

Paratexte. Medienvielfalt und die Inszenierung des Wirklichen im Fotocomic

Eine Information, die für sich allein steht, trägt keinen Sinn. Ein Sinn, eine Bedeutung, eine Aussage entsteht erst, wenn eine Information von einer Position zu einer anderen gebracht wird. Sinn bezeichnet demzufolge eine Relation zwischen Kommunikationspartnern.¹ Diese Bedeutung verstärkt sich, je häufiger sie zwischen möglichst vielen Partnern hin- und hergereicht wird. Man könnte also die Hypothese aufstellen: Je mehr Referenzpunkte eine kommunikative Vernetzung einbezieht, desto bedeutsamer und genauer wird die übermittelte Botschaft sein. Die Vielfalt der genutzten Kanäle und Referenzpartner trägt so erheblich zur Verlässlichkeit der Informationen bei und führt dadurch zu einem gesteigerten Vertrauen in die Übermittlung.

Als weitere Prämisse (die man aus der ersten Setzung folgern kann) nehme ich an, dass der vollständige Sinn einer Botschaft nicht vorgängig existiert und danach durch die Kommunikation nur verbreitet würde. Vielmehr entsteht der konkrete Sinn einer Botschaft erst im Akt der Übermittlung. Demzufolge haben alle beteiligten Instanzen, auch die genutzten Medien und Technologien, einen Anteil an der entstehenden Aussage. Der Sinn einer Information verändert sich bei jeder neuen Übermittlung und lässt sich niemals identisch reproduzieren. Sinn ist also keine stabile Größe, die wie eine Konservendose verpackt und verschifft werden kann. Ein Bild oder ein Text lässt sich transportieren, nicht aber dessen Bedeutung oder Aussage. Die Bedeutung einer Information ist ein Effekt, der sich aus den Austauschbeziehungen ergibt.

Die Geschichtenerzähler*in, Journalist*in oder Dokumentarist*in hat gewiss vorab eine Vorstellung von der Nachricht, die sie zum Ausdruck bringen möchte, und wünscht sich eine bestimmte Reaktion. Insofern spielen Intentionen und Narrative dabei wich-

¹ Nach Umberto Eco meine ich damit „die relationale Natur des Zeichens“ in jedem Kommunikationsvorgang. Auch die folgend benutzten Begriffe von Sinn, Diskurs und Kontext orientieren sich an den Bestimmungen, die Eco gibt. Vgl. Umberto Eco,

Zeichen, Frankfurt am Main 1977, S. 169, 184 ff. In diesem Verständnis begreife ich Semiotik als „eine beständige Praxis“ (ebd., S. 189), bei der Produktion und Rezeption von Bedeutungen auf pragmatischer Ebene nicht voneinander zu trennen sind.

tige Rollen – aber sie sind eben nicht allein verantwortlich dafür, dass Kommunikation stattfindet. Keinesfalls kann die von der Produzent*in gewünschte Bedeutung unverändert übermittelt werden. Jede Entscheidung für bestimmte ästhetische Mittel, die Wahl der Kanäle oder auch die Bedingungen der Wahrnehmung modifizieren den Sinn der Aussage. Die Faktoren, die einen Einfluss ausüben, sind so vielfältig, dass sie unmöglich kontrollierbar sind, selbst wenn sie vollständig bekannt wären. Auch bei größter Sorgfalt kann niemals eine Eindeutigkeit erreicht werden, bestenfalls kann man sich ihr annähern.

Die Vielfalt der Ausdrucksmittel präzisiert die Aussage der Botschaft

Auf der Basis dieser Ausgangshypothesen wird weiter behauptet: Nicht die Reinheit der Gattungen und Mittel garantiert eine reichhaltige und gelingende Kommunikation, sondern die Vielfalt, die Mischung und die Kombination von Möglichkeiten stärken und befördern sie. Eine Aussage allein kann keine Bedeutung haben, sondern der Wert einer Information besteht immer schon in der Verbundenheit, im Austausch. Umgekehrt bedeutet dies: Die Gegenwart von Sinn belegt die stattfindende Interaktion. Ich kann nur etwas erkennen oder begreifen, weil ich eingebunden bin in ein Netzwerk von Beziehungen, die mir im Einzelnen nur zu einem Bruchteil bewusst und geläufig sein mögen. Auch wenn viele Bedingungen von Kommunikation als Sinngenerierung verborgen sind, macht sie das nicht minder aktiv.

Die Gesamtheit aller zutage liegenden und verborgenen Bedingungen eines kommunikativen Austauschs lässt sich als Kontext bezeichnen. Dazu können Worte und Begriffe zählen, die gesprochen oder geschrieben übermittelt werden. Dazu gehören auch Bilder und andere visuelle Signale, gezeichnet, gemalt, projiziert, zwei- oder dreidimensional ausgeformt, statisch oder bewegt. Auch Klänge und Musik, Gesichtsausdrücke und Tanzbewegungen, Gerüche, Hormone und andere chemische Reize mögen Bedeutungen beeinflussen, Berührungsempfindungen, Temperaturwahrnehmungen und sonstige sinnliche Erfahrungen gehören zum Kontext. Aber auch bereits zuvor gemachte Erfahrungen, ebenso wie kulturelle Standards und Werte, Traditionen und Gewohnheiten, bestimmtes Wissen und Kenntnisse, körperliche Fertigkeiten und Vermögen, politische Überzeugungen und soziale Bindungen, gestalten die spezifische Situation, die als Kontext an der Bedeutung einer gegebenen Information mitwebt.

Das Medium Comic bedient sich unterschiedlicher Mittel, die verschiedene Formen der Kommunikation miteinander verbind-

den.² Schriftliche und bildliche Codes beispielsweise, aber auch innerhalb dieser Bereiche unterschiedliche Gattungen und Stile. Im Bereich der Sprache kann der Comic nicht nur sämtliche literarischen Ausdrucksformen einbeziehen, es lassen sich darüber hinaus die visuellen Aspekte von Schrift weit stärker ausreizen, als dies in der Literatur – selbst in Sonderfällen wie etwa der konkreten Poesie – möglich ist. Dementsprechend ist auch auf der bildlichen Ebene eine große Breite grafischer Verfahren einsetzbar, von der Kugelschreiberzeichnung bis zum Ölgemälde, von diversen Druckverfahren bis zur Fotografie. Insbesondere aber ist es die Abfolge von Bildern, ihr serieller oder sequenzieller Einsatz, der als Kennzeichen des Mediums Comic dient. Gesetzt, dass die genannten Ausgangshypothesen zutreffend sind, müsste der Comic als Medium besonders gut geeignet sein, um komplexe Botschaften zu vermitteln und über eine gegenseitige Kontextualisierung der einzelnen miteinander verbundenen Kommunikationskanäle besonders hohe Glaubwürdigkeit zu erzeugen. In Bezug auf und in Abgrenzung von fotografischen Distributionsformen wie Bildstrecke, Fotoreportage oder Fotobuch könnten Fotos im Comic nicht nur eine Erzählform von besonderer Qualität hervorbringen, sondern im Subgenre Fotocomic auch Techniken und Strategien entwickeln, die sich auf andere dokumentarische Formen anwenden oder an sie anpassen lassen. Mit diesem Ansatz soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, die gegenseitige Kontextualisierung von Medien im Comic als eine dokumentarische Qualität von Fotocomics zu beschreiben.

Intermediale Begegnungen zwischen Fotografie und Comic

Der moderne Comic ist jünger als das fotografische Medium. Daher konnten Comiczeichner*innen in ihrer Arbeit seit jeher auf Fotografien zurückgreifen.³ Während für die klassischen Comics Fotografien jedoch eher Hilfsmittel und Werkzeug waren, um

2 Vgl. Jörg R. J. Schirra, Dimitri Liebsch und Mark A. Halawa (Hrsg.), *Glossar der Bildphilosophie*, Eintrag „Comic“, Tübingen 2016, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Comic#cite_note-14 (zugegriffen 20. Dezember 2019); Lukas R. A. Wilde: „Das bildphilosophische Stichwort 18: Comic“, in: IMAGE: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, 26, 2017, S. 105–129 (Nachdruck von „Comic“, in: *Glossar der Bildphilosophie*, April 2016). Thomas Becker, „Legitimität des Comics zwischen interkulturellen und

intermedialen Transfers“, in: Thomas Becker (Hrsg.), *Comics. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*, Essen 2011, S. 7–20.

3 Johannes Schmid, „Bilder des Grauens. Zur Darstellung von Krieg und Gewalt im intermedialen Verhältnis von Comic und Fotografie“, in: CLOSURE. Kieler e-Journal für Comicforschung 2, 2015, S. 67–89, <http://www.closure.uni-kiel.de/closure2/schmid> (zugegriffen 20. Dezember 2019); Lukas R. A. Wilde, „Was unterscheiden Comic-Medien?“, in: CLOSURE. Kieler e-Journal

bestimmte Perspektiven oder Konturen zu entwickeln, scheint der Fotografie als eigenständiger Bildform comichistorisch erst in den 1970er- und 1980er-Jahren eine größere Bedeutung zuzukommen. Eine Reihe von Comicautor*innen setzt in dieser Zeit statt Zeichnungen Fotos oder bearbeitete Fotos ein bzw. imitiert mit einer fotorealistischen Zeichenweise deren Ästhetik.⁴ Die Intentionen des Einsatzes fotografischer Techniken sind durchaus unterschiedlich: Sie reichen von der Nachnutzung von Filmstills erfolgreicher Kinofilme⁵ über populäre Liebesgeschichten (auch mit pornografischen Inhalten)⁶ bis zur Installation unterschiedlicher Realitätsebenen innerhalb der Erzählung.⁷

Die Verwendung von Fotos in einem Ansatz der Dokumentation im Sinne authentischer Wahrhaftigkeit des Gezeigten findet mit der Verbreitung der Comicreportage eine breitere Basis.⁸ So stellt die Romanistin Marina Hertrampf in einer Studie zum Photo-Comic-Roman der 1980er-Jahre fest: „Comic-Macher wie etwa Jean-Claude Claeys und Jean Teulé transformieren, ja radikalisieren die Nutzung photographischen Materials und entwickeln eine Ästhetik photographisch simulierter Wirklichkeitsrestitution.“⁹ Zeichnungen, die Fotografien stilistisch imitieren, oder die Einbindung von Fotografien in gezeichnete Comics erzeugen nach Hertrampf einen schärferen Realitätsbezug als Zeichenstile, die sich eher an einem karikaturistischen oder grafischen Erscheinungsbild orientieren. Der Comic kann durch den intermedialen Kontakt mit der Fotografie Ausdrucksformen erzeugen, die gewisse Bedeutungen und Sinnbezüge nahelegen. Im Folgenden möchte ich an drei Beispielen deutlich machen, inwiefern sich dies auf den Charakter des Dokumentarischen auswirkt.

für Comicforschung 1, 2014, S. 25–50, <http://www.closure.uni-kiel.de/closure1/wilde> (zugegriffen 20. Dezember 2019); Monika Schmitz-Emans, „Photos im Comic“, in: Christian A. Bachmann, Véronique Sina und Lars Banhold (Hrsg.), *Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld*, Essen 2012, S. 55–74; Joachim Paech, „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration“, in: Jörg Helbig (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Berlin 1998, S. 14–30.

⁴ Bruno Lecigne und Jean-Pierre Tamine, *Fac-simile. Essai paratactique sur le nouveau réalisme de la bande dessinée*, Paris 1983.

⁵ Judith Denkmayr, *Die Comicreportage*, Diplomarbeit, Wien 2008, S. 59; vgl. Erich Straßner, *Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation*, Tübingen 2002, besonders S. 53 ff.

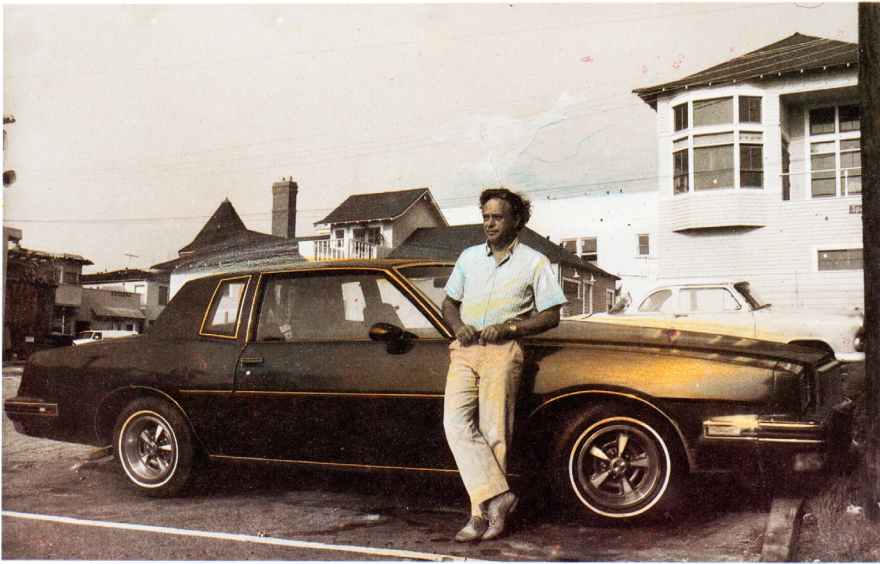
⁶ Ulrike Schimming, *Fotoromane. Analyse*

eines Massenmediums, Frankfurt am Main 2002, S. 65; Benoît Peeters, „Le roman-photo. Un impossible renouveau?“, in: Mireille Ribière und Jan Baetens (Hrsg.), *Time, narrative & the fixed image. Temps, narration & image fixe*, Amsterdam 2001, S. 105–115.

⁷ Vgl. z. B. François Schuiten, Benoît Peeters und Marie-Françoise Plissart, *L'enfant penchée*, Paris 1996.

⁸ Vgl. hierzu auch Johannes C. P. Schmid, *Shooting Pictures, Drawing Blood. The Photographic Image in the Graphic War Memoir*, Berlin 2016; Dietrich Grünwald (Hrsg.), *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*, Essen 2013.

⁹ Marina Hertrampf, „PHOTO-COMIC-ROMAN und COMIC-PHOTO-ROMAN. Mediale Grenzphänomene zwischen Comic, Photographie und Photo-Roman“, in: Frank Leinen und Guido Rings (Hrsg.), *Bilderwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*, München 2007, S. 287–313, hier S. 288.



Wir danken allen, die an der Entstehung dieses Buches mitgewirkt haben: The Bangles, Suzi Baker, Nicky Berke, Olivier Christin, Garrick Dowhen, Harlan Ellison, Florence Fouquier, Diana Geller, Jeremy Paul Kagan, Martine Kelly, Kenneth Mazey, Jacques Mézières, Bernadette Mercier, Corinne App, Jean-Claude Mézières, Fabienne Renault, Étienne Robial, Sheila Silber, Leon Williams und den vielen Namenlosen, die wir von unserm Pontiac „Grand Prix“ aus wahrgenommen haben, die wir in einer Bar kennengelernt haben oder die unseren Weg entlang eines endlosen Boulevards gekreuzt haben. E.B. und P.C.



Abb. 165

Abb. 165 Authentifizierende Selbstinszenierung per Selbstaustöser im Paratext: Enki

Bilal und Pierre Christin mit ihrem Protagonisten, dem Pontiac, vor Ort in L.A.

Los Angeles: Fotografie als reale Unterlage fingierter Zeichnung

Das erste Beispiel stammt aus jener Phase, in der besonders in Frankreich mit der Fotografie im Comic experimentiert wird. Der Zeichner Enki Bilal gibt im Jahr 1984 gemeinsam mit dem Szenaristen Pierre Christin eine Comicroportage heraus: *Los Angeles. L'étoile oubliée de Laurie Bloom*.¹⁰ Der unauffindbare Stern bezieht sich auf einen Namen im sogenannten Walk of Fame auf dem Hollywood Boulevard in Los Angeles. Szenarist und Zeichner haben sich – so suggeriert das Comicalbum – in Hollywood auf die Suche nach einer Schauspielerin namens Laurie Bloom gemacht, die in den 1960er- und 1970er-Jahren in ein paar Kultfilmen mitwirkte, bevor sie wieder von der Bildfläche verschwand. Die Suche nach Bloom (eigentlich Laurence Blumenthal, Tochter von jüdischen KZ-Überlebenden) bleibt erfolglos. In den offiziellen Annalen des Walk of Fame taucht ihr Name nicht auf, und so bleibt durchweg unklar, ob es sich um eine fiktive oder tatsächliche Reportage handelt.¹¹

Die beiden Autoren legen allerdings großen Wert darauf, Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Es werden eine Reihe von Daten, Namen, Adressen, Radiostationen und weiteren Fakten genannt, die prinzipiell nachprüfbar wären. Auch werden Bilal und Christin am Ende des Bandes vor ihrem Auto, einem Pontiac ‚Grand Prix‘ (der als ein eigener Protagonist der Geschichte im Buch immer wieder benannt wird), im Sinne von Autorenporträts abgelichtet. Gemeinsam mit einem tabellarischen Lebenslauf von Laurie Bloom wird damit unterstrichen, dass die beiden tatsächlich in L.A. unterwegs waren, die beschriebenen Interviews und Begegnungen erlebt haben und wirklich auf der Suche nach ihrer abwesenden Protagonistin gewesen sind, die folglich gelebt hat (oder noch lebt).¹²

In diese Inszenierung von Wahrhaftigkeit gehört auch die Verwendung von Fotografien. Das Layout des Bandes entfernt sich weit von klassischen Comicstrukturen, es beruht auf der Gegenüberstellung von vor Ort aufgenommenen Fotografien auf der linken Hälfte einer Doppelseite und der überzeichneten Fassung

10 Enki Bilal und Pierre Christin, *Los Angeles. L'étoile oubliée de Laurie Bloom*, 1984. Meiner Untersuchung liegt die deutsche Ausgabe zugrunde: *Los Angeles. Der vergessene Stern der Laurie Bloom*, München 1985. In der deutschen Ausgabe gibt es keine Paginierung, was den Anspruch einer informativen Reportage zugunsten eines unterhaltsamen Comicalbums unterläuft: Erst zu nehmende Publikationen haben Seitenzahlen.

11 Die Verwaltung unterliegt der Hollywood Chamber of Commerce. Auf deren Website findet sich kein Eintrag zu Laurie Bloom (oder Laurence Blumenthal). Vgl. <http://www.walkoffame.com/starfinder> (zugriffen 18. Dezember 2019).

12 Auf der letzten Seite wird die Möglichkeit erwähnt, dass eine Person am Fenster einer Villa die Gesuchte gewesen ist. Das bestätigt ihre Existenz allerdings nicht.

Kleinanzeigen mit Rührei. Dukes. Santa Monica Boulevard.



HANK:

Paul Stack zusammen, dem Sänger von ‚Desert Hero‘. Die Gruppe hat sich im Januar ’77 aufgelöst. Overdose für Paul Stack in Bangkok am 25. Juli ’81 um 11 Uhr 30 p.m. Ortszeit. Von ihr nie mehr was gehört seit ihrer TV-Serie im September ’74. In *L.A. Weekly* vom April ’81 habe ich von einem Projekt mit Lester Chalfant gelesen. Das ist nicht verwirklicht worden. Danach ist sie aus den Medien verschwunden. Deswegen ist die Kleinanzeige hier interessant. Mit Telefonnummer. ‚Wer interessiert sich für Laurence Blumenthal (Laurie Bloom)?‘ Unter der Rubrik ‚lost‘. Erstaunlich, nicht?“

Abb. 166

des Fotos auf der rechten Seite.¹³ Bemerkenswert ist dabei, dass die Fotos meist nur die räumliche Situation wiedergeben, die Figuren und handelnden Personen aber in jedem Fall hineingezeichnet wurden. Es finden sich also im gesamten Album keine Porträtfotos (abgesehen von den Autorenporträts). Die Orte sind belegt, die Figuren nicht. Die Fotos werden ganz materiell zur Unterlage der Zeichnung, die ihre fiktive Erzählung in das reale Los Angeles einschreibt. Die Narration wird glaubwürdig durch die Fotos bekannter Architekturdenkmäler, von gut lesbaren Straßenschildern, Stadtplänen, Zeitungsseiten mit Datumsangabe, Werbe- und Kontaktanzeigen, Zeitschriftenartikeln oder auch durch historische Fotografien aus Blooms Zeit als aktiver Schauspielerin.¹⁴ Insbesondere die fotografierten Schriftanteile dienen als Zeugnisse der tatsächlich erfolgten Recherche und sollen somit auch den Gegenstand der Reportage beglaubigen. Kommentiert werden diese intermedialen Gegenüberstellungen mit einer Bandbreite von Textsorten, die durch unterschiedliche Typen und Schriftschnitte differenziert werden. In gelb unterlegtem Text wird die eigentliche Geschichte erzählt: die tagebuchartige Schilderung der Autofahrten durch Los Angeles, die atmosphärisch dicht (der Sprachduktus gemahnt an den Stil der amerikanischen *hard-boiled detective novel*) von der Suche nach Informant*innen und Gesprächspartner*innen berichtet. Diese Basisnarration ist ein weniger comicartiger als vielmehr ein roman- oder filmartiger Text: eine Erzählerstimme aus dem Off. Der Fließtext auf dem Weiß des Papiers hingegen, der meist auf jeder zweiten Doppelseite in ein neues Kapitel gegliedert wird, gibt die wörtliche Rede der geführten Gespräche wieder – man könnte sagen, er ist dasjenige, was im herkömmlichen Comic in

13 Im Comic selbst wird keine Angabe zum Fotografen gemacht. Es ist davon auszugehen, dass die Fotos von Bilal aufgenommen worden sind – bis auf das Autorenporträt von Bilal, das hätte dann Christin gemacht (oder es wäre ein Selbstporträt per Selbstauslöser).

14 Einige dieser angeblichen Belege sind offensichtlich von Bilal hergestellt worden. Ein „Plakatentwurf“ für den Film *Wet Afternoon* von 1971 zeigt Merkmale seines Zeichenstils. In eine Autogrammkarte der

Band ‚Desert Hero‘ von 1977, deren Sängerin Bloom gewesen sei, ist sie augenscheinlich von Bilal hineingezeichnet worden. Ein Reiz des Bandes geht auf dieses Spiel von Authentifizierung und deren gleichzeitige Subversion zurück. Der Umstand, dass die beiden Autoren de facto in Los Angeles unterwegs waren, ist eben kein Beleg dafür, dass Laurence Blumenthal dort existiert hat.

Abb. 166 Ein Schnappschuss vom Tresen irgendeiner Bar ...



HANK tut gar nichts. Vermutlich hat er noch nie etwas getan. Er bezieht eine Rente von einer Tante mit einer Ranch in der Nähe von Santa Barbara, wo man 1952 Öl fand. Er liest jeden Morgen die Zeitungen, auch die Kleinanzeigen. Er fängt immer mit der L.A. Times an, wobei er sein Frühstück im „Dukes“ einnimmt, unterhalb des Tropicana Motel. Nachmittags, abends und nachts sieht er ununterbrochen fern und isst dabei Doughnuts Marke Van de Kamp, die er im Supermarkt Safeway einkauft. Das Mittagessen läßt er sich von Del Mano bringen, einem italienischen Restaurant um die Ecke. Gegen Morgen genehmigt er sich vier Stunden Schlaf. Hank Wilson wiegt über 270 Pfund. Normalerweise spricht er mit niemandem.



Das tägliche Breakfast besteht für Hank aus: 3 Rührern mit französischem Boursin und frischem Spinat, 3 Streifen Speck, 3 Würstchen, 10 Pancakes, 2 Maismuffins, 1 Orangensaft und jede Menge Kaffee. Die Kleinanzeige, auf die ein wenig Ahornsirup für die Pancakes geflossen ist, stand in der L.A. Times im November 1983.

Abb. 167

die Sprechblasen eingesetzt wird. In grauen Kästen wiederum finden sich Kommentare und Beschreibungen der gezeigten Bilder (also dasjenige, was im Comic traditionellerweise in Textkästen innerhalb oder unterhalb der Panels zu finden ist). Diese Legenden geben vor, wie die abgebildete Szene zu interpretieren ist. Hinzu kommen Formen von Paratext, wie der Lebenslauf der Protagonistin, Dank und Credits oder der Klappentext auf dem Buchrücken.

Paratext und Referenzpakt

Mit diesen Strategien der Authentifizierung führen Bilal und Christin eine Technik vor, die 1977 von dem französischen Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune als „autobiografischer Pakt“ beschrieben worden ist.¹⁵ Anhand der literarischen Gattung der Autobiografie beschrieb Lejeune, welche Rolle sogenannte „Paratexte“¹⁶ im „Lektürevertrag“ zwischen Autor*in und Leser*in spielen, damit ein Buch als glaubwürdig nichtfiktional wahrgenommen wird. Auch Dokumentationen und Reportagen leben davon, dass sie überzeugend den Eindruck von Wahrhaftigkeit erwecken.¹⁷ Dafür sind nach Lejeune auch „außertextuelle Referenten“ notwendig:

„Die Biografie und die Autobiografie sind, im Gegensatz zu allen Formen der Fiktion, *referentielle* Texte: Sie erheben genauso wie der wissenschaftliche oder der historische Diskurs den Anspruch, eine Information über eine außerhalb des Textes liegende ‚Realität‘ zu bringen und sich somit einer *Wahrheitsprobe* zu unterwerfen.“¹⁸

In Bezug auf andere Gattungen, etwa journalistische oder wissenschaftliche Texte, nennt der Literaturwissenschaftler dieses Verfahren auch „Referenzpakt“¹⁹ und beschreibt die dafür etablierten „Publikationscodes“: „diese Randzone des gedruckten

15 Philippe Lejeune, *Der autobiografische Pakt*, Frankfurt am Main 1994 (im französischen Original 1975 erschienen).

16 Ebd., S. 419. Der Begriff ‚Paratext‘ stammt nicht von Lejeune, sondern wird erst später von Gérard Genette eingeführt. Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main 1989 (im französischen Original 1985 erschienen). In der Medientheorie wurde der Begriff auch auf die Fotografie respektive Fotobildbände angewendet. Vgl. unter anderem Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek (Hrsg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004;

Michael Ponstingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Wien 2008.

17 Vgl. auch Elke Grittmann, „Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus?“, in: Thomas Knieper und Marion Müller (Hrsg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, Köln 2003, S. 123–149.

18 Lejeune, *Der autobiografische Pakt*, 1994, S. 39 (Hervorhebungen im Original).

19 Ebd., S. 40.

Abb. 167 ... und wie daraus ein konspiratives Treffen im ‚Dukes‘ wird: Fotoübermalung und ein rotes X in den Kleinanzeigen.

Textes, die in Wirklichkeit die gesamte Lektüre *steuert* (Autorenname, Titel, Untertitel, Name der Reihe, Name des Verlegers bis hin zum mehrdeutigen Spiel mit den Vorworten)".²⁰ Eine Publikation umfasst demnach nicht nur den eigentlichen Inhalt von Text und Bild, sondern alle Rahmenbedingungen von der Autorensignatur als „Signum der Realität“²¹ bis hin zum Leumund des Verlags oder der Bildagentur. Glaubwürdigkeit basiert dieser Studie nach nicht nur auf der Form und dem Inhalt des Gezeigten oder Gesagten, sondern zu einem erheblichen Anteil auf dem Kontext, der durch die Paratexte geliefert wird.

Der vergessene Stern der Laurie Bloom erscheint in Frankreich in der Kunst- und Comicsparte eines Literaturverlags, in der Reihe *Albums et Arts* des Verlagshauses Éditions Autrement.²² Das Autorenteam Bilal und Christin hat zu diesem Zeitpunkt bereits mehrfach zusammengearbeitet und preisgekrönte Comicalben veröffentlicht. Insbesondere Enki Bilal ist zum Erscheinungsdatum ein gefeierter, dezidiert politischer Künstler. Seine Signatur ist durchaus ein Wertsiegel und auf alle Fälle ein „Signum der Realität“. Die Tatsache, dass er die grafische Technik der Fotoübermalung offensiv einsetzt, indem er nicht nur unter den Zeichnungen das fotografische Material durchscheinen lässt, sondern zudem die Originalfotos (wenn auch stark verkleinert und durch einen Sepiaton ihrer Farbigkeit beraubt) zur Schau stellt, macht die Fotografie als Referenz, als Paratext des Comics überdeutlich, um die „Wahrheitsprobe“ im Lektürevertrag mit den Rezipient*innen zu bestehen.

Le Photographe: Zeichnung als narrativer Kontext

Das zweite Beispiel bietet die ursprünglich dreibändige Graphic Novel *Le Photographe*, verantwortet vom Zeichner und Szenaristen Emmanuel Guibert gemeinsam mit dem Fotografen Didier Lefèvre sowie dem Grafiker Frédéric Lemerrier beim traditionsreichen belgischen Comicverlag Jean Dupuis (hier erscheinen etwa Klassiker wie *Lucky Luke*, *Spirou und Fantasio* oder auch die *Schlümpfe*) in den Jahren 2003 bis 2006.²³ Es ist Teil der Reihe *Aire libre*, die sich an ein Publikum ernsthafter Literatur wendet

²⁰ Ebd., S. 50. Zu den Codes von Publikationen gehören auch Seitenzahlen. Fehlende Seitenzahlen (wie im besprochenen Comic von Bilal und Christin) markieren eine Publikation als Teil eines künstlerischen oder rein unterhaltsamen Diskurses und unterlaufen einen dokumentarischen, journalistischen oder wissenschaftlichen Anspruch.

²¹ Ebd., S. 24.

²² Die deutsche Fassung erschien 1985 im Verlag Schreiber & Leser (damals in München, heute in Hamburg ansässig), dessen Claim lautet „Feine Comics für Erwachsene“ (vgl. die Verlagswebsite <https://www.schreiberundleser.de/> [zugriffen 4. Januar 2020]).

²³ 2008 erschien eine Gesamtausgabe, ebenfalls bei Dupuis *Aire libre*. Die englische

und sich von den unterhaltsamen Jugendserien des Verlags absetzen soll.

Erzählt wird eine Geschichte aus dem Jahr 1986, die so wie dargestellt tatsächlich stattgefunden haben soll. Der Fotoreporter Didier Lefèvre begleitete eine Expedition von ‚Ärzte ohne Grenzen‘ (‚Médecins sans Frontières‘) nach Afghanistan, zu einer Zeit, als die sowjetische Armee das Land besetzt hielt. 17 Jahre später, nachdem die Sowjetunion aufgehört hat zu existieren und mit dem US-amerikanischen *war on terror* nach den Anschlägen von 9/11 der Region neue Aufmerksamkeit zuteilwird, erscheint schließlich diese abenteuerliche Reise als Comicroportage auf gut 260 Seiten. Bemerkenswert ist dabei die Gegenüberstellung von Zeichnung und Fotografie. Grundlage des Berichts sind die über 4.000 Fotos, die Lefèvre laut eigener Angabe aus Afghanistan mitgebracht hat. Da der Zeichner Guibert die Erfahrung der Reise nicht geteilt hat, nutzt er diese als wesentliche Quelle der

Rekonstruktion von Erlebnissen, die zu Arbeitsbeginn bereits anderthalb Jahrzehnte zurückliegen. Gleichzeitig bieten sie die Gestaltungsgrundlage für alle visuellen Elemente der Geschichte von den Figuren bis zur Landschaft. Anders als Bilal zeichnet Guibert nicht auf die Fotografien, sondern nutzt sie als Inspiration und Vorlage. Das Verhältnis beider Medien wird offengelegt, indem sowohl Fotos als auch Zeichnungen gleichberechtigt nebeneinander in die Panelordnungen der Doppelseiten eingesetzt werden. Diese Gegenüberstellung wird stark variiert. Es finden sich Doppelseiten, die ganz ohne Fotos auskommen, wie auch solche, die ausschließlich Fotos zeigen. Manchmal ist eine Szene sowohl zeichnerisch als auch fotografisch belegt, gelegentlich kommentieren sie sich auch, indem



Abb. 168

Fassung, die mir vorliegt, fasst mit dem Untertitel *Into war-torn Afghanistan with Doctors Without Borders* alle drei Bände zusammen und erschien 2009 bei First Second, New York. Übersetzt wurde das Werk von Alexis Siegel, der auf den Seiten v–xi auch ein ausführliches Vorwort beisteuert.

Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre und Frédéric Lemerrier: *The Photographer. Into war-torn Afghanistan with Doctors Without Borders*, New York 2009.

Abb. 168 Der Fotograf und was er sieht: Narration und Dokumentation bestätigen sich gegenseitig.

Lefèvre beim Fotografieren gezeigt wird (er selbst kann ja in den Fotos nicht auftauchen), sein Sichtbereich aber fotografisch wiedergegeben wird (z. B. auf S. 28/29, S. 47). Zeichnung und Foto nehmen hierbei in gewisser Weise das filmische Stilmittel von Schuss und Gegenschuss auf.²⁴

Meist sind die Fotografien in der Größe eines gezeichneten Panels eingesetzt – dann passen acht Bilder auf eine Seite. Gelegentlich werden aber auch komplette Kontaktbögen reproduziert, die dann acht Reihen à sechs Bilder zeigen (z. B. auf S. 120). Auf diese Weise können quasi filmische Sequenzen entstehen, indem sich eine Szene langsam ändert oder ein Sachverhalt aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen wird. Jedenfalls verlangsamt sich dadurch die Lesegeschwindigkeit erheblich, was den so gezeigten Episoden Nachdruck verleiht.²⁵

Unmanipulierte Evidenz des Fotografischen

Anders als in der Reportage um Laurie Bloom ist hier die mediale Trennung sauber gehalten. Die Fotos werden anders als die Zeichnungen behandelt. Die einzige grafische Intervention, die in den Fotos zu sehen ist, sind gelegentliche Markierungen mit Rotstift, die einzelne Bilder umrahmen oder anstreichen. Diese Praxis ist Teil der Arbeit des Fotoreporters, der so aus der Vielzahl der Aufnahmen jene auswählt, die zur Publikation weitergegeben werden. Es handelt sich also nicht um ein narratives Mittel, sondern bestärkt den Ursprung fotojournalistischer Realität. Alle Comicelemente, insbesondere Texteingänge, bleiben auf die Zeichnungen beschränkt: Sprechblasen, Textfelder und Lautmalereien finden sich ausschließlich innerhalb der Zeichnungen, niemals in Fotos. Auch in den seltenen Fällen, in denen Fotos direkt kommentiert werden (z. B. auf S. 158/159), passiert dies über externe Textfelder, die grafisch an die Zeichnungen angebunden bleiben.²⁶

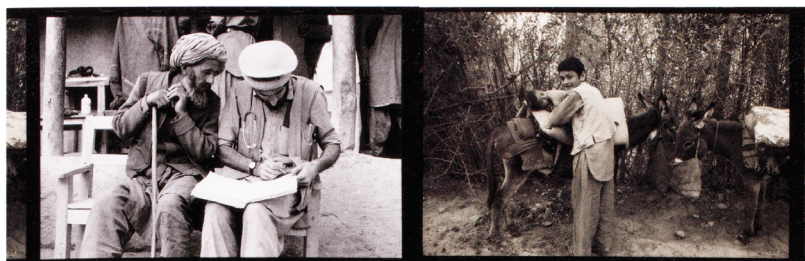
Während die narrativen Momente also zumeist an der Zeichnung festgemacht werden – von der Hintergrundinformation bis zu den Dialogen, von den Deutungsvorgaben für die Bilder bis zur Verbindung des Handlungsstrangs zwischen den gezeigten Szenen –, stellen die Fotografien das Material für den Referenz-

²⁴ Vgl. Schmid, *Bilder des Grauens*, 2015, S. 76.

²⁵ Der gegenteilige Effekt wird auf S. 222/223 genutzt, der einzigen Doppelseite, die ein Foto über beide Seiten zeigt. Das verschneite Bergpanorama in der Dämmerung steht für den Zustand größter Verlassenheit des Protagonisten, der in die-

ser Situation erwartet, an Durst und Kälte zu sterben. Beide Formen der Abweichung vom Grundschema erzeugen eine Intensivierung der Wahrnehmung.

²⁶ Ausnahmen sind nur fotografierte Schrift, etwa von Werbetafeln, Zeitschriften oder Dokumenten, z. B. auf S. 30, 35, 113, 117, 251, 253, 258.



JULIETTE GIVES ME A USEFUL LITTLE ENGLISH-PERSIAN DICTIONARY THAT I LEARN TO HANDLE AS QUICKLY AS MY CAMERAS.

IS THIS WATER BOILED? !IN AAB JOSH--DAADA AST?



NO, THIS WATER IS NOT BOILED. NE, !IN AAB JOSH--DAADA NEST.



IT'S SUPPLEMENTED WITH A SMALL MEDICAL GLOSSARY DRAFTED BY MSF FOR INTERVIEWING PATIENTS, UNDERSTANDING THEIR ANSWERS, AND PRESCRIBING TREATMENT.



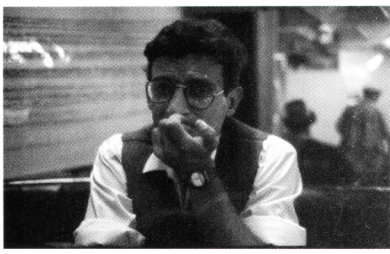
I HOPE I WON'T NEED IT.

Are you ill?	: Mariz asti?
I am ill	: Mariz astam
Where does it hurt?	: Kondeja dard mekonam?
It hurts here	: Indjo dard mekonam
I have a headache	: Sar 'm (= sar e man) dard mekonam
My feet hurt	: Paah 'm dard mekonam (= my feet is hurting me)
NB: Whenever possible, plurals are expressed with a collective singular	
My heart hurts	: Qalb 'm dard mekonam
Do your kidneys hurt?	: Gordeja dard mekonam?
Do you have diarrhoea?	: Pitch asti? (or: pitch shodi?)
Are you vomiting?	: Esteftoq mekonam? (I'm vomiting: esteftoq mekonam)
Are you coughing?	: Saffa mekonam? (I'm coughing: saffa mekonam)

Abb. 169

pakt mit den Leser*innen. Sie zeigen vor allem die Menschen, mit denen der Protagonist umgeht, sowie die Landschaften, die durchquert werden. Die Fotos bestätigen die karge Schönheit der Gebirgszüge und die Grausamkeit der Verletzungen, die von den ‚Ärzten ohne Grenzen‘ behandelt werden, sie dokumentieren die Gesichtszüge von Afghan*innen und Europäer*innen, zeigen den Umgang mit den Tieren und halten Architektur und Interieurs fest. Da beim Lesen die Zeichnungen mit den fotografischen Dokumenten abgeglichen werden können, bestärkt dies die Glaubwürdigkeit der geschilderten Ereignisse.

Abb. 169 Ärzte, Patienten und ein Wörterbuch. Das rote X markiert auch hier die Wirklichkeit.



In the year that followed the mission, **Didier** suffered from chronic furunculosis and lost fourteen teeth. These were direct consequences of his dreadful return, with its attendant exhaustion, lack of hygiene, malnutrition, and stress. On December 27, 1986, the French newspaper *Libération* published six of his photographs in a two-page spread. Of the four thousand photos he brought back, getting six published seems like a dizzyingly small fraction. But it was a privilege: many of his subsequent remarkable photo stories were never published. And the tale of his experience of the mission was reserved for close friends who wanted to hear it. His buddy Emmanuel Guibert was one of them, and thirteen years later he suggested to Didier that they make a book of it together.

Abb. 170

Die Fotos funktionieren hier ganz im Sinne von Roland Barthes' Evidenzsetzung der Fotografie als einer Wiedergabe des „Es-ist-so-gewesen“.²⁷ Diese Funktion der Referenz, die den Fotografien zukommt, wird auch in den Paratexten ausgebaut. Das Vorwort von Alexis Siegel wird mit Fotografien illustriert und im Anhang findet sich ein ausführlicher Apparat mit Porträts der wichtigsten Figuren, die im Verlauf des Buches eine Rolle spielen. Bis auf drei Ausnahmen (hier werden Zeichnungen verwendet) werden Porträtaufnahmen mit einer kurzen schriftlichen Charakterisierung der gezeigten Menschen verbunden.²⁸

Dabei werden auch Hinweise zur Entstehungsgeschichte der Graphic Novel gegeben, etwa, dass die Idee zu dem Buch 1999 von Emmanuel Guibert kam (S. 262) und dass leider zu diesem Zeitpunkt das

Reisetagebuch von Lefèvre bei irgendeinem Umzug verloren gegangen war (S. 267).²⁹ Neben dem Klappentext mit den Lebensdaten der Autoren (Lefèvre starb 2007 an Herzversagen) und lobesvollen Zitaten verschiedener Literaturkritiken auf der Buchrückseite zählen auch die beigegebenen Landkarten des bereisten Gebiets zu den Paratexten.³⁰ Insbesondere der Hinweis auf die publizierten Fotoreportagen Lefèvres belegt, dass er tatsächlich Journalist war, was seinen Namen zu einem wirksamen „Signum der Realität“ macht. Aber auch das Impressum und die Werbehinweise auf weitere Publikationen von Reportagecomics des Verlags auf den letzten fünf Seiten des Bandes tragen zur Bestätigung des Referenzpakts bei.

27 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989, S. 87.

28 Bei diesen Aufnahmen ist nicht ganz klar, wer sie gemacht hat. Außer im Falle eines Porträts von Lefèvre in der Umschlagklappe sind hier keine Angaben gemacht. Diese gewissermaßen anonymen Autorenporträts finden sich auch in den beiden anderen untersuchten Beispielen. Man kann sagen, dass hier die Chance auf eine weitere Referenz verifizierbarer Realitätsbezüge versäumt wurde.

29 Mit diesem Hinweis wird der fiktionale Anteil der Darstellung kenntlich gemacht: „This graphic novel would have been different if the authors had been able to draw on that document [das Tagebuch Lefèvres]. Too

bad, or so much better“ (S. 267). Während die Narration selbst keinerlei Hinweis darauf gibt, dass die geschilderten Begebenheiten nicht exakt so vor sich gegangen sein könnten, schränkt der Paratext dies nur bei einer ziemlich genauen Lektüre ein. Die jederzeit spürbare Ambivalenz zwischen Fiktion und Dokumentation, die bei Bilal/Christin im Vordergrund steht, wird hier zugunsten eines objektivierenden Eindrucks zurückgedrängt.

30 Auf S. 60 tauchen auch zwei offenbar kopierte (nicht selbst gezeichnete) Kartenausschnitte im Comic auf.

Abb. 170 Der Paratext erwähnt nur den Fotografen, die Co-Autoren bleiben unsichtbar. Hier geht es um die Bestätigung der Geschichte, nicht um die Realität des Buches.

La Grieta: Fotoreportage in Comicform

Das dritte und letzte Beispiel stellt die Comicroportage *La Grieta* dar, die 2016 beim in Bilbao ansässigen Comicverlag Astiberri Ediciones vom Fotografen Carlos Spottorno und dem Szenaristen Guillermo Abril herausgebracht worden ist. 2017 erschien die Reportage auf Deutsch unter dem Titel *Der Riss* im Berliner Avant Verlag, der auf anspruchsvolle Comics spezialisiert ist.³¹

Auf 160 Seiten wird eine Reise entlang der europäischen Außengrenzen geschildert, um über die Situation von Flüchtenden zu berichten, die auf unterschiedlichsten Wegen versuchen, in die Festung Europa zu gelangen. Die beiden Autoren starten in Melilla, der spanischen Exklave auf marokkanischem Gebiet, besuchen die Grenze zwischen Bulgarien und der Türkei, schildern die Zustände auf der italienischen Mittelmeerinsel Lampedusa, sie kommen im ungarisch-serbischen und ukrainisch-polnischen Grenzgebiet vorbei, bis sie schließlich die russische Grenze zu Litauen und Finnland bereisen, wo hoch im Norden die Reportage endet.

Weder Spottorno noch Abril sind bislang als Comicmacher in Erscheinung getreten. Beide stellen sich als Journalisten vor, Spottorno als Fotograf, der bereits mehrere Auszeichnungen für seine Fotobücher erhielt, Abril als Autor und Dokumentarfilmer. Der Band besteht ausnahmslos aus Fotografien, es sind keinerlei Zeichnungen integriert. Die einzigen grafischen Elemente bieten die Karten, die auf dem Vorsatzpapier die Umrisse der EU-Staaten zeigen und zu Beginn der jeweiligen Kapitel den neuen Einsatzort lokalisieren. Einzelne Fotos stellen jeweils ein Panel, wobei manchmal auch eine Fotografie in zwei oder drei Panels aufgeteilt wird (etwa auf S. 9, S. 26). Der Einteilung der Doppelseiten liegt ein dreizeiliges Raster zugrunde, in jeder Zeile befinden sich meist zwei Panels. Dieses Raster wird gelegentlich aufgebrochen, um mehr Zeilen unterzubringen oder auch ganzseitige oder sogar doppelseitige Abbildungen (z. B. auf S. 120/121) zu erlauben.

Ungewöhnlich für einen Comic sind die Panelrahmungen mit einer dicken und scharfen schwarzen Linie umrissen, ein für Graphic Novels typisches Handlettering wird vermieden. Die Linatur ist unmoduliert, rechte Winkel werden nicht abgerundet. Dies verleiht dem Layout eine strenge Erscheinung. Es finden sich keinerlei Sprechblasen, Text wird ausschließlich in Textkästen präsentiert, die über den Panels liegen und Rahmungen sowie Bildgegenstände überschneiden. Auch wörtliche Rede

³¹ Carlos Spottorno und Guillermo Abril, *Der Riss*, Berlin 2017. Den folgenden

Ausführungen liegt die deutsche Ausgabe zugrunde.

wird auf diese Weise untergebracht. Formal werden die Textsorten des Berichts, des Kommentars oder der Interpretation nicht differenziert, es wird nicht zwischen Beschreibung und Wertung unterschieden. Wie im Comic üblich überwiegt der Bildanteil der Seiten deutlich, dem Text kommt nur ein vergleichsweise geringerer Raum zu, der meist mit vier oder fünf Textfeldern von jeweils zwei bis drei Zeilen auskommt.

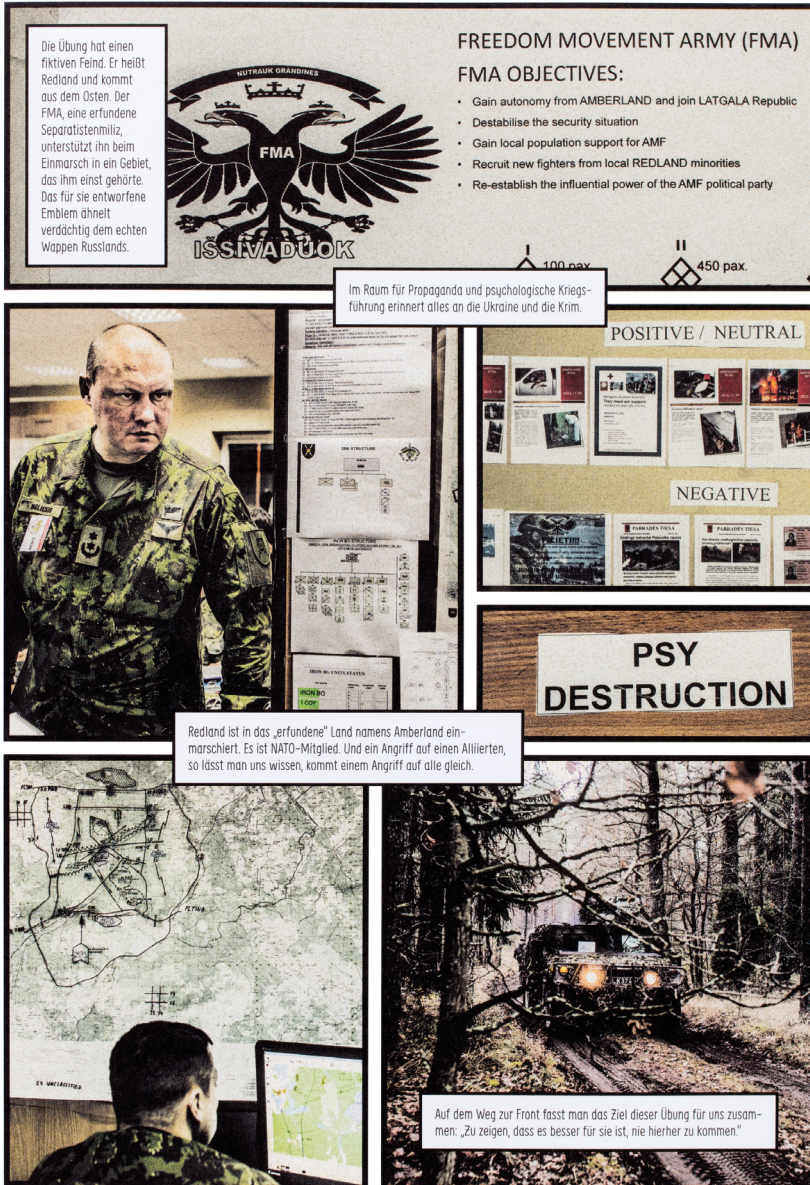


Abb. 171

Eine deutliche Anpassung des Mediums Fotoreportage an das Medium Comic wird über die Bildbearbeitung erreicht. Auf mattem Papier gedruckt ist die Farbigekeit gebrochen und die Körnung auffällig grob aufgelöst. Die so in der Nachbearbeitung geminderte Bildschärfe erzeugt einen grafischen Effekt, der aber an keiner Stelle die fotografische Technik des Bildmaterials infrage stellt. Die Nachbearbeitung der Fotos war dem Autorenduo offenbar so wichtig, dass sie auf der letzten Seite im Kleingedruckten den Lektüervertrag mit den Leser*innen explizit niederlegt haben:

„Alle Geschehnisse in diesem Buch sind real und entsprechen den Erlebnissen der Autoren auf ihren Reisen, die für die hier zusammengestellten Reportagen dienten. Die Reihenfolge der Ereignisse wurde für ein besseres Verständnis der Geschichte mitunter verändert. Über die farbliche Bearbeitung aller Fotos hinaus wurden einige Aufnahmen gedreht, Horizonte begradigt und optische Verzerrungen korrigiert, um die visuelle Erzählung zu erleichtern. Auf keinem Foto wurden Elemente hinzugefügt oder entfernt, mit Ausnahme der Seiten 76, 77 und 164, wo eine Fernglassilhouette digital hinzugefügt wurde.“³²

Ein Comic benötigt solch einen formulierten Lektüervertrag nicht, dieser Paratext macht deutlich, dass der Band als Reportage gelesen werden soll. Derartige Formulierungen beziehen sich klar auf journalistische Diskurse, in denen die Nachbearbeitung von Fotografien Gegenstand intensiver Auseinandersetzungen ist und die Offenlegung jeglicher Form von Manipulation Teil des Berufsethos. Im Comickurs, auch in Bezug auf Comickreportage oder Fotocomic, spielen derlei Aspekte hingegen keine Rolle. Auch darüber hinaus ist die paratextuelle Ausrüstung des Buches erheblich. Dies beginnt mit zwei vorangestellten Mottos, eines vom pazifistischen Schriftsteller Stefan Zweig (der sich 1942, vor dem Faschismus und dem Krieg in Europa nach Brasilien geflohen, das Leben genommen hat), ein weiteres von Ryszard Kapuściński, prominenter polnischer Journalist.³³ Im Anhang finden sich ein ausführliches Interview mit den Autoren sowie die mit Porträtfotos versehenen Kurzbiografien der beiden. Hinzu kommt eine ausführliche Danksagung, die sich neben persönlichen Bezügen auch pauschal an die Gesprächspartner*innen

³² Ebd., S. 176.

³³ Dass man sich für ein Zitat von Ryszard Kapuściński entschied, ist auch deshalb interessant, weil er einen Reportagestil pflegte, der literarische Stilmittel einbezog, und sich gelegentlich dem Vorwurf aussetzte, sich nicht präzise an den Fakten zu orientieren,

sondern im Dienste der Botschaft auch zu überzeichnen oder zu verzerren. Vgl. Artur Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warschau 2010.

Abb. 171 Die Militärübung ist real, der Feind erfunden. Echte Soldaten, Karten, Wälder – nur die Narration ist imaginär.

unter den Geflüchteten richtet und zudem eine Reihe von Institutionen, staatliche und private Organisationen wie auch Stipendienggeber*innen erwähnt, die das Projekt finanziell unterstützt haben. Gemeinsam mit dem erwähnten Kartenmaterial und dem zitierten Statement zur Bildbearbeitung übernehmen diese paratextuellen Elemente die Aufgabe, die Glaubwürdigkeit der Fotos selbst zu stützen, die ihrerseits nun nicht mehr eine kontrastierende Zeichnung beglaubigen. Die Fotos besitzen sicher immer noch die von Roland Barthes beschriebene Evidenzkraft, aber sie bedürfen sehr viel stärker einer Referenz, da sie im Unterschied zu den beiden anderen Beispielen mit reduzierten comicästhetischen Mitteln arbeiten.

Im Vergleich zu den Strategien von Bilal und Christin sowie Guibert, Lefèvre und Lemercier ist bei *Der Riss* die Nähe zur Fotoreportage sehr viel größer – auch wenn es sich formal um eine Graphic Novel und weder um ein Fotobuch noch eine Fotoreportage handelt. Die Beglaubigungsstrategie kann hier keinen Gewinn aus der Medienkonkurrenz zwischen Zeichnung und Fotografie beziehen. Diesen Verlust macht das Buch allerdings durch eine andere Form der Kontrastierung wett: Die Fotografien selbst stellen einen deutlichen medialen Kontrast her, indem Spottorno seine Aufnahmen so gestaltet, dass er eine große Breite an Bildern in seinen Fotos wiedergibt, so wie er auch Schrift im Bild in Form fotografierten Texte ausgiebiger als die bereits diskutierten Vergleichsbeispiele einbezieht.

Die Fotos bestätigen ihre Echtheit immer wieder selbst, indem nachprüfbar Informationen abgelichtet werden. Ortstafeln, Straßenschilder oder Wegweiser finden sich durchgängig, Autokennzeichen, Schiffsnamen, Identifikationsnummern von Flugzeugen sind nicht unkenntlich gemacht, sondern stehen oft gut lesbar im Bild. Namenszüge von Unternehmen und Logos, Denkmäler und Landmarken, militärische Rangabzeichen und Uniformen, Flaggen, Wappen und Münzen, amtliche Dokumente werden ebenso fotografiert wie Gemälde, Schautafeln, Wandzeitungen, Beschriftungen an Bürotüren und in Schulungsräumen, Merkblätter und Verhaltensmaßgaben, Armaturen, Monitore und Bildschirme. Die Ansichten von militärischem Kartenmaterial, Warnhinweisen und Anzeigen von Überwachungstechnik in Schiffen und Flugzeugen werden dabei Demonstrationsbannern und Protestschildern von Flüchtenden, Graffiti und Wandmalereien, Kinderzeichnungen oder mit Klebestreifen aufgehängten Suchbildern von vermissten Familienangehörigen gegenübergestellt.

Eine Funktion dieser Inszenierung wird etwa auf S. 11 deutlich, wo in der oberen rechten Ecke auffällig deutlich der Buchtitel *!Indignaos!* von Stéphane Hessel lesbar wird, jener Streitschrift und Fibel des sozialen Widerstands, die im Jahr 2010 zu einem Bestseller unter denjenigen wurde, die gegen ein autoritäres und

abgeschottetes Europa protestierten (auf Deutsch unter dem Titel *Empört Euch!* erschienen).³⁴ Die fotografierte Schrift übernimmt hier in Teilen die Aufgabe eines schriftlichen Kommentars und reflektiert deutlich die Sympathien und den politischen Standpunkt der Autoren.³⁵

Horizontale und vertikale Sequenzen

Abgesehen von der Tatsache, dass mit dieser Technik Schrift ins Bild geholt wird, die die Tatsächlichkeit der Darstellung bekräftigt, werden so auch grafische Elemente und andere Bildgattungen und Bildsprachen aufgenommen. Die Handschriften und Graffiti etwa bringen wie die Kinderzeichnungen oder Ölgemälde zeichnerische Momente ein. Auch greift Spottorno gelegentlich auf fremde Fotos zurück, indem er historische Fotografien oder Bilder aus Überwachungskameras einmontiert, wie auf der Doppelseite 6/7.³⁶

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch eine Passage, der die Autoren einen vergleichsweise breiten Raum zugestehen. Auf der Doppelseite 56/57 sind in einer Bildstrecke Objekte aus einem Museum abgelichtet, die nahezu freigestellt vor weiß getünchtem Rauputz je für sich allein ein Panel beanspruchen. Als Relikte von Opfern der anhaltenden Fluchtkatastrophe im Mittelmeer – beispielsweise Zahnbürsten und Medikamentenpackungen, ein verwaschener Pass aus Nigeria, eine Bibel, Angelhaken und eine Babyflasche – legen sie Zeugnis ab von wahren Tragödien. In gewisser Weise vervielfältigt die Fotografie hier in zwölf Panels das Museum und transportiert seine Artefakte in das Buch hinein. Gewiss entfalten sie nicht die gleiche Wirkung wie am Ausstellungsort auf Lampedusa, aber sie bekommen doch gerade in ihrer Isoliertheit eine vergleichbare Eindringlichkeit. Die Entscheidung, jedem Artefakt ein eigenes Panel zu widmen und keine totale Perspektive in den Ausstellungsraum zu geben, in dem alle Exponate versammelt erscheinen würden, wie auch der Verzicht auf jeglichen schriftlichen Kommentar unterstreichen diese Verdoppelung der Ausstellungsintention im Gegensatz zu

34 Stéphane Hessel, *Empört Euch!*, Berlin 2010.

35 Ein anderes Beispiel findet sich auf S. 58: Ein Aufnäher der European Border and Coast Guard Agency Frontex zeigt vor der Silhouette Afrikas einen listig grinsenden Cartoon-Hund mit Wanderbündel über der Schulter.

36 Zu sehen sind je ein Foto von der alliierten Siegesfeier 1945 unter dem Pariser Triumphbogen und von Churchills Rede zum vereinten Europa 1946 in Zürich.

Diese Fotografien wurden übrigens ohne Verweis eingefügt. In der Formulierung des Referenzpakts auf S. 176 sind diese Bilder unterschlagen worden. Das Impressum auf S. 2 nennt nur pauschal „Zusätzliche Fotos“. Auf S. 20 ist die Aufnahme einer Wärmebildkamera zu sehen. Der Bildausschnitt des Panels ist so gewählt, dass es nicht wie ein abfotografierter Monitor wirkt, sondern den gleichen Realitätsstatus besitzt wie die Aufnahmen Spottornos.



Abb. 172

einer bloßen Wiedergabe der Situation vor Ort.

Dieses Stilmittel der Versammlung von Fotos einzelner Artefakte erinnert an ein Verfahren, das Roland Barthes in seinem Essay *Der Wirklichkeitseffekt* beschreibt. In diesem Aufsatz beschäftigt er sich mit der Frage, wie es gelingt, in der Literatur (aber auch in anderen Repräsentationsformen) den Eindruck von Wirklichkeit zu erzeugen. Er stellt dabei fest, dass das Reale niemals selbst erscheint, sondern immer nur als ein Abwesendes vergegenwärtigt werden kann. Einen Tatbestand als real – im Gegensatz zu einer erfundenen Geschichte – glaubwürdig zu machen, ist insofern notwendigerweise immer auf eine besondere Form der

Inszenierung gegründet. Er verweist in diesem Zusammenhang auf die „Techniken, Werke und Institutionen [...], die auf dem beständigen Bedürfnis, das ‚Wirkliche‘ auszuweisen, beruhen: die Photographie (der ungeschminkte Zeuge des ‚Dagewesenen‘), die Reportage, die Ausstellungen alter Gegenstände [...], der Tourismus der Denkmäler und der historischen Stätten“.³⁷ In der Wiedergabe der ausgestellten Artefakte kommen all diese Techniken zusammen: Die beiden Journalisten sind zu den gewissermaßen „historischen Stätten“ gefahren (auch wenn Geschichte sich in diesem Fall aktuell ereignet), sie haben die Denkmäler und Ausstellungen gefunden und dokumentiert und in den Rahmen einer fotografisch transportierten Reportage eingestellt. Jede einzelne dieser Formen von Wirklichkeitsinszenierung erzeugt ein Gefühl von Tatsächlichkeit des Gezeigten – indem sie zusammengeführt werden, bestärken sie sich gegenseitig. Sie bilden ein Netzwerk von Referenten, das sich aus verschiedenen Kulturtechniken, Medien und Gattungen zusammensetzt und seine Glaubwürdigkeit eben aus dieser Vielfalt bezieht. Eine mediale oder ästhetische ‚Reinheit‘, die nur auf eine einzelne privilegierte Form setzen würde, müsste auf den Effekt der gegenseitigen Bestärkung verzichten. Mehrere einzelne Bilder von je einem Objekt erzeugen eine andere Wirkung als ein Bild von mehreren Objekten. Wird diese Bildstrecke in die narrative Sequenz eines Comics eingestellt, der über den Paratext als solcher bestimmt wurde, potenziert sich der Effekt noch.

37 Roland Barthes, „Der Wirklichkeitseffekt“, in: Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main 2006, S. 164–172, hier S. 170.

Abb. 172 Ohne Kommentar: an den Strand von Lampedusa angespülte stumme Zeugen des Unsäglichen.



Abb. 173

ihrerseits auf Bildtraditionen, die etwa im Falle von Rangabzeichen oder Wappen auf die Heraldik gründen oder emblematische und ikonografische Referenzketten aufrufen. Ein Adler im Wappen oder eine Krone mit Eichenlaub im Amtssiegel³⁸ verweisen nicht unmittelbar auf die Wirklichkeit des Federtiers oder des Baumes, sondern auf uralte Bedeutungslinien, die über Jahrhunderte hinweg in kulturellen Zusammenhängen Autorität sowohl symbolisieren als auch herstellen. Ebenso wenig, wie im Comic ein Panel allein die Aussage erzeugen kann (auch wenn jedes Bild für sich sinnvoll sein mag), so kann ein Bild allein, ohne – imagi-

³⁸ Vg. Friedrich Weltzien, „Das Bild als Spediteur. Einführung in das Kapitel ‚Wie den Bildern Wirksamkeit verleihen?‘“, in: Karen Fromm, Sophia Greiff und Anna Stemmler (Hrsg.), *Images in Conflict/Bilder im Konflikt*, Kromsdorf/Weimar 2018, S. 418–424.

³⁹ Zum Beispiel S. 71, 107, 119, 139, 150. **Abb. 173** Vertikale Sequenzialität: Bilder sind immer Bilder von Bildern, die wieder auf Bilder zurückgehen.

näre oder gegenwärtige – Referenten oder Vorbilder verständlich werden.⁴⁰

Paratext und Kontext

Die Textbeigabe, die einen Bildinhalt erläutert, nimmt eine Deutungshoheit in Anspruch. Sie ist als intermediale Referenz sinn-generierend. Aber auch verschiedene miteinander verbundene Bilder (die dabei durchaus aus unterschiedlichen Techniken, Gattungen und Zusammenhängen herbeigeholt werden dürfen) gewähren sich gegenseitig einen solchen sinnstiftenden Kontext. Gäbe es nur ein einziges Bild auf der Welt, wäre es vollkommen bedeutungslos, kein Mensch wäre in der Lage, einen Sinn in ihm zu erkennen. Nur durch einen Bezugsrahmen erhält es seinen Inhalt. Je komplexer und vielfältiger dieses System von Beziehungen, dieses Netz von Referenten ist, desto reichhaltiger und exakter die Aussage.

Da eine jede Rezipient*in einen individuellen Wissens-, Erwartungs- und Erfahrungshorizont besitzt, kann der Anspruch von Wirklichkeitsvermittlung niemals universell sein. Nicht jeder Mensch⁴¹ wird den Referenzpakt willig gegenzeichnen. Aber man kann diese Bereitschaft entweder fördern oder behindern. Es ist möglich, Inhalte entweder als real oder als fiktiv zu markieren. Dabei lässt sich in jedem Fall manipulieren, fälschen oder lügen. Diese Markierungen können in böser Absicht, aus Ignoranz oder Naivität, aber auch als spannungsförderndes Stilmittel falsch oder widersprüchlich gesetzt werden. Je höher die Diversität der Mittel, Medien und Methoden dabei ist, desto größer wird aber das Vertrauen sein, das diesen Markierungen entgegengebracht wird, desto größer ist die Bereitschaft, den Lektürevertrag zu unterschreiben.

Die vergleichende Untersuchung scheint mir dieses Ergebnis zu bestätigen. Mit den Mitteln und Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung (im dritten Beispiel) im Gegensatz zu den ästhetischen Charakteristika der analogen Fotografie (die für die ersten beiden Beispiele zur Verfügung stand) droht die Gefahr, jene Vielfalt und den Kontrast zwischen sich gegenseitig referierenden Kommunikationsweisen einzuebnen. Digitale Medien bieten

⁴⁰ Zur Interikonizität bzw. Interpiktorialität besonders im Hinblick auf Comics vgl. Guido Isekenmeier (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013.

⁴¹ Von nicht menschlichen Rezipient*innen einmal ganz abgesehen. Vgl. hierzu die Ge-

biote der Zoosemiotik und der Biosemiotik, die Kommunikationsprozesse zwischen nicht menschlichen Lebewesen untersuchen, z. B. Timo Maran, Dario Martinelli und Aleksei Turovski (Hrsg.), *Readings in Zoosemiotics*, Berlin 2011.

aber auch die Chance, noch weit mehr Formen miteinander in Beziehung zu setzen, indem sie etwa über Bewegtbild und Tonspuren die Nähe zu Film und Musik ermöglichen. Verzichtet man bei solcherart hybridisierten Comics aber auf die Publikation als gedrucktes Buch, stellt sich die Frage nach paratextuellen Publikationscodes neu. Der digitale Lektürevertrag muss – wie alle anderen Referenzpakete auch – immerzu neu ausgehandelt werden.