammenhängende Darstellung von miteinander in Beziehung stehenden Ereignissen, wobei die Erzählungen von Teilnehmern, Beobachtern oder andersweitig involvierten Menschen konstruiert werden. Das heißt, dass Erzählungen nicht per se existieren (vgl. Campbell 2010: web). Die Frage, ob Bilder erzählen können, würde Campbell vermutlich verneinen und damit beantworten, dass der Betrachter bzw. Leser der Bilder einen Auftrag hat, die Leerstellen mit Imaginationen zu füllen und zu ordnen. Wilkens et al. erklären ‚Narration‘ basierend auf Definitionen von Bordwell, Thompson und Bruner so: „[A] narrative is a chain of events related by cause and effect occurring in time and space and involving some agency“ (2003: 2). Damit ist eine Minimaldefinition gegeben.

Innerhalb der Fotografieforschung über Narration und Narrativität zu sprechen, ist eng mit einem Element der Kommunikationssituation, dem Kontext, verbunden. So notiert Sontag in ihrem Essay *On Photography* im Jahr 1995, dass Fotografien „Bruchstück der Welt“ und „Miniaturen der Realität“ seien (1995: 10). Sie sind damit immer nur ein sequenzieller Teil von den Geschichten, die sie abbilden. Das heißt, dass Fotos nie die gesamten Handlungsvorgänge, die vor und nach dem Moment der Aufnahme abliefen, zeigen können. Fotografie bildet die Subjektivität der Fotografen ab (vgl. Sontag 2006: 115).²⁴ Mit anderen Worten, ein Ereignis ist immer in einen Kontext eingebunden, sei es in Verbindung zu anderen Ereignissen, geografischer oder zeitlicher Natur oder mit Blick auf moralische und kulturelle Besonderheiten. Dabei spielen fotografische Konventionen, Mittel und Techniken genauso eine Rolle wie die Auswahl des Bildausschnitts oder die Umgebung, in der fotografiert wird:

No matter how complete or comprehensive a narrative appears it will always be the product of including some elements and excluding others. Inclusion/exclusion is part of what construction is all about, but knowing what is best included or excluded requires an understanding of context.
(Campbell 2010: web)

Ähnlich wie Campbell formuliert es Manguel: „Wenn wir Bilder lesen [...], verleihen wir ihnen vorübergehend einen narrativen Charakter. Wir ergänzen das, was durch

²⁴Sontag war eine Vertreterin einer kritischen, mediensoziologischen Theorieverfechtung mit semiotisch-strukturalistischen Modellen (vgl. Hertrampf 2011: 90).

einen Rahmen begrenzt ist, um ein Vorher und ein Nachher“ (2000: 19). Er spricht auch davon, dass wir dem Bild – und an dieser Stelle seien auch Fotografie und Zeichnung genannt – „eine Geschichte abringen“ (ebda.).

„Erzählen ist seit jeher kulturspezifisch und medial bedingt. Medien sind in der Lage, Erzählgemeinschaften zu schaffen und fähig, Narrative zu generieren“, stellt Kusche im Kontext von „E-Mail-Romanen“ fest (2011: 153). Doch Scheuermann betont, dass eine Analyse erzählender Strukturen in Kunstwerken nicht im Vordergrund stehen sollte, sondern immer nur das Kunstwerk selbst, denn der Begriff des ‚Erzählens‘ sei zumindest in den Kunstwissenschaften noch nicht eindeutig bestimmt (vgl. Blunck 2010: 191). Scorzin fasst Jean Baudrillards Aussage wie folgt zusammen:

Fotografien [sind] nie ganz wahr oder ganz falsch, oder [...] nie ganz dokumentarisch *oder* gänzlich inszeniert [...], authentisch *oder* fiktiv [...], sowie [...] nie entweder nur wahr und wirklich *oder* eine Lüge [...], sondern oszillieren in unterschiedlichen Graden zwischen diesen Dichotomien.
(2010: 129)

Daraus ergeben sich u.a. die Fragen danach, welche Elemente und Mittel ein Fotograf nutzt, um eine Geschichte zu erzählen und welche Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Vorwissen um den Kontext besteht, damit eine ideale Rezeption möglich ist.

Folglich gilt es auch zwischen der Erzählkraft von Einzelbildern und Bildern in Sequenzen zu unterscheiden. Die Narrativität von Einzelbildern ist daher nur für den verständlich, der entweder die ausschnitthaft präsentierte Geschichte im Ganzen kennt oder weiß, wie man über Indizien und Hinweise im Bild auf die Narration schließen kann. Zum Beispiel ist es hilfreich, wiederkehrende Strukturen und Elemente auf Fotos ausmachen zu können. Wie Steiner bemerkt: „[I]n a visual narrative, it is principally the repetition of the subject that informs us that what we are seeing is a story“ (in Groensteen 2013: 24).

Die Fiktionalisierung der Einzelbilder beginnt bereits mit deren Auswahl und Anzahl, Zusammenstellung, Sortierung, Reihung und dem Arrangement auf der Seite (vgl. Scorzin 2010: 139). „In der Regel ist Fiktion mit dem *Prozess* der Narration verbunden [...] einzelne Fotos können weniger leicht Geschichten erzählen, folglich sind sie schwieriger als fiktional beschreibbar“ (Schröter 2010: 155f., Herv. im Orig.). Schröter meint damit, dass Narrativität und Fiktion erst durch die bewusste Frequenzialisierung und nicht durch ein Foto an sich entstehen. Auch Groensteen geht der Frage nach wie ein einzelnes Bild eine Bedeutung erzeugen kann, wobei „Bedeutung erzeugen“ nicht mit „erzählen“ gleichzusetzen ist. Morgan betont: „[A] single image can *evoke* a story, but [...] this does not mean that it *tells* one. It

is ‘the juxtaposition of images [that] generates narratives’“ (2003: 98, Herv. im Orig.). Auch wenn Morgan sich auf die Malerei bezieht, so kann das Folgende auch für die Fotografie gelten: „[The] narrative potential of a single image was taken for granted by a 19th century reader [, because] at that period, painting [was] essentially narrative“ (2003: 41). Des Weiteren führt er an, dass ein einzelnes Bild einen Bewegungsprozess suggerieren und auch eine kleine Handlung darstellen kann: „[A]n isolated image can narrate if it contains relationships of causality and consecutiveness“ (ebda. 41). Die Lesbarkeit hängt aber neben dem Kontext auch in hohem Maße von dem Stil des Erschaffers, dem Gebrauch grafischer und kultureller Konventionen sowie dem Niveau der Abstraktion der verwendeten *icons* ab.

Mit Blick auf die Diskrepanz zwischen Fiktion und fotografischer Wirklichkeit spielt es keine Rolle, ob es sich um Einzel- oder Serienbilder handelt. So oder so hat „[d]er Begriff der Fiktion [...] einen schweren Stand in der Fototheorie“ (Blunck 2010: 159). Vor allem im 21. Jahrhundert sieht man sich immer mehr mit der Frage konfrontiert, was ‚echt‘ ist und was ‚inszeniert‘, ‚retouchiert‘ oder ‚collagiert‘ ist. Das Herausfinden, ob eine Fotografie inszeniert ist, stellt dabei eine erhebliche Schwierigkeit dar. Hölzl hält fest, dass auch eine gestellte Realität eine Realität bleibt (vgl. 2010: 119). „[D]ie szenografische Wahrheit und Wirklichkeit einer Fotografie bezieht sich immer nur auf die Erfahrung und Wahrnehmung, auf das Erlebnis und die Erkenntnis, die mit ihr verbunden werden“ (Scorzin 2010: 141). Man heftet sozusagen eigene Konnotationen und Hintergrundgedanken an das Bild, um die ‚Ellipse‘ in der Erzählung zu füllen.

Die gesuchte Referenz aber auf einen (schlichtweg nicht zu greifenden) bildvorgängigen Geschehensverlauf ist nichts anderes als eine große Leerstelle – eine Leerstelle, an der die Imagination partizipierend einspringen und das Bild um etwas ergänzen kann, was es gar nicht zeigt, ja bisweilen nur sehr bedingt impliziert (Blunck 2010: 35)

Doch nicht immer ist die Interpretation des Lesers und das Auffüllen der Leerstellen gewinnbringend und im Sinne des Erschaffers.

Dies ist ein Grund, warum Schröter für eine besondere, eine fiktionskonstituierende Rezeptionshaltung argumentiert, denn mit Fotos lassen sich Wirklichkeiten entwerfen, sogenannte „fiktive Wirklichkeiten“ (Blunck 2010: 18). Deshalb schlägt er vor zwischen einer fotografisch wiedergegebenen „wirklichen Wirklichkeit“ (ebda. 20) und einer „ausschließlich diegetische[n] Wirklichkeit“, der „fotografischen Fiktion“ (ebda. 24), zu trennen.²⁵ Unter fotografischer Fiktion versteht

²⁵Er betont, dass ein Foto nicht an sich fiktiv ist. Ebenso sei der Begriff der fotografischen Fiktion auch keine Terminologie, um eine Gattung zu eröffnen.

er eine „bildpragmatische Konstellation, die sich zuallererst im Zusammenspiel von Bild, Bildkontext und Bildlektüre einstellt“ (Blunck 2010: 27). Schröter folgert daraus, ein Bild so zu lesen „als ob es fiktional sei“ (Schröter 2010: 157, [meine Herv.]) gegenüber dem Dargestellten. Angelehnt an die Rezeption fiktionaler Texte betitelt der amerikanische Philosoph Gregory Currie diese fiktionskonstituierende Rezeptionshaltung auch als ein „So-tun-als-ob-Spiel“ (2007: 41). Damit ist gemeint, dass man versuchen sollte, das fotografisch Dargestellte so wahrzunehmen als ob es unmittelbar auf eine bildvorgängige Wirklichkeit referiert. Wichtig dabei ist zudem, dass sich der Betrachter immer wieder vor Augen führen sollte, dass das Bild eventuell nicht der „wirklichen Realität“ entsprechen könnte, sondern inszeniert ist.²⁶ „Diese Spannung zwischen Mitspielen und Beobachten des Spiels ist ein integraler Bestandteil der Fiktions-Rezeption“ (vgl. Zipfel 2011: 248, 258f., 278).

Folglich gelangt man zu dem Fazit, dass visuelle Künste die Möglichkeit besitzen, Narrativität anzustoßen; Fotografien an sich können jedoch nicht erzählen (vgl. u.a. Wolf 2008: 431)²⁷, es sei denn sie erscheinen in einer Sequenz. Dann sind sie in der Lage, eine Narration zu aktivieren (vgl. Wolf 2008: 432f., Hillenbach 2012: 172). „Im Gegensatz zum literarischen Medium fehlen aber bislang Kategorien, um die narrative Wirkung der Fotografie näher zu bestimmen und zu analysieren“ (Hillenbach 2012: 80). Wie es im Titel des für das Thema einschlägigen Buches *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie* von Christine Walter bereits anklingt, ist es egal ob bildvorgängig oder diegetisch, ob wirklich oder fiktiv – der gemeinsame Nenner von allen kritischen Stimmen ist der Konsens darüber, dass Bildern die Eigenschaft zugeschrieben wird, Narrationen anzustoßen (vgl. Walter 2002: 60), wobei der Grad der Narrationserzeugung von der individuellen Rezeptionsfähigkeit des Lesers abhängig ist.

Dies setzt wiederum einen anwendbaren Narrativitätsbegriff voraus. Der Literaturwissenschaftler Wolf Schmid hat aus der Perspektive einer interdisziplinären Narratologie eine Minimaldefinition für Einzelbilder vorgeschlagen, die besagt, „dass mindestens eine Veränderung eines Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert wird“ (2005: 13). Je nachdem wie breit man die

²⁶Blunck schließt sich mit „wirkliche[r] Wirklichkeit“ Arnheim an (2004a: 56). Barthes spricht von dem „buchstäblich Wirkliche[n]“ (1990: 12).

²⁷Eine besondere Stellung nimmt z.B. die Reportagefotografie ein, denn ihr Ziel ist es, eine Geschichte zu erzählen, zu unterhalten, ggf. zu provozieren oder Themen kritisch zu hinterfragen und Missstände aufzudecken.

Definition erlaubt, hieße das auch, dass eine angedeutete, aber nicht eingetretene Zustandsveränderung für eine Narration ausreichend ist. Schwieriger wird es, wenn man die Zustandsänderung als Kriterium ansieht, was dann zur Folge hat, dass nicht mehr alle Bilder erzählen können (vgl. Wolf 2002, Nünning & Nünning 2002).

2.3 Zum Stand der Intermedialitätsforschung – Fotografie und Literatur

2.3.1 Eine Begriffsdefinition

Durch neue innovative Erzählverfahren, eine bunte Themenvielfalt und eine zunehmende Überschreitung von Gattungs- und Mediengrenzen erlebt nicht nur die zeitgenössische englische Literatur eine neue Ära im digitalen Medienzeitalter des 21. Jahrhunderts. Innerhalb der letzten Jahre hat sich die Intermedialitätsforschung zu einem wichtigen und nicht mehr wegzudenkenden Paradigma der Geisteswissenschaften entwickelt (vgl. Moll 2006: 42). Obwohl Intermedialität ‚in‘ ist (vgl. Paech 2009: 14), stellt dies in der Literaturgeschichte jedoch kein neues Phänomen dar. Nünning zufolge haben die Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Kunstformen und deren Einbringung in die Literatur eine lange Tradition (vgl. 2001: 178). 1983 erstmals von Aage Hansen-Löwe geprägt, erfuhr das Konzept ‚Intermedialität‘ seit den 1990er Jahren eine immer wichtigere Rolle für die zeitgenössische Forschung. Samuel Taylor Coleridge benutzt bereits 1812 den Begriff *intermedium*, um die „poetische Verschmelzung verschiedener Künste zu bezeichnen“ (Köster 2000: 233). Damit gilt dieser Begriff als „terminologischer Ausgangspunkt des gegenwärtigen medientheoretischen Diskurses“ (Müller 2009: 31), auch wenn er mit heutigen Intermedialitätsdefinitionen nur noch wenig gemeinsam hat. Der Blick auf die immense Anzahl von Publikationen ist nur ein Zeichen dafür (vgl. Mertens 2000: 8; Rajewsky 2004a: 27). Seit Rajewskys (2002) international zitierter Studie zur Intermedialität ist eine Vielzahl von Forschungsbeiträgen erschienen, die sich aus synchroner (vgl. Yoo 2007) oder diachroner Perspektive (vgl. Schmidt & Valk 2009) mit diesem Bereich auseinandersetzen (vgl. Nünning & Rupp 2011).

Vom lateinischen Wort *medius* abgeleitet, bedeutet Intermedialität laut Etymologie ‚dazwischen liegend‘, ‚in der Mitte‘, ‚zweideutig‘ oder auch ‚vermittelnd‘ (vgl. Hickethier 2003: 18). Intermedialität bezeichnet also die Beziehung zwischen

einzelnen Medien.²⁸ Laut Wolf bestehe allerdings in der Forschung Uneinigkeit bei der Definition von ‚Medium‘ (siehe Kap. 2.1.1): „[I]n current usage the basic term ‘medium’ is perhaps even vaguer than ‘text’“ (1999a: 35), da ‚Medium‘, laut Rajewsky, ein Sammelbegriff sei, der immer unterschiedlich verwendet und definiert würde (vgl. 2004a: 35). Eine eindeutige Definition zu liefern, ist deshalb unmöglich, da sich der Medienbegriff zudem im Laufe der technologischen Entwicklung immer neu konstituiert. Der Schlüsselbegriff ‚Medialisierung‘ ist darüber hinaus stets als ein Prozess der ‚Inter-Medialisierung‘ anzusehen, da sich die Literatur schon immer „unter dem Einfluss von oder im Austausch mit anderen Medien konstituiert“ hat (Nünning & Rupp 2011: 16). Ahrens hingegen meint, dass eine intermediale Charakteristik eines Mediums selbst gar nicht möglich sei (vgl. 2012: 18). „Intermedialität ist immer nur und notwendigerweise eine Praxis; sie kann niemals eine mediale Eigenschaft sein, denn sie bleibt situativ“ (ebda. 19).

2.3.2 Analysekatgeorien zum intermedialen Austausch zwischen Text und Bild in der Literatur

Die bisher systematischste Veröffentlichung zur Intermedialität, die sich in den letzten Jahren zu einem Standardwerk entwickelt hat, stammt u.a. von der Romanistin Irina Rajewsky.²⁹ Neben „intermedialen Bezügen“, die sie in ihrer Typologie als Subkategorie der Intermedialität ansieht (vgl. Rajewsky 2004b: 16), führt sie den Begriff „Medienwechsel“ – auch als „Medientransfer“ bzw. „Medientransformation“ bezeichnet – ein (vgl. Bogner 2008: 478, Braun 2010). Für die vorliegende Arbeit ist allerdings die von Rajewsky als „Medienkombination“ deklarierte Variante der Intermedialität von Bedeutung. Wie in der Wortzusammensetzung bereits angedeutet, ist sie eine „Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen“ (Rajewsky 2002: 15). Auch als „mediales Zusammenspiel, Medien-Fusion, Multi-, Pluri- oder Polymedialität“ (Rajewsky 2004b: 14) bezeichnet, resultiert diese Kombination von Medien oft in der „Herausbildung eigenständiger Kunst- oder Mediengattungen“. Hinter diesem Terminus verbirgt

²⁸Das ‚Inter‘ aus Intermedialität verlangt nicht nur nach der Beschäftigung mit dem Dazwischen von Medien, sondern auch innerhalb eines Mediums, nämlich der Graphic Narrative, denn auch hier ist das Dazwischen im Sinne von Panel zu Panel interessant, bei dessen Interpretationsvorgang Imagination gefordert ist. Was passiert im *gutter*, dem Raum zwischen den Panels?

²⁹*Intermedialität* (2002) und ihre Dissertation *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre* (2003).

sich eine jahrhundertealte kulturelle Praxis, da Text-Bild-Kupplungen bereits in der barocken Kultur als Wahrzeichen wiederzufinden sind (Moll 2006: 13). Es ist aber erst seit den 1940er Jahren der Fall, dass eine neue Ästhetik und Poetik zu Text-Foto-Kombinationen gegründet wurde (vgl. Schwanecke 2012: 52).

Neben Rajewsky definiert auch Werner Wolf Intermedialität (vgl. 2002b, 2008a). Seiner Meinung nach sei Intermedialität im „weitesten Sinn jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsformen“ (2008a: 327). Wolf hingegen erarbeitete dabei eine differenzierende Typologie, indem er Intermedialität in fünf Kategorien unterteilt (vgl. 2008a: 327f.). Erstens die Beteiligung der Medien (z.B. Einbeziehung von bildender Kunst oder Musik), zweitens die eventuelle Dominanzbildung intermedialer Formen, drittens die Genese der Intermedialität (primäre versus sekundäre), viertens die Quantität des intermedialen Bezugs sowie fünftens deren Qualität (vgl. Wolf 1999b: 37-44). Man kann allerdings argumentieren, dass sich die Qualität nur auf Basis subjektiver Einschätzungen beurteilen lässt. Für die vorliegende Arbeit ist immer von einer offenen Intermedialität auszugehen. Andreas Molls Kategorisierung im Kontext der Analyse von Rolf-Dieter Brinkmanns Werken (1999) verhält sich etwas anders. Beim intermedialen Formenspiel der Medien wird hier zwischen erstens Komplementarität/Supplementarität/Kombinatorik, zweitens Vereinnahmung oder gegenseitige Inanspruchnahme, drittens hierarchieförmige Dominanzverhältnisse, viertens Konkurrenz, fünftens Er- und Übersetzbarkeit sowie sechstens Inkompatibilität unterschieden (vgl. Moll 2006: 52).

Um eine literarische Foto-Text-Kombination richtig zu verstehen, müssen die Bilder, einem verbalen Text gleich, analysiert und interpretiert werden (vgl. Schwanecke 2012: 55).³⁰ Folglich können sich Bilder und Sprache entweder widersprechen oder einander ergänzen, immer jedoch mit dem Ergebnis, interessante aber auch anspruchsvolle Artefakte entstehen zu lassen. In ihrer Publikation *Intermedial Storytelling* (2012) baut Schwanecke auf Rajewskys und Wolfs Kategorisierungen auf und führt zusätzliche Unterscheidungen innerhalb möglicher Text-Foto-Kombinationen ein. Da bei den hiesigen Primärwerken von vornherein Fotografien sowohl thematisiert (vgl. Schwanecke 2008: 48) als auch inkorporiert werden, handelt es sich immer um Medienkombinationen, die Fotografien beinhalten und die wiederum in „hybridisation characterised by semiotic heterogeneity“ oder „hybridisation characterised by semiotic homogeneity“ unterteilt werden können (ebda.).

³⁰Im Kontext von literarischen Texten und in Anlehnung an „Narreme“ spricht Schwanecke von „Photoremen“ (Schwanecke 2012: 45).

Im Kontext der Comic-Wissenschaft hat McCloud bereits 1993 eine andere Unterteilung von Wort-Bild-Kombinationen vorgestellt, in der er eine Trennung zwischen erstens *word-specific*, zweitens *picture-specific*, drittens *duo-specific*, viertens *additive text to image*, fünftens *parallel* und sechstens *montage* vornimmt (1993: 153). Um das narrative Potential von Wort-Bild-Korrelationen sowohl in einzelnen Panels als auch innerhalb einer Sequenz von Panels aufzuzeigen, entwickelten Hoppeler, Etter und Rippl auf McCloud aufbauend eine Typologie für Text-Bild-Kombinationen in *Graphic Narratives* (2009: 65). Ihr Ziel ist es, Ergebnisse der Intermedialitätsforschung mit aktuellen Erkenntnissen der Transmedialitätsstudien zu verbinden, um zugleich das transmediale narrative Potential von *Graphic Narratives* darzulegen (vgl. Rippl & Etter 2013: 213). Ebenfalls aus fünf Kategorien bestehend, unterscheiden sie zwischen 1) *word specific combinations*, 2) *alternating combinations*, 3) *montage*, 4) *parallel combinations* sowie 5) *picture specific combinations* als fünf prototypische Formen „on a fairly basic level“ (Abb. A.16, Stein & Thon 2013: 11). Bei allen Kategorien handelt es sich dabei um heuristische Klassifizierungen, die nicht eindeutig voneinander getrennt werden können. Bezüglich der ersten Kategorie ist zu bemerken, dass wortspezifische Kombinationen vor allem dann auftauchen, wenn der Text an sich bereits genug eigenes Erzählpotential hat und somit keine Bilder unterstützend wirken müssen. Das vom Leser erwartete narrative Potential ist somit relativ niedrig und entspricht Wolfs erster Kategorie (vgl. Rippl & Etter 2013: 206). Diese Leseanforderung, in der Wort und Bild abwechselnd die *story* voranbringen, ändert sich bereits in der Kategorie *alternating combinations*, die mehr Engagement vom Leser verlangt (vgl. ebda. 207).

Während McCloud unter ‚Montage‘ das Einfügen von Text in Bilder versteht, bezeichnen Rippl & Etter den Mittelweg zwischen „genuinely narrative and the quasi-narrative media“ (vgl. 2013: 207). Sie verdeutlichen ihre Meinung anhand eines Brief-Beispiels, der in seiner ikonischen Qualität in die Narration eingebunden werden kann. Damit verwandelt sich ein textuelles Element in ein ikonisches und wird vom Leser meistens nur innerhalb des Textes als Ganzes angeschaut. Damit verschwimmt für sie die Linie zwischen Text und Bild (ebda.). Die vierte Kategorie fasst all die Fälle zusammen, in denen Text- und Bildinhalt auseinander gehen und die somit eine Herausforderung an den Dekodierungsprozess des Lesers stellen. Die letzte Kategorie beim Übergang von *Graphic Narratives* zu Einzelbildern nennen Rippl & Etter „bildspezifisch“ und sie umfasst die Mehrheit an Werken. Autoren von *Graphic Narratives* können zu Teilen oder gänzlich auf den Text verzichten. In *Graphic Narratives*, in denen Wörter eher dominant sind,

werden Rezipienten eine „höhere Kombinations- und Deduktionsleistung“ erbringen müssen (Schüwer 2008: 320). Es sind jedoch die abstrakten Comics, die von allen Graphic Narratives das höchste Maß an Narrativierungsstrategien erfordern: „In this relatively recent form of experimenting with the genre, abstract (or almost abstract) geometrical forms are placed on a page in such a way as to suggest a sequence of panels, provoking the reader to see in them a type of narrative“ (Rippel & Etter 2013: 211).

Literarische Texte, in die Fotografien eingearbeitet werden, entwickeln sich laut Schwanecke zu hybriden Artefakten, in denen zwei miteinander verschieden kombinierte Medien ein neues mediales oder generisches Produkt entstehen lassen können (vgl. Schwanecke 2012: 49). Da Fotografie bereits ein Hybrid zwischen Wissenschaft und Kunst ist (vgl. Brüder 1997: 14), ist man mit einer „doppelten Hybridisierung“ konfrontiert. Zudem handelt es sich im vorliegenden Fall um eine spezielle Form der Literatur, nämlich der Graphic Narrative. Neben Bild (im Sinne einer Zeichnung), Wort und Fotografie handelt es sich also um drei verschiedene Medien. Da durch die Überschreitung dieser Mediengrenzen die hier vorzustellenden Graphic Novels nicht nur grafische, sondern auch fotografische Elemente beinhalten und damit auch als multimodale Werke einzuordnen sind (vgl. Hallet 2009, 2011), bietet es sich an, ein neues Subgenre innerhalb der Graphic Narrative-Wissenschaft mit dem Titel ‚Photo-Graphics‘ einzuführen (siehe Kap. 4).

2.4 Die Schnittstelle von Graphic Narrative und Fotografie

Obwohl das Hauptaugenmerk in diesem Kapitel auf den Gemeinsamkeiten von Fotografie und Comic liegt, werden der Vollständigkeit wegen auch die größten Unterschiede benannt.

Mit Barthes Ansicht der realistischen Perspektive und dem Vergleich des Comics stehen sich mit Fotografie denotierte, mit Comics konnotierte Botschaften gegenüber: Das unkodierte Analogon, also die Realität selbst, hält Barthes für die denotierte Botschaft, das Denotat der Fotografie (vgl. 1961: 13ff.). Gemeinsam mit einer konnotierten Botschaft begründet sie die Aussage aller mimetischen Kunstwerke (z.B. der Malerei, des Theaters), außer denen der Fotografie, weil diese für Barthes rein denotierend sind. Ein weithin für realistisch gehaltenes Medium trifft auf ein realitätsfernes, abstrahierendes:

Unlike photographic images that are said to have a necessary ‘relationship to objective reality’, cartoon images betray a ‘relationship to the subjectivity of

the artist: a drawn image implies that someone drew it. (Woo 2010: 175)

Zudem wird die Wirkung durch Sprechblasen, die Bestandteil der intradiegetischen Welt sind und somit zur Darstellung gehören, verstärkt. Ursprünglich erzählten Comics vor allem erfundene Geschichten von Superhelden und anderen übernatürlichen Kräften. Seit dem Einzug jener Graphic Narratives, die sich Autobiografien, Reportagen oder historischen Erzählungen annähern, wird die Frage nach dem Realitätsbezug unter diesen neuen Voraussetzungen zur Disposition gestellt. Die ursprünglichen Comic-Geschichten dienten überwiegend als Unterhaltungsmedium, was mit Blick auf die Diversität der Publikationen relativiert werden muss. Als Beispiele dienen hier die Graphic Narratives z.B. über Krankheiten, Krieg oder Geschichte.

Schon in ihren historischen Anfängen lassen sich Querverweise zwischen der Stellung der Fotografie und des Comics ausmachen. Beide wurden zu Beginn ähnlich kritisch beäugt und von den Wissenschaften erst allmählich für sich entdeckt. Einige Hürden galt es über Jahre hinweg zu überwinden, bevor sie sowohl als Handwerk als auch als Kunst angesehen worden sind, denn beide sind visuelle Speichermedien und seit dem technischen Fortschritt unendlich reproduzierbar.

Beginnend mit den übereinstimmenden Äußerlichkeiten beider Medien³¹, ist zu sagen, dass beide Medien in ein weiteres Medium bzw. Format eingebunden sind, das Buch bzw. Buchformat. Man hält weder nur ein einzelnes Foto, noch einzelne Skizzen oder Panels in der Hand. Die stille zweidimensionale Fläche, die meist durch vier Ecken und Außenlinien begrenzt ist, ist als weiteres äußeres Merkmal zu nennen, denn Bildlichkeit wird oft als „rein zweidimensionales und rechtwinkliges Phänomen angesehen“ (Bruhn in Höger et al. 2013: 152). Es ist aber darauf aufmerksam zu machen, dass es nicht nur rechteckig begrenzte Panels gibt.

Gubern zufolge wird der Abbildcharakter der Fotografie durch folgende Merkmale geschmälert, die sich ebenso auf Comics übertragen lassen: die „Begrenzung des Rahmens“, der „Verlust der Bewegung“, der „Verlust von Farbigkeit“ bzw. die „granulare Oberfläche des Bildes“, die „Maßstabsverschiebung“ und damit die „Ausschnitthaftigkeit des Abgebildeten“ sowie der „Verlust nonvisueller Stimuli“ (1974: 50-52). Daraus wird geschlussfolgert, dass beide Medien dem Auge des Betrachters eine fotografierte oder gezeichnete Perspektive geben sowie Raum und Zeit suggerieren. Dabei sind auch Einschränkungen zu machen, da in einem Panel so viel Zeit vergehen kann, wie es der Autor/Zeichner möchte (vgl. McCloud

³¹Mit Fotografie ist hier weder die digitale noch die analoge Variante im Sinne einer bildgebenden Methode relevant, sondern vielmehr das Produkt, nämlich die auf Papier entwickelte Kopie.

1993: 96), wogegen man in einem Foto nur „a single instant in time“ sieht (ebda.), da es nicht bzw. nur teilweise auf Bewegungslinien zurückgreifen kann.

Wie Kukkonen notiert, sind die körperliche Konzeption des Sich-durch-den-Raum-Bewegens und die Ästhetik der *speed line* mit der *stop-motion-photography* zu Beginn des 20. Jahrhunderts eng verknüpft (z.B. Rauch aus den Ohren steht für Wut eines Charakters). Die Fotografie liefert zum Teil die Grundlage für die Gesichtszeichnung: „The cartoon face is an abstract, but it is based upon visual data“ (McCloud 1993: 130). Mit einer einfachen, handelsüblichen Kamera sind zeitliche Abläufe und Zustands- oder Handlungsänderungen allenfalls verschwommen oder unscharf auf der Fotografie sichtbar. Möchte man Bewegungen auf Fotos festhalten, so sind kurze Verschlusszeiten notwendig, die erst mit professionelleren Kameras aufnehmbar sind. Aspekte wie Brennweite, Bewegungsrichtung, Belichtungszeit, ISO-Zahl und Entfernung zum fotografischen Objekt beeinflussen schließlich das Ergebnis.³² Eine Alternative ist das *panning*.³³

Für optimale fotografische wie auch zeichnerische Darstellungen sind Talent und Übung erforderlich. Weiss (2010: 40ff.) vergleicht deshalb Fotografen und Comiczeichner mit Regisseuren, welche als Arrangeure mit dem Inszenierungsziel alles auf die Fläche zu projizieren, agieren.³⁴ Die Inszenierung kann dabei vor der Kamera oder mit der Kamera erfolgen. In Folge dessen wird festgestellt, dass sich ein inszenierender Fotograf³⁵ ähnlich zu einem Comiczeichner oder einem Autoren verhält. Ein Argument dafür ist, dass das Bild in all seinen Teilen dem Gestaltungswillen einer Person/Gruppe unterworfen ist. Außerdem entscheidet der Fotograf über den Bildausschnitt, die Wahl und Einrichtung des Ortes und über das In-Szene-Setzen von Charakteren bzw. Personen. Zudem entscheidet er über den Einsatz des Lichtes sowie der Perspektive und des Blickpunkts.³⁶ und Fragen derameratechnik. Dieser Punkt ähnelt den vom Zeichner zu treffenden Entscheidungen nach Pinselführung, Zeichengeräten, Farben, Methoden, evtl. PC-Technik und Digitalisierung etc. Die Ausdrucksübermittlung erfolgt bei beiden Medien über den optischen Kanal. Was bei dem Comic der einzelne Kunststrich ist, ist bei dem Foto das einzelne (Farb)pigment. Trotz des Einsatzes all der techni-

³²Für weiterführende Kategorien zur Analyse des Fotomaterials siehe Hertrampf 2011: 209ff.).

³³*Panning* funktioniert dann, wenn die Kamera in perfekt synchroner Bewegung mit dem Motiv mitgeschwenkt wird. Das Motiv bleibt scharf, während der Hintergrund in Streifen verschwimmt.

³⁴Kracauer spricht in seiner *Theorie des Films* (1964) davon, dass Fotografien für ihn nicht reine Kopien der Vorbilder sind: „Fotografieren kopieren die Natur nicht bloß, sondern verwandeln sie dadurch, daß sie dreidimensionale Erscheinungen ins Flächenhafte übertragen“ (1964: 40).

³⁵Damit sind sogenannte ‚Schnappschüsse‘ ausgeschlossen.

³⁶Die Auswirkungen, wie und von welcher Entfernung man das Objekt zeichnen kann, und die damit verbundenen Folgen auf den Zeichenstil hat Schüwer (2008: 108) analysiert.

schen und künstlerischen Mittel ist es die subjektive Position des Künstlers, die diskurssetzend und diskursbeherrschend fungiert.

Durch diese Subjektivität wird deutlich, dass visuelle Bildmedien – seien es Gemälde, Zeichnungen, Fotografien – die Weltsicht beeinflussen und verändern können, indem sie u.a. neue Perspektiven aufzeigen und die Raum- und Zeitauffassung relativieren. Analog zur Fotografie kann der Comic die Perspektive auf die Weltsicht verändern (vgl. Hertrampf 2011: 90). Dass die Bedeutung von Fotografien sowohl vom Bildinhalt als auch von der Bildgestaltung abhängt ist naheliegend, da Fotografien Manipulationen der abgebildeten Realität sein können und somit dem fiktionalen Status des Comics näher kommen: „[T]he photographer creates the reality to a certain degree“ (Berger 1984: 120).

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Erschaffer des Fotos bzw. des Comics, denn bei beiden ändert sich die Rolle des ‚passiven, stillen‘ Betrachters auf einen nun mehr aktiven Rezeptionsstatus, da vorausgesetzt wird, wie man ein Foto interpretiert und wie man eine Comicseite ‚richtig‘ liest. Das Konzept *closure* beschreibt einen Vorgang, wie der Leser sein Hintergrundwissen benutzt, um die Beziehungen zwischen den Panels im Kopf miteinander zu einem kohärenten Ganzen zu verbinden, obwohl er nur einzelne Teile zur Verfügung hat (vgl. McCloud 1993: 70ff.). Ein Panel eines Comics verhält sich zudem wie ein eingefrorener Augenblick einer Fotografie. McCloud ist der Meinung, dass es immer eine Bedeutungsrelation zwischen den Bildern gibt, auch wenn sie nicht immer Sinn stiften (vgl. 1993: 73). Das *gutter* übernimmt dabei folgende Funktion: „[H]uman imagination takes two separate images and transforms them into a single idea“ (McCloud 1993: 66). Sowohl bei Fotografie als auch bei Comics rekonstruieren die Betrachter aus Lücken und Leerstellen zwischen einzelnen Bildern die Handlung, was zugleich die Partizipation des Rezipienten fördert.

2.5 Die Formen von Fotografie in Graphic Narratives

Im Folgenden werden mögliche Formen diskutiert, die Fotografien innerhalb von Comics einnehmen können. Zunächst gilt es der Frage nachzugehen, wann und woran der Leser das Medium Fotografie als eindeutig erkennt. Das Ziel hier soll jedoch nicht sein, detaillierte Erkennungsmerkmale vom Medium Fotografie und vom Medium Zeichnung einzeln auszuführen, sondern viel mehr zu überprüfen, welche Merkmale es für das Identifizieren einer Zeichnung als

Fotografie im Comic gibt, da Merkmale der digitalen Bildwissenschaft wie Farbkontrast, Hell-Dunkelkontrast, Nahaufnahmen bzw. Ausschnitte, Größe, Räumlichkeit, Blickwinkel und Bewegungsdarstellung für eine Analyse im zweidimensionalen Papierformat nicht geeignet sind. Zu der Verwendung der Begrifflichkeiten sei gesagt, dass keine Unterscheidung zwischen Fotografie (z.B. auf Fotopapier) und Kopie der Fotografie (z.B. normaler Bogen Papier mit Abdruck des Fotos) vorgenommen wird, weil das indexikalische Potential von der Art der Aufzeichnung des Fotos nicht betroffen ist (vgl. Schröter 2010: 145). Mit anderen Worten, wie die Aufzeichnung einer Fotografie von statten geht, ob chemisch, analog-elektronisch oder digital, bleibt unberücksichtigt, da das einzige Merkmal die Art und Qualität des Papiers wäre und dies für Buchformate ungeeignet ist.

Die Fotografie in ihrer Anfangsphase ähnelt in einem gewissen Maße noch der Malerei. Sie sieht aus wie gezeichnet, weil die Aufnahmeverfahren und technischen Möglichkeiten noch nicht so weit entwickelt waren. Heutzutage ist mit Hilfe von *pre-processing* bspw. mittels Digital- und/oder Polarisationsfilter an der Kamera sowie *post-processing* am Computer mittels sorgfältiger Inszenierung und Bearbeitungsprogrammen eine Rückkehr zu diesem malerisch wirkenden ‚Retro-Look‘ möglich. Doch mit fortschreitender Technologisierung, Digitalisierung und Verbesserung der Pixelqualität wurde der Druck von Bildern und das Einarbeiten von Fotos in Buchformate immer leichter (vgl. Jüngst 2010: 217). Eine Folge davon ist, dass immer mehr Comics zu Beginn ihres Entstehungsprozesses digital skizziert werden bzw. auf Fotografien beruhen, von denen sie nachher abgezeichnet werden.³⁷ Oftmals beruht das einzelne Bildelement nicht mehr nur auf einem Transformationsprozess, sondern, wie es Schmitz-Emans formuliert, auf einer „Zirkulationsbewegung“ zwischen Bildtyp und Bildmedium (2012b: 63). Damit ist folgendes gemeint:

[E]inerseits [erscheinen] Photos als ‚gezeichnet‘ [...], andererseits]sind] aber offenkundig auch Zeichnungen digital photographiert worden [...]. Solche digital, photographisch aufgenommenen Zeichnungen erscheinen dann wieder zur Grundlage für zeichnerische Modifikationen der Photos entnommen worden zu sein – so, wie umgekehrt abgezeichnete Photos für die drucktechnische Herstellung des Bandes ja wiederum abphotografiert worden sind. (Schmitz-Emans 2012b: 63)

Dieser Fortschritt zieht nach sich, dass es Künstlern zunehmend möglich ist, ihren Zeichenstil so anzupassen, dass die Objekte aufgrund der detailgetreuen, mimetischen Nachzeichnung und den vielen Strichen und Schattierungsmöglichkeiten ‚wie fotografiert‘ aussehen. McCloud war sich schon dessen bewusst und spricht

³⁷Siehe hierzu Shaun Tans Werk im Einführungskapitel. Der Gebrauch von Fotos als Basis für Zeichnungen wird teilweise in Weidenmann (1991b) diskutiert.

von einer Skala von „extremely cartoony to near-photographic backgrounds“ (1993: 44). Er unterscheidet auf seiner „iconic abstraction scale“ (1993: 46) zwischen „complex, realistic, objective, specific versus simple, iconic, subjective, universal“ (ebda.). Das heißt, dass die verschiedenen Formen der digitalen Bildbe- und -verarbeitung vom Spektrum gemalt/gezeichnet über abstrakt bis hin zu fast fotografisch kopiert, also einem realistisch-ikonischen Zeichenstil,³⁸ die Wirklichkeit herausfordern und es „sinnfällig [wird], wie illusorisch die Suggestion einer Verankerung von Bildern in einer visuellen ‚Realität‘ ist“ (Schmitz-Emans 2012b: 63). Laut McCloud hat jede Linie eine Bedeutung (1993: 51), die die gezeichneten Bilder alle zu Artefakten machen.³⁹

Beginnend bei der Fotografie gibt es laut Janecke zwei elementare Formen von Fotografie: die dokumentarische und die inszenierte, wobei man hier argumentieren kann, dass auch dokumentarische Fotografie inszeniert sein kann. Der Ehrenkodex innerhalb der Fotografie verbietet allerdings eine solche Täuschung. Eine andere Unterteilung kann zwischen fiktional und nicht-fiktionalen Fotos vorgenommen werden.⁴⁰ Auch bei dieser Unterscheidung ist Vorsicht geboten, wie Blunck beschreibt:

Bei fiktionalen Fotos sind es immer die Rezipienten, die eine Fiktion mit ‚Leben‘ füllen und die dem Fiktiven kraft ihrer Einbildung Gestalt verleihen [...]. Fiktion ist somit [...] erst Fiktion, wenn sich das Fiktive in der Imagination des Rezipienten als etwas rein Imaginäres entfaltet. (2010: 168)

In ihrem für diese Arbeit ausschlaggebenden Artikel unterscheidet Schmitz-Emans zwischen „realen“ und „nicht realen“ Fotografien (2012: 55ff.). Damit sind abgezeichnete, „dem Betrachter vertraute Photo-Typen (Photos, die man kennt)“ gemeint sowie „zeichnerisch imitierte vertraute Photo-Typen“ (2012b: 56). Interessanterweise werden beide sofort als Fotos erkannt. Schmitz-Emans weist aber auch darauf hin, dass es Bilder gibt, die keine Fotos sind. Sie geben sich als Foto aus, „ohne ein Photo zu ‚sein‘“ (2012: ebda.). Das heißt, dass Zeichnungen „echte“ Fotos zitieren und „stilistische Mimikry an photographische[n] Darstellungen betreiben“ können (ebda.). Dieses Spiel der künstlerischen Arbeit mit zwei Bildmedien könnte als Bruch mit den konventionellen Sichtweisen deklariert werden. Außerdem wird noch einmal darauf hingewiesen, dass es aufgrund dieser Tatsache angebracht ist, für die vorliegende Arbeit das Wort „photographische Darstellung“ einzuführen. Damit wird Schmitz-Emans Terminologie gefolgt, die sich für zeichnerische Imita-

³⁸Ein Extrem dabei ist der Hyperrealismus, der Ausdrucksmittel des Fotorealismus nutzt, bei dem Bildinhalte mit einer an eine Fotografie erinnernden Detailgenauigkeit gemalt werden.

³⁹Ein nicht ikonischer Zeichenstil beeinflusst das Konzept *closure* (vgl. McCloud 1993: 90).

⁴⁰Die fiktionalen ähneln sehr den inszenierten Bildern, sodass manchmal eine Unterscheidung kaum möglich ist.

tionen von Fotografien anbietet, weil sie den Wahrheits- und Realitätsbezug in fiktiven Texten etwas umgeht und sich dennoch auf fotografische Konventionen bezieht (2012b: 61).

Schmitz-Emans bilanziert deshalb in ihrem Artikel, dass es nicht um die äußere Ähnlichkeit der Comic-Darstellung eines Fotos mit einem Foto geht: „[E]in gezeichnetes ‚Photo‘ muss nicht aussehen wie ein Photo – es reicht, dass wir im Rahmen comicspezifischer codierter Darstellung ein Bildelement als ‚Photo‘ identifizieren“ (2012b: 54f.). Dieser Argumentation kann zugestimmt werden, auch wenn sie nicht weiter darauf eingeht und keinerlei Indikatoren oder Beispiele für ihre Annahme nennt, sodass ihre Meinung etwas vage bleibt. Welche Indikatoren lassen auf eine fotografische Darstellung schließen?

Bezüglich des Aussehens ist zu benennen, dass sich laut Bruhn die Konvention der Rechtwinkligkeit einer Fotografie durchgesetzt hat, wobei diese geometrische Form auch auf manche Comic-Panel zutreffend ist.⁴¹ Das wohl wichtigste Distinktionsmerkmal ist die Umrandung der Fotografie. Diese kann die Form eines Bilderrahmens annehmen, der als äußere Einfassung des Bildes zu verstehen ist. Ein solcher Rahmen muss aber nicht notwendigerweise vorkommen. In Analogzeiten war die gezackte bzw. mit Wellenform geschnittene Umrandung des Papiers einer Fotografie Hinweis auf eine solche. In der Pass-Fotografie für offizielle Dokumente und Lichtbildausweise genutzt, war es bis 1987 üblich, das kleine, rechteckige Foto mit zwei Nieten zu befestigen, welches ein selbstständiges Austauschen durch den Bürger verhindern sollte.

Neben der Rechtwinkligkeit sowie dem Rahmen spielen sowohl der Paratext als auch der Kontext der Fotografie eine Rolle, vor allem um fotografische Darstellungen in Graphic Narratives als solche zu verstehen. Bezüglich des Paratextes ist zu erwähnen, dass laut Genette neben dem Klappentext und Titel u.a. auch Widmung und Nachwort dazu zählen.⁴² Des Weiteren ist die Abbildung von fotografischen Negativstreifen auf der diskursiven Ebene des Textes ein Signal für Fotografie. Im Falle des Kontextes kann das Genre hilfreich sein, Rückschlüsse zu ziehen. Wenn Fotos in verschiedenen Kontexten auftreten und aus anderen Medien dem Betrachter schon vorher bekannt sind, kann dies ein weiterer Hinweis darauf sein. Meistens ist allerdings eine inhaltliche Betrachtung der *storyworld* hilfreich bzw. unverzichtbar. Als für die Analyse hilfreich erweisen sich dabei neben dem expliziten Verweis des Textes (z.B. „Betrachten wir uns nun das Foto auf der lin-

⁴¹Vor allem die Portraits aus der Anfangszeit sind zu Teilen oval-förmig, dennoch sind auch diese von einem rechteckigen Rahmen umrandet.

⁴²Sowohl bei *Celluloid* als auch bei *The Photographer* ist bereits der Titel Indikator für das vermutliche Vorfinden von fotografischen Darstellungen.

ken Seite.“), das Anschauen der Charaktere (z.B. Fotografen, Fotostudio-Inhaber, Foto-Journalisten o.ä.) und des Raumes.

Die räumliche Ausgestaltung des *storyworld* nimmt dabei einen besonderen Punkt ein. Innerhalb von Graphic Narratives liegt die Vermutung nahe, dass es sich um Fotos handelt, wenn sie an folgenden Orten der diegetischen Welt auftreten, die explizite Referenzen zum Bereich Fotografie aufweisen:

- Dunkelkammer
- Fotostudio
- Geschäft mit Fotoabteilung
- Museum/Ausstellung (wenn über Fotos)
- Pressekonferenz

Weitere Hilfsmittel zum Erkennen von fotografischen Darstellungen in Graphic Narratives ist die Darstellung von sämtlichen Foto-Equipment und -Technik wie z.B. von Kamerageräten, Digitalkameras, technische Ausstattung mit Fotostudio-Equipment und dargestellten Computern, die sichtbar ein Bildbearbeitungsprogramm geöffnet haben. Innerhalb der dargestellten Welt können sie wie folgt ersichtlich sein und spezifiziert werden:

- in einem Bilderrahmen
- in einem Schrank/Regal/Vitrine
- an der Wand
- in einem Fotoalbum (zum Teil mit sichtbaren Fotoecken)
- in einem Portemonnaie
- in offiziellen Dokumenten
- beim Prozess der Aufnahme
- als Negativstreifen

Da es sich fast immer um rechtwinklige Formate von fotografischen Imitationen der Zeichnungen handelt, muss die Abgrenzung zu den ebenfalls meist rechtwinkligen Panel-Formaten bedacht werden. Für ein perspektivisches In-Szene-Setzen der Fotos sind folgende Formen denkbar:

- fotografische Darstellung ist gedreht und nicht im 90°-Winkel zur Seite arrangiert
- Foto wird vom Charakter in der Hand gehalten
- Foto wirft Schatten auf Buchseite
- leeres Panel imitiert Oberfläche (z.B. eines Tisches), auf der Fotos verstreut liegen

Meistens treffen mehrere der hier aufgelisteten Erscheinungsformen auf einmal zu. Doch eine letzte Überprüfung stellt schließlich ganz sicher, ob es sich tatsächlich um eine Zeichnung handelt, die sich an ein Foto annähert:

- Foto mit Eselsohren und/oder Löchern
- sonst glatte Seitenränder sind in Mitleidenschaft gezogen
- gezackte bzw. gewellte Seitenränder des Fotos

Neben den genannten ‚Foto-Formen‘ und dem möglichen Vorkommen in der *storyworld*, die die fotografische Imitation andeuten, sind der Grad der künstlerischen Umsetzung und die Qualität selbiger relevant. Je feiner und akkurater der Zeichenstrich und je detailgenauer die Zeichnung aussieht, desto eher wird der Rezipient an eine fotografische Darstellung erinnert.⁴³

Bis jetzt standen die künstlerische Imitation und Abbildung einer fotografischen Darstellung im Mittelpunkt des Interesses. Es gibt jedoch auch ‚reale‘, also nicht zeichnerisch imitierte Fotografien, die auf der diskursiven Ebene in Graphic Narratives wiederzufinden sind. Für die vorliegende Arbeit ist die Bezeichnung ‚fotografische Darstellung‘ dem künstlerischen Abbild vorbehalten, wohingegen das Wort ‚Fotografie‘ auf die nicht imitierte, ‚reale‘ Fotokopie verweist.

⁴³Bei eher skizzenhaften Graphic Narratives mit minimalistischem Zeichenstrich ist eine Unterscheidung zwischen Fotos und Gemälden sehr schwierig.

Analyse und Interpretation von Fotografie in Graphic Novels: Literarische Fallbeispiele

3.1 *Liebe schaut weg* (2007)

3.1.1 ‚Graphic Memoir‘ und die Thematisierung von Fotografie

Die Graphic Novel *Liebe schaut weg* wurde 2007 von der deutschen Künstlerin Line Hoven im Rahmen ihrer dreijährigen Abschlussarbeit angefertigt. Im Mai 2008 wurde diese auf dem *Comic-Salon* in Erlangen mit dem *ICOM*-Preis in der Kategorie „Bester Independent Comic“ ausgezeichnet, welches in zweierlei Hinsicht bemerkenswert ist: Zum einen, weil die angewandte Arbeitstechnik eine besondere ist. Zum anderen, weil die Verwendung von Artefakten und fotografischen Darstellungen in der Graphic Narrative sehr gewählt eingesetzt sind. Da die Narration zudem auf autobiografischer Basis beruht, kann das Werk auch als ‚Graphic Memoir‘ bezeichnet werden.⁴⁴

In der Art eines schwarz-weißen Familienalbums werden die Schwierigkeiten einer transatlantischen Annäherung anhand von drei Generationen der Familie Hoven thematisiert, beginnend mit der Zeit des Nationalsozialismus, der Jugend

⁴⁴Trotz steigender Publikationszahlen ist es bislang nicht gelungen, einen einheitliche Terminologie für dieses Subgenre innerhalb der Comic-Wissenschaft zu finden (vgl. Pedri 2013: 127). „Graphic Memoir“ werden von Whitlock (2006) auch als „Autographics“, von Versaci (2007) als „Comic Book Memoir“, von Gardner (2008, 2012) als „Autography“, von Watson (2011) als „Autographic Memoir“, von Chaney (2011) als „Graphic Novel Memoir“ und von Miller & Pratt (2004) als „Autobiocomics“ oder auch „AutobioBD“ bezeichnet.

des Großvaters, bis hin in die 1970er Jahre. Die Künstlerin, die zugleich die Autorin der Graphic Narrative ist, setzt sich mit der Vergangenheit ihrer Eltern und Großeltern auseinander: die deutsche Familie Hoven aus Bonn trifft auf die amerikanische Familie Lorey aus Muskegon (Michigan). Neben dieser privaten Familienchronik bekommt der Leser zugleich ein großes Stück Zeitgeschichte vermittelt, denn während der Hitlerjugend angehörige Erich Hoven feststellt, dass er mit seinem selbst gebauten Radio einen englischsprachigen Sender mit Musik eines jüdischen Komponisten erwisch hat, versucht Harold Lorey vergeblich, als Alliiertes in den Krieg gegen die Deutschen zu ziehen. Seine Ausmusterung führt im Nachhinein dazu, dass er beim Schlittschuhlaufen seine spätere Ehefrau Catherine kennenlernt. Reinhard und Charlotte vertreten die nächste Generation, die mit ihrer Liebesgeschichte die deutsch-amerikanischen Vorurteile versuchen zu überwinden. Das stereotypische Denken wird zunehmend aufgebrochen, denn Reinhard interessiert sich für die geglückte Mondlandung der Amerikaner, wohingegen seine Mutter diese immer noch verständnislos ignoriert. Zeitgleich und gegen den Willen ihres Vaters studiert Charlotte Lorey ausgerechnet deutsche Literatur für zwei Semester bei den Deutschen. Sie, als Austauschstudentin in Deutschland, trifft später auf einer Party Lines Vater, den Medizinstudenten Reinhard. Die Ortsangaben werden nur anhand der fotografischen Darstellungen oder gekratzten Objekte vermittelt, die erst durch Zusatzinfos den Comic-Rahmen eine Kohärenz verleiht.

Bezüglich der Erzählsituation ist festzustellen, dass ausgehend von Rippl, Hoppler & Eppers Modell die Kategorie (5), *picture specific combination*, am ehesten zutreffend ist. Die Bilder (Zeichnungen und fotografische Darstellungen) dominieren, sodass die Sprache in Form von Sprechblasen und Boxen nur Beiwerk ist, den Kontext für eine grobe Einordnung liefert und narrativ induzierend wirkt. Demzufolge schwierig ist es, einen Erzähler ausfindig zu machen, da es keinen Charakter-Erzähler bzw. personifizierten Erzähler auf der Ebene der erzählten Welt gibt. Obwohl es offensichtlich einen Erzähler gibt, wird nicht deutlich, wer sich dahinter verbirgt. Mit Thon gesprochen, handelt es sich deshalb um einen „hypothetischen Autor“, der entweder fiktiv oder existent sein kann und wenig dem eigentlichen Autor entspricht (2013b: 90). Im Falle von *Liebe schaut weg* liegt allerdings die Vermutung nahe, dass es sich bei diesem „hypothetischen Autor“ um das „Bild des eigentlichen Autors“ handelt (ebda. 89). Das Konzept des ‚Rahmen gebenden Erzählers‘ wiederum ist nur teilweise zutreffend, denn überwiegend wird Nicht-Gesagtes bildlich präsentiert und nur ab und zu Verbales illustriert.

Die Narration wird mit dem Blick in das Innere eines verlassenem Zimmers eröffnet. Neben gepackten Umzugskartons und zugedektem Mobiliar erkennt der

Leser bei genauerem Hinschauen von der Sonne verfärbte Stellen an der Wand, an denen einmal Fotografien oder Gemälde gehangen haben müssen. Dies ist jedoch nicht der erste Verweis auf visuell verarbeitete Kunst in dem Werk. Bereits auf dem Cover fällt der Blick durch das Fenster in einen Raum, an dessen Wand Familienfotos hingen. Mit diesen nicht mehr vorhandenen Bildern wird bereits angedeutet, dass sich das Werk um den Prozess des Erinnerns, des Abschiednehmens und der Vergangenheitsbewältigung drehen wird, denn Autobiografisches ist oft „a narrative [...] designed to make sense of the fabric of the past“, wie Mark Freeman in seiner Arbeit *Rewriting the Self* (1995: 8) betont.

Eine weitere, zu Hovens Geschichte beitragende Besonderheit des Werkes ist die Darstellung historischer Schriftstücke, Artefakte und vor allem fotografischen Imitationen. „The autobiographical as well as the heterobiographical genre has been successfully transferred into graphic storytelling, often connected with representations of historical situations and events“, hält Schmitz-Emans (2013: 393) fest. Diese Aussage trifft auch auf das hier vorliegende Werk zu, denn auf der Ebene der gekratzten fotografischen Darstellung ist demzufolge eine zweifache Kodierung erkennbar. Das Gekratzte soll ein Foto darstellen, das zur inhaltlichen Erfahrungswelt des Werkes essentiell ist und dieses Foto beinhaltet wiederum eine vorgängige, durch sie bestätigte Erfahrungswelt. Das heißt, dass Hoven mit der konventionell als different wahrgenommenen Medialität von Fotografie und Kunst (Kratzung) spielt. Die Schwierigkeit dabei liegt darin, dass der Autor des Werkes zugleich Subjekt und Objekt ist.

Auch wenn es nicht immer eine fotografische Darstellung ist, so wird jedes neue Kapitel mit einem dem Inhalt übergeordneten Dokument eingeführt. Dabei wird die Geschichte alternierend erzählt, sodass die Schauplätze alternierend in den USA und Deutschland liegen. Die erste Episode leitet mit dem Hitlerjugend-Ausweis von Erich Hoven ein. Sowohl die Schrift und das Foto auf dem Pass als auch die Maserung und der HJ-Stempel sind detailgetreu nachgeahmt. Nach dem Ende der ersten Episode über die Nazizeit unterbricht Hoven den Narrationsfluss und fügt weitere Familienfotos hinzu. Diese Fotografien sowie andere Schriftstücke dienen dazu, bestimmte Erinnerungsfragmente an die Vergangenheit von der Handlung auszuschließen.

Die Kombination aus Zeichnung und Fotografie lässt die Grenze zwischen Fakt und Fiktion verschwimmen. Mit anderen Worten: „[T]he comingling of cartooning and photography in graphic memoir’s visual track often ‘eradicate[s] any clear-cut distinction between documentary and aesthetic’“ (Hirsch 2011: 25). Durch dieses Zusammenspiel erwartet der Leser einen Authentizitätsanspruch der

fotografischen Darstellungen und historischen Zeugnisse, trotz ihres fiktionalen Charakters. Auch Pedri analysiert die Vermischung von Fakt und Fiktion in autobiografischen Graphic Narratives und stellt bereits in dem Titel ihres dazu verfassten Aufsatzes „Graphic memoirs – neither fact nor fiction“ (2013) fest, dass *Graphic Memoirs* weder Fakt noch Fiktion sind. Sie vertritt die Ansicht, dass die besondere Medialität von *Graphic Memoirs* ‚So-als-ob-Effekte‘ erzeugen. Die Fiktion ‚spielt‘ mit der Realität und erscheint in der erzählten Welt so, als ob es ausschließlich die eine, außerliterarische Realität gäbe. Stein & Thon fassen Pedris Aussage so zusammen:

[M]uch can be said to weaken claims that fictionality is inherent to the medium of comics, then, but graphic memoirs still present ‘complex reading demands born from complementing the fidelity constraint with more general interests in storytelling. (Stein & Thon 2013:10)

„To postulate memoir as nonfiction and, at the same time, appreciate its fictive intent impacts questions of memoir’s representation and its readers’ appreciation of facts“ (Pedri 2013: 128). Man kann Pedri zustimmen, dass es gewisse Paradoxien in Hinsicht auf den Wahrheitsanspruch zu verzeichnen gibt. Schon der Begriff ‚Memoir‘ beansprucht für sich „the lives of real, not imagined, individuals“ (Couser 2012: 15) abzubilden. Es wird also eine Erwartungshaltung beim Rezipienten erzeugt, die von realen, stattgefundenen Ereignissen ausgeht. Im Kontext der innerliterarischen, diegetischen Welt handelt es sich jedoch immer um Charaktere, nicht aber um Personen, auch wenn sie mit den in der außerliterarischen Wirklichkeit vorkommenden Gestalten Übereinstimmungen aufweisen. Des Weiteren ist die Frage relevant, inwiefern es überhaupt sinnvoll ist, zwischen Fakt und Fiktion in (Auto)Biografien zu unterscheiden, und falls man unterscheidet, gilt „‘telling the truth’ in memoir is not always a straightforward process“ (Versaci 2007: 57). Es ist sehr selten, wenn nicht gar fast unmöglich, eine (Auto)Biografie zu lesen, die keine fiktiven Inhalte enthält. In diesem Zusammenhang weist Davies auf folgendes hin: „[A]ssume that the author has included only events she believes to have occurred, narrated as occurring in the order in which she believes them to have occurred“ (2007: 46). Daraus resultiert die Frage, wie es ein Autor schafft, eine Glaubwürdigkeit aufzubauen und den Rezipienten von selbiger zu überzeugen.

3.1.2 Evokation von Erinnerungen durch Fotografie – Das Familienalbum

Obwohl Erinnerungen verblassen und wegbleiben können und obwohl sie unzuverlässig und selektiv sind, so gelingt es diesem Werk, den Leser von der Zuver-

lässigkeit der Narration zu überzeugen und diese nicht zu hinterfragen. Dies ist in *Liebe schaut weg* auf zwei Gründe zurückzuführen. Auch wenn im Medium des Comics verortet, wird einerseits durch die formale, äußere Gestaltung des Werkes in Form eines Familienfotoalbums Vertrauen beim Leser erzeugt, schließlich handelt es sich um ‚Fotos‘ aus dem persönlichen Bereich, welche besonders vertraulichen Umgang implizieren, da sie nicht für jedermann Augen bestimmt sind. Zum anderen bietet die elliptische Erzählweise von vornherein die Möglichkeit, nicht jede Erinnerung in ihrer Einzelheit zu beschreiben, sondern lässt Raum für Interpretationen, denn wie eingangs erwähnt, sind Erinnerungen immer subjektiv und verblassen mit der Zeit.

Susan Sontag sagte einmal: „To collect photographs is to collect the world“ (1977: 3). Ob diese Aussage heute noch ihre Gültigkeit besitzt, sei dahingestellt. Dennoch könnte man ihn wie folgt erweitern: ‚To collect photographs is to collect the world and therewith to collect memories‘. Um das Leitmotiv der Erinnerung dreht sich die Graphic Narrative, erzählt sie doch Vergangenes. Bereits im Werk selbst findet sich ein Zitat von Woody Allen als Anspielung auf dieses Motto wieder: „I wondered if a memory is something you have or something you’ve lost“. Damit sind zunächst zwei Aspekte umrissen, welche den ambivalenten und komplexen Prozess des Erinnerns umschreiben. Zum einen ermöglicht die Fähigkeit des Erinnerns, das Vergangene noch einmal zu beleben und in die Gegenwart zurückzuholen. Doch auf der anderen Seite impliziert das Erinnern auch, dass es von einer Sache handelt, die vergangen ist. In der Umgangssprache bezeichnet man die Fähigkeit einer Person, sich an Einzelheiten eines bestimmten Ereignisses erinnern zu können, als ‚fotografisches‘ bzw. ‚eidetisches‘ Gedächtnis. Menschen, die diese außerordentliche Gedächtnisleistung haben, erscheint es, als ob sie das Ereignis im Kopf erneut – wie auf einem Foto – vor sich sehen.

Wem diese Fähigkeit nicht gegeben ist, bleibt die Möglichkeit, Erinnerungen mithilfe von Fotoalben zu rekonstruieren. „[C]ameras go with family life“, beobachtete Sontag (1977: 8) und fügte hinzu, dass die Anzahl der Kameras mit der Anzahl der Kinder im Haushalt korreliert (ebda.). Laut Pagenstecher dienen „Privatfotos [...] der persönlichen Erinnerung, der biographischen Selbstvergewisserung und der familiären Selbstdarstellung“ (2009: web). Auch wenn das gemeinsame Betrachten der Bilder (z.B. nach Reisen) den familiären Zusammenhalt stärkt und auch wenn sie in mehrererlei Hinsicht eine aufschlussreiche Gattung sind (vgl. Pagenstecher ebda.), so „sperren sich die auf eine private Nutzung ausgerichteten Knipsbilder zunächst gegen eine wissenschaftliche Interpretation“ (ebda.). Die Interpretation von Bildern ist ohnehin schwierig, in Form eines Fotokollektivs

nicht einfacher. Pagenstecher argumentiert dafür, dass Interpreten das private Fotoalbum als autobiographische Quelle verstehen müssen, denn das Fotografieren und Zusammenstellen in Alben diene dazu:

Seinen Werdegang bildlich aufzuzeichnen und im erzählerischen Fluß des Fotoalbums lebensgeschichtliche Orientierung zu finden. [...] Private Fotoalben sind zwischen Tagebuch, Memoiren und lebensgeschichtlichem Interview angesiedelt: Sie sind weniger intim und selbstfindungsorientiert als Tagebücher. Anders als Memoiren wenden sie sich nicht an die Allgemeinheit, sondern an eine kleine, für den Urheber jedoch wichtige Freundes- und Familien-Öffentlichkeit (ebda.)

Diese von Pagenstecher beschriebenen Merkmale lassen sich auch in Hovens Graphic Narrative wiederfinden. Die Größe der fotografischen Darstellungen in Hovens Arbeit legt dabei Assoziationen an die ersten Papier-Kleinbildformate zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahe.

Eine persönliche Geschichte aus der Vergangenheit, die zwei ‚Ur-Familien‘ auf zwei Kontinenten umspannt, wird der Öffentlichkeit in Form einer geritzten Graphic Narrative zugänglich gemacht. Dabei wird ein Format vor dem Vergessen gerettet: das Fotoalbum erlebt ein ‚revival‘. Auch wenn es noch keine Studien belegen, so lässt sich vermuten, dass im Zeitalter der digitalen Moderne das Fotoalbum im 21. Jahrhundert zu einer ‚vor dem Aussterben bedrohten Spezies‘ gehört. Alle Fotos lassen sich speichern und online verwalten. Sie nehmen weniger Platz im Bücherregal ein (maximal also Speichervolumen) und sparen Zeit, Mühe und Kosten beim Auswählen für die Entwicklung sowie deren Nachbereitung. Auch Pagenstecher konstatiert, dass „je mehr fotografiert wurde, desto weniger Zeit [...] [nahm] man sich zum Sortieren, Einkleben und Beschriften“ (2009: web). Doch meistens sind diese Bilder schneller aus dem Sinn als man für möglich hält bzw. gehen aufgrund von Computerviren, Speicher- oder Hardware-Problemen o.ä. verloren. Auch wenn das Gestalten von Fotoalben intensiven Zeitaufwand verlangt, so hält man jederzeit etwas Greifbares und Selbstgemachtes in den Händen. Es ist eine Art Kunst, bei der man leeren Seiten eine Bedeutung verleihen kann, die man beliebig gestalten und mit verbalem Text verzieren kann.

Nimmt man *Liebe schaut weg* in die Hände, spürt man steifes, festes Papier kartonähnlicher Qualität zwischen den Fingern. Alle Seiten sind schwarz eingefärbt, was den Eindruck von Blankoseiten eines Fotoalbums verstärkt. Dieses Erscheinungsbild wird zudem durch zwei Ornamente, die zuweilen auf den Seiten vorkommen, auf denen viele fotografische Darstellungen zu sehen sind, verstärkt. Sie erinnern an gepresste und anschließend eingeklebte Blumen (vgl. Abb. A.7 b, e). Außerdem gibt es, ähnlich zu einem Fotoalbum, keine Seitennummerierungen und Kapiteleinteilungen. Bis auf wenige Ausnahmen ist eine gleichmäßige und

geordnete Struktur der Panels zu erkennen: vier quadratische Rahmen, die den Leserhythmus erleichtern und von links oben nach rechts unten führen. Wie es für ein Fotobuch typisch ist, dominieren die Bilder, wobei Zeichnungen den fotografischen Darstellungen überlegen sind. Der verbale Text ist auf ein Minimum begrenzt und liefert nur die groben Rahmendaten, die für das Verstehen einer Narration nötig sind (z.B. Namen der Charaktere, vereinzelte Orte und Jahresangaben).

3.1.3 Die elliptische Erzählweise – das Auslassen von Erinnerungen

Der Prozess des Erinnerns steht auch immer im Zusammenhang mit dem Geschichtenerzählen und/oder freiem Erfinden solcher sowie dem Prozess des Vergessens. In *Liebe schaut weg* wird deutlich, dass es sowohl Erzähl- als auch Erinnerungslücken gibt bzw. geben muss, damit die Narration ein kohärentes Ganzes ergibt, schließlich umspannt die Geschichte über 30 Jahre, die auf 96 Seiten abgebildet sind. Die Autorin schließt also nicht die Erinnerungslücken, sondern nutzt diese, um den Leser aufzufordern, selbst ‚Lösungen‘ und Ideen für die Aussparungen im Erzählten zu finden. Eine solche Erzählweise, welche eine gerafften Handlung nach sich zieht, nennt man elliptische Erzählweise und dient oftmals der Aufmerksamkeitssteigerung des Lesers. Mit dieser Strategie nähert sich die Graphic Narrative ebenfalls dem Fotoalbum an, dessen Merkmal Ellipsen sind.

Neumann beobachtet, dass Narrationen erdacht sind und es einen großen Unterschied zwischen historischer Wahrheit und narrativer Wahrheit gäbe (vgl. 2008a: 56). Astrid Erll, die u.a. zu *memory studies* forscht, betont: „[N]o memory is ever purely individual, but always inherently shaped by collective contexts“ (2008: 5). In diesem Zusammenhang bemerkt Vera Nünning, dass wir uns immer bereits in einer narrativen Form erinnern, um unsere Erlebnisse zu entschlüsseln (vgl. 2013: 148), was von Bruner bestätigt wird: „[P]eople narrativize their experience of the world and of their own role in it“ (1990: 115). Des Menschen Ego übernimmt dann die Rolle des Geschichtenerzählers (vgl. Bruner 1990: 111), der über sich von seinem eigenen Standpunkt aus erzählt. Der Mensch wird wiederum von seiner Kultur beeinflusst, denn Gedächtnis und Identität seien eng miteinander verbunden, wie Astrid Erll unterstreicht (vgl. 2008: 6).⁴⁵

⁴⁵Für weitere Ausführungen sei zum einen auf Smith & Watson (2010) verwiesen, die zwischen „real“ oder „historical I“ sowie zwischen „narrating I“ und „narrated I“ differenzieren (72ff.); zum anderen auf Paul John Eakin (2008) und Paul Ricoeurs Konzepte des „remembering“, „recalling“ und „imagining“.

Neben den Sprüngen zwischen einzelnen Panels gibt es große Zeitfenster innerhalb des chronologischen Erzählens, was u.a. darauf zurückzuführen ist, dass zwei Handlungsstränge zeitlich parallel ablaufen, aber erst nacheinander erzählt werden können. Ein Bestellschein für einen Waschvollautomaten für 1200 DM verkauft durch die Firma Elektro-Frebel vom 2.11.1958, der sogar eine Lochleiste aufweist, was impliziert, dass er zu den Akten geheftet wurde und damit ein Original ist (vgl. Abb. A.7 d), sowie die Frauen-Zeitschrift *Constanze* und eine Litfass-Werbung der Firma Storck, die für Bonbons wirbt, stehen dabei stellvertretend für die Wirtschaftswunderzeit der 1950er Jahre im Nachkriegsdeutschland. Diese Artefakte werden nicht weiter kommentiert, sondern stehen für sich allein. Auffallend dabei ist, dass das Dargestellte in den Panels nicht zum Inhalt des Gesprochenen passt. Das Gespräch wird in den Hintergrund verlegt, denn es kommt vielmehr auf den Kontext der dargestellten Zeit an. Damit ist es jedem einzelnen Leser möglich, eigene Erinnerungen, Assoziationen oder Beobachtungen zu entwickeln, denn durch diese Lücken wird zugleich der fragmentarische und unvollständige Charakter von Erinnerung thematisiert.

Eine weitere Ellipse, die für den Handlungsverlauf wichtig ist, ist bei der Familienzusammenführung der Loreys und der Hovens zu erkennen, die kulturell, sprachlich⁴⁶ als auch menschlich nicht ohne Schwierigkeiten von statten geht. Mit Eltern und Schwiegereltern sitzen Charlotte Lorey und Reinhard Hoven in der Bonner Gaststätte *Zum Bären* und erhoffen sich, die Erlaubnis von Mister Lorey zur Hochzeit zu bekommen. Das Schicksal will es, dass Reinhard, der in seiner Kindheit fast wegen Englisch sitzen geblieben wäre und zum Lesen englischer Comic-Heftchen verpflichtet wurde, nun eine Amerikanerin heiraten will. Die nachfolgende Absage und das Gefühl der Jungverlobten – in einer ‚Bärenhöhle‘ ähnlich – gefangen zu sein, anstatt auf die Verlobung anzustoßen, wird innerhalb von vier Panels dargestellt: Im ersten Panel blickt Mr. Lorey missmutig, da er vermutet, was sich in den nächsten Minuten abspielen wird. Im zweiten Panel ringt Reinhard um Worte: „Ähh. . . Mr Lorey, may I. . .“, da er versucht, um Charlottes anzuhalten. Im dritten Quadrat ist bereits eine einsame Gasse in Bonn bei Nacht zu sehen und in dem letzten Rahmen auf der Seite stehen zwei leere Weingläser auf dem Tisch, auf welchem eine Rechnung liegt. Durch die Anordnung der Panels sowie den abrupten Perspektivwechsel vom Gaststätteninnenraum nach draußen ins Freie lässt sich erahnen, was passiert sein muss. Ein ernstes Gesicht von Mr.

⁴⁶Witz und Ironie kommen im Werk nicht zu kurz, z.B. als Catherine meint: „I’ll never be able to pronounce his name *Rainheart*, was wörtlich übersetzt ‚Regenherz‘ und nicht ‚Reinhard‘ bedeutet. Auch werden Stereotypen thematisiert. So will Catherine unbedingt das deutsche Porzellan kaufen und Irmgard ihre Schwarzwälder Kirschtorte anbieten.

Lorey, die gespenstische Leere der Straße sowie die Abwesenheit aller Charaktere signalisieren trotz aller Statik der Panel-Komposition, dass Mr. Lorey ‚Nein‘ gesagt haben muss.

Die Methoden der Gedächtnisrekonstruktion und Visualisierung werden meistens durch das *frame transition device* „Aspekt-zu-Aspekt“ (McCloud) vollzogen, die sich in Hovens Werk mit den „action-to-action“-Panels abwechseln. In Situationen, wie der eben geschilderten Szene, wird ersteres allerdings vorgezogen. Ein Grund dafür ist, dass eine andere von McCloud gemachte Kategorie dem Rezipienten nicht ermöglichen würde, auf Details der Szene näher einzugehen und Momente mit Bedacht wahrzunehmen. Dieses Vorgehen findet vor allem auch in der Trauma- und Krisenbewältigung Anklang (vgl. Adams 2008: 62). Um diesen ersten Kontakt beider Familien zu kontextualisieren, muss abschließend gesagt werden, dass es sich nicht nur um eine inhaltliche Annäherung handelt, sondern auch um eine formal-gestalterische. Erstmals begegnen sich auf einer Doppelseite zwei fotografische Darstellungen der jeweiligen Familien, die in einem größeren als sonst für das Werk üblichen Format sind. Da Familien- bzw. Portraitfotos immer eine Charakterisierung von Menschen widerspiegeln, ist es nicht ungewollt, dass beide Aufnahmen zu Weihnachten 1958 einmal in Amerika und einmal in Deutschland gemacht worden sind. Die Kernfamilie steht neben dem Tannenbaum im Wohnzimmer. Durch diese gleiche Situation erhält man einen Einblick in die Tradition und den Charakter der Familie (vgl. Abb. A.7 a).

Eine ähnliche Szene, die das eigentlich Geschehene auslöst, und die doch das Unausgesprochene einer längeren Zeitspanne ausdrückt, passiert in den zwei aufeinander folgenden Panels, deren Inhalt sich nur wenige Jahre nach der Hochzeit ereignet. Nun in den Vereinigten Staaten lebend, kämpft Charlotte mit ihrer Schwangerschaft und Reinhard, der als Krankenhausarzt arbeitet, mit den Tücken der englischen Sprache. Mangels Sprachkompetenzen kann er seine Patienten nicht richtig verstehen und ist sich somit einer korrekten Behandlung nicht sicher. Auf sein „Ich kann hier nicht arbeiten“ antwortet ihm Charlotte: „Wir können darüber reden noch einmal ... Just give us a little more time“. Das nächste Panel zeigt die Abflughalle eines Flughafens.⁴⁷ Der Leser wird mit zwei ausdrucksstarken Rahmen konfrontiert, sodass der Eindruck gewonnen wird, man könne die Diskussionen der Eheleute um deren gemeinsame Zukunft hören; und doch erscheint es, als ob Charlottes Zögern aus dem Rahmen entfliehen will – aus Angst vor dem endgültigen Schritt, ein Leben in Deutschland aufzubauen.

⁴⁷Eine ähnliche Situation gibt es Jahre zuvor mit Catherine und Harold, als sie nach Bonn zu Besuch kommen, um ihren zukünftigen Schwiegersohn kennen zu lernen. Die Darstellung wechselt vom amerikanischen Flugzeug nahtlos zum Bonner Hauptbahnhof.

Bei den genannten Beispielen wird deutlich, dass die fotografischen Darstellungen sowohl Wendepunkte in der Handlung symbolisieren als auch den Narrationsfluss unterbrechen können. Dieser Eindruck verstärkt sich u.a. an der Stelle im Werk, an der eine Bildfläche mit Klebecken als Platzhalter für eine andere fotografische Darstellung präpariert ist (vgl. Abb. A.7 b). Die fotografische Darstellung müsste erscheinen, doch das Klebebild fehlt. Allein der bloße Rahmen, der durch die Andeutung der vier Klebecken entsteht, wird Anzeiger einer präfigurierten Erwartungshaltung des Lesers, der sich nunmehr fragt, warum das Foto nicht zu sehen ist. Erst die Bildunterschrift „Erich u. Irmgard im Sommerlager der Hitlerjugend“ gibt Aufschluss, was dargestellt werden sollte. Allerdings wird nicht klar, ob das Foto tatsächlich im Familienalbum gefehlt hat oder ob es absichtlich weggelassen wurde. Die Spur der Fotoecken markiert eine Leerstelle, die zu einer Spur in die Vergangenheit führt, die Zeit des Nationalsozialismus. Dieses Foto ist also nicht nur eine Leerstelle in der Graphic Narrative, sondern auch eine Leerstelle, welche auf die dunklen Seiten der Vergangenheit verweist, die somit eine größere, historische Funktion erfüllt. Erst später im Werk bekommt der Leser die Bestätigung für seine Vermutung. Er erfährt durch Reinhardts Antwort auf Charlottes Frage, ob das eine Fotografie von seinen Eltern sei, dass diese nicht gern über diese Zeit gesprochen haben. Doch es ist gerade diese gewollte Ausblendung der Information, durch die der Rezipient unweigerlich zum Erinnern und Hinterfragen gezwungen wird. Diese Lückenhaftigkeit erzeugt deshalb eine Spannung, die das Lesen auf der Suche nach Antworten vorantreibt.

In *Liebe schaut weg* ist ein Zusammenhang zwischen künstlerischer Technik und Erinnerung erkennbar. Line Hovens Originale sind aufwendige, in Schabkarton geritzte Bilder. Das sind Negativ-Papierbögen, welche zuerst mit Kreide und dann mit schwarzer Tusche beschichtet sind. Anders als das Zeichnen mit Pinsel oder Bleistift ist dies eine Technik, die heute nur noch vereinzelt Anwendung findet, denn diese Arbeitsweise braucht einen umfangreichen zeitlichen Rahmen bis sie detaillierte Bilder entstehen lässt. Das Abschaben der schwarzen Oberfläche des *scratchboard* kann dabei auch als eine Art Technik auf die Erinnerung übertragen werden. Durch das Wegkratzen der dunklen Fläche erscheinen Schicht für Schicht in Abhängigkeit vom Weggekratzten helle Flächen. Ähnlich dazu verhält sich die menschliche Erinnerung. Manchmal muss man verschiedene Schichten im Erinnerungsprozess freilegen bzw. ausgraben, um an die Vergangenheit zu gelangen. Während Erinnerungen verblassen können, werden sie in Hovens Arbeit eingeritzt, festgehalten und vorm Vergessen bewahrt. Diese Funktion wird deutlich, auch wenn nur gedruckte Kopien ihrer Originale käuflich zu erwerben sind.

Auch wenn die Skizzierung der diegetischen Welt Lücken aufweist, schenkt der Betrachter selbiger Vertrauen. Dies ist nicht zuletzt auf die akkurate Darstellung des zeithistorischen Geschehens sowie der Charakterisierung der dargestellten Figuren zu verdanken. Auch wenn noch Überreste der Kratztechnik, die die Artificialität der Bilder unterstreichen, zu sehen sind, liest man das Werk als ob es ein autobiografisches Familienepos wäre. Der homodiegetische Erzähler begleitet den Leser durch die Panel-Struktur, die immer gleichmäßig auf den Seiten arrangiert sind. Jeweils zwei Panels oben und zwei im unteren Bildteil erleichtern das Lesen und verleihen dem Werk seinen eigenen Rhythmus. Die Sprechblasen sind schwarze, gleichmäßige Formen, die zu Teilen nicht wie ein Teil der diegetischen Welt wirken. Zum Beispiel gibt es zwei Situationen, in denen sie vor einer Häuserwand auftauchen, ein anderes Mal über dem Küchentisch. Diese Integration erweckt den Anschein, dass es sich hierbei selbst um Teile der Ausstattung handeln könnte.

3.1.4 Zwischenfazit

Als Zwischenfazit bleibt festzuhalten, dass in der Graphic Narrative auf Realitäts-suggestion von Fotografien und deren Konventionen gesetzt wird. Das rechteckige Bildformat mit teilweise sichtbaren Klebeecken sowie die weißen Rahmen der fotografischen Darstellungen und der allgemeine Anschein, ein Fotoalbum in der Hand zu halten, unterstützen die Illusionsbildung. Dieser Inhalt deutet auf extradiegetische Ereignisse, wie z.B. die Nazi-Zeit, hin. Dies hat zur Folge, dass mit dem dokumentarisch-biografischen Fakten der Familiengeschichte gespielt wird, denn einerseits wird das für vertrauenswürdig gehaltene Quellenmaterial (Eintritts- und Flugtickets, Rechnungen, Familienfotos) abgebildet. Andererseits wird diese Realität wieder durch den künstlerischen Stil bei der Erarbeitung unterbrochen, weil es sich um Artefakte handelt, die in eine schwarze Oberfläche geritzt worden sind. „Diese Bilder von Bildern machen deutlich, dass Erinnerung ein narrativer Prozess ist, der von Fiktion nicht klar abgetrennt werden kann“ (Wirth 2008: web). Jede Graphic Narrative hat dabei ihren individuellen Illustrationsstil und eigene Schriftprägung, welche die Leser ermutigt, das Werk als persönliches Ausdrucksmedium des Autors anzusehen. Dabei ist die Art und Weise der Kommunikation über das Erlebte nicht relevant, denn die Erinnerung hat immer Einfluss auf den Inhalt, ganz gleich in welchem Medium, denn jedes Medium stellt zudem seine eigenen Charakteristiken und Wiedererkennungsregeln auf.

3.2 *The Photographer* (2009)

Die vorliegende Graphic Novel *The Photographer* (2009 [ursp. 2003-2006])⁴⁸ setzt in dem Spalt zwischen Fakt und Fiktion an. Neben Text und Bild bringt sie noch eine dritte Dimension ins Spiel, die Fotografie, welche mit ihrem Authentizitätsanspruch in Kontrast zur fiktiven *storyworld* der Graphic Narrative steht. Die Fotografie ist, wie es der Titel errahnen lässt, sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der diskursiven Ebene anzutreffen. Neben vorzufindenden intermedialen Referenzen kann das Werk deshalb in die Kategorie der „Medienkombination“ (Rajewsky 2002: 15-18), vor allem zur Unterkategorie „incorporation of photography“ eingeordnet werden (Schwanecke 2012: 48). Diese Kategorie ist wiederum in „hybridisation characterised by semiotic homogeneity“ (ebda.) einteilbar, denn sowohl Bilder – Fotos und Zeichnungen – als auch Textelemente konstituieren gleichermaßen die Bedeutung in *TP*.

TP handelt von der Reise des französischen Fotografen Didier Lemerrier, der sich der Organisation *Ärzte ohne Grenzen* anschließt und sie während ihres Einsatzes in Afghanistan 1986 begleitet. Dieses Land steht zu der Zeit im Krieg mit der Sowjetunion. Der gleichnamige Protagonist ist dabei ein Alter Ego seiner selbst. Er macht Aufnahmen von Menschen, Landschaften, Tieren und der Arbeit der Ärzte im Land, die eine in sich geschlossene Narration ergeben (Abb. A.10 c, d). Diese fotografischen Abbildungen werden um Zeichnungen ergänzt, die Elemente aus den Fotografien aufnehmen, wiederholen und erweitern. Es wird die Behauptung aufgestellt, dass trotz des Wahrheitsanspruches der Fotografie (vgl. Sontag 1977: 5f.) und ihrem dokumentarischen Anspruch, die Realität zu erfassen, diese Graphic Novel keine zuverlässige Erzählung beinhaltet, weil die Grenze zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Authentizität und Fiktionalität nicht zuletzt durch mediumspezifische Eigenheiten verschwommen sind: „The boundary between fiction and documentary is ill defined, and documentary is arguably dependent on fictional narrative structures“ (Adams 2008: 55). Obwohl diese Geschichte u.a. aufgrund der Wahl des Mediums als fiktiv anzusehen ist, hat das Werk unter Einbeziehung des Paratextes eine starke Referenz zur außerliterarischen Wirklichkeit. Zum einen ist die Verbindung zu *Ärzte ohne Grenzen* als wahrheitsgemäß anzusehen, da es eine Hilfsorganisation ist, die heute noch existiert. Zum anderen basieren die zeichnerischen Darstellungen der anderen Charaktere auf ebenfalls realen Personen, zu denen der Paratext am Ende des Werkes jeweils weitere biografische Informationen bereithält.

⁴⁸*The Photographer* war ein *New York Times*-Bestseller und 2007 mit dem *Les Essentiels d'Angoulême*-Preis ausgezeichnet. Fortan soll die Abkürzung *TP* stellvertretend für *The Photographer* gelten.

3.2.1 Die Fotoreportage, der Comic-Journalismus und ‚War Graphics‘

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs eingebracht. Unter einer Fotoreportage wird eine zeitlich wie örtlich begrenzte Darstellung nicht fiktiver Ereignisse verstanden (vgl. Rohrmann 2007: web). Wurde bis ins 20. Jahrhundert die Ansicht vertreten, dass eine Fotoreportage nichts anderes als die Wiedergabe von Fakten, sprich eine strenge bildliche Dokumentation sein sollte, so hat sich nun die Meinung verbreitet, dass die Person, die erzählt bzw. fotografiert, genauso wichtig ist, wie die Geschichte selbst (ebda.). Umstritten dabei ist, inwieweit sich ein Fotograf in die Geschichte mit einbringen darf, ohne sie subjektiv zu beeinflussen.

Die Aufgabe eines Reportagefotografen ist – neben der Vermittlung der Atmosphäre für das Thema – gleichzeitig ein Gefühl für die Menschen und Lebensumstände, die darin eine Rolle spielen, zu geben. Mit Susan Sontags Worten ausgedrückt, heißt das: „[I]n teaching us a new visual code, photographs enlarge and alter our notions of what is worth looking at“ (1977: 3). Reportagefotografen erzählen Geschichten und können mit Hilfe derer den Fokus auf bestimmte Themengebiete lenken:

Sie unterhalten, sie provozieren, sie zeigen ihre ganz persönliche Sicht der Welt. Eine absolute Wahrheit zu zeigen, ist dabei nicht möglich, weil es sie nicht gibt. Eine objektive Darstellung ist ebenso nicht möglich, da der Fotograf schon anhand der Auswahl der fotografierten Personen, des Ortes und sogar des Bildausschnitts eine subjektive Stellung bezieht
(Rohrmann 2007: web)

Einzelbilder werden so zu einem großen Ganzen zusammengesetzt, denn die Fotos müssen den Betrachter visuell stark ansprechen und deren Geschichte erzählen, ohne dass sie verfälscht oder in einen falschen Kontext gesetzt werden. Über diese Schwierigkeiten der bildlichen Vermittlung klagt bereits Sontag, die darauf aufmerksam macht, dass, wenn eine Geschichte zu sehr berührt, sie nachfolgende Bilderbetrachtung erheblich subjektivieren kann und die Dokumentar- oder Reportagefotografie in Frage stellt. Dies ist u.a. bei Themen wie Krieg, Armut, Flucht, oder Hunger der Fall, die eine „emotionale Verbundenheit des Fotografen mit seinem Thema“ entwickeln (Rohrmann 2007: web).⁴⁹

Trotz aller Umstrittenheit des Begriffs ‚Wirklichkeit‘ in der Fotografie-Theorie kann die folgende Aussage, die immer noch vorherrschend ist, nicht geleugnet werden: „Photographs furnish evidence. We hear about seems proven when we

⁴⁹Die sozialdokumentarische Fotografie hat seit der Einführung der amerikanischen *Farm Security Administration* in den 1930er/40er Jahren durch Fotografen wie Walker Evans oder Dorothea Lange an Berühmtheit gewonnen.

are shown a photograph of it“ (Sontag 1977: 5). Daraus wird abgeleitet, dass die Fotografie einen Authentizitätsanspruch suggeriert. Im Falle des Werkes *The Photographer* wäre es jedoch unangebracht, ausschließlich von Reportagefotografie zu sprechen, da die gezeichneten Elemente sowie offensichtliche Merkmale des Comics den zweiten, wichtigen Bestandteil des Werkes bilden und nicht vernachlässigt werden dürfen. Comic-Elemente und fotografische Abbildungen untermauern sich nicht gegenseitig, sondern ergänzen sich. Kein Bestandteil ist dem jeweils anderen quantitativ oder qualitativ unterlegen.

Reportagen, welche im Comic journalistisch über gegenwärtiges oder zeitgeschichtliches Weltgeschehen berichten und in denen Zeichner sich nicht gänzlich an einer objektiven Geschichtsschreibung orientieren, sondern versuchen, persönlich erlebte, alltägliche Phänomene beispielhaft zu schildern und die umfassenden politischen Verhältnisse einzubeziehen, bezeichnet man als ‚Comic-Reportage‘ oder ‚Comic-Journalismus‘. Diese Genre-Bezeichnung wurde als erste für Joe Sacco für sein 1996 erschienenes Werk *Palestine* verwendet. Er gilt somit als Pionier des Genres, auch wenn in Retrospektive frühere Werke anderer Künstler wie z.B. Keiji Nakazawas *Barfuß durch Hiroshima* (1972) ebenso hinzu gerechnet werden könnten (vgl. Uni Oldenburg 2014: web). Kritik kommt dabei vor allem aus dem Bereich des klassischen Journalismus, denn der künstlerische Zeichenstil ist kein journalistisches Element und somit fiktionsbildend und faktenvertauschend (ebda.). Damit ist die Auseinandersetzung und die Gegenüberstellung von fotografisch wirklich vorgefundener und narrativ erfundener Realität besonders facettenreich und vielversprechend. Scorzin argumentiert, dass Fotos weniger als Dokumentation denn als Gestalt nehmende Wirklichkeiten mit symbolischen Wahrheitsanspruch verstanden werden (vgl. 2010: 141).

Dass Berichterstattung aus Kriegsgebieten keine Neuheit ist, wurde bereits thematisiert. Schmitz-Emans beobachtet dazu:

Graphic narratives become an important form to [...] report about political structures and crises, about wars and other catastrophes, about totalitarianism, political suppression and the suffering of entire peoples as well as of individuals. They often explicitly thematize pictures, image programs, forms and strategies of visual representation as well as the limits of what can be represented. (2013: 394)

Der Blick auf den Büchermarkt signalisiert zudem einen zunehmenden Trend, Geschichten aus fernen Ländern oder Reportagen über politisch instabile Regierungen, Krisen, Kriege, Flüchtlingsströme und andere Katastrophen mit Hilfe von Graphic Narratives dem breiten Publikum zu öffnen. Nicht nur verlagsorientierte, ökonomische Interessen beeinflussen die Publikationsart und -menge, sondern auch zunehmend das Ziel, eine größere Leserschaft auf politisch und

sozial-kritische Themen aufmerksam zu machen. Jüngst hält dazu im Kontext von *information comics* fest: „Knowledge transfer is one of the most pressing problems in our society“ (Jüngst 2010: 1).

In Kontext der Fotografiegeschichte hält das 20. Jahrhundert mindestens eine Gemeinsamkeit zwischen Krieg und Fotografie bereit (vgl. Brothers 1997: 1). Man kann meinen, dass es sich auf die Fülle von Ereignissen und Entwicklungssprüngen bezieht, die in diesem Jahrhundert sowohl auf Kriegs- als auch Fotografieebene zutreffen. Berücksichtigt man im Kontext von Krieg und Fotografie die Aussagen von Sontag, wird deutlich, dass beide Bereiche mehr als nur eine geschichtliche Gemeinsamkeit teilen. Laut Sontag spiele Fotografie eine überaus wichtige Rolle in der Geschichte des modernen Kriegsgeschehens. Die Klimax ihrer Aussage ist, dass sie Fotografie als eine Art ‚Waffe‘ kritisch betrachtet. Des Weiteren behauptet sie, dass manche Fotografen wie Jäger vorgehen und sie die Würde der zu fotografierenden Kultur bzw. des fotografischen Subjekts nicht respektieren (vgl. 1977: 14). Die Umgangssprache hält für diese Symbiose Redewendungen bereit, die dem semantischen Bereich der Waffenkultur entnommen sind, was vor allem in ‚ein Bild schießen‘, ‚Schnappschuss‘, ‚Shooting‘ oder ‚drei Schuss in Serie‘ deutlich wird. Ihrer Meinung nach enthält zumindest der Prozess des Fotografierens für sie etwas Räuberisches und Gefährliches.

Basierend auf diesen Feststellung und der thematischen Alleinstellungsmerkmale von Krieg, Waffen, Schrecken, Leid und Not bietet sich die Bezeichnung ‚War Graphics‘ innerhalb der Graphic Narratives an. Ein an dieser Stelle treffender Essay *Regarding the Pain of Others* wurde 2003 dazu von Sontag verfasst. Er ist nicht nur eine Fortsetzung und Korrektur ihres ersten Werkes *On Photography* (1977), sondern widmet sich im Speziellen der Kriegsfotografie. Sontag behauptet: „[P]hotographs tend to transform, whatever their subject; and as an image something may be beautiful – or terrifying, or unbearable, or quite bearable – as it is not in real life“ (Sontag 2003: 76). Egal in welche Richtung, Fotos verändern und beeinflussen die Rezeptionshaltung. ‚War Graphics‘ müssen daher nicht notwendigerweise nur Kriegskämpfe und Schlachtszenen abbilden. Für eine Definition und Zugehörigkeit zu diesem Subgenre bietet es sich bereits an, die humanitären und (infra)strukturellen Auswirkungen der Katastrophen und politischen Ereignisse eines Landes auf visueller Weise darzustellen.

Kontrovers wird es, wenn ein Foto trotz Terror und Leid immer noch Schönheit und Ästhetik widerspiegelt. Einige Kritiker meinen dann, dass diese Fotos inszeniert seien und einen größeren Kunst- denn Dokumentarcharakter hätten. Auch Sontag nimmt dazu eine kritische Haltung ein, denn sie argumentiert, dass die

Menschen nur Fotos ansehen – vor allem jene, welche Krieg und Terror zeigen – wenn sie ausreichend schockieren (1977: 81f.). Ist daraus abzuleiten, dass Fotos, die Not, Armut und Leiden schildern, nicht schön sein dürfen? Bezüglich der Kriegsfotografie geht sie einen Schritt weiter und behauptet, dass all die Bilder, die wie ein Standbild aus einem Film wirken, unecht aussähen, auch wenn sie nicht künstlerisch inszeniert seien (ebda. 78).

3.2.2 Die Fotografie auf der Inhaltsebene

Obwohl das Hauptaugenmerk auf der diskursiven Einbindung von Fotografien liegt, bietet es sich bei diesem Werk an, auch die *story*-Ebene zu beleuchten, weil bereits im Titel angedeutet wird, dass die Graphic Narrative ausdrücklich auf die Fotografie bzw. einen Fotografen verweist. Der Modell-Charakter des Protagonisten beruht auf dem außerliterarisch real existierenden, gleichnamigen Fotografen, der 2007 starb. In der Funktion eines Fotojournalisten (*TP*: v) ist er für die Aufnahme von Bildern während der abenteuerreichen Expedition – beginnend in Frankreich über Pakistan führend nach Afghanistan – verantwortlich. Mit seinen Bildern hält er sowohl die Situation im Lazarett als auch ein seit den Terroranschlägen im September 2011 dem Westen noch unbekanntes Land fest. Neben dieser Funktion als Fotograf ist Didier in der Graphic Novel zugleich Erzähl- und Fokalisierungsinstanz. Durch die Auswahl seiner Bilder und die Auswahl des Bildausschnittes blickt der Rezipient durch seine Linse, was allerdings wiederum Auswirkungen auf die Objektivität hat. Manchmal bezeichnet sich Didier selbst als „wanderer“ und „observer“ (z.B. *TP*: 23, 28, 45, 55), der rastlos umher läuft und immer auf der Suche nach neuen, guten Motiven ist.

TP besteht aus drei Teilen, die an Gustav Freitags 1863 beschriebenen triadischen Dramenaufbau eines Fünkfaktors erinnern und ursprünglich aus drei Einzelpublikationen herausgegangen sind. Die Geschichte wird bis auf wenige Ausnahmen chronologisch erzählt. Die Narration beginnt *in medias res* im Juli 1986 und endet im Oktober des selben Jahres. Der erste Teil handelt von Didier und beschreibt, wie er sein Leben in Frankreich hinter sich lässt und nach Pakistan aufbricht. Er erzählt Episoden und Abenteuer, die er während der gefährlichen Reise über die Grenzen nach Afghanistan erlebt. Der zweite Teil schildert die tägliche Arbeit der Ärzte und illustriert eindrucksvoll die Auswirkungen vom Krieg auf das Leben der Bevölkerung. Ebenso thematisiert wird Didiers Entscheidung, die Mission auf eigenen Willen hin einige Wochen früher zu verlassen. Der dritte Teil beschreibt schließlich seine einsame und gefährliche Reise zurück nach Pakistan.

Neben dem ‚Charakter-Fotografen‘ ist die Bildaufnahme der Ausgangspunkt

für die Erzählung, die ursprünglich nur als eine Fotoreportage geplant war. Das heißt, dass die Fotografien mit ihrer ‚Ich-war-dort-gewesen-Qualität‘ die Basis der Geschichte bilden und die Möglichkeit zur Erweiterung des Erzählprozesses geben. Die Fotos sind in ihrer chronologischen Reihenfolge abgedruckt, wodurch die Handlung leicht nachzuvollziehen ist. Darüber hinaus bilden die Fotografien die Ausgangsinformationen für die darauf aufbauenden Zeichnungen „which seamlessly complete[] the narrative around the picture and give[] them further depth and meaning“ (TP: xi). Das heißt, dass diese Struktur Hoppeler, Etter & Rippl’s Modell-Kategorie (2), *alternating combination*, entspricht. Auf Wolfs Skala entspricht dieses Werk der Einteilung zu fast *genuinely narrative*. Die Erzählsituation ist im Vergleich zu *Liebe schaut weg* offensichtlicher, wenn auch nicht einfacher auszumachen. Es handelt sich um eine verbal-bildliche, explizite, offene Narration, die überwiegend durch einen homodiegetischen, bisweilen auto-diegetischen Charakter-Erzähler durchgeführt wird. Dieser übernimmt zum Teil die Rolle der Fokalisierungsinstanz. Dennoch ist bezüglich der nicht-narratologischen Darstellung auch ab und zu ein extradiegetischer, „hypothetischer Autor bzw. ein Autorkollektiv“ (vgl. Thon 2013b) auszumachen, der einem unbeteiligten Beobachter entspricht.

3.2.3 Die Struktur und Komposition von Fotografie auf der diskursiven Ebene

In TP sind Bilder – Fotografien und Zeichnungen – und Text miteinander verbunden und müssen zusammen gelesen werden. Das heißt, dass das visuelle und verbale Medium nicht einzeln betrachtet werden sollte, da das Intermedialitätskonzept von Anfang an vorherrschend ist. Die Haupterscheinungsform ist die synchrone Verwendung (vgl. Moll 2006: 79) von Zeichnung und Fotografie, welche durch Sprache im Medium Comic begleitet wird. Das Arrangement der Anteile auf einer Seite verdeutlicht, dass der Text in Form von Sprechblasen oder Hinweisboxen der Visualität untergeordnet ist. Da Fotografien und Comic-Zeichnungen fast in gleichem Maße vorzufinden sind, kann man laut Werner Wolf von einer „primäre[n]“, „offen[en]“ Intermedialität (2004: 327f.) sprechen, die deutlich sichtbar und wichtig für die Handlung ist.

In Bezug auf die Fotografie wird festgestellt, dass es sich nicht um künstlerisch nachgeahmte Darstellungen handelt, sondern um eine Auswahl verschiedener Arten und Größen von Fotografien. So findet man Schwarz-Weiß-Fotografien wieder, die Erinnerungen an analoge Zeiten wecken. Zugleich wird dadurch eine Authentizität und ein Wahrheitsgehalt impliziert, da Manipulationen (fast) nicht

vorkamen. Die analoge Repräsentationsform gilt im Vergleich zum digitalen Verfahren daher als unmittelbar, ungeschönt und nicht inszeniert (vgl. Scorzin 2010: 138). Darüber hinaus gibt es Buchseiten ausschließlich mit Rollfilmsequenzen arrangiert, welche weder Text noch Zeichnung beinhalten. Das Zeigen dieses fotografischen Paratextes unterstützt die Vorstellung der sichtbaren Materialität von Fotografie und ihrer Objekte (vgl. *TP*: 75, 120, 128, 260). Dabei fällt auf, dass, wann immer der Rollfilm oder Negativ-Bilder in Gänze gezeigt werden, selbige in einer sehr kleinen Größe gedruckt sind, um so viel wie möglich Sequenzen auf der Buchseite darzustellen und eine Fülle von Inhalten und Impressionen des Fotografen zu liefern. Nicht selten ist es jedoch der Fall, dass gleiche Bildinhalte oftmals wiederholt werden und sich nur durch einzelne Bewegungs- oder Situationsänderungen unterscheiden.

Bezüglich der unterschiedlichen Verwendung fotografischer Größen ist festzuhalten, dass die Größe eines Fotos mit der semantischen Bedeutung korreliert. Je größer z.B. die Not und das Leiden von Kriegsverletzten, Veteranen und Kindern ist, desto größer sind die Fotos mit Blick auf die Seitenverhältnisse abgebildet (z.B. *TP*: 119, 133, Abb. A.9 b). So ist u.a. die Darstellung des Todes eines Kameraden von Didier eine halbe Seite groß (*TP*: 80), um Sympathie und Respekt gegenüber dem Toten entgegenzubringen, wohingegen für das Fotografieren der Rückansicht eines Esels in der Karawane nur kleinere Bildformate gewählt werden (*TP*: 75).

Ein weiteres Beispiel ist die Klimax der Geschichte. Nach einigen Tagen einsamer Reise ohne Weggefährten, Wasser und Nahrung ist Didier im dritten Teil am Ende seiner Kräfte angelangt: „[He] take[s] out one of [his] cameras [and] choose[s] a 20 mm lens, a very wide angle, and shoot[s] from the ground. To let people know where [he] ha[s] died“ (*TP*: 220-223). Dies ist die erste Stelle in der Graphic Novel, in der nur ein Motiv – Didiers Pferd vor dem Hintergrund einer kalten, trostlosen Landschaft – auf drei Bildern innerhalb von zwei Seiten gezeigt wird. Auf diese folgt eine große Panorama-Aufnahme, die eine Doppelseite des Buches einnimmt. Jenes Motiv scheint von höchster Bedeutung für den Erzähler zu sein, da er den Ort als seinen Sterbeort empfindet (*TP*: 220). Dadurch, dass das Foto in einer äußerst dunklen und düsteren Atmosphäre, inmitten wolkenverhangener Berge mit schneebedeckten Spitzen aufgenommen worden ist, erscheint es als sehr semantisch aufgeladen, denn die Dunkelheit – unterstützt durch die Schwarz-Weiß-Fotografie – impliziert den Gedanken an eine Todesnacht und kann somit als Metapher für den Tod selbst gelesen werden (vgl. Abb. A.9 a). In diesem ‚Tal des Todes‘ agiert Didier nicht nur als Fotograf und Erzähler, sondern auch als Fokalisierungsinstanz. Dadurch sieht der Leser im übertragenem Sinn mit Didiers

Augen, was den Rezipienten ganz nah an das Geschehen zu bringen scheint.

Bis jetzt wird bei die Untersuchung von *TP* vor allem die Präsenz von Fotografie im Werk betont. Um die gesamte Aktionsvielfalt von Fotografie zu untersuchen, muss jedoch auch auf die Stellen geschaut werden, an denen sie nicht vorkommen. Dies führt zu der Beobachtung, dass, wann immer der Protagonist nicht in der Lage ist, Fotos zu machen, die Comic-Zeichnungen einspringen. Dies ist immer dann der Fall, wenn es sich um körperliche oder geistige Schwäche beim Protagonisten handelt, die Erinnerungen seinerseits nicht mehr vorhanden sind oder moralische und religiöse Werte eine Aufnahme verbieten. Die Zeichnungen nehmen dadurch den Bildinhalte der Fotos auf und erzählen die Geschichte weiter. Sie sind auch dann den Fotos nicht untergeordnet, sondern wirken ergänzend und für die Imagination des Lesers unterstützend. Andreas Moll bemerkt dazu, dass sich durch den Komplementärkontrast „Text- und Bildmedien [...] gegenseitig in Anspruch nehmen, vereinnahmen und ergänzen“ (2006: 116). Damit ist gemeint, dass die Wort-Bild-Kombinationen nur als „vielschichtige Verweisstruktur“ produzierbar und interpretierbar sind (ebda.).

Festzuhalten ist, dass sowohl Fotografien als auch Illustrationen gleichberechtigte Elemente sind und sowohl qualitativ als auch quantitativ nebeneinander existieren. Heißt es in einem Panel: „I [Didier] take pictures as he [another man] tells his story“ (*TP*: 77), so sieht man im darauf folgenden, gezeichneten Panel aus einer anderen Perspektive, wie Didier gerade fotografiert (vgl. Abb. A.9 d). Mit Blick auf die Anteile der Quantität tragen Fotografie als auch Zeichnung zu gleichen Anteilen zur Narration bei. Bezüglich der qualitativen Beteiligung der Medien ist ein Vergleich aufgrund mediengebundener Eigenschaften nicht sinnvoll. Dennoch kann gesagt werden, dass die Comic-Bilder vom Ikonenhaften weit entfernt sind, sondern sich dem fotografischen, abbildenden Aussehen stark annähern.

3.2.4 Hinweise auf die erzählerische Un/zuverlässigkeit

„One of the chief problems that affects the recounting and retelling of experience [...] is that of authenticity“ (Adams 2008: 59). Die Kohärenz der Erzählung und der Anspruch auf die außertextuelle Wirklichkeit sowie die Authentizität der Erlebniswiedergabe, wie es Adams nennt, erscheinen auf den ersten Blick in *TP* als glaubwürdig und vertrauensvoll. Bei näherem Betrachten verschwimmt jedoch die Grenze zwischen Fakt und Fiktion sowie Authentizität und Fiktionalität.

Auch wenn die vorliegende Graphic Novel vorgibt, dokumentarische Fotos zu enthalten, so schränkt zumindest die Tatsache, dass Comic-Zeichnungen die

Geschichte erzählen, ihre Echtheit maßgeblich ein. Im folgenden Teil soll es nicht darum gehen die Echtheit der Fotos herauszufinden, sondern vielmehr zu untersuchen, ob es Indikatoren gibt, die den dokumentarischen Charakter und die Echtheit der Erzählung beweisen. Dafür wird auf das narratologische Konzept des unzuverlässigen Erzählens aus der Literaturwissenschaft zurückgegriffen. Laut Nünning (vgl. 1998) ist ein unzuverlässiger Erzähler ein Erzähler, dem man nicht trauen kann. Er oder sie arbeitet unter den Zwängen begrenzten Wissens, um die Informationen zu vermitteln. Der oft auftretende Ich-Erzähler ist in seinem Tun nicht fehlerfrei und kann sogar (mit Absicht) die Unwahrheit erzählen. Daraus folgt, dass man die Zuverlässigkeit der Narration entweder durch einen „begrenzten Wissensstand, emotionale Involviertheit [...] und ein fragmentwürdiges Werte- und Normensystem“ überprüfen kann (vgl. Nünning 2008: 123f.).

Direct experience is not necessarily the most important attribute of the authentic documentary account, more the value of the information to the narrator, the belief in its veracity, and the imperative that drives its dissemination. (Adams 2008: 59)

Diese Aussage lässt sich anhand des Charakters Didier beweisen. Es wird deutlich, dass sein Charakter dabei eine sehr wichtige Rolle spielt. Sowohl die fotojournalistische Qualität der Aufnahmen als auch das Talent für den richtige Blickwinkel auf ein fotografisches Objekt durch Didier erzeugen den Anschein von Glaubwürdigkeit. Die ersten Seiten der Graphic Novel, die ausschließlich aus Fotografien bestehen, interpretiert man demnach als Reportage. Es wird offensichtlich, dass Didier nicht nur ein professioneller Fotojournalist ist – weil oft metareflexiv davon im Werk die Rede ist – sondern weil er in der Lage ist, mehrere Arten von Fotos aus verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen Kameraausrüstung aufzunehmen. Er lichtet bspw. nicht nur verwundete Kriegsoffer ab, sondern lenkt den Blick auf Landschaften, Tiere und die Lebensumstände der Afghanen (u.a. *TP*: 160, 166, 193, 198, 228).

Ein weiterer Aspekt, der die Zuverlässigkeit der Geschichte unterstützt, ist die Darstellung des Fotografen. Um die Richtigkeit seiner Erlebnisse zu beweisen, tritt er sprichwörtlich hinter der Kamera hervor. Zu Beginn und am Ende der Narration stellt er sich vor den Spiegel, um seine äußeren körperlichen Veränderungen vor und nach der Reise dem Betrachter vorzustellen (*TP*: 4). Außerdem wird er, wenn auch sehr selten, von anderen Menschen fotografiert, um seine Existenz im Verlauf der Mission zu beweisen (u.a. *TP*: 158, 255). In einer Situation bricht seine Kamera aufgrund eines Sturzes entzwei, sodass er sich den Apparat seines Begleiters John ausleiht. Da diese im Gegensatz zu seinen eigenen Aufnahmen Farbfotos macht, erwähnt er es explizit (vgl. Abb. A.9 c, *TP*: 91). In all diesen Beispielen der

medialen Selbstreflexion wird dem Rezipienten kein Anlass zum Zweifeln oder Infragestellen der Zuverlässigkeit der Erzählung gegeben.

„I’m far away and there isn’t enough light. I hope that the action will be visible on the photos, otherwise nobody will believe me“ (TP 2009: 68). Wie es in diesem Zitat bereits anklingt, ist ein weiteres Phänomen, das häufig in TP zu beobachten ist, die reflexive Bewertung und Bezugnahme auf den Prozess des Fotografierens sowie – an anderen Textstellen – auf das Foto-Equipment, die Lichtverhältnisse und die Motivauswahl. Didier reflektiert z.B. über Kameras aus der *Leica*-Kollektion (TP: 26f.), die richtige Blitzeinstellung (z.B. TP: 43) oder Lichtverhältnisse („but black and white doesn’t capture it as clearly as possible“ (TP: 52); „Photographically, it wasn’t that great. It was a bit far“ TP: 86) sowie über die Themen und Subjekte, die er sich vor die Linse erhofft. Den Besuch auf einem großen afghanischen Markt bezeichnet er z.B. als „field day for a photographer“ (TP: 13). Diese Meta- und Selbstreflexivität über Fotografie steht in enger Verbindung zu der Art und Weise wie die Handlung erzählt wird, weil sie der Erzählung Kohärenz und Glaubwürdigkeit verleihen, indem sie auf außerliterarisch faktuale Gegebenheiten anspielen. Das Infragestellen des eigenen fotografischen Könnens impliziert daher eine authentische Haltung des Protagonisten gegenüber seinem Publikum. An einer Stelle diskutiert Didier mit seinem Freund über die Funktionen und Eigenschaften, die ein ‚gutes‘ Foto ausmachen: „What is a good picture?“ – „I don’t know. You have to search for it, search all the time. And not necessarily on war zones or spectacular places“ (TP: 60ff.).

Ein weiteres Merkmal für die Reliabilität seiner Handlung wird durch rot gefärbte Rahmen und Markierungen um einige ausgewählte Bilder auf der diskursiven Ebene erzeugt. Diese deuten auf Ergebnisse eines Selektionsprozesses bei der Zusammenstellung der Graphic Narrative hin (u.a. TP: 72, Abb. A.8 a, b). Durch diese Offenlegung wird beim Rezipienten ein Glauben an den Wahrheitsgehalt erzeugt. Zudem wirkt es so, als ob die Distanz zwischen Rezipient und Autor verringert wird. Dies erweckt wiederum den Anschein, dass der Rezipient selbst am Auswahlprozess beteiligt wäre. Dieser Umgang mit den Fotos bildet zugleich die Basis für das Glaubwürdigkeit der Narration der Erzählers bzw. der Fokalisierungsinstanz.

Neben dieser offen gelegten Auswahl und dem Einblick in die Postproduktion gibt es zusätzlich verschwommene und unscharfe Fotos. Trotz ihrer qualitativen Mängel und einem falsch gelegten Fokus wird der Glaube an die Zuverlässigkeit der Narration gesteigert. Dafür gibt es mindestens zwei Gründe. Zum einen wurden diese Bilder von Laien aufgenommen, nämlich dann, wenn die Einheimischen Didier darum baten, weil sie nie zuvor so ein Gerät in der Hand hielten.

Zum anderen ist diese Art von Bildern ein Indikator für Resultate von Angst- und Bedrängniszuständen des Protagonisten (z.B. *TP*: 201), welche aus den dazu erklärenden Bildaussagen ersichtlich werden.

Ein weiterer Grund, welcher die der Autobiografie ähnelnden Fiktion Glaubwürdigkeit verleiht, ist der Paratext (Genette 1989 [1987]). Sowohl der Prolog, der Epilog als auch die geografischen Karten über Afghanistan, die die Arbeit begleiten, erklären von Beginn an, dass der Leser auf einen enthusiastischen Fotografen treffen wird: „[Didier’s] reportage has a depth of honesty that comes from a passion of service – service to his art, first and foremost, and, second, to the mission that he has agreed to be part of“ (*TP*: v). Des Weiteren gibt der Rollfilm Auskunft über vereinzelte technische Daten, da er u.a. die Anzahl der Negativstreifen als auch die Art der Kameras, z.B. eine *Kodak TX 5063* (*TP*: 9) oder eine *Ilford HP5* (*TP*: 7, 51, 71) anzeigt. Diese dokumentarische Qualität ist auf der letzten Seite, auf der die Kontaktbögen in Gänze gezeigt sind, realisiert. Doch neben all diesen Beispielen darf man nicht außer Acht lassen, dass es sich immer noch um eine Narration handelt, die im fiktiven Medium des Comics erzählt wird. Didiers eben zitierte Aussage deutet an, dass mindestens ein weiterer, kritischer Blick auf die Graphic Novel notwendig ist. Dieser schließt sich im Folgenden an.

Bereits im Jahr 1977 hat Sontag auf folgendes hingewiesen: „At one end of the spectrum, photographs are objective data; at the other end, they are items of psychological science fiction“ (1977: 163). Das verdeutlicht, dass es trotz des fotografischen Anspruchs die Wahrheit zu sagen, Faktoren gibt, die die Authentizität eines Fotos herausfordern (vgl. ebda. 2003: 76). Sontag zufolge können Fotos auf der einen Seite Dokumente generieren, auf der anderen Seite können sie jedoch auch Beiträge zur bildenden Kunst schaffen. Oder wie es Alexis Siegel in der Einleitung der Graphic Narrative formuliert: „The passion for the service of art comes first“ (ebda.: v). Diese Aussage impliziert, dass man die Dokumentarfotografie hinterfragen sollte, auch wenn etwas bewiesen zu sein scheint, wenn man ein Foto davon sieht (vgl. Sontag 2002 [1977]: 5).

Wie bereits erläutert, ist das Fotografieren nicht vollkommen objektiv (siehe Kap. 2.2). Die Wahl des einen Moments gegenüber dem anderen, die Wahl dieses Blickwinkels und der Brennweite gegenüber jener ist ein komplexes, ideologisches Verfahren beim Fotoprozess. Eben diese Spezifika findet man in der hiesigen Graphic Novel vor, denn die Auswahl bzw. die Entstehung eines einzelnen Bildes wird durch den Fotografen Didier, der das zu fotografierende Objekt wählt und damit über die Darstellung entscheidet, beeinflusst. Daher erscheinen diese Fotos lediglich als „pieces of the world“ (Sontag 1977: 4). Folglich wird der Empfänger

an die Ansicht des Fotografen gebunden und lernt dadurch nur eine Perspektive kennen, weshalb die im Kapitel 3.2.4 genannten Beispiele teilweise auch als Gegenbeispiele und somit Beweise für dieses Kapitel anzusehen sind.

„To narrate, photographs must be animated by a narrative voice“, heißt es bei Pedri (2011: web). Dass es nur eine einzige Perspektive gibt, aus der erzählt wird, agiert Didier als höchst offener, homodiegetischer Erzähler. Die gelben Textboxen sind dabei für seine Stimme vorbehalten. Außerdem tritt er als Fokalisierungsinstanz auf, wie z.B. „I feel I’ve caught a glimpse“ (TP: 96). Multiperspektivität ist daher nicht vorhanden, sodass die Tatsache, dass es sich teilweise um eine als autobiografische Dokumentarreportage erscheinende Graphic Novel handelt, die Zuverlässigkeit der Narration in Frage stellt.

Der stärkste Faktor für die Illusionsbildung der Glaubwürdigkeit ist das Medium, in dem die Vermischung von Realität und Fiktion auftritt – der Comic als eine hybride literarische Gattung. „Every picture is seen in some setting“ (Sonntag 2003: 120), was bedeutet, dass jedes Foto von seinem Kontext, u.a. dem Ort der Veröffentlichung, abhängig ist. Mit anderen Worten ausgedrückt: „[T]heir [the photographs’] context must be respected, since it is within [their] context that inheres their meaning“ (Brothers 1997: 16). Ursprünglich als Fotoreportage produziert, verwandelte sich das Werk durch die Einbindung von Zeichnungen und *icons* von Nicht-Fiktion in Fiktion. Darüber hinaus wird eine wesentliche Information dem Leser bis zur fast letzten Seite vorenthalten. Obwohl die Mission im Jahr 1986 stattfand, wurde die Reise erst 13 Jahre später niedergeschrieben. Zudem standen die Originalnotizen nicht zur Verfügung, da das Heft im Laufe der Jahre verlorenen gegangen ist: „This graphic novel would have been different if the authors had been able to draw on that document“ (TP: 267). Damit eröffnet dieser eine Satz eine völlig neue Dimension auf die fast schon als autobiografischen Züge der Graphic Novel. Somit wird jegliche Annahme zerstört, dass die Graphic Narrative mit den abgebildeten Fotografien wirklich so passiert ist, wie sie erzählt wird.

„[D]espite knowing that photographic images are often ambiguous and easily manipulated, readers [...] continue to fall prey to the ‚myth of photographic truth‘“ (Pedri 2011: Web). Dies geschieht u.a. durch das Einbeziehen der Illustrationen. Bei näherer Analyse merkt der Rezipient, dass die Comic-Zeichnungen immer dann erscheinen, wenn der Protagonist nicht mehr in der Lage ist, die Objekte fotografisch zu erfassen oder sich an Details erinnern zu können. Überwiegend taucht dies dann auf, wenn Dunkelheit eintritt (u.a. TP: 134), Didier nicht aktiv an der Szene beteiligt ist, sich in einem persönlichen Gespräch befindet oder den

privaten Bereich schützen möchte (u.a. *TP*: 152-155; z.B. „I know I should take a picture, but I feel so empty“ *TP*: 58 und „I’m really tired“ *TP*: 64). Zu einem gewissen Grad ermöglichen die Zeichnungen eine Addition und Komplementierung der Geschichte zu den Fotos, denn andernfalls würden gleichzeitig Informationen verloren gehen. Mithilfe des Mediums Comic dringt man in Bereiche vor, die ein Foto nicht darstellen kann – nämlich Sprache und damit auch Gedanken, Meinungen und Ideen (vgl. Schmitz-Emans 2012b: 69).

3.2.5 Zwischenfazit

Zusammengefasst bedeutet das, dass die Fotografien auf der diskursiven Achse einen wesentlichen Teil der für das Verständnis wichtigen Narreme wie Charaktere, Ort, Zeit und Handlung ausmachen, aber erst in Verbindung mit Text ihre volle Entfaltung erhalten. Auch wenn *TP* eine realistisch-dokumentarische Seite anhaftet, indem es auf ein tatsächlich stattgefundenes Ereignis, nämlich den Krieg in Afghanistan, verweist, so bleibt es ein fiktionales Werk jedoch mit einem hohen Maß an realen, außerliterarischen Bezügen. Bezugnehmend auf die aktuelle Fototheorie ist demnach auch festzustellen, dass ein dokumentarischer Report aufgrund seiner mediumspezifischen Eigenheiten ohne die Unterstützung der Fotoserien nicht möglich ist (vgl. Hillenbach 2012: 167). Die Fotografie erhält dadurch die Funktion der Wissensvermittlung und Dokumentation im journalistischen Kontext. Die durch Selbst- und Metareflexivität erzeugte Transparenz und glaubwürdig gemachte Welterzeugung sowohl während als auch nach dem Prozess des Fotografierens, die überwiegend natürlichen und wenig inszenierten Bilder enthalten sowohl einen pädagogischen Impuls als auch einen höchst politischen Einfluss. Der Comic liefert dafür einen Rahmen, um einem breiten Publikum eine solch schwierige und nicht für jedermann relevante Thematik von ‚War Graphics‘ verständlich und leichter zugänglich zu machen. Des Weiteren muss die anfänglich gestellte Frage, ob es Fakt oder Fiktion ist, umformuliert werden. Es ist sinnvoll zu fragen, ob die Narration mit Blick auf die Ebene der außerliterarischen Realität wahr und zuverlässig ist, sondern mit Blick auf die Ebene der Repräsentation. Die erste Frage wurde bejaht, letztere wurde differenziert beantwortet. Im Kontext der Fotografie regt es eine Grundsatzdiskussion an und wirft die Frage auf, ob es heutzutage überhaupt noch ein Medium gibt, das die Wahrheit abbildet und wenn ja, welches. Diese Frage wird im Rahmen der Arbeit allerdings nicht weiter verfolgt.

3.3 *Celluloid* (2011)

Mit *Celluloid* ist ein Werk ausgewählt, welches in zweierlei Hinsicht den Korpus der ‚Photo-Graphics‘ erweitert und vor neue, generische Herausforderungen stellt. Zum einen kommt die Graphic Narrative ohne Schriftsprache aus – ein Phänomen, welches nur sehr selten zu finden sei (vgl. Schmitz-Emans 2012b: 73). Dies führt zu der Frage, inwieweit die Bezeichnung Graphic Novel überhaupt gerechtfertigt ist. Zum anderen enthält das Werk erotische bzw. pornografische Merkmale – ein Thema, welches im 21. Jahrhundert noch immer tabubehaftet ist und nur bedingt im Fokus literatur- bzw. kulturwissenschaftlichen Interesses steht. Erst 2014 wurde durch die britische Professorin Feona Attwood das erste seriöse, wissenschaftliche Fachblatt namens *Porn Studies* gegründet (vgl. Evers 2014: 125).

„Sex doesn’t seem to be embraced much by graphic novelists (that’s the act of drawing it rather the act itself) but I stand to be corrected on that one“, begründet der Autor von *Celluloid* seine Entscheidung, sich dieser Thematik zu widmen. Bislang gibt es nur wenige Grafik-Künstler, welche sich mit Erotik und Pornografie beschäftigen, denn „[m]ost pornography is pretty awful. [...] [I]t rarely excites other areas of the mind, or the eye. It’s repetitive, bland and often a bit silly“ (Mautner 2011: web). Einer der berühmtesten Künstler, der sich mit nackter Freizügigkeit auseinandersetzt, ist Touko Laaksonen, dessen international renommierte ‚Gay Comics‘ unter seinem Pseudonym Tom of Finland herausgegeben werden. Im interdisziplinären Feld der *gender studies* und *graphic art* hat sich das 2012 erschienene Werk *Stripped - A Story of Gay Comics* von Markus Pfalzgraf zum Standardwerk avanciert.

Celluloid erzählt von den sexuellen Sehnsüchten und Fantasien einer Frau. Am liebsten würde sie ihre sexuelle Befriedigung mit einem ihr bekannten Mann ausleben, doch dieser ist terminlich verhindert. Aufgrund seiner Absage und ihrer Langeweile fällt ihr Blick schließlich auf einen alten Filmprojektor mit Handkurbel, der in ihrem Wohnzimmer als Accessoire steht. Wie sich herausstellt, ist er noch funktionstüchtig und enthält einen erotischen Film. Durch das Anschauen dieses Filmes wird sie umgehend in eine Welt voller Sehnsüchte, sexueller Begierde und Lust hinein versetzt. Ist sie am Anfang nur stille Betrachterin des Films, kommt sie im Laufe der Narration immer mehr in Ekstase. In ihrer Vorstellung träumt sie, dass sie sich von einer stillen Voyeurin zur passionierten Teilnehmerin dieses erotischen Filmes entwickelt. Dabei erlebt sie neben körperlicher Selbstbefriedigung eine homosexuelle Liebschaft sowie Geschlechtsverkehr mit einem teufelähnlichen Wesen. Auf der Suche nach Befriedigung durchwandert die Protagonistin dabei mehrere Welten, die sowohl visuell als auch inhaltlich voneinander abgegrenzt

sind und dabei zwischen Realität und fiktiver Träumerei transzendieren. Die darin enthaltenen Fotografien, die der Realität entnommen sind, stammen aus den Abbildungen des Filmmaterials, denn bildet man einen Rollfilm auf Seiten ab, so entstehen automatisch statische Fotografien auf zweidimensionaler Fläche.

Dass dieses erotische Werk eher für den intellektuellen Anspruch als für den Unterleib gedacht ist, wird nicht zuletzt durch die geringe Anzahl an Narremen sowie generellen literarischen Merkmalen verursacht. Dies führt dazu, dass vom Rezipienten ein Höchstmaß an Eigeninitiative beim Leseprozess gefordert wird, um die wenigen Anhaltspunkte zu einer dennoch kohärenten Narration zu verbinden. Beginnend mit der Erzählsituation ist festzuhalten, dass die Handlung *in medias res* eingeleitet wird und zeitlich nicht genau einzuordnen ist. Jedoch wird zu Beginn der Handlung mit der Wochentagsangabe „273-96“ im Terminkalender der Frau ein impliziter Hinweis gegeben, dass es noch 96 Tage bis zum Jahresende sind. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Handlung Ende September stattfinden muss, wobei das Jahr nicht ersichtlich wird – ebenso wenig wie der Ort der Handlung. Aufgrund von Wiederholungen deutlich zu erkennen, ist dahingehend die Frau als Protagonistin der Handlung. Aufgrund ihrer Namenslosigkeit und damit allgemein gehaltenen Übertragbarkeit besteht für jeden die Möglichkeit, sich mit ihr und ihren Wünschen zu identifizieren.

Eine weitere Abweichung von bisher als konventionell angesehenen Formen von Graphic Narratives wird durch den Verzicht von jeglicher Sprache erzeugt. Dadurch ist viel Imaginationsfähigkeit und visuelle Intelligenz beim Betrachtungsprozess verlangt. Bezüglich dieses großen, entgegenzubringenden Narrativierungspotenzials seitens des Lesers wird festgestellt, dass keine der von Hoppeler, Etter & Rippl vorgeschlagenen Kategorien richtig passt. Am ehesten kommt hier der Kategorie „picture specific combination“ in Frage. Auf Wolfs Skala heißt das, dass *Celluloid* am äußersten Rand von „quasi narrative“ anzusiedeln ist. Hier bietet sich allerdings eine Erweiterung der von Hoppeler, Etter & Rippl gemachten Übersicht an, die ich, wie Abbildung A.17 zeigt, verändert habe. Das Hinzufügen von ‚imaginary‘ und ‚blank‘ ermöglicht es, Werke einzuordnen, die aufgrund des Verzichts von Sprache ein überaus hohes Narrativierungspotenzial erfordern bzw. einen sehr großen Interpretationsspielraum zulassen. Mit dieser gemachten Ergänzung würde sich die Einordnung von *Celluloid* zwischen „quasi narrative“ und „imaginary“ anbieten. Aufgrund der Auslassung von verbalen Elementen herrscht eine „non-narratorial pictorial“ Atmosphäre vor (vgl. Thon 2013b), sodass von einem (fiktiven) extradiegetischen, „hypothetischen Autor/kollektiv“ auszugehen ist (ebda.). In diesem Fall ist es allerdings naheliegend Dave McKean als *autho-*

ring character anzusehen (ähnlich wie bei Line Hoven), da die Autoren sowohl für den Inhalt als auch die Gesamtkomposition verantwortlich sind. Diskutierbar wäre auch die Möglichkeit, von einer homodiegetischen, intradiegetischen Erzählperspektive seitens der Protagonistin zu sprechen.

Wie in *Liebe schaut weg* wird weder eine Einteilung in Kapitel noch in Seiten vorgenommen. Eine Hilfestellung zur Klassifizierung bieten dabei jedoch die unterschiedliche Kolorierung sowie die wechselnden Zeichen- bzw. Kunststile. Bezüglich der Darstellung von Fotografie ist zu erwähnen, dass sie vor allem in zwei Bereichen im Werk auftritt. Zum einen sind sie der Sequenz des Rollfilmstreifens entnommen und treten meistens in Ausschnitten zu je drei Fotos auf einer Buchseite auf. Da sie einem Film entstammen, signalisieren die Bilder eine bildvorgängige Realität, die vor unbestimmter Zeit stattgefunden haben muss. Die unverkennbare Silhouette von Menschen sowie der Paratext des Filmstreifens „b 35, 870 000 A“ implizieren einen Authentizitätsanspruch des Gezeigten, der dem künstlerisch-grafischen Stil gegenüber steht. Zum anderen werden Fotografien mit weiblichen Geschlechtsorganen verglichen (siehe Kap. 3.3.2).

Obwohl die abgebildeten Aufnahmen des Films im Vergleich zu weiteren Kunststilen im Werk quantitativ unterlegen sind und die verschwommenen Aufnahmen nicht für Qualität selbiger stehen, so muss in diesem Fall eine Verwendung differenziert werden. Die leicht zerkratzt und unscharf wirkenden Einzelfotos der Filmsequenz deuten auf eine historische Wirklichkeit hin, deren wahrheitsgetreue Aufnahmen außer Frage zu stehen scheinen. Die schlechte Qualität und der Blick auf den alten Filmprojektor zu Beginn des Werkes deuten an, dass es sich um eine vergangene Ära und Technik handelt. Auffällig dabei ist jedoch, dass die auf den Fotos dargestellte Zeit nicht dem Zeitalter des Filmprojektors entsprechen, da erstere wesentlich moderner wirken. Das wird nicht zuletzt durch sowohl Kleidungs- als auch Make-Up-Stil der Protagonistin angedeutet. Diesen Widerspruch akzeptiert der Rezipient, da die Darstellung von Löchern und Brandflecken im Filmstreifen auf ein Durchbrennen des Zelluloids hinweisen. Dies lässt wiederum den Bogen zur historischen Echtheit vermuten (vgl. Abb. A.10 a, b).

3.3.1 Der Thermoplast in Literatur und Film

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs in die Filmwissenschaft eingefügt, da die Bedeutung des Filmes für die gegenwärtige Literaturszene enorm ist: „Das Massenmedium Film hat die Literatur stärker als jede andere Kulturererscheinung im 20. Jahrhundert fasziniert, herausgefordert und in Frage gestellt“ (Tschilschke 2000: 11). In *Celluloid* selbst tritt die Erweiterung des künstlerischen Zeichenstils mit dem

Anschalten des Filmprojektors in Kraft, wodurch die intermediale Referenz zum Film ersichtlich wird. Zudem deutet McCloud eine Vorbildfunktion von Fotografie und Film für die Literatur an, wenn er von „this kind of photographic trickery“ spricht (McCloud 1991: 113). Seesslen beobachtet, dass „[w]enn der Comic seine Lesegeschwindigkeit erreicht hat, [...] er in der Tat einem Film verwandter als einem Bilderroman [ist]“ (2011: 258).

Im Gegensatz zu *The Photographer* wird in *Celluloid* die Artifizialität des Werkes bereits durch die Rahmenkonstruktion vorgegeben. Er ist nicht nur Trägerstoff für den Titel des Werkes, sondern auch Trägerstoff des gleichnamigen Filmmaterials, denn Zelluloid gilt als erster Thermoplast, welcher seit 1900 als Trägermaterial für alle bewegten Bilder bis zur Einführung des Fernsehens und anderer elektronischer Bildträger diente. Durch seine Elastizität, Lichtdurchlässigkeit und Festigkeit löste es die Glasplatte ab, die bis dahin in der Fotografie üblich gewesen ist (vgl. Lexikon der Filmbegriffe 2012).

Die statischen Einzelfotografien überschreitend und auf den Arbeiten von dem Amerikaner Eadweard J. Muybridge und dem Franzosen Etienne-Jules Marey aufbauend, entstehen erste Momentaufnahmen. Mareys weiterentwickelte Chronophotographie versucht schließlich Bewegungsabläufe über sequenzielle Reihung abzubilden. Hannibal Williston Goodwin entwickelt flexibles Zelluloid als Träger einer photosensitiven Schicht. John Carbutts und George Eastmans Erfindung des Rollfilms führt zu den noch heute verwendeten Verfahren der Analogphotografie (vgl. Hertrampf 2011: 71). Seit den 1950er Jahren wurde Zelluloid zunehmend von Azetatfilm bzw. Polyester abgelöst, da es beim Erhitzen bzw. unter Einfluss großer Wärmestrahlung Explosionsgefahr aufweist. Überträgt man dieses Bild von Wärme und Explosionsgefahr auf *Celluloid*, hieße das, dass man den Inhalt nicht zu erotisch – sprich zu heiß – werden lassen darf, denn sonst bestünde eine vorzeitige Interruptusgefahr. Da man bereits nach der ersten Filmvorführung ein Loch erkennt, scheint diese Fotosequenz bereits durchgebrannt und vorzeitig zum Ende gekommen zu sein.

Sontag sagte einst: „We live in a society of spectacle“ (2003: 109). Dass Buntheit, Schrägheit und Kuriosität immer häufiger vorzufinden sind, verdeutlicht ein Kapitel besonders. Es ist eine Mischung verschiedener Bildtypen, Bildstile und Geschichten, die einander in einer ‚bilderbuchartigen Großmontage‘ für Erwachsene durchdringen. Sex wird im Bildvordergrund in sämtlichen Posen sehr bunt, schrill, abstrakt und vor allem dekonstruiert und entfremdet dargestellt. Ein Frauenkörper, der einer Fotografie-Vorlage entnommen ist, wird in einzelne Ausschnitte zerlegt und auf den Seiten neu arrangiert, sodass nur noch Fotoausschnitte von Mund,

Nase und Augen erkennbar sind (vgl. Abb. A.14 a, b, c, f).

Es wird der Eindruck gewonnen, dass das Einfügen von fotografischen Ausschnitten der Filme mehr voyeuristisch wirkt als eine Zeichnung mit gleichem Inhalt. Dabei ist auch eine interne Steigerung zu erkennen. Anfangs aus Bleistiftstrichen dargestellt, wird die Frau für die Narration immer wichtiger. Zum Ende der Narration wird immer mehr fotografisches Material von Menschen stückweise preisgegeben, sodass – einem Puzzle ähnlich – sie und weitere Personen auf den letzten Seiten in voller Körpergröße zu sehen sind. Dadurch, dass die Protagonistin immer mehr ins Zentrum des Interesses rückt, erscheint sie zum Höhepunkt des Buches nicht mehr als ‚gezeichnete‘ Frau, sondern als Frau auf ‚Fotos‘. Dies kommt daher, dass sie sich im Laufe der Handlung immer mehr als aktive Teilnehmerin des abgespielten Rollfilms sieht und sich mit diesem Material identifiziert. Die Maske der Protagonistin, die am Ende in voller Größe erscheint, entspricht den gefiederten Zeichenlinien des dekonstruierten Gesichts, was auf den vorherigen Seiten immer wieder auftaucht. Eine Doppelseite bestehend aus inszenierten Fotografien zeigt, wie zum einen andere Menschen, wahrscheinlich stille Beobachter, klatschen (vgl. Abb. A.14 e). Zum anderen sitzt ihnen die Protagonistin verschreckt gegenüber und scheint gerade aus ihrer Traumwelt aufgewacht zu sein, was durch die Verschwommenheit und starke Überbelichtung des Foto- bzw. Filmmaterials zurückzuführen ist. Im Wechsel folgen Fotografien und Zeichnungen, deren letzte Darstellung wie die Negativstreifen des Filmmaterials vom Anfang, allerdings ohne Streifen, wirken. Die Narration endet damit, dass der eigene, erdachte und in den Fantasien durchlebte Film scheinbar wieder ‚so heiß‘ geworden ist, dass auch hier das Zelluloid durchgebrannt ist und Löcher aufweist. Diese Tatsache würde eine endlose Wiederholung der Geschichte ermöglichen, worauf auch der Epilog von *Celluloid* anspielt.

3.3.2 Die Fotomontage und -collage

Neben den Negativstreifen des Films, die im Paratext zu sehen sind, nimmt die Fotografie in Form der Fotomontage eine weitere auffällige Komponente im Gesamtarrangement ein. Allerdings ist Montage hier nicht im Sinne von Hoppeler, Etter & Rippl (2009: 65) zu verstehen, weil für diese Definition der verbale Anteil im Werk fehlt. Vielmehr wirkt es wie ein zusammengeschnittenes Puzzle – eine Symbiose aus Fotografie, Kunst und Grafik, die arrangiert und dekonstruiert ist und sehr von den ‚klassischen‘ fotografischen Konventionen abweicht. Im Allgemeinen unterliegen die fotografischen Abbildungen quantitativ den anderen visuellen Darstellungen in *Celluloid* und sind eher als schmückendes Element zu verstehen.

Obwohl diese Montage-Technik mit realen Fotos die gesamte Graphic Narrative durchzieht, wird sich jedoch nur auf einen speziellen Teil konzentriert, da in diesem das Motiv der Frucht von besonderer Bedeutung für die fotografische Montage sowie für das Gesamtwerk ist. Relativ mittig im Werk ist das Liebesspiel der Protagonistin mit einer Frau abgebildet. Die hier gezeigte Erotik wird nicht sündhaft oder abwertend dargestellt, sondern aufgrund der Früchte mit ‚Süße‘ und ‚Lieblichkeit‘ assoziiert. Auffällig dabei ist, dass ausschließlich die Früchte fotografiert wurden und in Zeichnungen integriert sind. In der Reihenfolge der Nennung sind es Weintrauben, Maracuja, Birne, Feige, Physalis und Papaja (vgl. Abb. A.11 & A.12). Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, dass es sich um süße Früchte von Pflanzen der subtropischen Klimazone handelt. Diese Anspielung wird bereits beim Einführen der ersten Frucht, der Traube, gemacht. Was auf der vorherigen Seite wie Falten eines Vorhangs aussieht, stellt sich auf der nächsten Seite als Baumstamm heraus. Damit wird ein Übergang des Schauplatzes gemacht, der vom Wohnzimmer der Protagonistin ins Freie wechselt. Der Betrachter von *Celluloid* erkennt nun eine durch Zypressen geprägte, gelblich grüne, warme Landschaft, die der Toskana ähnelt. Zugleich wird eine gezeichnete Figur präsentiert, die einen Haarschopf aus Weintrauben trägt. Es könnte allerdings auch ein Lorbeerkranz aus Trauben sein, der einer Skulptur aufgesetzt ist, was wiederum auf Italien oder Griechenland anspielen würde (vgl. Abb. A.11 a).

Diese anfänglich starre Statue entpuppt sich im nächsten Bild als eine frauenähnliche Figur, denn Weintrauben schmücken nicht nur ihren Kopf, sondern auch ihre Brust einschließlich Bauchraum. Vergrößert man zwei Trauben, so wird der Anschein erweckt, dass es sich in der Tat um eine weibliche Brust handeln könnte. Auf Berühren der Protagonistin hin erwacht diese ‚Weintraubenfrau‘ zum Leben und hindert sie am Gehen (vgl. Abb. A.11 b). Für diese Szene ist der Hintergrund mit einer schwarz-grau gehaltenen Darstellung der Protagonistin durchsetzt. Ein Foto von den Trauben wird mit schwarzen Zeichenstrichen so umrandet, dass es dem Betrachter erscheint, als ob die ‚Weintraubenfrau‘ mit der Protagonistin und dem Bildhintergrund verbunden sind. In diesem ‚Rausch der Verschmelzung‘, welcher nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell sichtbar ist, folgt ein Liebesspiel zwischen zwei Frauen, die in ihrer Ekstase nur noch Brüste bzw. Weintrauben sehen (vgl. Abb. A.11 c). Die darauf folgende Doppelseite wird gänzlich von einer Fotografie von Weintrauben eingenommen. Dieses Bild wird durch eine auf eine Traube gesetzte zeichnerische Darstellung einer Schnecke unterbrochen (vgl. Abb. A.11 d). Ein möglicher Grund für die Unterbrechung der diegetischen Welt ist mit der Langsamkeit, einer Eigenschaft der Schnecke, zu finden. Erachtet man

als Ziel einer sexuellen Handlung die innerliche oder äußerliche Befriedigung, die in einem Orgasmus enden kann, so scheint es, als ob die Frau das Liebesspiel langsamer angehen solle, damit ein vorzeitiger Höhepunkt – vielleicht auch ein Durchbrennen des Zelluloids – verhindert wird.

Das Collagieren der Frucht nimmt seine Fortsetzung mit der Maracuja (vgl. Abb. A.11 e), die mit den äußeren Geschlechtsmerkmalen einer Frau verglichen wird. Zerlegt man das Synonym von Maracuja – nämlich ‚Frucht der Passionsblume‘ – erscheint das Wort ‚Passion‘ sowohl im Englischen als auch im Deutschen als ‚Leidenschaft‘, ‚Lust‘ und ‚Feuer‘. Diese Assoziationen sind zugleich treffende Merkmale für die Beschreibung von sexueller Handlung währenddessen wiederholt auf die ‚Süße‘ der Frau referiert wird. Zudem werden die Papaja und die Maracuja fotografisch so inszeniert, dass deren Fruchtmittle wie ein weiblicher Vaginaleingang wirken (vgl. Abb. A.11 f). Das nur wenige Seiten später gezeigte Auslaufen der Fruchtsäfte impliziert dabei eine Ähnlichkeit zu dem Scheidensekret bzw. dem weiblichen Ejakulat.

Wenige Szenen später werden Fotos von in Viertel geschnittenen Birnen so arrangiert, dass der Rezipient meine, die Birnen ähneln den gespreizten Schenkeln einer auf dem Rücken liegenden Frau (vgl. Abb. A.12 a). Dabei fällt der Blick auf die äußere weibliche Scham. Sie ist als Feige dargestellt (vgl. Abb. A.12 b). Die Assoziation mit dem Geschlechtsteil findet sich schon in der Schöpfungsgeschichte wieder, in der die Feige zugleich die einzige namentlich erwähnte Pflanze im Garten Eden ist: „Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz“ (Genesis 3,7).⁵⁰ Sie gilt zugleich als Symbol des Begehrens. Mit Blick auf die Wortbedeutung von Gebärmutter fällt auf, dass ‚Vulva‘ auf das lateinische Wort *volva* zurückgeht. In der Sprache der Botanik meint es auch ‚Obstschale‘ (vgl. Scribonius Largus: *Compositiones*, CIV). Dies könnte eine weitere Begründung für die Wahl von Früchten als Bildträger für einen sexuellen Jargon sein. Den Abschluss dieses Kapitels bildet die Physalis, welche eine metaphorische Anspielung auf den weiblichen Kitzler ist (vgl. Abb. A.12 d). Ebenfalls als bearbeitetes Foto ist es an die entsprechende (Körper)stelle hineingeschnitten worden. Dass es sich dabei unverkennbar um die Stimulation des weiblichen Kitzlers handelt, wird durch die Hand, die sie sanft berührt, unterstrichen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Fotoausschnitte der Früchte im starken Kontrast zu den gezeigten Zeichnungen, Grafiken und Gemälden des

⁵⁰Im Allgemeinen steht die Feige im Alten Testament für Frieden und Wohlstand. Bei den alten Griechen findet sich eine sexuelle Bedeutung wieder, denn die Feige war mit aphrodisischen Eigenschaften besetzt, insbesondere wegen des sexuellen Bezuges wie auch wegen ihrer Funktion als Teil des Geburtsweges (vgl. Pschyrembel 2006: 581).

Werkes stehen. Durch diese Collagen aus der Realität wird die fiktionale Welt unterbrochen und mittels der Fotomontage verfremdet. Bezüglich der Frucht als übergeordnetem Motiv für ein ‚fruchtiges Liebesspiel‘ wird allerdings der Bereich ‚herkömmlicher‘ Erotik erweitert und mit neuen Assoziationen belegt. Anstatt überwiegend Blöße, Scham und Nacktheit darzustellen, besteht bei *Celluloid* die Herausforderung darin, die Gefühle während des jeweiligen Stadiums der sexuellen Erregung abzubilden, ohne in die Simplistik und Vulgärität zu verfallen und dennoch zu erkennen, um welche intime Erregung es sich gerade handelt. Die Montage der Fotos in die Bilder regt dabei die Imagination des Betrachters an. Dabei wird so viel Interpretationsspielraum wie möglich gelassen, um der eigenen Fantasie keine Grenzen zu setzen.

3.3.3 Die Erotik und die Bibel

Der Vergleich der weiblichen Geschlechtsorgane mit Früchten wurde bereits ausführlich diskutiert. Auf eine andere Leseart wird abschließend aufmerksam gemacht – getreu dem Motto: Die Graphic Narrative ist in der Lage, dem Rezipienten „die Welt auf neuartige Weise [zu] eröffne[n] [und] ihn ein neues Sehen [zu] lehr[en]“ (Schmitz-Emans 2012a: 27). Auf den ersten Blick erscheint die vorliegende Publikation als Abhandlung von bereits bekannter, erotischer bzw. pornografischer Thematik. Auf den zweiten Blick jedoch verstecken sich dahinter Anspielungen auf die biblische Schöpfungsgeschichte. Über die Liebe wird in der Kirche meist in Form von Gottes- und Nächstenliebe gesprochen, über Sex dagegen überhaupt nicht (vgl. Berger-Faragó 2014: 37).

Doch dabei ist Sexualität in der Bibel mit Blick auf die Schöpfungsgeschichte und andere alttestamentarische Verse wie z.B. das „Hohelied der Liebe“ von König Salomo nichts Ungewöhnliches.⁵¹ In Kapitel 7, Vers 8f. heißt es: „Dein Wuchs ist hoch wie ein Palmbaum, deine Brüste gleichen den Weintrauben. Ich sprach: Ich will auf den Palmbaum steigen und seine Zweige ergreifen. Lass deine Brüste sein wie Trauben am Weinstock“ (vgl. Luther-Bibel 1984). Diese Referenzen zur Bibel und die scheinbar in Kontrast stehenden Bereiche ‚Erotik‘ und ‚Religion‘ miteinander zu verbinden, zeugt von einem intellektuellen Anspruch und einem tieferen Sinn von *Celluloid*, der auf Anhieb nicht ersichtlich ist. Dies resultiert darin, dass ein Höchstmaß an visueller Intelligenz, Narrativierungspotenzial sowie Hintergrundwissen vom Rezipienten verlangt ist.

⁵¹Auch als „Lied der Lieder“ genannt wird die Liebe zwischen Mann und Frau beschrieben, die allegorisch auf die Beziehung zwischen Gott und Israel deutet.

3.3.4 Durch Dekonstruktion zum Kunstrausch

Im Vergleich zu den beiden vorherigen Graphic Narratives fordert *Celluloid* nicht nur den Narrativitätsbegriff, sondern auch den Literaturbegriff im besonderen Maß heraus, indem es gilt, Bilder zu interpretieren und den Verlauf der Handlung selbst zu durchdringen. Wie bereits angedeutet, wird mit *Celluloid* der Eindruck erweckt, dass es sich mehr um Kunst als um Literatur handeln könnte. Neben dem Verzicht auf Sprache wird dies durch eine Vielzahl an verschiedenen Illustrierungen, Kolorierungen, Kunstformen sowie Zeichen- und Montagetechniken ersichtlich. Da ein verbaler Übergang nicht gegeben ist, wird überwiegend auf Form- und Farbspiele und auf wiederkehrende (Farb-)Elemente zurückgegriffen. Jedes Kapitel hat dabei seinen eigenen visuellen und inhaltlichen Stil und behandelt eine bestimmte sexuelle Begegnung wie z.B. die Masturbation, das Spiel homosexueller Frauen, oder Oral- und Vaginalsex mit der teuflischen Gestalt. Die Farbe rot steht bspw. für den Teufel, die Sünde, aber auch für Feuer und Leidenschaft. Grün-gelbliche Farbtöne signalisieren die weite Landschaft. Schwarz und braun stehen für Dunkelheit, Geheimnis und Träumereien.

Jedes Kapitel verbindet dabei die Reize und Grenzen der Sexualität mit einem Farbschema und/oder Zeichen- bzw. Malstil. Es gibt u.a. Elemente, die an den Kubismus angelehnt sind oder eine Verfremdung der Orchideen der Künstlerin Georgia O'Keefe, die auch bei *Celluloid* zweideutig sind (vgl. Abb. A.14 d). Bei einem Übergang zwischen zwei Szenen entwickeln sich z.B. aus weißen Teufelsaugen lang gezogene Pinselstriche. Diese stellen sich auf der nächsten Buchseite per Fotomontage als in Zeitlupe aufgenommenes Sperma heraus und leiten somit ein neues Kapitel ein (vgl. Abb. A.13 a, b). Im Ganzen betrachtet, erzeugt diese Kombination eine gelungene Symbiose, im Kleinen betrachtet einen starken Kontrast. Doch dieser wiederum belebt die *story* und weckt Neugier, das Entschlüsseln der Narration voranzutreiben, denn diese avantgardistisch ähnliche Kunst mit Foto-Collagen befindet sich im ‚Niemandland‘ zwischen Reproduktion und arbiträrer Komposition.

3.3.5 Zwischenfazit

Celluloid kreiert ein Wechselspiel zwischen Farben und geometrischen Kompositionsprinzipien, die ein bewusst inszeniertes, erotisches Spektakel hervorrufen und von vornherein auf einen fiktionalen Charakter der Narration anspielen. In wenigen Ausnahmen erscheinen die Bilder als Bildzitate ostentativer Digitalisierung verfremdeter Fotos. Die Akkumulation, Modifikation und Repetition von

grundlegenden, wiederkehrenden narrativen Elementen – z.B. die Protagonistin, der Filmprojektor, das Verwenden der Farbe – sowie der grundlegende Ausgangsgedanke, nämlich der sexuelle Interessen- und Zeitkonflikt zwischen Mann und Frau. Dieser birgt das Potential, eine Geschichte auch wortlos zu erzählen.

Des Weiteren stellt sich bei näherer Betrachtung dieser Lektüre die Frage, ob Graphic Narratives ohne Sprache überhaupt als Literatur zu zählen sind. Mit Blick auf den Zeitstrahl der Comicforschung war es meistens umgekehrt, weil immer danach gefragt wurde, ob diese Art von Literatur überhaupt Kunst sein kann. Im vorliegenden Fall handelt es sich sowohl laut Autor als auch Verlag um eine Graphic Novel. Dass diese Bezeichnung bereits auf den ersten Blick unpassend gewählt erscheint, ist nicht von der Hand zu weisen. Auffällig ist zudem die fehlende Panel-Struktur, die für jegliche Formen von Graphic Narratives charakteristisch ist. Diese verlangt ein hohes Maß an imaginativer Eigeninitiative und Dekodierungsbereitschaft der Leerstellen vom Leser. Die Aufmerksamkeit des Lesers trotz des Ausbleibens der klassischen „Waffeleisen-Struktur“ (Groensteen 2013: 43) in der Anordnung der Panels wird insofern gelöst, als man jede Seite als selbstständiges Panel betrachten kann. Dies hat zur Folge, dass durch das Auflösen bzw. Nichtvorhandensein der Panel-Rahmen Fiktion und Struktur der innerliterarischen mit der außerfiktionalen Ebene verschmelzen.

Je nach Auslegung des Literaturbegriffs kann *Celluloid* deshalb als Graphic Narrative mit hoher grafisch-künstlerischer, zum Teil ‚foto-grafischer‘ Komponente verstanden werden. Die Frage nach dem zu Recht verwendeten Begriff der Graphic Novel wird an dieser Stelle kritisch in Frage gestellt. Es lässt sich vermuten, dass ‚Graphic Novel‘ aus überwiegend marketingstrategischer Hinsicht als aus literarischer Sicht gewählt wurde. Die Verschmelzung und die Symbiose aus künstlerischer Hybridität und dennoch erkennbaren narrativen Strukturen führt zu einer Erweiterung des Gattungsbegriffs innerhalb der Comic-Wissenschaft und zu dem Entstehen neuer, intermedialer Graphic Narratives.

Schlussbetrachtung

Diese Arbeit hat anhand der drei Werkanalysen gezeigt, dass das zeitgenössische Erzählen durch den Prozess der Hybridisierung innerhalb der Graphic Narrative-Wissenschaft zu entscheidenden Veränderungen führt. Die Kontaktaufnahme mit der Fotografie führt zu neuen Überlegungen von Genre-Definitionen und trägt zugleich zur Erweiterung des bisher bekannten Korpus bei.

Der Ausgangspunkt für die Thesis war dabei durch Defizite literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung zum intermedialen Themenkomplex von Fotografie im Comic markiert. Zur Beseitigung dieser Lücke wurden im Rahmen der vorliegenden Abschlussarbeit drei Graphic Novels ausgewählt und im Hinblick auf die Formen und Funktionen, die Fotografie in den Werken einnehmen kann, untersucht. Die Arbeitshypothesen und Fragestellungen basierten auf der Feststellung, dass sowohl die Prozesse der Hybridisierung als auch das gegenwärtige Phänomen der Medialisierung für neue Erscheinungsformen und Entwicklungen in der zeitgenössischen Literatur verantwortlich sind (vgl. Nünning & Rupp 2011b: 34).

Diese Arbeit ging daher von der These aus, dass das Einfügen von Fotografie die Gattungsentwicklung der Graphic Narratives beeinflusst und – damit verbunden – die Einführung des neuen Subgenres ‚Photo-Graphics‘ nahe legt. Die Definition sei an dieser Stelle vorweggenommen. ‚Photo-Graphics‘ ist eine Unterkategorie innerhalb der Graphic Narratives. Charakteristisch für die ‚Photo-Graphics‘ ist – wie der Name schon sagt – der hohe Anteil an Fotografien und/oder fotografischen Darstellungen auf diskursiver Ebene. Eine inhaltliche Thematisierung von Fotografie reicht dabei nicht aus, sondern erfordert eine Inkorporation oder Imitation von fotografischen Bildern auf diskursiver Ebene, sodass eine „Medienkombination“ (vgl. Rajewsky 2002) des Werks gegeben ist. Der Untersuchungsgegenstand, das Vorgehen sowie wesentliche Ausarbeitungen werden im Folgenden noch einmal kurz dargelegt.

Nach einem Einleitungskapitel zum Thema und einem Überblick zur Forschungslage wurden im Kapitel 2 theoretische Bezugsrahmen jeweils zur Graphic-Narrative-Wissenschaft (2.1), zum Bereich der Fotografie (2.2) und zur Intermedialitätsforschung (2.3) dargestellt. Nach ausführlicher Begriffsdiskussion wurde sich darauf festgelegt, dass ‚Graphic Narrative‘ bis jetzt noch am wenigsten im wissenschaftlichen Diskurs konnotiert ist, die Begriffe Comic und Graphic Novel nicht ausschließt und trotz kleiner Mängel anderen Termini in dieser Arbeit vorzuziehen ist (2.1.1).

Des Weiteren wurde eine wichtige terminologische Unterscheidung in Fotografie und zeichnerische Imitation einer Fotografie vorgenommen. Damit lehnte man sich an Schmitz-Emans Vorschlag zur Unterscheidung in „dem Betrachter vertraute Photo-Typen (Photos, die man kennt)“ und „zeichnerisch imitierte, vertraute Photo-Typen“ an (2012b: 56). Ihre Arbeit war für diese Thesis von essenzieller Bedeutung. Neben Pedri und Baetens ist sie bis zum heutigen Zeitpunkt eine der wenigen Wissenschaftler, die sich ansatzweise mit Fotografie in Graphic Narratives beschäftigen.

Im Kapitel 2.3 wurden Ausführungen zur Intermedialitätsforschung gemacht, an die sich eine Diskussion der Symbiose von Fotografie und Comics anschloss. Hoppeler, Rippl und Etter bauten auf Scott McClouds Kategorisierung von Wort und Bild auf und entwickelten eine Typologie für Graphic Narratives, die sie auch im Rahmen von Transmedialitätsstudien anwenden. Es hat sich herausgestellt, dass diese Kategorisierung für nicht alle Werke ausreichend ist, sodass eine Erweiterung um die Einteilungen ‚imaginary‘ und ‚blank‘ notwendig wurde (vgl. Abb. A.17).

Da bislang keine Typologie für Fotografie-Formen und deren Vorkommen in Graphic Narratives vorliegen, eine Erstellung selbiger den Umfang der Masterarbeit überstiegen hätte, wurde stellvertretend und als Ausgangsbasis und Wegbereiter für zukünftige Studien in Kapitel 2.5 eine Liste zusammengetragen, die verdeutlichen soll, welche Formen und Möglichkeiten es gibt, Fotografien in Graphic Narratives vorzufinden. Diese Liste erhebt allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da der Korpus der ‚Photo-Graphics‘ stetigen Erweiterungen unterliegt. Dies stellt zugleich ein Desiderat dar, dessen Untersuchung in zukünftigen Studien als unbedingt lohnenswert erachtet wird.

Das dritte Kapitel der Arbeit beinhaltete die Analyse und Interpretation drei ausgesuchter Fallbeispiele: *Liebe schaut weg*, *The Photographer* und *Celluloid*. Es wurde gezeigt, dass Graphic Narratives als komplexe Texte, die eine vorsichtige Betrachtung und Aufmerksamkeit erfordern, zu verstehen sind und nicht dem Stereotyp des Trivialen, Kindischen oder Nischenhaften entsprechen. Sie werden

ein immer größerer und wichtiger Teil in der Entwicklung der Populärkultur und können – je nach Thematik – zu einem intermedialen Austausch zwischen Genre-, und Kulturgrenzen beitragen, da sie auf unterschiedlichen Weisen dem *mainstream*-Publikum geöffnet werden, sei es thematischer Natur oder in der Art und Weise der diskursiven Verarbeitung selbiger. Bei allen drei Werken handelt es sich um fiktive Literatur, die aber teilweise Referenzen zur außerliterarischen Wirklichkeit aufweisen. Folgende Fragestellungen wurden dabei untersucht: Wie und in welchem Maße wird Fotografie in den Werken verwendet? Inwieweit sind sie konstitutive Bestandteile der Gesamtkomposition? Verändert sich das Leseverhalten und wenn ja, wie? Nach Darlegung des Vorgehens werden diese Fragen jeweils den Werken spezifisch beantwortet.

Mit dieser Arbeit ist deutlich geworden, dass trotz des Authentizitätsanspruches die Fotografie einen Interpretationsspielraum bietet und für verschiedene Menschen Unterschiedliches bedeutet (vgl. Sontag 1977: 5). Fotografien sind daher – wie Namen – semantisch unbestimmt. Erst in einer spezifischen Verwendungssituation kommt einer bestimmten Fotografie eine bestimmte Bedeutung zu. Nur eine kleine Veränderung des Kontextes – Untertitel, Paratext etc. – kann bereits die Bedeutung beeinflussen. Der Wirklichkeitsbezug der Fotografie ist damit abhängig von der (Unterscheidungs-)Kompetenz des Rezipienten. Es wurde festgestellt, dass der Kontext, der Kommunikationsumstand, die Weltanschauung des Betrachters, das Wissen um den Entstehungsprozess der Fotografie bzw. auch die Boxen, Sprechblasen oder Bildunterschriften in Graphic Narratives eine bestimmte Bedeutung suggerieren. Sie sind damit auch in der Lage, Fotos als ‚unwahr‘ erscheinen zu lassen und die Bedeutungsvielfalt zu verengen (vgl. Hertrampf 2011: 125f.). Eine Fotografie tritt daher in dekontextualisierter Form auf und kann nicht bzw. selten für sich allein sprechen. Folglich kann die Fotografie zum einen als eine Art Projektionsleinwand für Wünsche und Gedanken des Rezipienten fungieren oder zum anderen in ein Trugbild transformieren.

Fotografien in Graphic Narratives können demzufolge Träger eines kulturellen und individuellen Gedächtnisses sein (vgl. Assmann 1988, 1992, 1999). Mit *Liebe schaut weg* liegt damit ein Werk vor, indem zeichnerische Imitationen von Fotografie auf diskursiver Ebene als „Ersatz [der] Erinnerung“ dienen (Sontag 2006: 157), denn „[b]eim Akt des Erinnerns mit Hilfe photo-dokumentarischer Spuren ist eine Durchmischung von Faktion und Fiktion, von Realität und Imagination offensichtlich ebenso unvermeidlich wie in (fiktionaler) Geschichtsschreibung oder Autobiographie“ (Hertrampf 2011: 153). Die Besonderheit an dieser Graphic Novel ist zum einen die verwendete Technik, weil Erinnerungen – also Bilder –

sprichwörtlich auf Schabkarton eingekratzt wurden. Interessant ist hierbei, dass diese Vorgehensweise eine zweifache Kodierung von Fotos erzeugt. Die fotografischen Imitationen bedeuten Fotos, welche wiederum Bilder – sprich eine durch sie bezeugte Erfahrungswelt auf intradiegetischer Ebene – bedeuten. Dadurch erscheint das gesamte Werk in Schwarz-Weiß-Tönen. Zum anderen – eben durch diesen Verzicht von Farbigkeit verursacht – konnten nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Eigenschaften nachgewiesen werden, die *Liebe schaut weg* mit einem Fotoalbum vergleichbar machen.

Für alle hier vorgestellten Werke gilt deshalb, dass Zeichnungen, Fotografien und fotografische Imitationen eine mnemonische Funktion besitzen. Speziell Fotografien dienen dem Speichern und Festhalten von persönlichen Erlebnissen, Errungenschaften oder den Gedenken an bereits verstorbene Vorfahren (siehe *Liebe schaut weg*). Sie können eine individuelle Gedächtnishilfe sein sowie eine Beweisfunktion bei dokumentarisch beschreibenden Bildern erfüllen (siehe *TP*). Kurzum, Bilder schaffen neue Imaginations- und Erinnerungsräume, wobei sie aber zugleich auch die eigene Vorstellungsfähigkeit behindern und damit die Rezeptionssteuerung beeinflussen können.

Das zweite Werk, *The Photographer*, erwies sich ebenfalls als Zeuge einer sich ändernden Medienlandschaft und als ein überaus hybrides Werk, weil ‚Fotografie‘ in jeglicher Hinsicht nicht nur überdurchschnittlich viel thematisiert wurde, sondern weil fotografische Abbildungen in Form von Fotografien in die Panel-Struktur eingebunden wurden. Folglich sind sie ein unverzichtbarer Bestandteil für die Gesamtkomposition und die Narration, denn Zeichnungen und Fotografien erzählen die Handlung über die Auswirkungen des Afghanistan-Krieges mit der Sowjetunion zu gleichen Teilen. Aufgrund dieser formalen Einzigartigkeit kann es als Paradebeispiel für ‚Photo-Graphics‘ angesehen werden.

Ein weiterer Punkt, der diskutiert wurde, ist, dass aufgrund der Zeichnung-Foto-Symbiose ein besonderer Status des Glaubwürdigkeitsanspruchs gegeben war. Auch wenn schon Umberto Eco sagte, dass Fotografien lügen können (vgl. Eco 1984: 223) und mögen solche Fotografien noch so sehr unter dem Verdacht manueller Retusche stehen oder möge man sich ihrer Inszeniertheit bewusst sein, ihre Zuverlässigkeit gründet sich auch heute noch aus einem vorhandenen Restglauben an eine Wirklichkeitsreferenz von Fotografie. In diesem Zusammenhang formulierte es Blunck treffend, der davon spricht, dass diese Bilder so wahrgenommen werden sollten, ‚als ob‘ sie Ausschnitte dieser Wirklichkeit wiedergäben (vgl. 2010: 34). Im Kontext von *The Photographer* wurde daraufhin das Konzept des ‚unzuverlässigen Erzählens‘ näher erläutert.

Anhand des dritten Werkes, *Celluloid*, konnte herausgearbeitet werden, dass Fotografie, Grafik und Zeichnung ein kunstvolles Miteinander eingehen, um die Geschichte zu erzählen. Als eine Graphic Narrative über Erotik, Pornografie, Sexualität und Begierde in Kombination mit Fotografie bestätigt sie gewissermaßen die von Sontag gemachte Äußerung: „Recently, photography has become almost as widely practiced an amusement as sex and dancing“ (1977: 8). Dennoch besteht zugleich eine Herausforderung an die Definition von Graphic Novel, die *per definitionem* eine ‚Sprachlosigkeit‘ nicht vorsieht.

Zusammengefasst und mit Rückblick auf Molls Kategorisierung lässt sich daher schlussfolgern, dass in allen drei Werken weder eine gegenseitige Inanspruchnahme der Medien noch hierarchieförmige Dominanzverhältnisse vorliegen. Vielmehr handelt es sich immer um gewissenhaft arrangierte und kombinierte Fotografien und Zeichnungen, die die Narration nicht nur visuell unterstützen, sondern wesentlicher Baustein beim Dokumentieren, Beschreiben sind und somit zur *plot*-Entwicklung beitragen und den Werken insgesamt Kohärenz verleihen. Indem Fotografien versuchen, die Realität unverschönert und multiperspektivisch abzubilden, aktivieren sie Aufmerksamkeit beim Rezipienten und können eine pädagogisch-didaktische Funktion erfüllen, der manchmal auch ein Appell-Charakter anhaftet (siehe *TP*). Oftmals geht es also nicht um die Beschreibung dessen, was das Foto macht, sondern um seine appellative Funktion, die wiederum Teil eines größeren, ethisch-moralischen Diskurses ist (siehe *TP*). Damit verbunden sind oftmals die Vermittlung fremdkultureller Aspekte sowie ökonomische und religiöse Interessen, deren Fotografien im größeren Kontext politische und sozio-kulturelle Funktionen erfüllen und somit in der Lage sind, als ‚Spiegel der Gesellschaft‘ zu fungieren (vgl. Abb. A.18).

Marshall McLuhan meinte, dass „[d]urch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien gewaltige neue Kräfte frei [werden], ähnlich wie bei der Kern-Spaltung oder der Kern-Fusion“ (1968: 58). Solche ‚neuen Kräfte‘ ziehen meistens eine besondere Wirkung bzw. Funktion nach sich. In allen drei Werkanalysen konnte bewiesen werden, dass mit steigender Hybridität und Vermischung von Genre-Grenzen innerhalb eines Werkes dem Rezipienten eine aktivere und wichtigere Funktion während des Leseprozesses zukommt (vgl. u.a. Hatfield 2005, Herman 2010, Gardener 2010/12, Kukkonen 2013). Laut Groensteen erfordert es eine „neue Lesekompetenz“ (Groensteen 2013: 40) und verändert das Lesen von einer reflexartigen Aktivität, die fast schon unterbewusst abläuft, zu einem bewusst gewählten Akt, bei dem der Leser sich aktiv verhalten soll, sich öffnen muss, um Ellipsen, Zeit, und Bewegung besser verstehen zu können (vgl. ebda.).

Nicht nur das Leseverhalten ist ein Resultat der steigenden Medialisierung und Hybridisierung der letzten Jahre. Es konnte zusätzlich gezeigt werden, dass sowohl Fotografie als auch fotografische Imitationen eine wichtige Rolle bei der Entwicklung von alternativen Welten und Wahrheiten spielen. Sie sind zum einen Beweismittel, um die Wirklichkeit, das ‚Reale‘, in die fiktionale *storyworld* hineinzu bringen. Zum anderen sind sie sowohl erzählerische Mittel, um die Handlung voranzutreiben und Spannung aufzubauen als auch Erzählungen an sich, die interpretiert werden müssen. Um sie zu verstehen, bedarf es eines aufmerksamen und tiefgründigen Betrachtens.

Mit Hoven, McKean und Lemercier wurden damit Autoren für diese Arbeit gewählt, die immer wieder mit neuen Formen und Strukturen experimentieren und somit jeweils als Pioniere und Revolutionäre ihrer Art innerhalb bestimmter Subgenre von Graphic Narratives anzusehen sind, denn: „Something new has happened [...]. [A] whole generation of authors has begun to approach the medium in a spirit of experimentation, research and openness to hybridization“ (Groensteen 2013: 166f.). Die hier vorgestellten Werke weisen von Natur aus ein hohes Maß an Hybridität auf – nicht nur, weil sie bereits in einem hybriden Medium eingebettet sind – sondern weil sie auch durch *cross-breeding* die Grenzen zu anderen Genres verschwimmen lassen. Ob wortlose Graphic Narratives dabei zum literarischen Feld gehören sollten (Baetens & Surdiacourt 2013: 359), oder zu abstrakt sind und als mehr künstlerisch-narrative denn als verbal-narrative Artefakte zu betrachten sind, wird diskutabel bleiben. Ob es sich dabei immer um eine generische Innovation handelt, oder ob ein Genre ‚nur‘ erweitert und um neue Spielformen ergänzt wird, bedarf einer ausführlicheren Diskussion und kann an dieser Stelle nicht abschließend geklärt werden. Dies zu untersuchen wäre eine gewinnbringende Aufgabe für nachfolgende Forschungsarbeiten, die jedoch eines wesentlich umfangreicheren Korpus bedürfen.

Festzuhalten ist jedoch, dass das Einbringen des Mediums der Fotografie innerhalb der ‚Photo-Graphics‘ sowohl auf inhaltlicher als auch auf diskursiver Ebene dabei überaus fruchtbringend wirkt und nicht nur neue Lesarten eröffnet, sondern auch das Potenzial birgt, einen neuen Adressaten- und Interessenzirkel zu erreichen, denn wie schon Scott McCloud sagte: „Today the possibilities for comics are – as they have always been – *endless*“ (1993: 212, Herv. im Orig.).

Anhang A

Bildquellen



Abb. A.1: Marchetto (2007)
Cancer Vixen

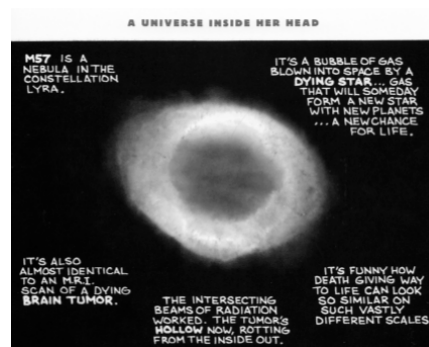


Abb. A.2: Fies (2006) *Mom's Cancer*



Abb. A.3: Spiegelman (1986) *Maus: A Survivor's Tale*



Abb. A.4: Tan (2006) *The Arrival*

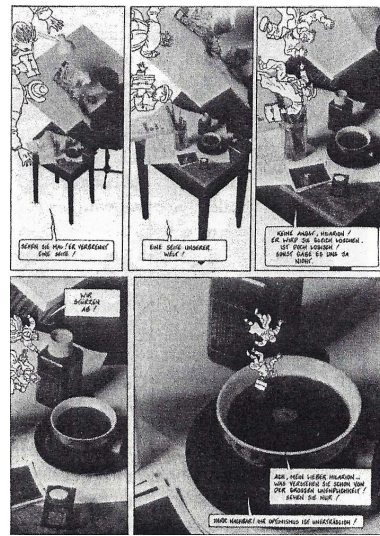
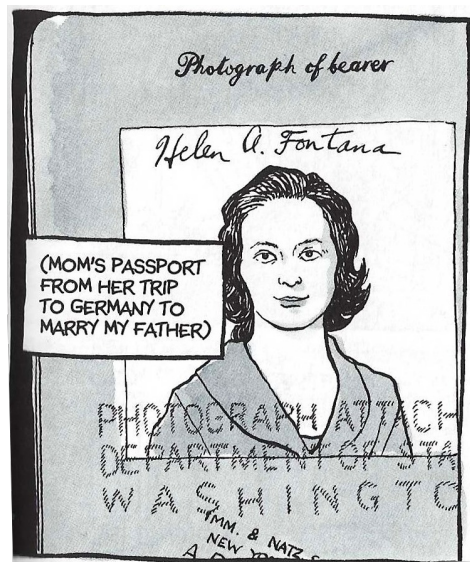


Abb. A.5: Mathieu (1991) *La Qu...*

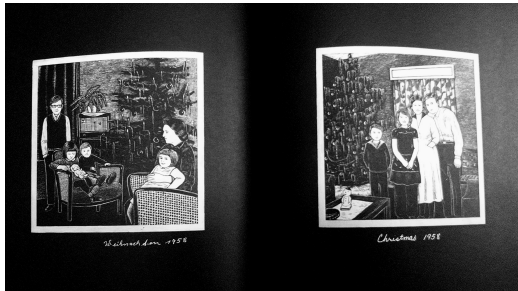


(a) ‚Lichtbild‘

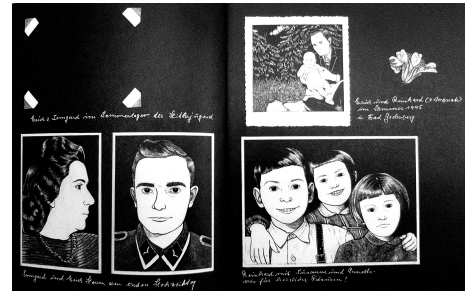


(b) ‚Fotografien in der Hand‘

Abb. A.6: Bechdal (2007) *Fun Home*



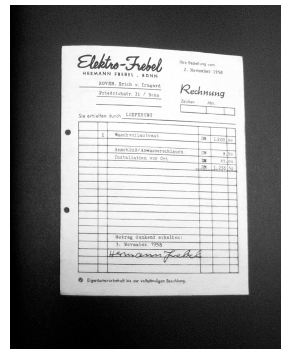
(a) ‚Weihnachten in Familie‘



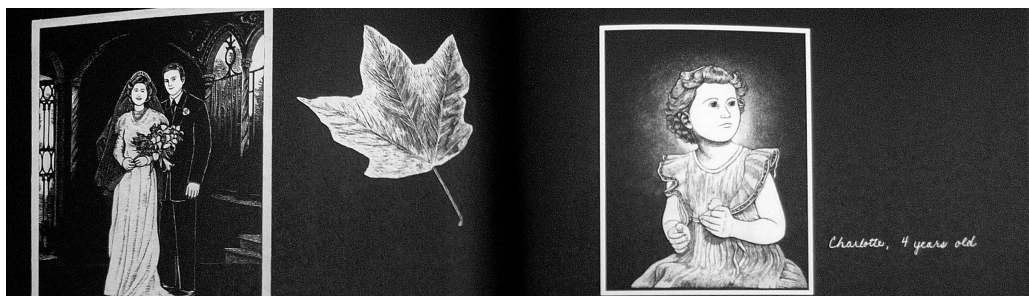
(b) ‚Klebeecken‘



(c) ‚Wellenlinien-Fotorand‘



(d) ‚Rechnung‘

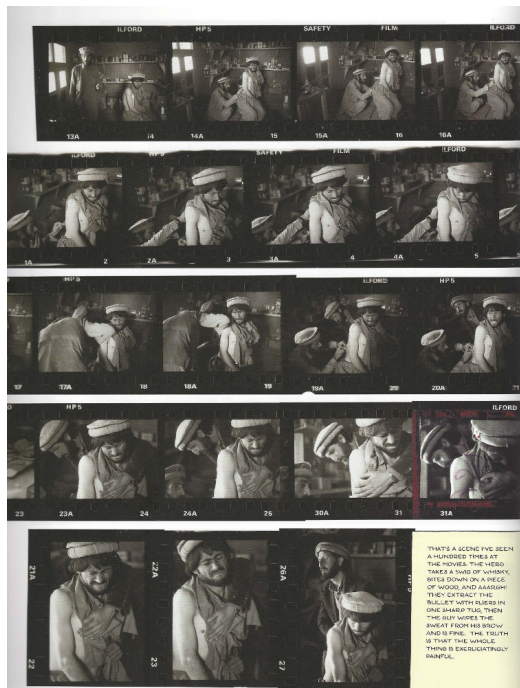


(e) ‚gepresstes Blatt‘

Abb. A.7: Hoven (2007) *Liebe schaut weg*



(a) ‚rot markierte Auswahl‘

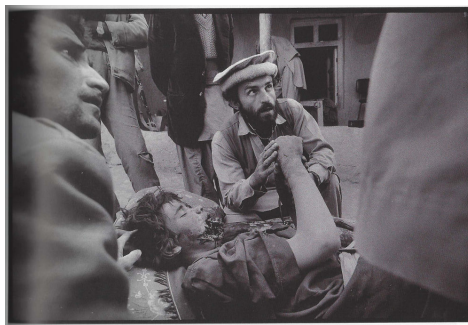


(b) ‚Negativstreifen‘

Abb. A.8: Lefèvre et al. (2009) *The Photographer*



(a) ‚Im Tal des Todes‘



(b) ‚Kriegsverletzter‘



(c) ‚Farbfoto‘

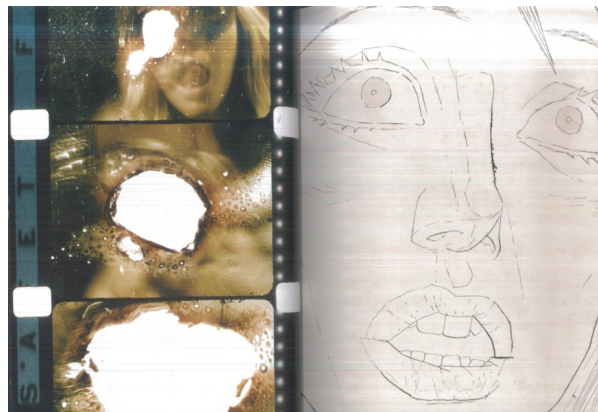


(d) ‚Perspektive Fotografie-Zeichnung‘

Abb. A.9: Lefèvre et al. (2009) *The Photographer*



(a)

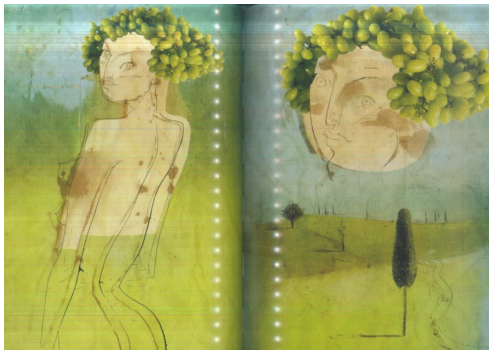


(b)

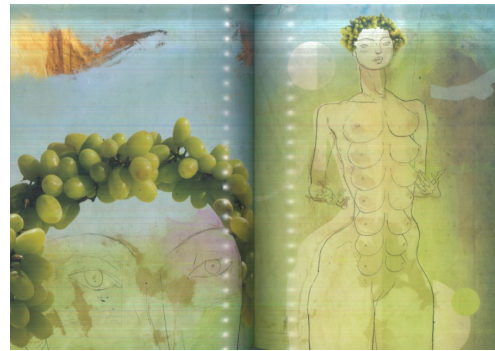


(c)

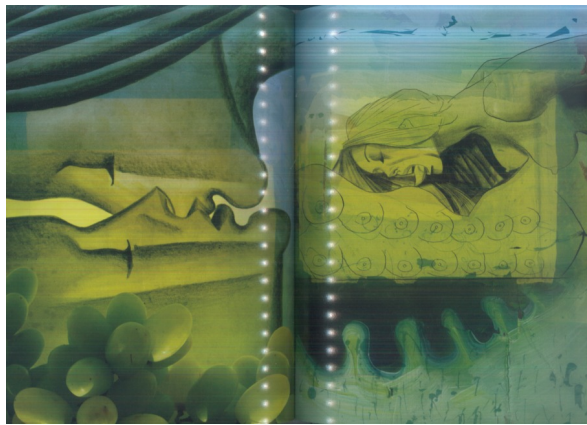
Abb. A.10: McKean (2011) *Celluloid*, ‚Rollfilm‘



(a)



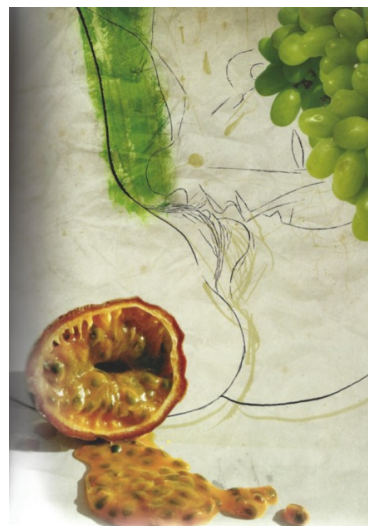
(b)



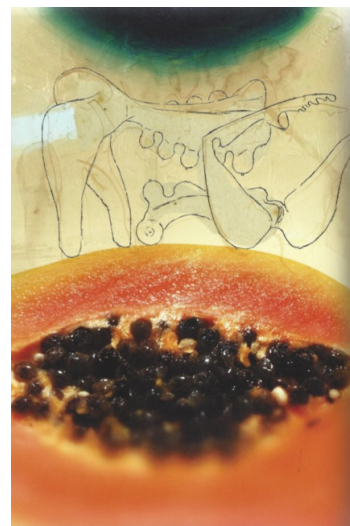
(c)



(d)

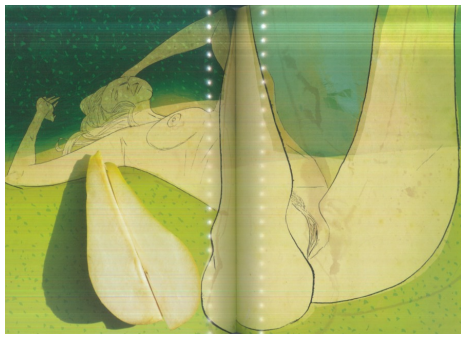


(e)

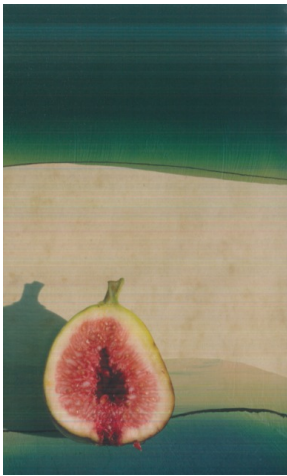


(f)

Abb. A.11: McKean (2011) *Celluloid*, ‚Frucht-/ Erotikspiel Teil I‘



(a)



(b)



(c)



(d)

Abb. A.12: McKean (2011) *Celluloid*, ‚Frucht-/ Erotikspiel Teil II‘



(a)



(b)

Abb. A.13: McKean (2011) *Celluloid*, ‚Teufel‘



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Abb. A.14: McKean (2011) *Celluloid*, ‚Dekonstruktion‘

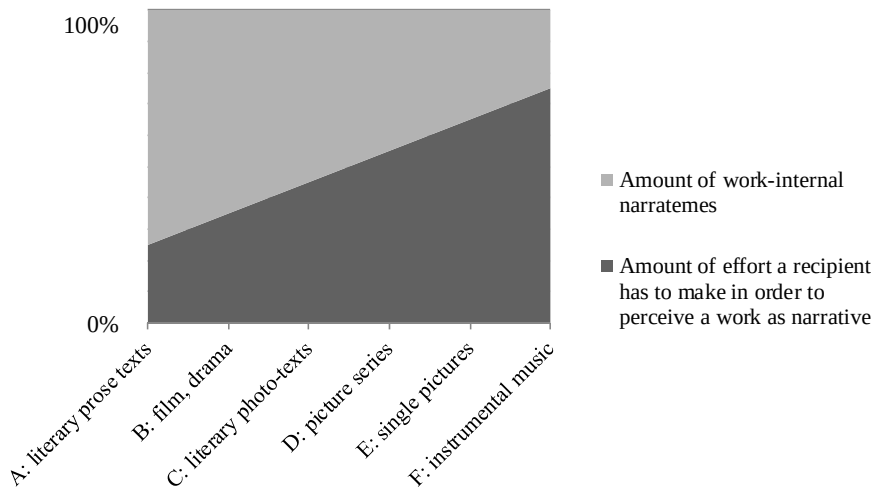


Abb. A.15: Wolf (2002: 96), Anstieg des Narrativierungspotentials durch den Rezipienten in Abhängigkeit von Narremen

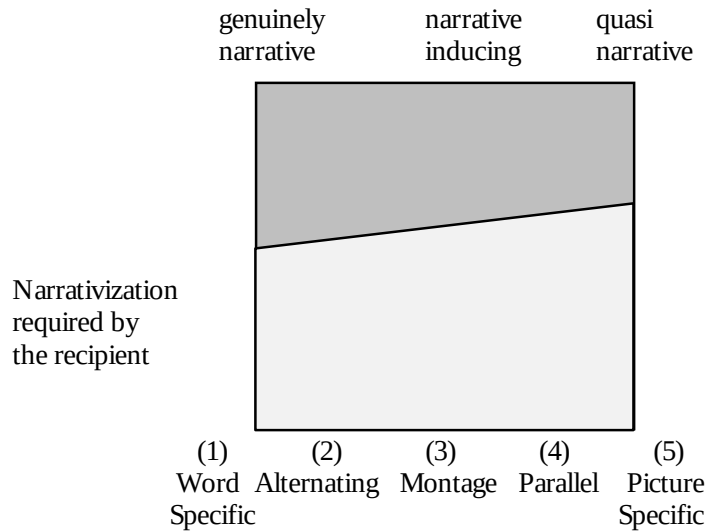


Abb. A.16: Hoppeler, Etter & Rippl (2009: 66), Das narrative Potential von Graphic Narratives

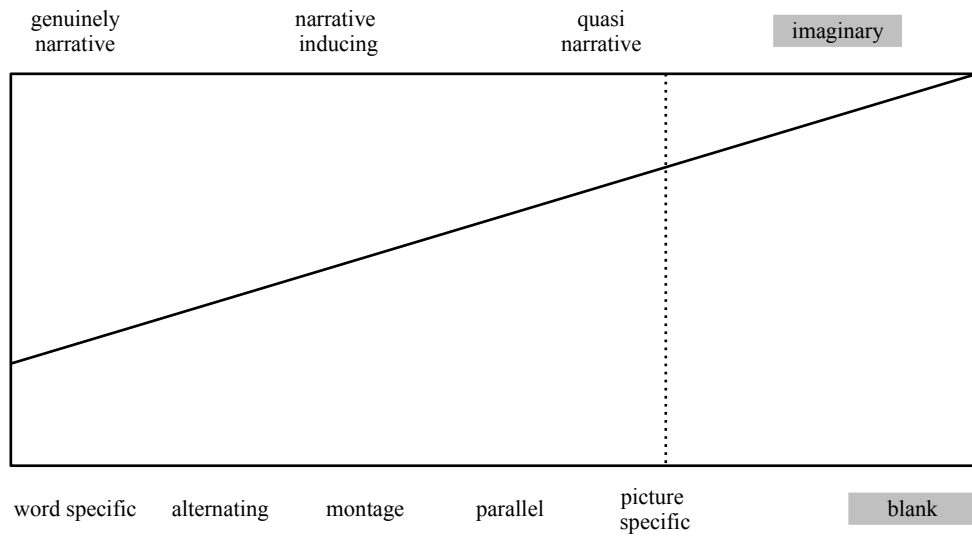


Abb. A.17: Erweiterungsvorschlag zu Hoppeler, Etter & Rippl's Modell



Abb. A.18: Guibert et al. (2012), *Reisen zu den Roma*

Bibliographie

B.1 Primärliteratur

- Bechdal, Alison (2007 [2006]). *Fun Home*. Boston, New York: Mariner Books. 71, 120.
- Fies, Brian (2006). *Mom's Cancer*. New York: Harry N. Abrams.
- Guibert, Emmanuel; Lefèvre, Didier & Frédéric Lemerancier (2009). *The Photographer: Into War-Torn Afghanistan with Doctors Without Borders*. New York & London: First Second.
- , Keler, Alain & Frédéric Lemerancier (2012). *Reisen zu den Roma*. Edition Moderne.
- Hoven, Line (2007). *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt.
- Mahler, Nicolas (2013). „Essay in Bildern: Sind Comics Kunst?“. In: *FAZ* <faz.net/-12651310.html>. 08.11.2013. [11.05.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PUVHSPcY>].
- Marchetto, Marisa A. (2007). *Cancer Vixen*. London: Fourth Estate.
- Mathieu, Marc-Antoine (1991). *La Qu... – Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*. Paris: Delcourt. 5.
- McKean, Dave (2011). *Celluloid*. Seattle: Fantagraphics.
- Spiegelman, Art (1991 [1986]). „Prisoner on the Hell Planet: A Case History“. In *Maus*. Buch 1, Kapitel 5. 100-103.
- Tan, Shaun (2006). *The Arrival*. Melbourne: Arthur A. Levine Books.

B.2 Sekundärliteratur

- Abbott, H. Porter (2011). „Narrativity“. In: Hühn, Peter et al. (Hgg.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg UP.
- Adams, Jeff (2008). „Documentary Graphic Novels and Social Realism“. In: J.B. Bullen (Hg.). *Cultural Interactions: Studies in the Relationships between the Arts 7*. Oxford: Peter Lang.
- Ahrens, Jörn (2012). „Intermedialität, Hybridität: Wie viel Unbestimmtheit verträgt der Comic?“ In: Bachmann, Christian et al. *Comics Intermedial*. Essen: C.A. Bachmann. 11-31.
- Arnheim, Rudolf (1932). *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt.
- (2004a [1993]). „Die beiden Authentizitäten der photographischen Medien“. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.). *Die Seele der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 56-63.
- (2004b [1929]). „Linsen-Gericht“. In: Helmut H. Diederichs (Hg.). *Die Seele der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 14-16.
- Bachmann, Christian; Sina, Veronique & Lars Banhold (2012). *Comics Intermedial*. Essen: Bachmann.
- Baetens, Jan (2013). „The Photo-Graphic-Novel: Hybridization and Genre Theory“. In: Basseler, Michael et al. Trier: WVT. 147-162.
- Baetens, Jan & Steven Surdiacourt (2013). „European Graphic Narratives: Toward a Cultural and Mediological History“. In: Thon, Jan-Noël & Daniel Stein (Hgg.). *From Comic Strips to Graphic Novels..* Berlin: de Gruyter. 347-362.
- Banita, Georgiana (2013). „Cosmopolitan Suspicion: Comics Journalism and Graphic Silence.“ In: Denson, Shane; Meyer, Christina & Daniel Stein (Hgg.). *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads*. London: Bloomsbury. 49–65.
- Barthes, Roland (2009 [1961]). „The Photographic Message.“ In: Heath, Stephen (Hg.). *Image, Music, Text by Roland Barthes*. New York: Hill & Wang. 15-31.
- (1990 [1961]). „Die Fotografie als Botschaft“. In: Ders. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 11-27.
- (1990). Rhetorik des Bildes. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp S. 27-46
- (1989). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Basseler, Michael; Nünning, Ansgar & Christine Schwanecke (Hgg.) (2013). *The cultural dynamics of generic change in contemporary fiction: theoretical frameworks, genres and model interpretations*. ELCH 56. Trier: WVT.
- Benjamin, Walter (2003 [1931]). „Kleine Geschichte der Photographie“. In: Ders.

- (Hg.). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 45-65.
- Berger, Arthur Asa (1984). *Signs in Contemporary Culture*. New York: Longman.
- Berger-Faragó, Gabriele (2014). „Sex zur Ehre des Schöpfers“. In: *family* 6.13. 36-39.
- Berning, Nora (2013). „Graphic Narrative Theory Meets Genre Theory: A Model Interpretation of Joe Sacco’s *Safe Area Goražde*“. In: Basseler, Michael et al. (Hgg.). *The Cultural Dynamics of Generic Change in Contemporary Fiction: Theoretical Frameworks, Genres and Model Interpretations*. Trier: WVT. 315-328.
- Blunck, Lars (Hg.) (2010). „Fotografische Wirklichkeiten“. In: Ders. (Hg.). *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung - Fiktion - Narration*. Bielefeld: transcript. 9-36.
- Campbell, David (2010). „Photography and narrative: What is involved in telling a story?“. 18.11.2010. <www.david-campbell.org>. [02.05.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGY8ArG3>].
- Campbell, Eddie (2007). „What is a graphic novel?“ In: *World Literature Today: Graphic Literature*. März/ April 2007.
- Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg (2014). „Comic-Reportage“. In: *Fakultät IV: Institut für Geschichte*. Oldenburg. <www.uni-oldenburg.de/geschichte/studium-und-lehre/lehre/projektlehre/erinnerung-im-comic/comic-reportage>. [02.05.2013 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGYXNFBB>].
- Chute, Hillary & Marianne DeKoven (2006). „Introduction. Graphic Narrative.“ In: *Modern Fiction Studies* 52: 767-82.
- Chute, Hillary (2008). „Comics as Literature? Reading Graphic Narrative.“ In: *PMLA* 123.2: 452–65.
- „Comic“ (2013). In: *Oxford Dictionaries Online*. <www.oxforddictionaries.com>. [20.03.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGt5osQK>].
- „Comic“ (2013). In: *Merriam-Webster*. <www.merriam-webster.com>. [19.10.2013 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGtMEiwx>].
- Cook, Susan E. (2013). „New Developments in Literature and Photography.“ In: *Lit: literature, interpretation, theory* 24.2. 87-92.
- Currie, Gregory (2007 [1985]). „Was ist fiktionale Rede?“ In: Reicher, Maria E. (Hg.). *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn: mentis.
- Davies, David (2007). *Aesthetics and Literature*. London: Continuum.
- Denson, Shane; Meyer, Christina & Daniel Stein (Hgg.) (2013). *Transnational Perspectives on Graphic Narratives. Comics at the Crossroads*. New York: Bloomsbury.
- „Deutsche Fotojournalistin erschossen“ (2014). In: *Deutschlandfunk*. Deutschlandradio. 04.04.2014. <www.deutschlandfunk.de/>. [07.04.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGtVilf5>].
- Doelker, Christian (2002 [1997]). *Ein Bild ist mehr als ein Bild*. 3. Aufl. Stuttgart:

Klett-Cotta.

- Dörfler, Hans-Diether (2000). „Das fotografische Zeichen“. In: Schmitt, Julia; Tagold, Christian; Dörfler, Hans-Diether et al. (Hgg.). *Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis*. Forschung Soziologie 73. 11-52. <www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/doerfler_zeichen>. [10.11.2013 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGtqCD8V>].
- Drucker, Johanna (2008). „What is Graphic about Graphic Novels?“ In: *English Language Notes* 46: 39-55.
- Eco, Umberto (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan.
- (1984b). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana UP.
- (1994). *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- Eder, Barbara; Klar, Elisabeth & Ramón Reichert (Hgg.) (2011). *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld: transcript.
- Eggeling, Guilia (2003). *Mediengeprägtes Erzählen. Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*. Stuttgart: Metzler.
- Eicher, Thomas (1994). „Was heißt (hier) Intermedialität?“ In: Eicher, Thomas & Ulf Bleekmann (Hgg.). *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis.
- Eisner, Will (2008 [1985]). *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton & Company.
- Ernst, Jutta (2008). „Hybride Genres“. In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Evers, Marco (2014). „Erregung im Schattenreich“. In: *Der Spiegel* 15/2014. 122-128.
- Ewert, Jeanne C. (2005). „Comics and the Graphic Novel.“ In: Herman, David; Jahn, Manfred & Marie-Laure Ryan (Hgg.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. 71ff.
- Faisst, Julia Isabel (2010). „Capturing Character: Photography, Race, And Identity In Modern American Literature.“ In: *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities And Social Sciences* 70.7: 2578.
- Fludernik, Monika (2003). *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika & Greta Olson (2011). „Introduction.“ In: Olson, Greta (Hg.). *Current Trends in Narratology*. Berlin: de Gruyter. 1-33.
- „Fotocomics“ (2014). In: *Comic-Info*. <www.comic-info.com>. [12.01.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGvyq19Q>].
- Frahm, Ole (2011). „Weird Signs“. In: Eder, Barbara et al. (Hgg.). *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld: transcript. 143-160.
- Freeman, Mark (1995). *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. London: Routledge.
- Freund, Gisele (1976 [1974]). *Photographie und Gesellschaft*. Übers. Dietrich Leube.

- München: Rogner & Bernhard.
- Friedrich, Andreas & Andreas Rauscher (2007) (Hgg.). *Superhelden zwischen Comic und Film*. München: Edition Text und Kritik.
- Frizot, Michel (Hg.) (1998). *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann.
- Gardner, Jared & David Herman (2011). „Graphic Narratives and Narrative Theory: Introduction.“ In: Gardner, Jared & David Herman (Hgg.). *Graphic Narratives and Narrative Theory. Special Issue of SubStance* 40.1: 3-13.
- Gardner, Jared (2012). *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Stanford: Stanford UP.
- Gernsheim, Helmut (1983). *Geschichte der Fotografie: Die ersten hundert Jahre*. Berlin, Wien: Propyläen.
- Goodman, Nelson (1997). *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Green-Lewis, Jennifer (1996). *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Griřhakova, Marina & Marie-Laure Ryan (Hgg.) (2010). *Intermediality and Storytelling*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Groensteen, Thierry (2013 [2011]). *Comics and Narration*. Jackson: U of Mississippi.
- Gubern, Román (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Edition Península.
- Gymnich, Marion; Neumann, Birgit & Ansgar Nünning (Hgg.) (2007). *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. ELCH 28. Trier: WVT.
- Hallet, Wolfgang (2008). „The Multimodality of Cultural Experience and Mental Model Contructions of Textual Worlds.“ In: Schlaeger, Jürgen (Hg.). *The Literary Mind. Yearbook of Research in English and American Literature (REAL)* 24: 233-250.
- (2011). „Die Medialisierung von Genres am Beispiel des Blogs und des multimodalen Romans: Von der Schrift-Kunst zum multimodalen Design.“ In: Nünning, Ansgar & Jan Rupp (Hgg.). *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart: Theoretische Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. ELCH 50. Trier: WVT. 85-116.
- Helbig, Jörg (Hg.) (1998). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2011). *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville*. Bielefeld: transcript.
- Hiebler, Heinz (2011). „Medienorientierte Literaturwissenschaft: Literatur als Medienkulturgeschichte und Medialisierungsstrategien des Erzählens.“ In: Nünning, Ansgar & Jan Rupp (Hgg.). *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart: Theoretische Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. Trier: WVT. 45-84.

- Hillenbach, Anne Kathrin (2012). *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Rechts*. Bielefeld: transcript.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.
- (2011). „Memory and Postmemory.“ In: Chaney, Michael A. (Hg.). *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison: U of Wisconsin P. 17–44.
- Hözl, Ingrid (2010). „Inszeniertes Selbst? Der Fall Samuel Fosso.“ In: Blunck, Lars (Hg.). *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung - Fiktion - Narration*. Bielefeld: transcript. 117-128.
- Hoffmann, Donald D. (2000). *Visuelle Intelligenz: Wie die Welt im Kopf entsteht*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hoppeler, Stephanie; Etter, Lukas & Gabriele Rippl (2009). „Intermedialität in Comics: Neil Gaimans *The Sandman*“. In: Ditschke, Stephen, Kroucheva, Katerina & Daniel Stein (Hgg.). *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript. 53-79.
- Horak, Jan-Christopher (2012). „Zelluloid“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <filmlexikon.uni-kiel.de/?action=lexikon&tag=det&id=2492>. [05.03.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PHAFG66D>].
- Horstkotte, Silke & Nancy Pedri (2011). „Focalization in Graphic Narrative.“ In: *Narrative* 19.3: 330–57.
- Jenkins, Henry (2012). „Introduction“. In: Smith, Matthew J. & Randy Duncan (Hgg.). *Critical approaches to comics theories and methods*. New York: Routledge.
- Jüngst, Heike Elizabeth (2010). „Information Comics: Knowledge Transfer in a Popular Format.“ In: Schmitt, Peter A. (Hg.). *Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie*. Bd. 7. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kemp, Wolfgang (Hg.) (2006). *Theorie der Fotografie I-IV, 1839-1995*. München: Schirmer/Mosel.
- Koppen, Erwin. (1991 [1987]). *Literatur und Fotografie: Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kracauer, Siegfried (1963). „Die Photographie“. In: Ders. (Hg.). *Das Ornament der Massen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 21-39.
- (1964). *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krogh Hansen, Per (2005). „When Facts Become Fiction. On Extra-Textual Unreliable Narration.“ In: Skalin, Lars-Ake (Hg.). *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*. Örebro: Örebro U. 283-307.
- Kukkonen, Karin & Gideon Haberkorn (2010). „Workshop 1: Toward a Toolbox of Comics Studies.“ In: Berninger, Mark; Ecke, Jochen & Gideon Haberkorn (Hgg.). *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines and*

- International Perspectives*. Jefferson: McFarland. 237–44.
- Kukkonen, Karin (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. Malden, Oxford: Wiley Blackwell.
- (2011a). „Metalepsis In Comics And Graphic Novels.“ In: Kukkonen, Karin Sonja Klimek (Hgg.). *Metalepsis in Popular Culture*. Narratologia 28. Berlin: De Gruyter. 213-231.
- (2011b). „Comics as a Test Case for Transmedial Narratology“. In: *SubStance* 124. 40.1: 34-52.
- Kunzle, David (1990). *The history of the comic strip: the nineteenth century*. Berkely: U of California P.
- Kusche, Sabrina (2011). „Der E-Mail-Roman und seine Spielarten – Eine typologische Annäherung“. In: Nünning, Ansgar & Jan Rupp (Hgg.). *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart: Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. ELCH 50. Trier: WVT.
- Labio, Catherine (2011). „What’s in a name?: The Academic Study of Comics and the ‘Graphic Novel’“. In: *Cinema Journal* 50.3: 123-126.
- Lacassin, Francis (1982 [1971]). *Pour un neuvième art: La bande dessinée*. Genève: Slatkine.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2007 [1887, 1766]). *Laocoon: An Essay Upon the Limits of Poetry and Painting*. Übers. Ellen Frothingham. Boston: Robert Brothers.
- Lummerding, Susanne (2011). „Das Politische trotz allem. Holocaust-Diskurse im Comic.“ In: Eder, Barbara et al. (Hgg.). *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld: transcript. 321-340.
- Maiwald, Klaus & Ulf Abraham (Hgg.) (2009). *Themen-Schwerpunkt Comics und Animationsfilme*. München: Kopaed.
- Manguel, Alberto (2001 [2000]). *Bilder lesen*. Übers. Chris Hirte. Berlin: Volk und Welt.
- Margolis, Rick (2007). „Stranger in a Strange Land.“ In: *School Library Journal*. 53, 9.
- Maurer-Horak, Ruth (2001). „Vorwort“. In: Hofleitner, Johanna; Horáková, Tamara & Ewald Maurer et al. (Hgg.). *Image:/images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie*. Wien. 11-16.
- Mautner, Chris (2011). „McKean draws a sexy ‘Celluloid’“. In: *ComicBookResources.com*. 24.05.2011. [15.02.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGu8LuxP>].
- McCloud, Scott (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper-Perennial.
- McLuhan, Marshall (2001 [1964]). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, NY: Routledge.

- (1992 [1968]). *Die magischen Kanäle: Understanding Media*. Übers. Meinrad Amann. Düsseldorf/Wien/New York/Moskau: Econ.
- Meister, J. Christoph (2009). „Narratology“. In: Hühn, Peter; Pier, John Pier & Wolf Schmid et al. (Hgg.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter. 329-49.
- Meskin, Aaron (2007). „Defining Comics?“ In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65.4: 369–79.
- Meyer, Urs; Simanowski, Roberto & Christoph Zeller (Hgg.) (2006). *Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein.
- Michaud, Yves (1998 [1949]). „Formen des Schauens. Philosophie und Fotografie.“ In: Frizot, Michel (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann. 730-739.
- Mikkonen, Kai (2011). „Graphic Narratives as a Challenge to Transmedial Narratology: The Question of Focalization“. In: Stein, Daniel; Meyer, Christina & Micha Edlich (Hgg.). *American Comic Books and Graphic Novels. Special issue of Amerikastudien/American Studies* 56.4: 637-52.
- Miller, Ann (2007). *Reading Bande Dessinée*. Bristol: Intellect.
- Moll, Andreas (2006). „Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann.“ In: Müller, Hans-Harald et al. (Hgg.). *Hamburger Beiträge zur Germanistik*. Vol. 43. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Mitchell, William John T. (1992). „Pictorial turn“. In: *Artforum*. März. 89ff.
- Morgan, Harry (2003). *Principes des littératures dessinées*. Paris. L’An 2.
- Moscatti, Massimo (1988). *Comics und Film*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Newhall, Beaumont (1982). *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. 5. Aufl. New York: Museum of Modern Art.
- „Nikolas Mahler auf dem blauen Sofa bei der Leipziger Buchmesse“ (2014). In: ZDF. Anstalt des öffentlichen Rechts. 13.03.2014. 11 Uhr. [13.03.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGuHUVnh>].
- Nünning, Ansgar & Jan Rupp (Hgg.) (2011a). *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart: Theoretische Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. ELCH 50. Trier: WVT.
- (2011b). „Hybridisierung und Medialisierung als Katalysatoren der Gattungsentwicklung: Theoretische Bezugsrahmen, Analysekatoren und Funktionshypothesen zur Medialisierung des Erzählens im zeitgenössischen Roman.“ In: dies. (Hgg.). *Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart: Theoretische Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen*. ELCH 50. Trier: WVT. 3-43.
- Nünning, Ansgar (2005). „How to Distinguish between Fictional and Factual Narratives. Narratological and Systemtheoretical Suggestions.“ In: Skalin, Lars-Ake (Hg.). *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*. Örebro: Örebro U. 21-56.
- (Hg.). (2008). *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart:

- J. B. Metzler.
- Nünning, Vera & Ansgar Nünning (Hgg.) (2002). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium 5. Trier: WVT.
- (2003) (Hgg.). *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- (2008). „Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft“. In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Uni-Wissen*. 7. Aufl. Stuttgart: Klett Lernen und Wissen.
- Pagenstecher, Cord (2009). „Private Fotoalben als historische Quelle“. In: *Zeithistorische Forschungen* 03/2009. <www.zeithistorische-forschungen.de>. [17.12.2103 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGuQgjZT>].
- Pedri, Nancy (2011). „When Photographs Aren’t Quite Enough: Reflections On Photography And Cartooning In *Le Photographe*“. In: *Imagetext: Interdisciplinary Comics Studies* 6.1. www.english.ufl.edu. [10.08.2013 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGuqNLIR>].
- (2013). „Graphic Memoir: Neither Fact Nor Fiction“. In: Stein, Daniel & Thon, Jan-Noël (Hgg.). Berlin: De Gruyter. 127-153.
- Pfalzgraf, Markus (2012). *Stripped – A Story of Gay Comics*. Berlin: Bruno Gmünder.
- Platthaus, Andreas (2008). *Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga*. München: C.H. Beck.
- Pratt, Henry John (2009). „Narrative in Comics“. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67.1: 107-117.
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. UTB: Uni Taschenbücher 2261. Tübingen: Francke.
- (2003). *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne: Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr.
- Ribbat, Christoph (2004). „Smoke gets in your eyes, oder: Wie ich lernte, über Fotografie zu schreiben, ohne Roland Barthes zu zitieren“. In: *Kunstforum International*. Bd. 172. S. 39-42.
- Rippl, Gabriele & Lukas Etter (2013). „Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative“. In: Stein, Daniel & Thon, Jan-Noël (Hgg.). *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin: De Gruyter. 192-217.
- Ritter, Joachim & Karlfried Gründer (Hgg.) (1992). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Roberts, Pamela (2007). *Hundert Jahre Farbfotografie*. Berlin: Nicolai.
- Rohrmann, Martin (2007). „Eine Geschichte erzählen – Die Fotoreportage“. In: *digitalkamera.de*. 18.06.2007. [02.05.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGX34A9T>].

- Round, Julia (2013). „Anglo-American Graphic Narrative“. In: Stein, Daniel & Jan-Noël Thon (Hgg.). *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Narratologia 37. Berlin: De Gruyter. 325-345.
- Ryan, Marie-Laure (Hg.) (2004). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: U of Nebraska P.
- (2005). „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology.“ In: Meister, J. Christoph (Hg.). *Narratology beyond Criticism: Mediality – Disciplinarity*. Berlin: De Gruyter. 1-23.
- & Jan-Noël Thon (Hgg.) (2014, in Vorb.). *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: U of Nebraska P.
- Rzitki, Fabienne (2013). „Ordentlich und spießig – So erklären die Sachsen Asylanten, wie Deutsche ticken“. In: *Focus Online*. 19.12.2013. [02.05.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGWaFPE2>]
- Sachs-Hombach, Klaus (2003). *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: von Halem.
- Schlichting, Laura (2013). „Photography in the Graphic Novel *The Photographer* (2009) by Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert & Frédéric Lemerrier“. In: Seminar *Literature and Photography*. JLU Gießen. 27.03.2013: unv.
- Schmid, Wolf (2005). *Elemente der Narratologie*. Narratologia 8. Berlin, New York: De Gruyter.
- Schmitz-Emans, Monika (2011). „Die Fotografie und das Vergessen: Literarische und künstlerische Reflexionen über die Grenzen der Erinnerung.“ In: *Visuelle Evidenz: Fotografie im Reflex von Literatur und Film*. Berlin: De Gruyter. 180-197.
- (2012a). „Literatur-Comics: Adaptionen und Transformationen der Weltliteratur.“ In: Auer, Peter et al. (Hgg.). *linguae & litterae*. 10. Berlin, Boston: De Gruyter.
- (2012b). „Photos im Comic“. In: Bachmann, Christian A.; Sina, Véronique & Lars Banhold (Hgg.). *Comics intermedial: Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld*. Essen: Ch. A. Bachmann. 55-74.
- (2013). „Graphic Narrative as World Literature.“ In: Stein, Daniel & Jan-Noël Thon (Hgg.). *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin: De Gruyter. 385-406.
- Schröter, Jens (2010). „Fotografie und Fiktionalität“. In: Blunck, Lars (Hg.). *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung - Fiktion - Narration*. Bielefeld: transcript. 143-158.
- Schüwer, Martin (2002). „Erzählen in Comics: Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie“. In: Nünning, Vera & Ansgar Nünning (Hgg.). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT. 185-216.
- (2008). *Wie Comics erzählen: Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT.

- Schulz, Roland (2007). „Die magischen Momente der Liebe: Line Hovens gekratzter Comic *Liebe schaut weg*“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 18.11.2007. jetzt.sueddeutsche.de. [18.12.2013 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGv0oMSw>].
- Schwanecke, Christine (2012). *Intermedial Storytelling: Thematisation, Imitation and Incorporation of Photography in English and American Fiction at the Turn of the 21st Century*. ELCH 52. Trier: WVT.
- Scorzin, Pamela C. (2010). „In Oszillation zwischen Authentizität und Fiktion. Zur Fotokunst von Nan Goldin“. In: Blunck, Lars (Hg.). *Die fotografische Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript. 129-142.
- Scott, Clive (1999). *The Spoken Image: Photography and Language*. London: Reaction Books.
- Seesslen, Georg (2011). „Bilder für die Massen“. In: Eder, Barbara, Elisabeth Klar & Ramón Reichert (Hgg.) (2011). *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld: transcript. 255-262.
- Seibel, Klaudia (2008). „Hybridisierung“. In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Silbermann, Alphons (1986). „The Way Toward Visual Culture: Comics and Comic Films“. In: Silbermann, Alphons & H.-D. Dyroff (Hgg.). *Comics and Visual Culture: Research Studies from ten Countries*. München: Saur.
- Simanowski, Roberto (2006). „Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst“. In: Meyer, Urs; Simanowski, Roberto & Christoph Zeller (Hgg.). *Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein. 39-81.
- Sontag, Susan (2002 [1977]). *On Photography*. London: Penguin Classics.
- (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- (2006 [1977]). *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Stein, Daniel & Jan-Noël Thon (Hgg.) (2013). *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Narratologia 37. Berlin: De Gruyter.
- (2013). „Introduction: From Comic Strips to Graphic Novels“. In: Dies. (Hgg.). Berlin: De Gruyter. 1-23.
- Steinaecker, Thomas v. (2007). *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografien von in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Lettre: Bielefeld: Transcript.
- Strouhal, Felix (2011). „Stream of Comicness – Chris Ware Erzählen in einem Medium zwischen Massentauglichkeit und Exklusivität“. In: Eder, Barbara et al. (Hgg.). *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld: transcript. 161-170.
- Talbot, William H. Fox (1989 [1844-46]). *The Pencil of Nature*. London: Longman.
- Tatort (2014). „Der Hammer“. In: ARD/WDR. Colonia Media. 13.04.2014. [86:50 min]. [13.04.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGvEh2k1>].

- Thomas, Grant (2010). *Making Visual Narratives: Usung Shaun Tan's book 'The Arrival'*. 29.01.2010. <www.youtube.com/watch?v=ToRVZZeYLoQ>. [letzter Zugriff 29.12.2013]. Film.
- Thon, Jan-Noël (2013). „Toward a Transmedial Narratology: On Narrators in Contemporary Graphic Novels, Feature Films, and Computer Games.“ In: Alber, Jan & Per Krogh Hansen (Hgg.). *Beyond Classical Narration: Unnatural and Transmedial Narrative and Narratology*. Berlin: De Gruyter.
- (2013b). „Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative.“ In: Stein, Daniel & Jan-Noël Thon (Hgg.). *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Narratologia 37. Berlin: De Gruyter. 67-99.
- Tschilke, Christian von (2000). *Roman und Film: Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr.
- „Vulvakulte“ (2003). In: Dressler, Stephan & Christoph Zink (Hgg.). *Pschyrembel Wörterbuch Sexualität*. Berlin, New York: De Gruyter. 581.
- Waibl, Gunther (1987). „Fotografie und Geschichte“. In: *Fotogeschichte* 23.7: 3-12.
- Walter, Christine (2002). *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood*. Weimar: VDG.
- Warren, Lynne (Hg.) (2005). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York: Routledge.
- Watson, Julia (2011). „Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's *Fun Home*“. In: Chaney, Michael A. (Hg.). *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Wisconsin: U of Wisconsin P. 123-56.
- Weiss, Matthias (2010). „Was ist ‚inszenierte Fotografie‘; Eine Begriffsbestimmung.“ In: Blunck, Lars (Hg.). *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung - Fiktion - Narration*. Bielefeld: transcript. 37-52.
- Wilkens, Todd; Hughes, Anthony & Barbara M. Wildemuth et al. (2003). „The Role of Narrative in Understanding Digital Video: An Exploratory Analysis“. In: *Open Video Project, Interaction Design Lab, School of Information and Library Science*. U of North Carolina.
- Wirth, Sabine (2008). „Line Hovens *Liebe schaut weg* und die Gegenwart der Vergangenheit“. Rev. <archiv.schauinsblau.de/linehoven/>. [02.05.2014 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGVz2qPi>].
- Wolf, Werner (1999a). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- (1999b). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- (2002). „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zur intermedialen Erzähltheorie“. In: Nünning, Vera & Ansgar (Hgg.).

- Erzähltheorie Transgenerisch, Intermedial, Interdisziplinär*. Trier: WVT. 23-102.
- (2004). „Intermedialität.“ In: Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler. 327f.
- Wolk, Douglas (2007). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Philadelphia: Da Capo Press.
- Woo, Benjamin (2010). „Reconsidering Comics Journalism: Information and Experience in Joe Sacco’s *Palestine*“. In: Goggin, Joyce & Dan Hassler-Forest (Hgg.). *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. Jefferson: McFarland. 166–77.
- Wüllner, Daniel (2007). „Liebe schaut weg“. In: *Comicgate* 08.12.2007. Rev. <www.comicgate.de>. [10.12.2013 archiviert von WebCite® <www.webcitation.org/6PGvRi5Vq>].

Erklärung zur Urheberschaft

Hiermit versichere ich, dass diese Arbeit von mir persönlich verfasst ist und, dass ich keinerlei fremde Hilfe in Anspruch genommen habe. Ebenso versichere ich, dass diese Arbeit oder Teile daraus weder von mir selbst noch von anderen als Leistungsnachweis andernorts eingereicht wurden. Wörtliche oder sinngemäße Übernahmen aus anderen Schriften und Veröffentlichungen in gedruckter oder elektronischer Form sind gekennzeichnet. Sämtliche Sekundärliteratur und sonstige Quellen sind nachgewiesen und in der Bibliographie aufgeführt. Das Gleiche gilt für graphische Darstellungen und Bilder sowie für alle Internet-Quellen. Die Urheberrechte der hier abgedruckten Bilder liegen bei den jeweiligen Autoren, Künstlern und Verlagen.

Gießen, Bonn, den 25. Mai 2014
