

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
“Die Comicreportage“

Verfasserin
Judith Denkmayr

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juli 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 301 295

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Hannes Haas

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen und dergleichen sowie für Quellen aus dem Internet.

Wien, am

Inhaltsverzeichnis

INHALTSVERZEICHNIS	5
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	11
1 EINLEITUNG.....	13
2 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES COMIC	16
2.1 EINE VORGESCHICHTE DES COMICS.....	17
<i>Der Bilderbogen</i>	17
<i>Die Karikatur</i>	18
<i>Der Bilderroman</i>	20
2.2 DIE PRESSE ALS GEBURTSHELPER DES COMIC STRIPS	22
2.3 DER COMIC STRIP ALS MASSENEDIUM	24
2.4 INNOVATION UND IDEOLOGIE: DIE 30ER UND 40ER JAHRE	26
2.5 ZENSUR UND SELBSTZENSUR: DIE 50ER JAHRE	29
2.6 GEGEN DIE BÜRGERLICHEN TABUS: DIE 60ER UND 70ER JAHRE	34
2.7 „DIE COMICS WERDEN ERWACHSEN“: DIE 80ER JAHRE	37
2.8 VON MANGAS BIS ZU WEBCOMICS: VON DEN 90ER JAHREN BIS HEUTE.....	42
2.8.1 <i>Comics im neuen Jahrtausend</i>	45
2.8.2 <i>Webcomics</i>	48
2.9 ZUSAMMENFASSUNG	49
3 COMICDEFINITION UND ABGRENZUNG VON VERWANDTEN	
GATTUNGEN	52
3.1 VON BILD- UND BILDERGESCHICHTEN	52
3.2 <i>Comics: Zu Begrifflichkeit und Definition</i>	53
3.2.1 <i>Zum Begriff</i>	54
3.2.2. <i>Versuch einer Definition</i>	54
3.3 ABGRENZUNG VON VERWANDTEN GATTUNGEN	58
3.3.1 <i>Karikatur/Cartoon</i>	58
3.3.2 <i>Fotoroman</i>	59

3.3.3	<i>Bildreportage/Fotoreportage</i>	60
4	COMICS LESEN	62
4.1	VISUELLE DARSTELLUNGSFORMEN	63
4.1.1	<i>Das Panel</i>	63
4.1.2	<i>Bildmetapher / Piktogramme</i>	63
4.1.3	<i>Hiatus/Rinnstein/Bildzwischenraum</i>	64
4.1.4	<i>Habitus/ Panelrand</i>	64
4.1.5	<i>Seitenlayout</i>	65
4.1.6	<i>Speed Lines</i>	66
4.2	SPRACHE UND SCHRIFTLICHKEIT	66
4.2.1	<i>Zur Sprache</i>	66
4.2.2	<i>Schriftliche Darstellungsformen</i>	68
4.2.2.1	<i>Sprechblasen – Direkte Rede</i>	68
4.2.2.2	<i>Gedankenblasen – Innerer Monolog</i>	69
4.2.2.3	<i>Blocktext - Erzählerkommentar</i>	69
4.2.2.4	<i>Onomatopöien/Lautmalereien</i>	69
4.3	EINSTELLUNGEN, SCHNITT, PERSPEKTIVE – COMIC UND FILM	70
4.3.1	<i>Storyboards</i>	71
4.3.2	<i>Die Einstellung</i>	71
4.3.3	<i>Die Bildmontage („Schnitt“)</i>	73
4.3.4	<i>Die Perspektive</i>	74
4.3.5	<i>Die Akzentuierung</i>	75
4.3.6	<i>Artwork</i>	76
4.3.7	<i>Zeichenstil</i>	76
4.3.8	<i>Farbe im Comic</i>	78
5	DIE WIRKLICHKEIT IM BILD	79
5.1	DAS MIMETISCHE BILD	79
5.2	ZEICHNUNG VERSUS FOTO	81
5.3	STILISIERUNG: DIE REDUZIERTERTE DARSTELLUNG IM COMIC	84
5.4	WIDER DIE „FOTO-KULTUR“	86
5.5	ZUSAMMENFASSUNG	89

6 JOURNALISMUS – VERSUCHE EINER DEFINITION	91
6.1 JOURNALISMUSDEFINITION NACH ARMIN SCHOLL.....	93
6.1.1 <i>Journalismus als (Funktions-)System</i>	93
6.1.2 <i>Journalismus als organisierte Produktion öffentlicher Aussagen</i>	95
6.1.3 <i>Journalismus als Beruf</i>	95
6.1.4 <i>Journalistische Tätigkeiten</i>	96
6.1.4.1 Selektieren	96
6.1.4.1.1 Nachrichtenauswahl/Nachrichtenwerte	97
6.1.4.1.2 Krieg als Nachrichtenfaktor.....	100
6.1.4.1 Recherchieren	101
6.1.4.3 Schreiben - Sprache, Verständlichkeit, Vermittlungskompetenz.....	102
6.1.4.4 Redigieren.....	104
6.2 JOURNALISTISCHE BERUFSAUFFASSUNGEN	104
6.2.1 <i>Objektive Berichterstattung</i>	105
6.2.1.1 Das Objektivitätspostulat in der Journalistik.....	105
6.2.1.2 <i>Das Objektivitätspostulat in der journalistischen Praxis</i>	108
6.2.2 <i>Interpretativer Journalismus</i>	110
6.2.3 <i>Anwaltschaftlicher Journalismus</i>	110
6.2.4 <i>Meinungsjournalismus</i>	111
6.2.5 <i>Investigativer Journalismus</i>	111
6.2.6 <i>Präzisionsjournalismus</i>	111
6.2.7 <i>New Journalism</i>	112
6.2.8 <i>McJournalism/Marketingjournalismus</i>	112
EXKURS: WEBLOGS – LAIENJOURNALISMUS ODER DER JOURNALISMUS DER ZUKUNFT?	
.....	113
6.3 FUNKTIONEN VON MASSEN MEDIEN	116
6.3.1 <i>Die Informationsfunktion</i>	116
6.3.2 <i>Die politische Funktion</i>	117
6.3.3 <i>Die soziale Funktion</i>	118
6.3.4 <i>Die Integrationsfunktion</i>	119
6.3.5 <i>Die ökonomische Funktion</i>	119
6.3.6 <i>Die Agenda Setting-Funktion</i>	120

7 CULTURAL STUDIES APPROACH.....	121
7.1 POPULÄRER JOURNALISMUS	123
7.2 VISUAL (CULTURAL) STUDIES	128
8 JOURNALISTISCHE DARSTELLUNGSFORMEN	129
8.1 INFORMIERENDE DARSTELLUNGSFORMEN.....	129
8.2 MEINUNGSBILDENDE DARSTELLUNGSFORMEN	131
8.3 INTERPRETIERENDE DARSTELLUNGSFORMEN.....	133
8.3.1 <i>Die Reportage</i>	133
8.3.1.1 Die Sozialreportage	136
8.3.1.2 Die Literarische Reportage.....	138
8.3.1.3 New Journalism.....	139
8.4 FANTASIEBETONTE /UNTERHALTENDE DARSTELLUNGSFORMEN	143
8.5 ILLUSTRATIVE FORMEN	144
9 ZUSAMMENFASSUNG	145
10 DIE UNTERSUCHUNGSMETHODE.....	148
10.1 METHODENBESCHREIBUNG UND -BEGRÜNDUNG	148
10.1.1 <i>Grundgesamtheit - Auswahlkriterien für das Forschungsmaterial.....</i>	149
10.2 PRODUKTIONSANALYSE.....	150
10.3 BILDANALYSE	151
10.3.1 <i>Sequentielle Bilder</i>	153
10.3.2 <i>Medienbilder</i>	153
10.1.4 TEXTANALYSE.....	154
11 EMPIRISCHE ANALYSE	156
11.1 ULLI LUST: „WER BLEIBT“	156
11.1.1 <i>Produktionsanalyse:</i>	156
11.1.2 <i>Bildanalyse</i>	158
11.1.3 <i>Textanalyse</i>	163
11.2 TIM DINTER: „KLEINE WELT – BIG ORANGE“.....	165
11.2.1 <i>Produktionsanalyse</i>	165
11.2.2 <i>Bildanalyse</i>	167

11.2.3	<i>Textanalyse</i>	171
11.3	ART SPIEGELMAN: „A JEW IN ROSTOCK“	174
11.3.1	<i>Produktionsanalyse</i>	174
11.3.2	<i>Bildanalyse</i>	176
11.3.3	<i>Textanalyse</i>	180
11.4	ART SPIEGELMAN: “IN THE SHADOW OF NO TOWERS”	183
11.4.1	<i>Produktionsanalyse:</i>	183
11.4.2	<i>Bildanalyse</i>	185
11.4.3	<i>Textanalyse</i>	190
11.5	JOE SACCO: „SAFE AREA GORAŽDE“	193
11.5.1	<i>Produktionsanalyse</i>	193
11.5.2	<i>Bildanalyse</i>	197
11.5.3	<i>Textanalyse</i>	201
12	AUSWERTUNG	206
13	SCHLUSSBETRACHTUNG	220
	LITERATURVERZEICHNIS	223

Abbildungsverzeichnis

Alle in dieser Arbeit enthaltenen Abbildungen befinden sich auf der beiliegenden CD-R.

- Abb. 1: **Fire Fighters.** Aus: 9-11 Emergency Relief. Alternative Comics, Special Edition, Januar 2002. (Titelblatt)
- Abb. 2: **Storyboard.** Storyboard mit ausgewähltem Bildausschnitt für den Film „Ninas Alibi“, gezeichnet von Mentor Huebner. Aus: Katz , Steven D.: Die richtige Einstellung. Shot by Shot. Zur Bildsprache des Films. Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1999, S. 47.
- Abb. 3: **Gesichter.** Aus: McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Carlsen, Hamburg, 2001, S. 37.
- Abb. 4: **Gespräch.** Aus: McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Carlsen, Hamburg, 2001, S. 44.
- Abb. 5: **Bildanalyse 1.** Sequenz aus: Ulli Lust – „Wer bleibt“.
- Abb. 6: **Pustebblume.** Vergleich Foto (© Ulli Lust).
- Abb. 7: **BStU.** Weg und Behördenschild der Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen.
- Abb. 8: **Bildanalyse 2.** Sequenz aus: Tim Dinter: Kleine Welt – Big Orange. In: Cargo. Comicroportagen Israel – Deutschland. avant-Verlag, Berlin, 2005, S. 22/ S. 33.
- Abb.9: **Sheinkin-Straße.** Vergleich Foto (© www.telaviv4fun.com).
- Abb.10: **Weißer Stadt.** Bauhaus-Architektur am Rothschild-Boulevard, Tel Aviv. Vergleich Foto (© David Shankbone, Wikipedia.org)
- Abb.11: **Bildanalyse 3.** Sequenz aus: Art Spiegelman: A Jew in Rostock.
- Abb.12: **Sonnenblumenhaus.** Vergleich Foto (© wikipedia.org)
- Abb.13: **Frans Masereel: Die Stadt.** (© www.johncoulthart.com)
- Abb.14: **Bildanalyse 4.** Sequenz aus: Art Spiegelman: In the Shadows of No Towers.
- Abb.15: **Black Paintings.** Art Spiegelmans Cover von “The New Yorker” und “In the Shadow of No Towers”; Ad Reinhardts “Black Painting”.

- Abb.16: **World Trade Center.** Vergleich Foto (© Mirror, UK)
- Abb.17: **Cover.** Drei „The New Yorker“-Cover von Art Spiegelman (© The New Yorker)
- Abb.18: **Bildanalyse 5.** Sequenz aus Joe Sacco: Safe Area Gorazde. (S. 16)
- Abb.19: **Joe Sacco Zeichenstil.** Vergleich 1992 – 2003.
- Abb.20: **Supermarkt von Gorazde.** Vergleich Foto (© www.gorazde.ba)
- Abb.21: **Golfcart.** Bild aus Joe Sacco: Safe Area Gorazde.

1 Einleitung

„Handelt es sich beim Comic nun um bloße Konsumartikel, um Trivalliteratur, ein Massenmedium, Esperanto für Analphabeten oder gar die neunte Kunst?“¹

Comics sind seit ihrer Entstehung im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ein Teil der Populärkultur und werden oft der „low art“, der trivialen Kunst und Literatur, zugeordnet. Journalismus hingegen wird, zumindest von den Cultural Studies, als „the most important textual system in the world“² angesehen. Mit diesem unreflektierten Dualismus lebte ich bis zum Jahr 2002 – bis die Wochenzeitung „Die Zeit“ den Comic „In the Shadow of No Towers“ von Art Spiegelman publizierte. Der Comic ist ein Augenzeugenbericht des New Yorker Comiczeichners Art Spiegelman über sein persönliches Erleben des 11. September 2001. „The Medium is The Message“ lautet die wohl bekannteste These des kanadischen Anglisten und Pioniers der Medientheorie, Marshall McLuhan. Warum also bringt „Die Zeit“, eine Bastion des Qualitätsjournalismus, zehn Folgen eines jeweils ganzseitigen Comics auf dem Titelblatt ihrer „Leben“-Beilage? Aus diesem Spannungsfeld ergab sich das Forschungsinteresse für diese Arbeit: **Kann das Medium Comic Realität glaubwürdig darstellen und Fakten transportieren?** Aus dieser Frage ergaben sich weitere Forschungsfragen:

- Seit wann und warum stehen die Comics in Verdacht, triviale Literatur zu sein?

Diese Frage wird mit Hilfe eines Einblicks in die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Comics in Kapitel 2 erörtert. Besonderes Augenmerk wird dabei auf Vorurteile gegenüber dem Comic sowie auf dessen Zielgruppe gelegt. Eine Beantwortung der Forschungsfrage erfolgt in Kapitel 2.9.

¹ Fix, Marianne: Politik und Zeitgeschichte im Comic. In: Bibliothek. Forschung und Praxis. Jahrgang 20, 1996, Nr. 2.

² Hartley, J.: Popular Reality. Journalism, Modernity, Popular Culture. London, Arnold, 1996.

- *Was sind Comics und was unterscheidet sie von Karikaturen, Bildgeschichten und anderen Bild-Textmedien?*

Diese Frage wird in Kapitel 3 behandelt und führt zu einer Definition des Begriffes Comic, wie er im Rahmen dieser Arbeit verwendet wird.

- *Mit welchen grafischen und verbalen Darstellungsformen arbeiten Comics?*

Mit dieser Frage beschäftigt sich Kapitel 4.

- *Können Comiczeichnungen Realität glaubwürdig darstellen?*

Kapitel 5 diskutiert die Abbildungsmöglichkeiten von Realität in Form eines von Hand gezeichneten Bildes und speziell des Comics. Die Beantwortung der Forschungsfrage erfolgt in Kapitel 5.5.

Mit Kapitel 6 beginnt der journalismusspezifische Teil der theoretischen Auseinandersetzung. Mit Hilfe des kommunikationswissenschaftlichen Ansatzes der Journalistik sollen Kriterien zur Definition eines journalistischen Textes gefunden werden; dabei soll die gesamte Bandbreite der Funktionen von Massenmedien, sowie der Berufsauffassungen vom faktenorientierten Informationsjournalismus zum Populären Journalismus behandelt werden. Ein kurzer Exkurs über Weblogs soll auf die Problematik der unzureichenden Journalismusdefinitionen eingehen.

In Kapitel 7 wird auf den Cultural Studies Approach und seine Bedeutung für die Journalismusforschung, sowie die Visual Cultural Studies vorgestellt. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit den journalistischen Darstellungsformen (Kapitel 8) sollen die Gattungsmerkmale der Reportage und ihrer Subgenres definiert werden. Die Ergebnisse der Kapitel 6 bis 8 werden in Kapitel 9 subsummiert.

Kapitel 10 beschreibt und begründet die Wahl der empirischen Methode. Durch eine an den Cultural Studies orientierten Produktions- und Textanalyse sowie einer Ikonographischen Analyse des Materials sollen folgende Forschungsfragen beantwortet werden:

- *Sind Comicroportagen journalistische Texte?*
- *Sind Comicroportagen auch Reportagen nach journalistischen Maßstäben?*
- *Können Comicroportagen dem journalistischen Objektivitätsanspruch gerecht werden?*
- *Wie wird versucht, mit gezeichneten Bildern einem dokumentarischen Anspruch gerecht zu werden ?*
- *Mit welchen grafischen und verbalen Darstellungsformen wird in der Comicroportage gearbeitet?*

In Kapitel 11 werden die gewählten Arbeiten analysiert und in Kapitel 12 ausgewertet. In Kapitel 13 werden die Ergebnisse abschließend bewertet und diskutiert und die Frage beantwortet, ob Comics Realität glaubwürdig darstellen können und die Comicroportage einer Prüfung auf journalistische Kriterien standhält.

Eine Eingrenzung des Forschungsfeldes wird in Bezug auf den Kulturkreis und Sprachraum getroffen. Huntington³ unterscheidet zwischen sieben großen zeitgenössischen Kulturkreisen: dem sinischen, dem japanischen, dem hinduistischen, dem islamischen, dem lateinamerikanischen, dem afrikanischen und dem westlichen. Diese Arbeit ist auf Comics des westlichen Kulturkreis fokussiert. Auch da findet nochmals eine Eingrenzung auf den deutschen und englischsprachigen Raum statt.

In Bezug auf die Sekundärliteratur soll an dieser Stelle auf ein Defizit hingewiesen werden. Es gibt kaum Literatur aus dem universitären Bereich, vor allem in den deutschsprachigen Ländern ist eine Comicforschung nahezu nicht existent. Die vorhandene Literatur stammt oftmals von Pädagogen und ist für eine kommunikationswissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema meist nur begrenzt relevant.

³ Huntington, Samuel P.: Der Kampf der Kulturen. The Clash of Civilizations. Btb Verlag, 1998, S. 57 ff.

2 Entstehungsgeschichte des Comic

Häufig wird in der Sekundärliteratur die Entstehungsgeschichte des Comics bereits bei steinzeitlichen Höhlenmalereien⁴, Wandteppichen⁵ und ägyptische Hieroglyphen begonnen. Auch wenn es sich bei diesen Werken um die Ursprünge des grafischen Erzählens handelt, sind dies allenfalls Urahnen des Comics. Aus diesem Grund hat Dolle-Weinkauff⁶ die Entstehungsgeschichte der Comics in drei Perioden geteilt:

1. Die Urgeschichte oder Archäologie, bei der es sich um modellhafte Vorformen der zukünftigen Darstellungsformen der Bildgeschichte handelt. Zu finden sind diese Zeugnisse bereits in vorschriftlichen Kulturen wie etwa in den altägyptischen Totenbüchern, in den Tempelfriesen der griechischen und römischen Antike, in Höhlenmalereien oder zum Beispiel im Falle des Wandteppichs von Bayeux.
2. Die „Vorgeschichte der Comics, welche die Varianten narrativer Bildfolgen v. a. in der Bildenden Kunst und den Hand- und Druckschriften seit dem Hochmittelalter zum Gegenstand hat und die im 19. Jh. in eine klassische Periode der literarischen Bildgeschichte mündet.“⁷
3. „Eine im letzten Jahrzehnt des 19. Jhs. mit dem Aufkommen des Comic Strips in der US-amerikanischen Presse beginnende Geschichte des Comic als eines selbständigen Genres“⁸ als dritte Periode der Comicvorgeschichte.

⁴ Höhlenmalereien gelten als die ältesten Bilddarstellungen des Menschen. Bisher wurden allein in Europa einige hundert steinzeitliche Höhlenmalereien entdeckt, zum Beispiel in der Höhle von Chauvet in Vallon Pont d'Arc (Südfrankreich). Die Entstehung dieser Malereien liegt etwa 31.500 Jahre zurück.

⁵ Zum Beispiel der Wandteppich von Bayeux aus dem Jahr 1077 n. Chr. Der Wandteppich stellt in 58 Bildern die Eroberung Englands durch Wilhelm den Eroberer dar; lateinische Obertitel sind eingefügt.

⁶ Dolle-Weinkauff, Bernd: Entstehungsgeschichte des Comics. In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Hrsg. Von Leonhard, Joachim-Felix: Ludwig, Hans-Werner, Schwarze, Dietrich ua. I. Band, de Gruyter Verlag, Berlin/New York, 1999, S 776 – 784.

⁷ Dolle-Weinkauff, 1999, S. 777.

⁸ Dolle-Weinkauff, 1999, S. 778.

Die Urgeschichte des Comics ist für diese Arbeit nicht relevant, die Vorgeschichte soll überblickartig behandelt werden. Auf die Geburt des Genre Comic und dessen Entwicklung in den letzten einhundert Jahren soll näher eingegangen werden.

2.1 Eine Vorgeschichte des Comics

Durch die Erfindung des Buchdrucks setzt im frühneuzeitlichen Europa ein Prozess ein, der die Druckgraphik als hauptsächliches Medium für die Verbreitung von Bilderzählungen etabliert.⁹ Vorher waren vor allem Malerei, Zeichnung, Plastik, Textilgestaltung bevorzugte Trägermedien. Die Bildgeschichte in ihrer klassischen Form allerdings entsteht aus drei verschiedenen, teils untereinander verflochtenen Literatursparten im 19. Jh.

1. der Bilderbogen (Einblattdruck)
2. die Karikatur
3. das illustrierte Buch

Der Bilderbogen

Der Bilderbogen¹⁰ war bereits im 15. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet und ging vermutlich aus Andachtsbildern und Altartüchern des Spätmittelalters hervor¹¹. Im Mittelpunkt stand immer ein Bild oder eine Bildfolge mit einem kurzen Textkommentar; der Text wurde nach der Erfindung des Buchdrucks wesentlich länger. Inhaltlich wurden anfangs zumeist religiöse Themen behandelt; doch durch die Erfindung des Einzelblattdrucks und der darauf folgenden Massenproduktionen überwiegen bald

⁹ Dolle-Weinkauff, S. 778.

¹⁰ vgl. Der Literatur-Brockhaus in acht Bänden. Mannheim, Wien, Zürich, BI-Taschenbuchverlag, Band I, S. 364.

¹¹ vgl. Knigge, Andreas C.: Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer. Rowolth Verlag, Hamburg, 1996, S. 12.

weltliche Themen wie Berichte über Naturkatastrophen oder politischen Ereignisse. Konsumenten der Bilderbögen war vor allem die einfache Bevölkerung.¹²

Die Karikatur

Als die weniger aufwändige und billigere Lithographie die ursprüngliche Holzschnitttechnik ablöste, konnte die additive Erzählweise, bestehend aus Text und Grafik oder Karikatur, während der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert immer größere Verbreitung erlangen. Die Wichtigkeit der Lithographie für die Entwicklung betont auch Platthaus:

„Und wenn der Kupferstich und später die vor allem für billigere Verfahren brauchbare lithographische Technik im 18. Jahrhundert den alten Holzschnitt nicht abgelöst hätten, wäre der Druck von feinen Linien gar nicht möglich gewesen. Nur dadurch kamen jene Schraffierungen und Raster zustande, die das Bild zur vollwertigen Ergänzung eines beigegebenen Textes werden ließen. Nur wenn das Verhältnis beider Elemente einer Bildgeschichte – Abbildungen und Text – hinsichtlich ihrer Ausdrucksfähigkeit ausgeglichen ist, kann sie einen Effekt beim Betrachter erzielen, der über den eines illustrierten Textes oder einer betitelten Zeichnung hinausgeht.“¹³

Dies ermöglichte bald erstmals die Herausgabe illustrierter humoristischer Zeitschriften¹⁴, die während der Zeit des Vormärzes im Jahr 1848 schlagartig sehr erfolgreich wurden.

¹² Fix, 1996, S. 163.

¹³ Platthaus, Andreas: Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte. Alexander Fest Verlag, 1998, S. 11.

¹⁴ Zum Beispiel die „Fliegenden Blätter“, die von 1844 bis 1944 in München erschienen. Als Herausgeber fungierten der Buchhändler Caspar Braun und der Zeichner Friedrich Schneider, Inhaber des Verlages Braun & Schneider. vgl. dazu: Der Literatur-Brockhaus in acht Bänden. Mannheim, Wien, Zürich, BI-Taschenbuchverlag, Band III, S. 189. Weitere Zeitschriften sind zum Beispiel die „Münchner Bilderbögen“, der „Wahre Jakob“, der „Kladderdatsch“ oder der „Simplicissimus“.

Maßgeblich beteiligt an der Entwicklung der Bilderzählung und der Karikatur war der englische Maler und Kupferstecher **William Hogarth** (1697 - 1764). Er vertrat die Auffassung, dass die Darstellung neuer Inhalte auch die Anwendung neuer Formen erfordere. Seine Themen waren hauptsächlich das trostlose Leben der Armen und die Dekadenz der Reichen. Hogarth konzipierte moralsatirische Kupferstiche, die er als „Modern Moral Subjects“ bezeichnete. Eines seiner berühmtesten Werke, „A Harlot’s Progress“ ist ein sechs Stiche umfassender Bildzyklus, der den Lebenslauf einer Dirne schildert. In der Stichfolge „The Election“ deckte Hogarth falsche Versprechungen und andere unlautere Methoden der Kandidaten des Wahlkampfes des britischen Unterhauses auf. Hogarths Drucke fanden unter der Bevölkerung weite Verbreitung, vor allem durch Plagiate und Raubdrucke.¹⁵

Waren Hogarths Bilder noch mit zahlreichen Nebenhandlungen und Anspielungen versehen, reduzierten seine Nachfolger die Bilder und den Plot bereits auf eine dominante Handlung inklusive einer einfachen Aussage – ein wesentliches narratives Merkmal des Comic Strips. Einer davon war der Karikaturist **James Gillray** (1757 - 1815), der in seiner politischen Bildsatire wiederholt die Figur des John Bull benutzte, um die inneren Verhältnisse in England zu kritisieren. Außerdem arbeitete Gillray bei den meisten seiner Karikaturen bereits mit ausgeprägten Sprechblasen; ohne diese wäre die Aussage seiner Zeichnungen nicht nachvollziehbar gewesen. **George Cruikshank** (1792 - 1878) verwendete erstmals durchgehend die Sprechblase als unverzichtbares Ausdrucksmittel. Außerdem unterteilte er seine Zeichnungen häufig in mehrere Bilder, die allerdings noch keine kontinuierlichen Handlungsfolgen bilden, sondern verschiedene Situationen nebeneinander stellen. Mit seinem Bruder Robert schuf Cruikshank dann erstmals einen Fortsetzungsroman¹⁶, der 1820 veröffentlicht wurde. Protagonisten des Romans waren die Figuren „Tom und Jerry“ – der Roman wurde ein internationaler Bestseller, die Figuren sind noch heute jedem ein Begriff.

¹⁵ vgl. Fix, 1996, S. 164

¹⁶ Vorlage für diesen Fortsetzungsroman war Pierce Egans „Life in London; or, the Day and Night Scences of Jerry Hawthorne, Esq. and his elegant Friend Corinthian Tom accompanied by Bob Logic, the Oxonian, in their Rambles and Sprees through the Metropolis“.

Der Bilderroman

Als wichtigster Wegbereiter des Comic Strips in dieser Periode gelten aber die Bilderromane des Schweizer Schriftsteller, Künstler und Universitätsprofessor **Rodolphe Töpffer**¹⁷ (1799 - 1846). Dieser hatte, inspiriert durch Hogarth „aus einer Laune heraus“, wie er selbst schrieb, mit dem Zeichnen von Bilderromanen begonnen. Diese fielen 1831 Johann Wolfgang von Goethe in die Hände, der mit den Worten: „Es funkelt alles von Talent und Geist!“ Töpffer zur Veröffentlichung der Alben ermutigt haben. Es erschienen Romane wie „Histoire de Monsieur Jabot“ (1837), „Monsieur Crépin“ (1837) oder „Les Voyages et Aventures du Docteur Festus“ (1840). Zunächst nur in französischer Sprache erschienen, wurden die Romane schließlich auch ins Deutsche, Holländische und Englische übersetzt. Mit seinem „Essai de Physiognomie“ schuf Töpffer 1845 eine erste Theorie des Erzählens in Bildern. Darin schreibt Töpffer: „Man kann in Kapiteln, in Reihen, in Worten Geschichten schreiben. Das ist Literatur im eigentlichen Sinne. Man kann auch in einer Folge grafischer Darstellungen Geschichten erzählen. Das ist Literatur im Bilde. (...) Die Zeichnungen hätten ohne den Text nur eine unklare Bedeutung: die Texte ohne die Zeichnungen bedeuten nichts.“¹⁸ Über sein Werk „Monsieur Jabot“ meint Töpffer:

„Dieser schmale Band ist seiner Natur nach ein Mischling. Er umfasst eine Reihe autographischer Feder- und Tintenzzeichnungen. Jede Zeichnung wird begleitet von einer oder zwei Zeilen Text. Ohne diesen Text würde die Bedeutung der Zeichnungen recht dunkel bleiben. Der Text allein ohne die Bilder wäre sinnlos. Beide zusammen ergeben eine Art Roman, dessen Originalität eben darin liegt, alles andere zu sein als ein herkömmlicher Roman.“¹⁹

Allerdings fand Töpffer kaum Nachahmer, seine Arbeiten gerieten schnell in Vergessenheit. Cuccolini führt diese einerseits auf die begrenzte Anzahl von Kopien, andererseits aber auch auf den Umstand zurück, dass Töpffers Romane „eher der

¹⁷ vgl. Knigge, 1996, S. 12.

¹⁸ Töpffer, Rodolphe: Essay zur Physiognomie. Machwerk Verlag, Siegen, 1982, S. 7.

¹⁹ Töpffer, Rudolphe: Monsieur Jabot. Paris, 1975. S 5, zit. nach Cuccolini, Giulio C.: Ein Bastard auf Papier. In: Hein, Michael, Hüners, Michael und Torsten Michaelsen [Hrsg.]: Ästhetik des Comics. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2002. S. 66.

Unterhaltung denn der wirklichen Kunst zugeordnet wurde“²⁰. Töpffer bewies Weitblick in Hinblick auf die Zukunft der grafischen Literatur. So schrieb er in seinem „Essai de Physiognomie“ außerdem:

„Die Literatur in Bildern, mit der sich die Kritik nicht beschäftigt und von der die Gelehrten wenig ahnen, [ist] in allen Epochen sehr wirkungsvoll, vielleicht sogar wirkungsvoller als die eigentliche Literatur.“²¹

Im Jahr 1844 ließ sich der Deutsche **Heinrich Hoffmann** (1809 - 1894) auf ein Experiment ein: für sein Buch „Struwelpeter“, ein Weihnachtsgeschenk für seinen Sohn, stellte er Bewegung und Zeitabläufe mit Illustrationen dar. Als der „Struwelpeter“ drei Jahre später mit einer Auflage von 1.500 Stück erschien, war das Buch innerhalb nur eines Monats vergriffen. Der erste Virtuose der noch jungen, aber schon weit entwickelten Bildgeschichte war schließlich und endlich **Wilhelm Busch** (1832 - 1908). Nach der Kunstakademie begann Busch als satirischer Zeichner und Dichter als Mitarbeiter der „Fliegenden Blätter“ und des „Münchner Bilderbogen“. Durch die Ausdruckseinheit von knappen und pointierten Worten und Bildern wurde Wilhelm Busch mit seinen Bildgeschichten „Max und Moritz“, „Die fromme Helene“ oder „Maler Klecksel“ bekannt.²² Knigge bezeichnet „Max und Moritz“ als „unmittelbarsten Vorläufer der amerikanischen Comic Strips“²³.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts waren alle drucktechnischen wie visuell-narrativen Elemente geschaffen, die zur Entstehung des Comics bzw. Comic Strips von Bedeutung waren. Alle vorangegangenen Künstler haben zur Entwicklung des Comic beigetragen, dennoch kann keiner von ihnen explizit als Comic-Künstler bezeichnet werden – aber Wegbereiter des Comics. Zur Geburt des Comic Strips fehlte noch das geeignete Medium zur massenmedialen Verbreitung und die Zusammenführung der vorangegangenen Elemente – der Reduktion auf eine Handlungsebene, der Integration von Text in die Bilder.

²⁰ Töpffer, 1975, S. 66.

²¹ Töpffer, 1982, S. 7.

²² vgl. Lexikon der Weltliteratur. Hg. Von Gero von Wilpert, dtv, 1997, S. 240.

²³ vgl. Knigge, 1996, S. 12.

2.2 Die Presse als Geburtshelfer des Comic Strips

Mit der Erfindung der Rotationspresse durch **Richard Hoe** im Jahr 1845 wurden die Tageszeitungen endgültig zu einem Massenmedium. Vor allem in den USA und besonders in New York, Chicago und San Francisco entstanden regelrechte Pressezentren. 1833 erschienen in den USA bereits drei mal so viele Zeitungen wie in England; im selben Jahr wurde mit der New York Sun das erste Massenblatt gegründet. Bereits seit 1841 begannen einzelne Tageszeitungen, vor allem wegen des immer größer werdenden Konkurrenzdrucks unter den Blättern, auch Sonntagsausgaben, sogenannte Supplements, zu produzieren. Etwa 40 Jahre später begann die Idee sich durchzusetzen. Joseph Pulitzer²⁴ erkannte rechtzeitig die steigende Bedeutung des Straßenkaufes gegenüber den Abonnements. Für seine in New York erscheinende „Sunday World“ rief er 1889 eine Unterhaltungsbeilage ins Leben, in welcher auch Zeichnungen und Karikaturen abgedruckt wurden. Statt den Comics waren anfangs Meisterwerke der Kunst geplant, zur Erbauung von Immigranten, die der Landessprache nicht mächtig waren, doch die Druckqualität ließ nur einfache Zeichnungen mit wenigen Farben zu.

Unter Pultizers Mitarbeitern befand sich auch der als Zeichner tätige Freelancer **Richard Felton Outcault**. Nach seiner Tätigkeit als Zeichner bei diversen renommierten Humormagazinen, wechselte er zur „Sunday World“. Im Herbst des gleichen Jahres lieferte Outcault seinen ersten Beitrag für die Unterhaltungsbeilage in Form einer Bilderfolge. Die ersten Folgen erschienen in Schwarzweiß und mit Textzeilen unter den Bildern. Schon nach wenigen Wochen veröffentlichte er erstmals eine aus sechs Bildern bestehende Bilderfolge in Farbe²⁵ und ohne Text mit dem prophetischen Titel: „Origin of a New Species.“

²⁴ Joseph Pulitzer, geboren 1847 in Makó/ Ungarn, kam 1864 in die USA und gilt als Schöpfer der modernen amerikanischen Tagespresse. Gründer der New Yorker Tageszeitung „The World“ und der „School of Journalism“ an der Columbia University of New York. Außerdem Stifter des nach ihm benannten Pulitzerpreis für besondere publizistische Beiträge. Aus: dtv Lexikon in 20 Bänden. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999, Band 14, S 319.

²⁵ Zum vollendeten Mehrfarbendruck fehlte zu diesem Zeitpunkt allerdings noch die Farbe Gelb.

Outcault thematisierte in seiner Arbeit das Leben der Straßenkinder in New Yorks Hinterhöfen der billigen Mietskasernen. Die Bilder erfreuten sich bald einer großen Popularität, gerade unter den Einwanderern in New York. Sie und auch die einheimische Unterschicht waren die Hauptkonsumenten der Bildgeschichten – eine durchwegs erwachsene Leserschaft.

In Outcaults Cartoons über die Kids von Hogan's Alley erschien gelegentlich eine nicht in das naturalistische Umfeld passende Figur eines zerlumpten, barfüßigen Straßenjungen, der nur ein Nachthemd trägt und obendrein noch Segelohren hat. Auf seinem Nachthemd sind die Abdrücke seiner schmutzigen Hände zu erkennen. Im Sommer des darauffolgenden Jahres beginnt der Junge, der mittlerweile auf den Namen „Mickey Dugan“ hört, zu sprechen – der Text dazu wird auf Mickey's Nachthemd gedruckt.

Bereits seit 1893 ließ Pulitzer einzelne Seiten der Sonntagsbeilage in Farbe drucken – doch noch gab es keine gelbe Farbe, die den Anforderungen des Zeitungsdruckes entsprach – also schnelltrocknend war. Erst 1896 wurde eine gelbe Talgmischung entwickelt, die es wert war, ausprobiert zu werden – an „Mickey Dugans“ Nachthemd, dem Protagonisten von Outcaults Cartoon. Dies machte ihn schlagartig berühmt. Wegen des knalligen Gelbs verlieh man dem Cartoon den Namen „Yellow Kid“²⁶. Das Datum des ersten Erscheinens des Cartoons in Farbe ist der 5. Januar 1896. In der Comic-Forschung einigte man sich (von einigen Ausnahmen abgesehen) darauf, diesen Tag zum Geburtstag des Comic Strips festzulegen. Ein zweites mögliches Geburtsdatum wäre der 25. Oktober 1896 – an diesem Tag verwendete Outcault das erste Mal eine Bildfolge statt einem Einzelbild und außerdem Sprechblasen.

„In diesem Moment, als die Bildgeschichten ihren Begleittext vollends integrierten, um die gegenseitige Abhängigkeit und die Gleichwertigkeit von Wort und Bild zu belegen, entstand auch der Comic.“²⁷

²⁶ Die Bezeichnung „Yellow Kid“ führte schließlich auch zur „Yellow Press“, dem amerikanischen Ausdruck für die Sensationspresse.

²⁷ Platthaus, 1998, S. 8.

2.3 Der Comic Strip als Massenmedium

Pulitzer begann mit der Hilfe von „Yellow Kid“ die Auflage für die „Sunday World“ zu steigern. Durch eine Werbekampagne mit „Yellow Kid“ schnellte die Auflage von ca. 300.000 auf 500.000 Stück hoch. Dies rief „Pädagogen und Bildungsbürger“²⁸ auf den Plan, die sich empört gegen den „vulgären“ Humor der Comic-Serie wandten – wohl die Geburtsstunde der ersten Anti-Comic-Kampagne. Aber durch die Symbiose mit der Presse erlebt der Comic Strip erstmals eine Popularisierung, gelten Comics doch bald als „der neben der Schlagzeile, beste und beständigste Anreiz zum Kauf einer Zeitung.“²⁹ Ein Jahr später erschienen erstmals „The Katzenjammer Kids“ des Zeichners Rudolph Dirks in William Randolph Hearst „New York Journal“, dem größten Konkurrenten von Pulitzers „New York World“. Hearst hatte sich für seine Zeitung etwas gewünscht, dass „Max und Moritz“ von Wilhelm Busch ähnelt. Diesem Strip folgten innerhalb kürzester Zeit unzählige weitere.³⁰

Die ersten Comic Strips waren reine **Autorenproduktionen**. Da nur ein Strip pro Woche für die Sonntagsbeilage abgeliefert werden musste, war der Zeichner auch gleichzeitig Autor der Story, Letterer³¹ und Inker³². Seit 1907³³ war das Sonntagsbeilagenprinzip jedoch erfolgreich vom täglichen Comic Strip abgelöst worden. Unter dem wachsenden Produktionsdruck übernahmen große Comic-Syndikate wie „King Features“ von William Hearst die Produktion und den Vertrieb der Comics. Die Syndikate verlangten eine Standardisierung der Form, damit die Comic Strips auch für kleine Zeitungen

²⁸ Knigge, 1996, S. 17.

²⁹ Fuchs, Wolfgang J. u. Reinhold C. Reitberger: Comics. Anatomie eines Massenmediums. Heinz Moos Verlag, München 1971, S. 11.

³⁰ vgl. Knigge, 1996.

³¹ Der „Letterer“ ist für die Ausführung des Schrifttextes einer Comic-Geschichte zuständig – dem sogenannten „Lettering“. Das Lettering erfolgt meist in Form von versal-kalligraphischer Schrift. Im deutschsprachigen Raum wird aber meist mit gedruckter Schrift gelettert. Grund dafür ist die von Pädagogen geäußerte Kritik am Hand-Lettering in den 50er Jahren (siehe Schmutz-und-Schund-Kampagne).

³² Fachbegriff für den Tuschezeichner

³³ Bud Fisher setzte durch, dass seine Serie „Mr. A. Mutt“ auf der Sportseite des San Francisco Chronicle täglich erschien – vgl. Knigge, 1996, S 15.

erschwinglich und so landesweit oder gar weltweit vermarktet werden konnten. Außerdem führten sie die arbeitsteilige Produktion von Comic Strips ein, die sogenannte **Studioproduktion**. Statt eines „Masterminds“, also Autor und Zeichner in einer Person oder einem Team³⁴, arbeiteten nun mehrere Zeichner, Redakteure, Letterer, Inker und noch viele andere Personen an einem Comic Strip.

Die Themen der Comic Strips³⁵ zu dieser Zeit sind schnell erfasst: es gab die altbewährten **bad-boy-strips** („The Yellow Kid“, „Buster Brown“), dazu kamen die **fall-guy-strips** („Mutt and Jeff“), die sich mit dem Leben diverser notorischer Pechvögel befassten und da mittlerweile die Tageszeitung zu einer Institution für die ganz Familie geworden war, kamen nun auch Familienserien auf. Die Frauen hielten dann um das Jahr 1920 im Comic Einzug – mit dem in den USA eingeführten Frauenwahlrecht wurden Frauen vermehrt in Betrieben und Fabriken eingesetzt und hatten sich damit auch ihre eigenen **girl strips** mit Titeln wie zum Beispiel „Winnie Winkle“ oder „Connie“ verdient. Auch die später so populären **animal strips** mit ihren anthropomorphen Tierfiguren waren bereits auf dem Markt, allerdings noch mit geringer Verbreitung. Der bekannteste zu dieser Zeit war wohl George Herrimans „Krazy Kat“. Doch 1923 kam Pat Sullivan auf die Idee, seinen Zeichentrickfilm-Kater „Felix“ zwecks Popularisierung der Filme als gleichnamigen Comic Strip herauszugeben – mit großem Erfolg. Diesem Konzept folgte sieben Jahre später Walt Disney, der seinem 1928 erschienenen Film „Mickey Mouse“ im Jahr 1930 die ersten „Mickey-Mouse“-Strips folgen ließ.

³⁴ Ein Team besteht aus einem Zeichner und einem Szenaristen. Der Szenarist verfasst sowohl die Handlungskonzeption als auch die textliche Realisation – dies gilt gemeinhin als die komplexere Aufgabe im Vergleich zum Zeichner.

³⁵ Knigge, 1996, S. 15ff.

2.4 Innovation und Ideologie: Die 30er und 40er Jahre

Mehre Faktoren führten in den 30er Jahren³⁶ zu einem Wandel in der Comic-Kultur . So kamen die ersten **Comic books** auf den Markt, die im deutschsprachigen Raum als Comic-Heft bezeichnet werden. Diese enthielten vorerst nur Sammlungen der in den Zeitungen erschienen Comic-Strips. Platthaus weist darauf hin, dass mit den ersten Heften keine großen Auflagen zu erzielen waren, da „sich ein vorwiegend erwachsenes Publikum damit begnügte, die täglichen Folgen zu lesen.“³⁷ Erst allmählich wurden auch spezielle auf die neue, umfangreichere Publikationsform zugeschnittene Geschichtstypen entwickelt.

Dolle-Weinkauff sieht in dieser Zäsur auch einen weiteren Schritt in Richtung der Kinder- und Jugendspezifischen Literatur:

„Das (...) periodisch erscheinende Comic-Heft (comic book) erlaubt eine gezieltere Adressierung des Lesers und damit die Entstehung einer spezifisch kinder- und jugendliterarischen Spielart der Gattung.“³⁸ (...) Dieser Meinung ist auch Platthaus: „Statt Erwachsener wurden nun Kinder und Jugendliche als Käufer angesprochen. Farbe war alsbald das wichtigste Unterscheidungsmerkmal, das die anspruchsvollen ‚erwachsenen‘ Zeitungsstrips von den bunten, ‚kindlichen‘ Gratisheften trennten.“ (Es handelte sich um Reklame zum Beispiel für Procter & Gamble). „Es dauerte indes nicht lange, bis die Hefte auch am Kiosk vertrieben wurden (...).“³⁹

Eine weitere Zäsur brachte der am 7. Januar 1929 erschienene, erste nicht-humoristische Abenteuer-Comic: Harold Fosters „Tarzan“. Zeitgleich trat auch die Science-Fiction-Story „Buck Rogers“ (gezeichnet von Dick Calkins) in Erscheinung. Das plötzliche Auftreten

³⁶ Am 5. Oktober 1930 wurde erstmals ein Comic Strip österreichischer Herkunft in „Das kleine Blatt“ publiziert: ‚Tobias Seicherl‘ und sein Hund Struppi (gezeichnet von Ladislaus Kmoch) erlebte ihre alltäglichen Abenteuer im Wiener Dialekt, bis der Autor den Comic Strip nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten zuerst auf Reisen schickte und dann ‚einschlafen‘ ließ. Siehe auch: Wolfinger, Stefan: Comics und Geschichte, Wien, 1994.

³⁷ Platthaus, 1998, S. 156.

³⁸ Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. 1997, S. 313.

³⁹ Platthaus, 1998, S. 156.

von nicht-humoristischen Comics wurde vielfach diskutiert, eine genaue Begründung wurde bisher nicht gefunden. Einleuchtend ist aber die Erklärung von Andreas C. Knigge, der im Zeichen der heraufziehenden Weltwirtschaftskrise (Börsenkrach am 29. Oktober 1929) den Bedarf nach Heldenfiguren wie folgt beschreibt: „Die neuen Helden befriedigen sowohl das Bedürfnis nach starken Führerfiguren als auch nach einer in Gut und Böse wohl geordneten Welt, in der sich Missstände personifizieren und durch energische Kraftanstrengungen beseitigen ließen.“⁴⁰ Solche Identifikationsfiguren für das „simple“ Gemüt boten bislang nur die Helden der Groschenromane. Da die Frequenz der den Markt überflutenden Abenteuer- und Superhelden-Comics ständig erhöht wurde, griff man auch hier auf die arbeitsteilige Produktionsform zurück. Im Gegensatz zur Studioproduktion wurde bei der für Comic Books üblichen **Teamproduktion** noch mehr Personal benötigt. „Diese Comics sind weder an feste Zeichner, noch an feste Autoren gebunden.“⁴¹ Die genuine **Autorenschaft** trat dabei immer mehr in den Hintergrund, es überwiegen stark reglementierte Auftragsarbeiten. Zeichner und Autoren wurden nicht mehr als Urheber der Geschichten genannt, durch Knebelverträge verloren sie auch die Rechte an ihren Figuren und Geschichten und erhielten keinerlei Gewinn- oder Lizenzbeteiligung. Diese Produktionsweise führte zu einer starken Standardisierung der Inhalte und zu einem Verlust von Ansehen und brachte den Comics die Bezeichnung „Massenzeichenware“ ein. Obwohl immer mehr Comic Strips in immer mehr Zeitungen des Landes erschienen und dessen Popularität ständig stieg, wurde dem Comic Strip der Anspruch, Kunst zu sein, entzogen: „Arbeitsteiligkeit schien jede klassische Autorenschaft zu eliminieren, die reproduzierte Form den genuinen Werkcharakter zu gefährden.“⁴²

1938 erschien in den USA erstmals „Superman“ von Jerry Siegel und Joe Shuster und in Folge dessen eine größere Anzahl an Superhelden-Comics. Die Abenteuer- und Superhelden hatten in den USA eine riesige Fangemeinde aller Altersgruppen, während sie sich in Europa „(...) von Anfang an als Jugendlektüre [etablierten]. In den Tageszeitungen des alten Kontinents hatten Strips keinen Erfolg, man glaubte sie besser in den

⁴⁰ Knigge, Andreas C.: Fortsetzung folgt...Comic Kultur in Deutschland, Ffm., Berlin 1986.

⁴¹ vgl. Knigge, 1996, S. 61.

⁴² Hausmanninger, Thomas: Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos. Suhrkamp, 1989, S. 216.

Kinderbeilagen aufgehoben.“⁴³, Einer aus der Superhelden-Riege war „Captain America“, der während des Zweiten Weltkriegs, im Jahr 1941, entstand. Die sehr beliebten Superhelden- und auch Militärcomics dieser Zeit zeichneten sich inhaltlich durch rigorose Schwarz-Weiß-Malerei aus. Fix weist auch darauf hin, dass „Captain America paradigmatisch für den Transport von ideologischem Gedankengut sei, den man kaum noch als indirekt bezeichnen kann“. So trägt der Captain ein Trikot in den Farben der amerikanischen Flagge und auf dem Titelblatt der Nullnummer versetzt er seinem Erzfeind Adolf Hitler einen Kinnhacken. Dazu Horn: „Over the years, Captain America has always mirrored the American psyche. In the 1940’s, he was the super-patriot, in the 1950’s, he was the reactionary; today he is the unsure giant. He is America.“⁴⁴ Nicht nur die amerikanische Comic-Industrie, auch die amerikanische Regierung hatte den Reiz des neuen Mediums erkannt, und Platthaus bemerkt:

„Man erkannte graphische Meisterschaft [der Comics] durchaus an, ebenso wie ihre Fähigkeit, kollektive Befindlichkeiten zu artikulieren. Dass der Comic in der Lage war, allgemeine Stimmungen einzufangen, zeigte sich vor allem während des Zweiten Weltkrieges, in dem er wie kein anders Medium den amerikanischen Patriotismus zu seinem Thema gemacht hatte. Nahezu alle Serienhelden der vierziger Jahre wurden eingezogen, reisten in geheimer Mission oder leisteten zumindest an der Heimatfront Dienst fürs Vaterland.“⁴⁵

Unklar ist, wie weit die US-Regierung die ideologischen Inhalte der Comics beeinflusste, immerhin „(...) waren die Hersteller [der Comics] auf Papierzuteilungen der Regierung angewiesen, was dem patriotischen Gewissen vielleicht nachhalf.“⁴⁶ Auch die anderen Comic-Helden wurden nach und nach in den „Kriegsdienst“⁴⁷ gestellt. Buck Rogers kämpfte gegen Marsmenschen, die japanische Gesichtszüge trugen, Tarzan musste eine Geheimbasis der Nazis (im Dschungel!) verhindern, Flash Gordon wurde nach seiner Rückkehr vom Planeten Mongo mit der von einem Diktator beherrschten Erde konfrontiert

⁴³ erschaffen wurde „Captain America“ von Jack Kirby und Joe Simon.

⁴⁴ Horn (Ed.): The World Encyclopedia of Comics. New York, 1976, zit. nach Fix, S. 165

⁴⁵ Platthaus, 1998, S. 35.

⁴⁶ zitiert nach Fix, 1996, S. 166.

⁴⁷ vgl. Knigge, 1996, S 85f.

und sogar Entenhausen war vom Zweiten Weltkrieg betroffen: In „The Nazi Submarine“ oder „Pluto Catches a Nazi Spy“, beides 1943, wurde auch Mickey Maus eingezogen.

Das Ende des zweiten Weltkriegs brachte die Comics schließlich nach Europa. Dolle-Weinkauff vermutet, dass es mehrere Kanäle der „Einfuhr“ gab:

„Doch nicht ausschließlich über die Tornister der Gis und die Lesehallen der Armeeunterkünfte fanden amerikanische Originalserien ihren Weg zu deutschen Konsumenten. Legale wie illegale Importaktionen beträchtlichen Ausmaßes scheinen stattgefunden zu haben. Wie das Organ des Volkswartbundes ‚Der Überblick‘, 1949 meldet, warben in den USA Verleger dafür, den CARE-Paketen nicht nur Lebensmittel und Bedarfsartikel, sondern auch unterhaltsame Comic books beizulegen.“⁴⁸

Womit geklärt sein dürfte, warum Comics immer wieder unter Ideologie-Verdacht geraten sind.

2.5 Zensur und Selbstzensur: Die 50er Jahre

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg waren die kriegerische Auseinandersetzungen ein Hauptthema der Comics in den USA und Europa. Das Publikum verlangte nach Comics, in denen Verbrechen und Gewalt detailliert dargestellt wurden. Die Folge waren sogenannte „crime comics“⁴⁹, die sich bald großer Beliebtheit erfreuten. Machten sie im Jahr 1946 nur ein Zehntel der gesamten Comic-Produktion aus, waren 1954 der überwiegende Teil der auf dem Markt befindlichen Produktionen „crime comics“. Deren Besonderheit, die ausführlichen Gewaltdarstellungen, führten zu einer Welle der Kritik an den Comics, die nicht von ungefähr kam: Als „mühsam in einen Handlungsrahmen gepresste Szenen, die auf die Faszination von Kämpfen mit Fäusten und Waffen setzten“, bezeichnet Dolle-Weinkauff⁵⁰ die Comics dieser Zeit und dieses Genres. Des weiteren habe man versucht,

⁴⁸ Dolle-Weinkauff, 1990, S 23.

⁴⁹ vgl. Fuchs, Wolfgang J. u. Reinhold C. Reitberger: Comics. Anatomie eines Massenmediums. Heinz Moos Verlag, München 1971, S. 134.

⁵⁰ Dolle-Weinkauff, 1990, S, 105.

die „Mängel der narrativen und graphischen Gestaltung, (...) durch stereotype Komik wie auch durch plumpe Inszenierung von Aggression“ wettzumachen. Damit boten die Comics eine weitere Angriffsfläche für ihre Gegner, angeführt vom US-amerikanischen Psychiater Fredric Wertham, der durch seine Fernsehauftritte zu einer landesweiten Berühmtheit geworden war.⁵¹ Mit dem Erscheinen von Werthams Buch „The Seduction Of The Innocent“⁵² 1954 erfuhr die Comic-Produktion sowohl in den USA als auch in Europa einen kräftigen Rückschlag. Wertham argumentierte, dass unter den modernen Massenmedien insbesondere der Comic zur Verrohung und Analphabetisierung der Jugend beitrüge und leitete damit eine massive Anti-Comic-Kampagne ein⁵³. So meinte er in seinem Buch: „Comic Books stellen eine systematische Vergiftung des Brunnens der kindlichen Spontanität dar und stellen die Weichen für spätere aggressive Verbrechen“⁵⁴. Werthams Buch wurde auch in Europa mit großem Interesse rezipiert.

Doch schon lange vor 1954 waren Kreuzzüge gegen die Comics unternommen worden. Meist von lokalen „Parents-Teacher-Association“-Verbänden aber auch von der „National Congress of Parents and Teachers.“ Bereits 1940 begann eines der größten amerikanischen Comic-Syndikate, DC National, sich gegen Anti-Comic-Kampagnen zu schützen bzw. schadlos zu halten. Ein firmeneigener Comic Code wurde formuliert, an den sich Zeichner und Autoren zu halten hatten. Diesem Beispiel folgten auch andere Verlage. Doch der Feldzug gegen die Comics richtete sich, vor allem auch in Deutschland und Österreich, vermehrt gegen das Medium selbst – nicht gegen dessen Inhalte. So meint Dolle-Weinkauff, dass aus „Verlautbarungen der Mitglieder der Bundesprüfstelle (...)“

⁵¹ War Wertham auch die Schlüsselfigur im Kampf gegen das dem „Bildidiotismus“ verdächtigen Medium Comic, so konnte er wohl besonders in der McCarthy-Ära (1950 – 1954) so einflussreich werden. In dieser Zeit betrieb der republikanische Senator Joseph Raymond McCarthy eine beispiellose Hetzjagd gegen Regierungsangestellte, Intellektuelle und Künstler (darunter einige Comic-Zeichner), die vor einem Senatsausschuss der „unamerikanischen Triebe“ verdächtigt wurden. Mit besagten Trieben wurde eine Affinität zum Kommunismus bezeichnet.

⁵² Wertham, Frederic: Seduction Of The Innocent. Verlag Holt, Rinehart und Winston, New York, 1954.

⁵³ vgl. Munier, Gerald: Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion? Über die Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart. Hannover, Unser Verlag, 2000, S. 29.

⁵⁴ Wertham, 1954, S 29.

durchaus zu entnehmen ist, dass die Bildstreifenhefte in ihrer Gesamtheit nicht nur abgelehnt, sondern auch gezielt vom Markt gedrängt werden sollten.“⁵⁵

In den USA kam es vereinzelt sogar zu Comic-Verbrennungen. Solchermaßen gewarnt versuchte die „Association of Comic Magazine Publishers“ im Juli 1948 einen Code für die Industrie zu formulieren, der die Mitgliederfirmen dazu anhalten sollte, ihre Produkte von Sex, Obszönitäten und Sadismen freizuhalten. Doch die Mitglieder dieser Vereinigung hatten nur 30 Prozent Marktanteil.“⁵⁶ Um einer staatlichen Reglementierung zuvorzukommen, gründete die amerikanische Comic-Industrie einen Verband zur „freiwilligen Selbstkontrolle“, der am 26. Oktober 1954 den sogenannten Comic-Code verabschiedete. Fuchs und Reitberger kommentierten dieses Ereignis folgendermaßen: „Selbstzensur und Verbote entstanden in Amerika dann, wenn organisierte Sektionen der Öffentlichkeit, wie die „Parents-Teacher-Association“ gegen etwas auftraten. Die Selbstzensur bildet dann eine Selbstregulierungsinstanz, einen Selbstschutz der Unterhaltungsindustrie, um kommerziell weiterhin bestehen zu können.“⁵⁷

Folgende Richtlinien sind darin enthalten:

- Flüche und vulgäre Sprache dürfen im Comic nicht vorkommen
- Narkotika und Rauschgiftsucht sollen nicht gezeigt werden
- Gewinnen muss letztlich der/das Gute
- Sexuelle Beziehungen dürfen nicht dargestellt werden
- Kriminelle dürfe nicht in luxuriösen Lebensverhältnissen lebend dargestellt werden
- Die Wörter „crime“, „horror“ oder „terror“ auf der Titelseite sind nicht erlaubt.

Munierbrachte die Auswirkungen der Selbstzensur auf den Punkt: „Die Selbstkontrolle **verwies den Comic in die Kinderzimmer** und ließ sie als Erwachsenenliteratur nicht ernsthaft zu.“⁵⁸

⁵⁵ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 101.

⁵⁶ Fuchs u. Reitberger, 1971, S. 139.

⁵⁷ Fuchs u. Reitberger, 1971, S. 139.

⁵⁸ Fuchs u. Reitberger, 1971, S. 139.

Als große Ausnahmeerscheinung dieser Zeit ist der Comic Strip „**Peanuts**“ zu sehen. Der Daily Strip ging aus dem Weekly Strip „Lil’Folks“ hervor und wurde am 2. Oktober 1950 erstmals in einer Zeitung gedruckt. Er erschien regelmäßig bis zum 13. Oktober 2000, dem Tag nach dem Todestag von Autor und Zeichner Charles M. Schulz. Am Höhepunkt seines Erfolges wurden die Peanuts in mehr als 2.600 Zeitungen gedruckt und in 21 Sprachen übersetzt⁵⁹. 1956 versuchte US-Präsidentschaftskandidat Adlai Stevenson sogar, die Peanuts für seinen Wahlkampf gegen Dwight D. Eisenhower zu gewinnen; Charles M. Schulz lehnte aber ab, da sich seiner Meinung nach Comiczeichner nicht in die Politik einmischen sollten⁶⁰. Hauptprotagonist Charlie Brown, sein Hund Snoopy und die restlichen „Peanuts“ wurden von Kindern und Erwachsenen gleichermaßen gelesen und brachten es auf fünf skandal- und zensurfreie Jahrzehnte.

In Deutschland und Österreich konnte man sich nicht auf eine Selbstkontrolle der Comiczeichner einigen, woraufhin einige Politiker, Kleriker und Pädagogen einen Kreuzzug gegen die Comics starteten, gegen den die amerikanischen Verhältnisse harmlos erschienen. Die Argumente der „Schmutz- und Schund“-Kampagne waren unter anderem auch eine „nationalistisch motivierte Furcht vor kultureller Überfremdung durch die amerikanische Besatzungsmacht“⁶¹.

In Deutschland wurde von Seiten des Staats 1954 die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften ins Leben gerufen – als Zensurbehörde. Diese richtete ihr Augenmerk auf Comics, später auf Gewaltvideos und visuelle Medien. Erhebliche finanzielle Einbußen für die Verleger waren die Folgen der staatlichen Rigidität. Schließlich wurde mit Hilfe von „präventiver Oberflächenkosmetik“⁶² seitens der Produzenten die Indizierung im vorhinein vermieden. Auf diese seien schließlich auch die zahlreichen Einstellungen von Comic-Publikationen in der zweiten Hälfte der Fünfziger Jahre zurückzuführen, und nicht auf „die Indizierungspraxis der Jugendenschutzbehörde(...). Angesichts eines verbreiteten Mangels an innovativen Tendenzen wie auch der

⁵⁹ vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Peanuts>

⁶⁰ Bahners, Patrick: "Kindertheater der Grausamkeit: Peanuts" In: FAZ, 10.09.2005, Nr. 211, S. 40.

⁶¹ Flandera, Christian: Schmutz und Schund. Die Diskussionen der sozialdemokratischen und katholischen Lehrerschaft in Österreich. Salzburg, 2000.

⁶² Flandera, 2000, S. 114.

permanenten Verschlimmbesserungen durch vorauseilenden Gehorsam der um ihre Umsätze besorgten Produzenten gegenüber den Comic-Kritikern und der reduzierten Exotik und öden Einfalt der Second-Hand-Abenteuergeschichten“⁶³ kommt Dolle-Weinkauff zu dem Schluss, dass sich das sogenannte „Golden Age“ der deutschen Comic-Produktion (1954 – 1964) als nostalgische Fiktion erweist.

Bei dem Versuch, nicht auch noch Kinder und Jugendliche als Leserschaft zu verlieren, entstanden 1956 die „Illustrierten Klassiker“. Dabei handelt es sich um „eine Produktion amerikanischen Ursprungs, die literarische und historische Stoffe in Comic-Form bot und unter der Flagge des Bildungsguts zumindest die inhaltliche Kritik an den Comics gegenstandslos zu machen suchte“⁶⁴. Die spannungsreich aufbereiteter Erzählungen mit zumeist historischem Hintergrund stellten aber Pädagogen und Eltern nur bedingt zufrieden. So lautete der Schlusssatz der deutschen Ausgabe der Illustrierten Klassiker: „Jetzt hast Du die illustrierte Klassikerausgabe gelesen. Versäume auf keinen Fall, Dir die Original-Ausgabe dieses Buches zu besorgen. Es wird sicher in jeder guten Buchhandlung, Leihbücherei oder Städtischen Bücherei vorrätig sein.“⁶⁵ Außerdem bildeten die nach literarischen Vorlagen gearbeiteten Comics nur eine kleine Minderheit der Serie, waren demnach in erster Linie als Aushängeschilder gedacht. Gegen Ende der Serie verliert sich zusehends der „ursprünglich intendierte ‚klassische‘ Charakter in der Menge abenteuerlich drapierter Geschichtserzählungen. Bis dahin wurde aber nach Vorlagen wie zum Beispiel „Die Ritter der Tafelrunde“; „Cäsars Eroberungszüge“ (Cäsar); „Odyssee“ (nach Homer), „20.000 Meilen unter dem Meer“ (Jules Verne), „Onkel Toms Hütte“, „Der Graf von Monte Christo“ gearbeitet.

⁶³ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 19.

⁶⁴ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 115.

⁶⁵ Havas, Harald u. Gerhard Habarta: Comic-Welten. Geschichte und Struktur der neunten Kunst. Edition Comic Forum, Wien, 1993, S. 248.

2.6 Gegen die bürgerlichen Tabus: Die 60er und 70er Jahre

Von Eltern, Pädagogen und Politikern abgelehnt, die Inhalte standardisiert und zensiert, die Geschichten unoriginell - aus gutem Grund stagnierte der Comic-Markt Anfang der 60er Jahre.⁶⁶ „Durch den Comic-Code war der Inhalt der meisten Heftserien auf einem Niveau eingefroren, das die Comics für ältere Leser kaum noch interessant machte.“⁶⁷, schließt Knigge daraus. Doch das Medium Comic war so leicht nicht unterzukriegen – in diversen College-Zeitungen und Fanzines und nicht zuletzt im seit 1952 erscheinenden Satiremagazin „Mad“ erprobte sich bereits eine neue Generation von Zeichnern, die in der Mitte der 60er Jahre mit einfach gezeichneten und in schwarz-weiß gehaltenen Comic-Heften auftritt – den Underground Comix. Als Geburtsstunde der Underground Comix' gilt allerdings das Jahr 1967, in dem die erste Ausgabe von Robert Crumbs Comic-Magazin⁶⁸ „ZAP“ erschien. Vertrieben wurden die Heftchen vor allem über Headshops, Plattenläden und im Straßenverkauf. Der eigentliche Unterschied zu den konventionellen Comics ist aber nicht ihr Design oder die Art des Vertriebs, sondern der Inhalt: Fuchs und Reitberger vergleichen diese Phase der Underground Comix mit der „eines Dammbrochs, der all das, was die Zensur so lange aus den Comics ferngehalten hatte, in einem Rausch von Sex, Gewalt und Blutrünstigkeit in die Underground Comix“ spült.⁶⁹ Offensichtlich ist auch der zweite große Unterschied: **die Zielgruppe der Underground Comix sind Erwachsene.** So umreißt Kaps die Underground Comix:

„(...)wurden hier durch scheinbar wilde Schraffuren, wechselnde Zeichenstile innerhalb einer Geschichte und die Verwendung bewusst hässlich dargestellter Figuren die bisherigen gestalterischen Aspekte der Comics völlig gesprengt(...). Subkultureller Alltag, sexuelle

⁶⁶ Eine große Ausnahme bildet(e) die „Asterix“-Serie von René Goscinny und Zeichner Albert Uderzo, die seit 1961 in Albenform in Frankreich erscheint und mittlerweile in 80 Sprachen und Dialekte übersetzt wurde.

⁶⁷ Knigge, 1996, S. 161.

⁶⁸ Ein Comic-Magazin („Mad“, „Zap“, „Raw“) ist eine Heftreihe, die in jeder Ausgabe verschiedene abgeschlossene oder auf eine Fortsetzung angelegte Geschichten unterschiedlicher Comic-Serien enthält; ebenso wie einen mehr oder minder umfangreichen redaktionellen Teil. Ein Comic-Heft enthält hingegen die Geschichte/n eines Comic-Protagonisten z.B. „Superman“ und ausschließlich Comics.

⁶⁹ Fuchs u. Reitberger, 1971, S. 220.

Ängste und Nöte, eindeutige politische Aussagen, die Darstellung von Gewalt und die Abkehr von jeder Form von Narrativität bestimmten das Gros dieser ersten Underground-Publikationen (...). Die immer auch eindeutig ins Bild gesetzten Tabu -Themen Sexualität und Gewalt, die in anderen visuellen Medien zu dieser Zeit in einer vergleichbaren Offenheit undenkbar hätten gezeigt werden können, trafen offenbar einen Nerv eines größeren Teils der jüngeren Erwachsenen.“⁷⁰

Dies wurde auch durch den Aufkleber mit der Aufschrift: „For adults only“ ausgedrückt. Dass dieser Aufkleber eine durchaus verkaufsfördernde Wirkung hatte, liegt wohl auf der Hand. Aber auch der politischen Aspekt sollte nicht übersehen werden. So sieht Knigge in den Underground Comix sehr wohl auch ein demokratisches Ausdrucksmittel: „Relativ einfach herzustellen, waren sie [die Underground Comix] das gedruckte Äquivalent des Free-Speech-Movements und dienten sowohl dem Ausdruck von Lebensgefühl wie auch der Kritik an herrschenden Verhältnissen.“⁷¹

Neben der erwachsenen Leserschaft eroberten sich die Macher der Underground Comix aber auch künstlerisches Terrain zurück. So waren für alle Zeichner kreative Freiheit und finanzielle Unabhängigkeit ein wesentlicher Aspekt ihrer Arbeit. Auch nahmen immer mehr **Autoren** die PR und die geschäftlichen Entscheidungen selbst in die Hand – sogenannte Autorenverlage wurde gegründet, in denen Autoren und Zeichner gleichzeitig Verleger waren und so bei Lizenzangaben in der ganzen Welt nicht benachteiligt werden konnte⁷². Mit der Rückkehr der Autorenschaft und der genuinen Stoffe ebneten die Underground Comix den Weg für die „Erwachsenen-Comics“.

„Die Popbilderbücher französischer und italienischer Comic-Avantgardisten wie auch die aggressiven Grotesken amerikanischer Underground-Autoren und ihrer westdeutscher Mitstreiter belegten nicht nur, dass die Gattung sich zu mehr als bewusstlosem – bzw. bewusstlos machendem – Konsum eignete; sie mochten darüber hinaus bei aufmerksamen

⁷⁰Kaps, Joachim: Das Spiel mit der Realität. Erwachsenen-Comics in der Bundesrepublik Deutschland. 1990, S. 223.

⁷¹ Knigge, 1996, S. 161.

⁷² vgl. Fuchs u. Reitberger, 1971, S. 219.

und unvoreingenommenen Beobachtern Zweifel an der Wesensbestimmung der Comics als eines nur kommerziellen Phänomens aufkommen lassen.“⁷³

Star der Szene war uneingeschränkt Robert Crumb, der mit „Felix the Cat“ und „Dr. Natural“ seine eigenen Erfahrungen mit bewusstseinsverändernden Drogen („Help build a better America! Get stoned!“) und seine erotischen Phantasien zu Papier brachte.

Mit „Wimmen’s Commix“ wurde 1972 erstmals auch ein Forum für ausschließlich weibliche Zeichnerinnen geschaffen; die mit ihren Arbeiten einen Gegenpart zum meist chauvinistisch geprägten Weltbild ihrer männlichen Kollegen schufen.

Die Kommerzialisierung brach alsbald über die Underground-Comix und ihre Protagonisten herein, ihr Protest gegen die Anpassung wurde mit großem Erfolg vermarktet – was letztlich deren Ende bedeutete. Mitte der 70er Jahre gab es bereits über 60 Verlage, die damit beschäftigt waren, die Leser mit meist qualitativ minderwertigen Heften zu versorgen, während sich die desillusionierte Protestgeneration zurückzog. „Bis in die Mitte der 70er Jahre florierte der Underground-Markt, aber durch das Ende der Hippie-Kultur und die nach einer Weile nicht mehr als originell oder provokativ empfundene Wiederholungen der Themen, verloren die U-Comix an Bedeutung,⁷⁴“ Fuchs und Reitberger kritisieren die inhaltliche Stagnation, die „(...) anstatt zu neuen Zielen zu führen, wirklich neue Wege zu gehen [...] durch die unreflektierte Abbildung drogensüchtiger Drop-outs“⁷⁵ schockierten.

⁷³ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 19.

⁷⁴ Havas u. Habarta, 1993, S. 248.

⁷⁵ Fuchs u. Reitberger, 1971, S. 218.

2.7 „Die Comics werden erwachsen“: Die 80er Jahre

Allgemein wird in der Comic-Forschung⁷⁶ in den 80er Jahren eine Entwicklung von der Comic-Massenware zur „graphic art“ oder „Sequentieller Kunst“ festgestellt. Der amerikanische Comic-Zeichner und -Theoretiker Will Eisner ist Schöpfer letzteren Begriffs und versteht darunter die bewusste Wahl des Comic als Erzählmedium unter Ausnutzung aller künstlerischen Besonderheiten dieser medialen „Kreuzung von Literatur und Illustration“⁷⁷. Seine 1982 erschienene Sammlung vierer Comic-Erzählungen, „A Contract with God“, in denen Eisner seine Kindheitserlebnisse aus einem Mietshaus in der Bronx während der Zeit der Depression semifiktional erzählt, bezeichnete Eisner als „graphic novel“. Damit prägte er einen wesentlichen Gattungsbegriff der Comics, der mittlerweile allerdings oft inflationär gebraucht wird. Knigge stellt fest, dass der Begriff graphic novel „fälschlicherweise stärker auf das Produkt- als auf die Erzählform bezogen wurde und bald für alles herhalten musste, was vom Umfang her eher einem Buch als einem Heft ähnelt.“⁷⁸ Schließlich wird der Begriff Autorencomic geprägt, den Dolle-Weinkauff als die Bezeichnung für einen Comic definiert, „der von einem Autor sowohl erzählerisch erdacht als auch zeichnerisch umgesetzt“⁷⁹ wird und einmal mehr zeigt, dass die **Autorenschaft** im Comic wieder Bedeutung erlangt hat.

In direktem Zusammenhang dazu steht allem Anschein nach auch die Zielgruppe, so bemerkt Munier, dass „im Segment des über den Buchhandel vertriebenen sogenannten Autorencomics speziell die Comics [zu finden sind], die sich an eine **erwachsene Leserschaft** richten [...]“⁸⁰

Die mit Abstand populärste Publikationsform des Comics in den 80er Jahren ist das **Comic-Album**, ein „dem Buch vergleichbares Publikationsmedium für Comics mit broschiertem oder festem Einband.“⁸¹ Im Format meist DIN-4 oder wenig größer, sind die

⁷⁶ vgl. Munier, Gerald, 2000, S. 19.

⁷⁷ Eisner, Will: Comics & Sequential Art. Poorhouse Press, Florida, 1985, S. 8.

⁷⁸ Knigge, 1996, S. 168.

⁷⁹ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 325.

⁸⁰ Munier, 2000, S. 7.

⁸¹ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 326.

Vorteile des Comic-Album meist große Freiheiten für den Autor im Hinblick auf Umfang, Layout und Ausstattung. Diese Freiheiten ermöglichen dem Autor eine visuell interessante Darstellung von komplexeren Inhalten und damit eine Annäherung an die Literatur – und an die erwachsenen Leser. Dolle-Weinkauff schreibt darüber:

„Innerhalb der fiktionalen Comic-Literatur [...] zeichnet sich seit Beginn der 80er Jahre eine wachsende Neigung zur Rezeption erzählerischer Formen und Techniken ab, die mit entsprechenden Erscheinungen im Bereich der verbalen Literatur konvergieren.“⁸² Das Comic-Album erweist sich als die ideale Publikationsform diese neuen literarisch-genuinen Autorencomics bzw. der „graphic novels“.

Der Trend, der sich seit Beginn der 80er Jahre abzeichnete, führt einige Jahre später zu einem Boom der Erwachsenen-Comics, der mit einer enormen gesellschaftlichen Aufwertung einher ging. Genau datierte dies Roger Sabin „between the summer of 1986 and that of 1987“⁸³; in diesem Zeitraum wurden die Erwachsenen-Comics von den Massenmedien, allen voran den Printmedien, neu entdeckt. Diese „Explosion“ sei auf drei Titel im speziellen zurückzuführen, die Sabin von nun an „the Big 3“ nennt. Alle drei Titel hatten ihre Wurzeln im Direct-Sales-Vertrieb⁸⁴, alle drei stammten aus Amerika und waren als Alben erschienen:

1. „Batman – The Dark Knight returns“ von Frank Miller (1986)⁸⁵
2. „Watchmen“ von Alan Moore und Dave Gibbons (1987)⁸⁶
3. „Maus“ von Art Spiegelman (1987) Diese Comic-Geschichte kann als Meilenstein der Comic-Geschichte bezeichnet werden. Bei Spiegelmans Comic handelt es sich um die non-fiktionale Erzählung von den Erlebnissen des Vaters von Spiegelman als Häftling des KZ Auschwitz. Obwohl die Kritiker anfangs skeptisch waren, kann

⁸² Dolle-Weinkauff, 1990, S. 305.

⁸³ Sabin, Roger: Adult Comic. Methuen, London, 1993, S. 87.

⁸⁴ Direct-Sales-Markets etablierten sich in der ersten Hälfte der 1980er Jahre. Dabei handelt es sich um eine Vielzahl an unabhängigen Kleinverlegern, die ihre Produkte über (meist eigenen) Comic-Shops vertrieben. Die Comics waren allerdings fast ausnahmslos trivial und minderwertig produziert.

⁸⁵ In dieser zynischen Variante des „Batman“-Klassikers ist der Held ein 50-jähriger Psychopath, der noch immer vom Tod seiner Eltern traumatisiert ist.

⁸⁶ Eine epische Superhelden-Erzählung, in denen die gealterten Superhelden aus ihrem Ruhestand zurückkehren müssen, um einen der ihrigen zu rächen.

heute davon ausgegangen werden, dass Art Spiegelman „mit Maus den Comics die vielleicht wichtigste Tür zur Literatur geöffnet (...)“⁸⁷ hat. Der Comic wurde letztendlich als Sachbuch⁸⁸ in den Bestsellerlisten der „New York Times“ geführt und brachte Art Spiegelman einen „Pulitzer Price Special Award“ ein.

Diese drei Comic-Alben waren fast zeitgleich erschienen und von völlig neuer Qualität und Attraktivität für erwachsene Leser. „It was as if an ‚adult comic revolution‘ had taken place, with a ‚new breed‘ taking this quintessentially juvenile medium into hitherto unexplored areas,“⁸⁹ beschreibt Sabin den Boom. Dazu gehörte auch, dass sämtliche Kunst- und Tageszeitungen die „Big 3“ mit Headlines wie „Comics grow up!“ auf die Titelseiten brachten und auch Radio- und TV-Sender über die Comic-Revolution berichteten. Sabin sieht den Grund für die plötzliche Öffnung der Medien für das verachtete Medium Comic in der Debatte um einen erweiterten Kulturbegriff, der schließlich die Barrieren zwischen Hochkultur und Populärkultur verringerte. Zu diesem Zeitpunkt begannen auch einige auf Bücher spezialisierte Verleger, sich für den Comic-Markt zu interessieren. Die PR-Abteilungen der Verlage sprangen auf den fahrenden Zug der Erwachsenen-Comics auf und setzten gezielt den Begriff „graphic novel“ sowohl für die „Big 3“ als auch jedes nachfolgende Comic-Album mit Ausrichtung auf erwachsene Leserschaft ein. Absicht dahinter war es, „to mark them out as something new, to distance them from the childish connotations of the word ‚comic‘.“⁹⁰

Der Plan ging auf, eine Vielzahl neuer Leser kaufte die Alben, die auch als „literature for the post-literature-generation“ verkauft wurde. Leider waren nur wenige der nachfolgenden „graphic novels“ annähernd mit den „Big 3“ zu vergleichen, wodurch sich die „fastest-growing area in both British and American publishing“ als Seifenblase erwies – und Anfang der 90er Jahre platzte. Der Buchmarkt wies enttäuschende Zahlen vor und es war offensichtlich, dass „the media acceptance of adult material did not necessarily equate with public acceptance.“⁹¹

⁸⁷ Knigge, 1996, S. 170.

⁸⁸ Platthaus, 1998, S. 280.

⁸⁹ Sabin, 1993, S. 91.

⁹⁰ Sabin, 1993, S. 93.

⁹¹ Sabin, 1993, S. 110.

Demnach liegt die Ursache des Schattendaseins der Erwachsenen-Comics nicht, wie so oft vermutet, in der mangelnden Medienakzeptanz, sondern an einem anhaltend eingeschränkten Kulturbegriff der Öffentlichkeit und dem Festhalten an alten Vorurteilen. Ein weiterer Grund findet sich im Leseverhalten der Erwachsenen:“(…) most adults did not read comics on a day-to-day basis.”⁹² Auch wenn vereinzelt neue Leser gewonnen werden konnten, so fasst Sabin die Ausläufer der „adult comic revolution“ wie folgt zusammen: „By 1992 it was fair to say that comics were not hip anymore.“⁹³ Ein weiterer Grund war allerdings wohl auch qualitative Defizite der Comics.

Wenn auch keine Comics vom Format der „Big 3“ während der 80er Jahre produziert wurden, so gab es doch ein breites Spektrum an Erwachsenen-Comics. Besonders beliebt waren und sind **historische Stoffe**, die, wie Munier in seiner Arbeit darlegt, „heute allein schon in quantitativer Hinsicht einen besonders großen Anteil im Autorencomic einnehmen.“⁹⁴ Munier sieht die besondere Beliebtheit der historischen bzw. zeitgeschichtlichen Stoffe bei Comic-Autoren in der Notwendigkeit, eine jede epische Erzählrichtung an einem historischen Ort oder einer Dimension anzusiedeln. Diese Stoffe sind wiederum sehr beliebt bei den Rezipienten und ermöglichen so eine vertretbare Auflage bei „Erwachsenen- und Autorencomics“. Ähnliches offerieren auch

„**Science Fiction- und Fantasy-Stoffe**, die sich zu einer dominanten Strömung im Erwachsenen-Comic-Angebot (...) der 80er Jahre entwickelten. Gerade diese Genres erlaubten den Autoren des Erwachsenen-Comics einen völlig ungebundenen Umgang mit Formen und Farben und eine theoretisch völlig freie Verwandlungsmöglichkeit von Elementen und Zusammenhängen der empirischen Realität in den erdachten Welten.“⁹⁵

Aber der Comic schlägt auch non-fiktionale Wege ein, etwa in Form des **Sach-Comics**: Diese Spielart der Sachliteratur zeichnet sich dadurch aus, „mit den visuell-verbale Darstellungsmitteln des Comic zu operieren. Als nichtfiktionales Genre intendiert der

⁹² Sabin, 1993, S. 111.

⁹³ Sabin, 1993, S. 112.

⁹⁴ Munier, 2000, S. 11.

⁹⁵ Kaps, 1990, S. 241.

Sachcomic in erster Linie Information. Die Themen der Sachcomics reichen von naturwissenschaftlicher, technischer und politisch-gesellschaftlicher Information bis hin zu handbuchartigen Formen und Ratgeberliteratur.⁹⁶ Aber auch Autobiographien, Biographien und erste mit journalistischen Methoden arbeitende Comics⁹⁷ die Entwicklung des Mediums. Dolle-Weinkauff stellt 1993 fest:

„Seit mehr als einem Jahrzehnt expandiert die Gattung Comic auch qualitativ. Forciert wurden die Absatzbewegungen aus dem Bereich der Junk Art mit der Folge, dass die einstmals comictypischen medialen Kontexte (die der Zeitung, Zeitschrift, d. h. des periodischen Erscheinens) und der daraus resultierenden Produktionszwänge (die der arbeitsteiligen Serienfabrikation) in ihrer Bedeutung schwinden, ja ihre gattungskonstituierende Rolle verloren haben. Damit einher gehen die rasche Aufnahme und Aneignung eines Arsenal erzählerischer und bildnerischer Standards, die die allgemeine Entwicklung von Literatur und Kunst bereitstellt, sowie Prozesse stofflich-thematischer Grenzüberschreitungen, Enttabuisierungen.⁹⁸“

⁹⁶ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 332.

⁹⁷ Zum Beispiel Alan Moores „Brought to light“, Eclipse, 1988, ein Bericht über die CIA-Operationen weltweit.

⁹⁸ Dolle-Weinkauff, Bernd: Das „Dritte Reich“ im Comic. Geschichtsbilder und darstellungsästhetische Strategien einer rekonstruierten Gattung. In: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 2, Campus Verlag, Frankfurt, 1992, S. 298 .

2.8 Von Mangas bis zu Webcomics: Von den 90er Jahren bis heute

Die letzten 15 Jahre der Comic-Geschichte können seitens der Comic-Forschung noch nicht mit ausreichender historischer Distanz betrachtet werden, um aus den Ereignissen sichere Schlüsse bezüglich ihrer Auswirkungen auf die weitere Entwicklung des Comic ziehen zu können. Für den deutschen Sprachraum lassen sich aus der Marktbeobachtung einige Tendenzen herauslesen.

Der Boom der Erwachsenen-Comics ist auch in Deutschland bis in die Jahre 1990 und 1991 zu spüren, im Buchhandel erscheinen jährlich rund 600 Titel⁹⁹. 1985 waren es 100 Neuerscheinungen, 1988 kamen rund 350 neue Alben auf den Markt. Die Übersättigung des Marktes führt dazu, dass erste Verlage ihre Produktion wieder einstellen. Entgegen der öffentlichen Meinung, Comics wären Kinderliteratur, vergraulen die Verlage ihre Stammkundschaft: „Comics für Kinder erscheinen fast nur noch bei den beiden Marktführern Carlsen und Egmont Ehapa. Ein Grund dafür ist die riesige Preissteigerung bei Comics: Sie sind doppelt so teuer wie Mitte der 80er Jahre.“ So müssen die Verleger der über den Kiosk vertriebenen Comic-Hefte für Kinder starken Auflagenverlusten hinnehmen und viele langjährig produzierte Serien werden eingestellt¹⁰⁰.

In den USA und im deutschsprachigen Raum kommt es zu einem schweren Einbruch auf dem gesamten Comic-Markt; Mitte der 90er kann man zu Recht von einer schweren Krise sprechen. Zusätzlich bekommen die deutschen Verlage die Rechnung für jahrzehntelanges Profit-Denken zu spüren: Da es günstiger ist, ausländisches Comic-Material in Lizenz¹⁰¹ zu kaufen, wurde es verabsäumt, den heimischen Nachwuchs zu fördern und eigene Künstler aufzubauen.

⁹⁹ vgl. Strzyz, Wolfgang: Comics im Buchhandel. Ein chronologischer Abriss. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandel, aus <http://www.boersenblatt.net>, (21. 08. 2004).

¹⁰⁰ vgl. Kaps, 1990, S. 2. Beispiele für Einstellungen im deutschsprachigen Raum sind „Fix und Foxi“ oder „Yps“, sogar „Mickey Maus“ musste die Auflage um die Hälfte reduzieren.

¹⁰¹ Dafür müssen nur das Copyright und Übersetzer- sowie Letterer-Honorare gezahlt werden, da die Druckfilme bereits fertig vom Lizenzgeber angeliefert werden.

Als Ausnahmeerscheinung dieser Zeit sei hier der deutsche Comiczeichner **Ralf König** erwähnt, der es gerade im deutschen Sprachraum in den späten 1980er und den 1990er Jahren zu einer großen Popularität brachte. Der offen schwul lebende Zeichner machte mit seinen mal satirischen, mal ernsten Comics zur schwulen Subkultur auch außerhalb der gay community auf sich aufmerksam, unter anderem durch die Verfilmung seiner Bücher „Der bewegte Mann“ und „Das Kondom des Grauens“. Außerdem engagiert sich Ralf König mehrfach mit künstlerischen Beiträgen für die AIDS-Prävention. 1992 erhielt er erstmals den „Max- und Moritz“-Preis als „Bester deutscher Comiczeichner“. In den letzten Jahren machte Ralf König durch sein gesellschaftspolitisches Engagement auf sich aufmerksam. Für seine kritische Comickommentare zum sogenannten „Karikaturenstreit“¹⁰² erhielt er 2006 abermals den „Max und Moritz-Preis (Spezial)“. Außerdem zeichnete König für die „Religionsfreie Zone“ der Giordano Bruno Stiftung, deren wissenschaftlichem Beirat er angehört, den religionskritischen Comic „Der neue Bund“¹⁰³.

Bei den marktführenden Verlagen Ehapa und Carlsen überwiegen ausländische Lizenz-Comics mit jeweils mehr als 95 Prozent der Novitäten, bei den meisten Mittelverlagen verhielt es sich ähnlich¹⁰⁴. Überproduktion und Kostenexplosion¹⁰⁵ haben den Verkauf von Alben einbrechen lassen.

Ab 1997 verschlechtert sich die Lage noch einmal. Einige Verlage reagieren auf die Entwicklung mit radikalen Preisreduzierungen. Vor allem Comics für Kinder und Jugendliche werden billiger bzw. wieder erschwinglich. Neue Heftchenserien wie zum Beispiel die „Simpsons“ und Manga-Taschenbuchreihen wie „Sailor Moon“ und „Dragonball“ treffen den Geschmack der jugendlichen Leser. Es kommt zu einer „Renaissance des Heftchens“¹⁰⁶ zu Lasten der Comic-Alben. Die führenden deutschen

¹⁰² vgl. <http://www.ralf-koenig.de/comic.php?u=15&info=Karikaturenstreit>

¹⁰³ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Ralf_K%C3%B6nig

¹⁰⁴ vgl. Munier, 2000, S. 32.

¹⁰⁵ vgl. Strzyz, Wolfgang: Comics im Buchhandel. Ein chronologischer Abriss. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandel, aus: <http://www.boersenblatt.net>, (21. 08. 2004),

¹⁰⁶ Platthaus, Andreas: Gegen den Strich. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandel, aus: <http://www.boersenblatt.net>, (21. 08. 2004),

Comic-Verlage Ehapa und Carlsen stellen die Produktion von Comic-Alben fast vollständig ein und kompensieren die Verluste bei den Comic-Heften durch eine Flut von japanischen Mangas, die ab der Mitte der 90er Jahre auf den Markt strömen. Munier sieht in diesen beiden Markttendenzen einen Trend zur

„Re-Trivialisierung des Mediums, die jedoch realistisch als Angebots- und zielgruppenspezifische Markterweiterung anzusehen ist: Für jüngere Leserschichten gibt es wieder einen Hefte-Markt [...], erwachsene Leser können hier bei Bedarf partizipieren, sich aber auch mit den hochklassigen ‚graphic-art-comics‘ des Albenmarktes versorgen.“¹⁰⁷

Mittlerweile kann man sagen, dass der Manga-Boom auf hohem Niveau stagniert. Auch konnten sich einige Mangaka¹⁰⁸ auf dem internationalen und auch am deutschsprachigen Raum etablieren, die Autorencomics liefern, zum Beispiel Jiro Taniguchi, Suehiro Maruo oder Osama Tezuka.

Platthaus¹⁰⁹ bleibt also zu recht optimistisch und wenn er meint, dass durch Mangas eine bisher unerreichte Gruppe, die Mädchen bis 15 Jahren, erreicht werden, die sich vielleicht in naher Zukunft für innovative Comics interessieren. Dies trifft wohl auch auf die traditionelle Zielgruppe von Comicheftchen, männliche Teenager zu. Des weiteren, so Platthaus würden „immer mehr junge Zeichner die Bildgeschichte als Ausdrucksform entdecken und munter im Selbstverlag publizieren. Hier liegt die künstlerische Zukunft des Genres. Die kommerzielle wird folgen.“¹¹⁰

¹⁰⁷ Munier, 2000, S. 32.

¹⁰⁸ Für einen Verlag arbeitende Mangazeichner bzw. – autor

¹⁰⁹ Platthaus, Andreas: Gegen den Strich. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandel, aus: <http://www.boersenblatt.net>, (21. 08. 2004).

¹¹⁰ Platthaus, Andreas: Gegen den Strich. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandel, aus: <http://www.boersenblatt.net>, (21. 08. 2004).

2.8.1 Comics im neuen Jahrtausend

Doch auch abseits des Massenmarktes entwickelte sich der Comic weiter. Obwohl es noch keine wissenschaftliche Aufarbeitung der letzten Jahre gibt, werden in Folge einige Einzelphänomene auf dem Comicsektor beschrieben:

Der in den USA lebende maltesische Journalist und Comicautor **Joe Sacco** veröffentlichte in den Jahren 2000 („Safe Area Gorazde“) und 2001 („Palestine“) seine ersten Comicroportagen in Buchform und gewann einen American Book Award dafür. Weitere Reportagen erschienen seitdem in „Guardian“ oder „Harper’s Magazine“, ebenso wie in Buchform.

Der **11. September 2001** war ein denkwürdiger Tag in der Geschichte der Menschheit. Die Ver- bzw. Bearbeitung des Ereignisses in der Comicszene begann wenig später. Die großen Comicverlage wie DC oder Marvel Comics reagierten schnell und brachten bereits wenige Monate später Sammelalben aus der Feder verschiedener Comiczeichner auf den Markt (z.B. „9-11: Emergency Relief“, „9-11: The World's Finest Comic Book Writers and Artists Tell Stories to Remember“ oder „9-11: September 11th 2001: Artists Respond“, „Heroes“) ¹¹¹. Nicht nur in den Geschichten wird offensichtlich, wie sehr die Bürger der USA nach dem 11. September 2001 unter Schock standen. Auch die Autoren lassen sich ihren Schockzustand im wahrsten Sinne des Wortes „ansehen“. In vielen der Comics wird, wie schon zu Zeiten des 2. Weltkrieges, unkritischer Patriotismus zur Schau gestellt; zum Beispiel werden die New Yorker „Fire Fighters“ in mehreren Geschichten als Superhelden dargestellt [Abbildung 1 ¹¹²].

Kritik an dieser unreflektierten Haltung, nicht zuletzt angesichts des kriegstreiberischen Verhaltens der US-Regierung und der massiven Beschneidung der Persönlichkeitsrechte

¹¹¹ vgl. Reaktionen der Comicwelt auf „9-11“: [http://en.wikipedia.org/wiki/9-11_\(comics\)](http://en.wikipedia.org/wiki/9-11_(comics))

¹¹² siehe Abbildung 1 („Fire Fighters“) auf der beigelegten CD-R.

durch den USA PATRIOT Act¹¹³, kam von Art Spiegelman. Absichtlich ohne Helden kam daher sein Comic „In the Shadow of No Towers“ aus – dafür ist der Comic ironisch, unbequem und amerikakritisch. „In the Shadow of No Towers“ startete im Herbst 2002 in der deutschen Wochenzeitung „Die Zeit“¹¹⁴, denn aufgrund seiner kritischen Einstellung gegenüber den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in den USA nach dem 11. September 2001 hatte Pulitzer-Preis-Träger Spiegelman in den USA keinen Verlag bzw. kein Printmedium gefunden, das den Comic drucken wollte.

Eine weitere Nachbereitung des 11. September 2001 erschien in Form einer grafischen Version des offiziellen „The 9/11 Report“¹¹⁵, basierend auf dem „Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States“. „The 9/11 Report“ enthält in 12 Kapitel auszugsweise die Vorgeschichte und den Ablauf der Attentate sowie Recherche- und Fahndungsergebnis. Im Vorwort nehmen Vorsitzender und Vize Vorsitzender der 9/11 Commission, Thomas E. Kean und Lee H. Hamilton zu diesem ungewöhnlichen Projekt Stellung: „It was the goal of the commission to tell the story of 9/11 in a way that the American people could read and understand it.(...) we are pleased to have the opportunity to bring the work of the 9/11 commission to the attention of a new set of readers.“

2004 erschienen zwei Comicbände der iranischen-französischen Autorin Marjane Satrapi auf Deutsch. **„Persepolis. Eine Kindheit im Iran“**¹¹⁶ und „Persepolis. Jugendjahre“¹¹⁷. Die Autorin erzählt darin autobiographisch ihre Kindheit im Iran, wo sie die „Islamische Revolution“ miterlebte, von ihrem im Exil in Wien und schließlich die Rückkehr in ihr Heimatland. Der Comic erschien im Original auf französisch und wurde mittlerweile in 25 Sprachen übersetzt und über eine Million mal verkauft. Außerdem war „Persepolis“ Vorlage für den gleichnamigen Animationsfilm, der 2007 auf dem Filmfestival von Cannes

¹¹³ „USA PATRIOT ACT“ kurz „Patriot Act“ steht für „Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act“

¹¹⁴ „In the Shadow of No Towers“ erschien 1 x monatlich, 10 Monate lang.

¹¹⁵ „The 9/11 Report“. A Graphic Adaption. Hill and Wang, New York, 2006.

¹¹⁶ Satrapi, Marjane: Persepolis. Eine Kindheit im Iran. Ueberreuter, Wien, 2005.

¹¹⁷ Satrapi, Marjane: Persepolis. Jugendjahre. Ueberreuter, Wien, 2006.

gezeigt wurde und den Preis der Jury erhielt. Neben einer „Oscar“ und „Golden Globe“-Nominierung für den Film wurde der Comic mit den Preisen „Comic des Jahres“ auf der Frankfurter Buchmesse und dem renommierten „Max- und Moritz“-Preis in Erlangen ausgezeichnet. Hinzu kommen einige internationale Preise.¹¹⁸

Durch die Hollywood-Verfilmungen seiner Bücher „Watchmen“, „The League of Extraordinary Gentlemen“, „From Hell“ und „Vendetta“ ist der gebürtige Brite **Alan Moore** mittlerweile über die Grenzen der Comicszene hinaus bekannt¹¹⁹. Nach seinen Arbeiten für die großen US-Comic-Verlage „DC“ und „Marvel“ veröffentlicht er nun Comics im Eigenverlag („America’s Best Comics“), ebenso Textprosa. Sein letztes Werk erschien 2008 nach 17jähriger Arbeit gemeinsam mit seiner Frau Melinda Gebbie: „Lost Girls“¹²⁰ ist eine dreibändige „erotic graphic novel“ und beschreibt die erotischen Abenteuer von Alice im Wunderland, Dorothy aus dem „Zauberer von Oz“ und Wendy Darling aus „Peter Pan“. Story, Ästhetik und der aufwendiger Druck brachten dem Comic Beachtung auf Kulturseiten und in den Feuilletons der internationalen Presse.

Man kann in Hinblick auf die Zukunft des Erwachsenencomics wohl vorsichtig optimistisch sein. So meint Johann Ullrich¹²¹, Eigentümer des avant-Verlages, dass man schon von einem kleinen Trend am Comicmarkt zu „graphic novels“, speziell auch zu Comics mit dokumentarischem Inhalt sprechen könne. Besonders Comic-Biographien wurden in den letzten Jahren vermehrt veröffentlicht, etwa „Olaf G.“, eine Biografie des Karikaturisten Olaf Gulbransson; oder Biografien von Jonny Cash, Che Guevara und Martin Luther King. Teilweise, so Ullrich, würden auch Literaturverlage mittlerweile „graphic novels“ verlegen. Wie es mit Kindern als Comickonsumenten weitergeht, kann auch Ullrich nicht sagen. Er vermutet „dass 75 Prozent der Kindercomics von nostalgischen Erwachsenen gekauft werden und die Kinder selbst Comics gar nicht so stark als "ihr" Medium begreifen.“ Trifft diese Vermutung zu, ist der Comic im Wandel zu einem Medium für Erwachsene begriffen.

¹¹⁸ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Persepolis_%28Comic%29

¹¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Moore

¹²⁰ <http://www.thefirstpost.co.uk/25910,life,lost-girls> (online Ausgabe des 1. Teils)

¹²¹ vgl. Interview/Johann Ullrich auf der beiliegenden CD-Rom.

2.8.2 Webcomics

Wie so viele Printprodukte haben auch die Comics eine zweite Heimat im Internet gefunden. Webcomics oder Internet Comics sind laut wikipedia.org, Comics die - oftmals exklusiv - im Internet publiziert werden.¹²² Mitte 2008 werden über 18.000 Comics online publiziert sein, quer durch alle Genres. Einer der ersten bekannten Comicautoren, der das Potential des Internet als neues Medium für den Comic entdeckte, war Scott McCloud. Er bezeichnete das Internet sinngemäß als eine „unendliche Leinwand“. Entgegen der Printdimensionen könnten sich die Künstler in alle Richtungen „ausbreiten“. Comic-Publikationen soll es aber bereits seit 1986 im Netz geben, z.B. auf CompuServe, usenet oder dem 1983 entstandenen Quantum Link, aus dem 1988 AOL wurde. Welcher nun der erste Comic im Web war, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen, unter den ersten befanden sich aber „Netboy“, „T.H.E. Fox“ oder „Where the Buffalo Roam“. Die Vorteile des Publizierens liegen auf der Hand: Die Kosten sind geringer, die (technische) Reichweite ist viel höher als bei einer Printproduktion. Als Besonderheit des Webcomics kann bisher das gegenüber dem Printmarkt experimentellere Artwork angesehen werden. Fotocollagen, Video Schnipsel und 3D-Figuren finden sich in der virtuellen Comiclandschaft. Ein weiterer Vorteil für die Autoren ergibt sich durch die Interaktivität des Internets, da viele Autoren nun mit ihren Lesern und Kollegen via Blog Comments, Foren und Gästebücher in Kontakt treten können. Einige wenige Comicautoren können übrigen bereits von ihren Webcomics leben; für alle anderen bleibt zumindest die Freude an der Sache – und die Hoffnung auf einen der häufiger werdenden Comicpreise für Webcomics. Die „Eisner Awards“ vergeben bereits seit 2005 einen „Best Digital Comic Award“; jedes Jahr werden es mehr. Europäische Webcomics mit großer Reichweite gibt es noch wenige. Als sehr interessantes Beispiel eines Online-Comicverlages kann allerdings electrocomics.com¹²³ der in Berlin lebenden Österreicherin Ulli Lust angeführt werden.

¹²² vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Webcomic>

¹²³ <http://www.electrocomics.com/>

2.9 Zusammenfassung

So wie einst die *biblia pauperum* „Armenbibel“ genannt wurde, nur weil sie Bilder enthielt und durch die Visualisierung die „geistig Armen“ erreichen sollte, wurde auch der Comic von Anbeginn an verdächtigt, ein Medium für Analphabeten zu sein. Und tatsächlich, als das neue Medium Ende des 19. Jahrhunderts in den USA entstand, gehörten viele Analphabeten, Einwanderer, die der Landessprache nicht mächtig und Kinder, die noch nicht oder gerade lesen lernten, zur Leserschaft der Comics. Daraus zu schließen, dass der Comic ein Medium für Analphabeten sei, stimmte aber damals ebenso wenig wie heute. Der Comic erreicht lediglich über die zusätzliche Bildebene ein breiteres Publikum als ausschließlich über verbalesprachliche kommunizierende Texte. Die Bildverachtung hingegen bleibt vielerorts bis heute bestehen. Man denke an das Bilderverbot des Islam – oder schlicht an den westlichen Kulturpessimismus, dem ein starker Textsnobismus eigen ist.

In Kapitel 5 wird Knieper zitiert, der die Wissensvermittlung durch Bilder lange Zeit als Laienkultur abgewertet sah, während die Wissensvermittlung durch Texte schon immer als höherwertig, ja gar als wissenschaftliche Errungenschaft galt.¹²⁴ Diese Errungenschaft wurde als „Cultural Turn“ gefeiert. Die Wichtigkeit der Kulturtechnik des Lesens sei unbestritten. Doch selbst etwas unbestreitbar Großartiges wie das Lesen kann für die falschen Zwecke instrumentalisiert werden. Wie beängstigend muss die Macht der Bilder auf Psychologen wie Fredric Wertham und unzähligen Pädagogen, Politiker und Kleriker gerade auch in Deutschland und Österreich gewirkt haben, dass sie sich zu „Schmutz und Schund“-Kampagnen, Zensur oder gar Comic-Verbrennungen hinreißen ließen. Was Österreich und Deutschland betrifft, darf man aber Christian Flanders Begründungsversuch nicht vergessen, der die Hauptmotivation dieser Kampagnen in der „nationalistisch motivierte Furcht vor kultureller Überfremdung durch die amerikanische Besatzungsmacht“¹²⁵ sieht. Dennoch hinterließen diese Kampagnen einen bleibenden Eindruck. So stammt ein großer Teil der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem

¹²⁴ Kapitel 4, Seite 69. bzw. Knieper, Thomas: Zur visuellen Kultur der Medien. In: Haller, Michael [Hrsg.]: Die Kultur der Medien. Münster, Lit 2002, S. 130.

¹²⁵ Flandera, Christian: Schmutz und Schund. Die Diskussionen der sozialdemokratischen und katholischen Lehrerschaft in Österreich. Salzburg, 2000.

Comic von Pädagogen. Die Verachtung von Pädagogen, Politikern, Klerus und der breiten Massen machten den Comic wohl subversiv genug, um ihn in den 1960er Jahren als Underground-Medium ein zu setzen. Man kann eigentlich behaupten, dass sich die Underground Comics erstmals ausschließlich an Erwachsene richten, da Comicstrips und Comicalben wohl meist als Zielgruppe Kinder, Jugendliche und Erwachsene umfassten. In den 1970er-Jahren erst begann eine langsame Rehabilitation des Comics bis hin zur Forderung der Anerkennung als die neunte Kunstform. 1992 sorgte schließlich W.J.T. Mitchell für Aufsehen. Der Sprachwissenschaftler gilt mittlerweile als einer der wichtigsten Bildtheoretiker und Vertreter der Visual Cultural Studies. Mit Worten wie diesen läutete er den sogenannten „Pictural Turn“ ein: „Diese Angst, dieses Bedürfnis, unsere Sprache gegenüber ‚dem Visuellen‘ zu verteidigen, ist – so scheint es mir – sicheres Zeichen dafür, dass tatsächlich ein Pictural Turn stattfindet.“¹²⁶ 1994 folgte im deutschen Sprachraum der Begriff der „Ikonischen Wende“ bzw. des „Iconic Turns“ von Gottfried Boehm¹²⁷. Knapp fünf Jahre vor Mitchells Vorstoß in Richtung „Pictural Turn“ erschienen die „großen Drei“: „Batman – The Dark Knight returns“ von Frank Miller (1986); „Watchmen“ von Alan Moore und Dave Gibbons (1987) und „Maus“ von Art Spiegelman (1987) und machte das breite Publikum der erwachsenen Leser, die an komplexen Geschichten interessiert sind, zurück zu den Comics. Mit den ersten Graphic Novels kommt es erstmals zu einer Etablierung von Erwachsenen-Comics für ein breites Publikum. Damit, und durch die Vorarbeit, die Art Spiegelman mit „Maus“ geleistet hat, ist erstmals das Darstellen von dokumentarischen bzw. journalistischen Inhalten in den Mittelpunkt des Erzählinteresses von Autoren wie Art Spiegelman oder Joe Sacco gerückt.

Dennoch ist der Wechsel ins „dokumentarische Fach“ auch mit Hürden verbunden. Immer noch heftet dem Comic etwas von seinem Ruf als „Analphabetenmedium“ an. Dies beweist die emotional geführte Debatte um Art Spiegelmans biographisches Werk „Maus. Mein Vater kotzt Geschichte aus.“ Wie bereits in Kapitel 2.7 erwähnt, handelt es sich dabei um die non-fiktionale Erzählung der Erlebnissen von Spiegelmans Vater als Häftling des KZ Auschwitz. Dabei stellte Spiegelman die Juden als Mäuse, die Deutschen als

¹²⁶ Mitchell, W.J.T: Bildtheorie. Suhrkamp, 2008, S. 103.

¹²⁷ Boehm, Gottfried [Hrsg.]: Was ist ein Bild? 3. Auflage. Fink, München 2001

Katzen und die Polen als Schweine dar¹²⁸. Ansonsten war das Artwork aber nicht mit den Animal Strips á la Mickey Mouse zu vergleichen. Als der Comic veröffentlicht wurde, war die erste Frage der Öffentlichkeit:

„Darf ein Comic sich dieses Themas annehmen?“ Apeltauer formuliert den eigentlichen Vorwurf, der der „Darstellung [des Schreckens] im Rahmen des Comics [galt], einer Gattung, die unter permanentem Trivialitätsverdacht steht und als kulturelle Artikulationsform einen denkbar schlechten Ruf genießt.“¹²⁹

Der Titel erschien 1987 in den USA und Großbritannien und 1989 auf Deutsch. Zu dieser Zeit war der Comic also noch lange nicht über alle Zweifel erhaben. Doch „Maus“ hielt sich monatelang auf der Bestsellerliste der New York Times (in der Rubrik ‚nonfictional‘) und gewann schließlich den Pulitzer Price Special für das beste Sachbuch (1992). Damit konnte sich erstmals ein dokumentarischer Comic mit journalistischen Produkten messen. Damit kann dem Comic die Fähigkeit, Realität glaubwürdig darzustellen, nicht mehr abgesprochen werden.

¹²⁸ Spiegelmans Dozent an der Filmakademie sah in Mickey Mouse eine Repräsentation des Rassismus, da die Disney-Maus starke Ähnlichkeit mit den „auf schwarz“ geschminkten Schauspielern der 1920er Jahre hatte. Außerdem bezeichnete Adolf Hitler die Juden als „minderwertige Rasse, die sich wie Ungeziefer vermehrt“. Diese beiden Aspekte brachten Spiegelman auf die Idee, seinem Comic das ironische Motto „Maus“ voranzustellen. vgl. dazu Platthaus, 1998, S. 278.

¹²⁹ Apeltauer, Martin: Comics: Neuere Tendenzen einer narrativen Gattung. Salzburg, 1992, S. 78.

3 Comicdefinition und Abgrenzung von verwandten Gattungen

3.1 Von Bild- und Bildergeschichten

Erstmalige Verwendung fand der Begriff „Bildergeschichte“ im Untertitel von Heinrich Hoffmanns 1854 erschienen Buches „Bastian der Faulpelz“. Ein Jahrzehnt zuvor hatte Hoffman sich mit dem „Struwelpeter“ bereits einen Namen gemacht. Da es zu dieser neuen Gattung aber keine Forschung gab, konnte sich der Begriff aber erst einmal nicht etablieren. Erst in den 30er Jahren des 20. Jahrhundert¹³⁰ begann sich die Forschung mit den Geschichten aus Bild und Text zu beschäftigen – nicht zuletzt aufgrund der Werke von Wilhelm Busch. Im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft definiert Dolle-Weinkauff die Bild- oder Bildergeschichte (beide Begriffe sind gleichwertig) als

„Erzählhandlung, die in einer Folge von Bildern – mit oder ohne Begleittext – dargestellt ist.“¹³¹

Die Bildgeschichte, schreibt Dolle-Weinkauff weiter, sei „im engeren Sinn eine Gattung der erzählenden Literatur“ und benutze eine Reihe von Einzelbildern, die in ihrer Aufeinanderfolge eindeutig festgelegt sind, zur „Synthese von Handlung“.

Rückwirkend wird die Gattungsbezeichnung „Bildgeschichte“ nun auf Wilhelm Buschs Werk, die Bildromane von Rodolphe Töpffer¹³², aber ebenso auf die Bilderbogen des Mittelalter (siehe Kapitel 2) angewandt. Folgende Typen werden unter dem Begriff Bildgeschichte zusammengefasst.

¹³⁰ vgl. Dolle-Weinkauff, Bernd: Bild-/Bildergeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 1, De Gruyter, 1997, S. 228.

¹³¹ Dolle-Weinkauff, 1997, S. 227.

¹³² Dolle-Weinkauff, 1997, S. 227. Dolle-Weinkauff attestiert Töpffers mit seinem „'Essai de Physiognomie' ein über die Reflexion des eigenen Werkes hinausgehendes, in mancher Hinsicht bin in die Gegenwart aktuelles Gattungskonzept“ der Bildgeschichte geschaffen zu haben.

1. die textlose Bildgeschichte (Pantomimen-Geschichte)
2. die klassische Bildgeschichte, geprägt durch die Tradition des 19. Jahrhunderts, deren wichtigstes Kennzeichen die strikte Trennung von Schrift- und Bildkomponente ist und schließlich
3. der Comic, der sich durch die Verflechtung der visuellen und verbalen Elemente auszeichnet.

Auch Platthaus sieht die Abgrenzung der Bildgeschichte vom Comic in der unterschiedlichen Wort-Bild-Komponente:

„In diesem Moment, als die Bildgeschichten ihren Begleittext vollends integrierten, um die gegenseitige Abhängigkeit und die Gleichwertigkeit von Wort und Bild zu belegen, entstand auch der Comic.“¹³³

3.2 Comics: Zu Begrifflichkeit und Definition

Wie aus dem vorangegangenen Kapiteln bereits hervorging, waren die ersten Comics jene in den amerikanischen Sonntagsbeilagen am Ende des 19. Jahrhunderts – die Comic Strips. Der humoristische Inhalt war Charakteristikum und Namensgeber zugleich – der englische „Comic Strip“¹³⁴ bedeutet übersetzt „komischer Streifen“. Doch mit dem Aufkommen der Abenteuergeschichten in den Comic Strips in den „(...) 30er Jahren hat der Begriff (...) das Moment des „Komischen“ verloren, so dass seither die karikaturistischen und humoristischen Spielarten als funny bzw. funny comic bezeichnet werden.¹³⁵

¹³³ Platthaus, 1998, S. 8.

¹³⁴ Comic Strips definierten sich einerseits durch ihre Form, bestehend aus einer „Abfolge von zumeist zwei bis vier Bildern (...) die in horizontaler Richtung in einer Tageszeitung erschienen, inhaltlich mit Fortsetzungshandlung oder einem abgeschlossenen Gag.“ vgl. Knigge, Andreas C.: Comics. S 330.

¹³⁵ Dolle-Weinkauff, 1997. S. 312.

3.2.1 Zum Begriff

Der Begriff „Comic“ vereint heute eine Vielzahl verschiedener Genres wie (funny strips, animal strips, daily strip, graphic novels) sowie auch die verschiedensten Publikationsformen (Comic Strips, Comic-Hefte, Comic Magazine, Comic Alben). Als sich die Comics auch in Europa etablierten, wurde der aus dem Englischen stammende Begriff teils übernommen, teils wurden neue Begriffe geprägt.¹³⁶ Grünewald bezeichnet den Begriff „Comic“ als „unscharfer Sammelbegriff für moderne Bildgeschichten“¹³⁷ und weist darauf hin, dass eine Unzufriedenheit mit dem Begriff Comic besteht, dieser aber dennoch in den Medien und der Literatur allgegenwärtig sei.¹³⁸ Nach dem zweiten Weltkrieg wurde zwar im deutschen Sprachraum versucht, den Begriff „Buchfilm“¹³⁹ einzuführen, dieser setzte sich allerdings nicht durch. Allerdings verdeutlicht er, wo sich der Comic in dieser Zeit positioniert – als „eingefrorener Film“.

3.2.2. Versuch einer Definition

“Comics wie es sie heute gibt, haben einen hohen Grad an Differenzierung erreicht. Sie unterscheiden sich in formaler wie inhaltlicher Sicht gravierend voneinander“¹⁴⁰, stellt Hausmanninger fest. In manchen Definitionen des Begriffs hat sich die Vielfalt der Comics allerdings noch nicht niedergeschlagen:

„Comics [sind] schwarz-weiße oder farbige, gezeichnete Bildergeschichten in Fortsetzungen, die als kurze Bilderstreifen (comic strips) in der Presse oder als mehrseitige Comic-Hefte (comic books) mit fast nie alternden Helden-Figuren erscheinen, deren Dialogtexte in typischen Sprechblasen eingeschlossen sind.“¹⁴¹

¹³⁶ Im Tschechischen ist die gebräuchliche Bezeichnung ‚serial‘ und zielt auf das Fortsetzungsprinzip ab, die französische ‚bande dessinée‘ wie auch die dänische ‚tegniserie‘ auf die zeichnerische Präsentation und das Italienische zielt mit ‚fumetti‘ auf die charakteristischen Sprechblasen. (vgl. Dolle-Weinkauff 1990, S. 62.)

¹³⁷ Grünewald, Dietrich: Comics. Niemeyer, 2000, S. 3.

¹³⁸ Grünewald, 2000, S. 5.

¹³⁹ vgl. Dolle-Weinkauff, 1990, S. 61.

¹⁴⁰ Hausmanninger, Thomas: Superman. Eine Serie und ihr Ethos. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1989, S. 8.

¹⁴¹ dtv-Lexikon in 20 Bänden, Band 3, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

Serialität, Periodizität, Onomatopöien¹⁴² und stehende Figuren werden zu Unrecht oft in Comic-Definitionen angeführt. Wie aber zum Beispiel Barthes feststellt, handelt es sich dabei: „jeweils um Funktionen der medialen Präsentation (...), nicht aber um invariante Wesensstrukturen der Gattung.“¹⁴³ Auch das Vorhandensein von Sprechblasen ist kein zwingendes Kriterium für einen Comic: Einige der berühmtesten Comics wie der Comic Strip „Doonesbury“¹⁴⁴ von Gary Trudeau oder „Prinz Eisenherz“ von Harold Foster haben lediglich im Bild integrierten Text, aber keine Sprechblasen.

Ein weiterer Diskussionspunkt ist die Frage, ob der Comic nun eine Gattung, eine spezielle Textform nach der aktuellen Auffassung der Texttheorie oder ein Medium¹⁴⁵ sei: Nach kommunikationswissenschaftlicher Definition steht der Begriff Medium für „personale (der menschlichen Person anhaftenden) Vermittlungsinstanzen als auch für jene technischen Hilfsmittel zur Übertragung einer Botschaft (...).“ Der Comic ist demnach eindeutig nicht als Medium zu bezeichnen. Lediglich die Verbreitung des Comic erfolgt über Trägermedien, zumeist Printmedien wie Zeitungen, Zeitschriften, Comic-Hefte und Comic-Alben sowie elektronische Medien wie CD-Rom und Internet.

Dolle-Weinkauff sieht im Comic ein

„Gattung visuell-verbaler Erzählens.“¹⁴⁶

Kaps¹⁴⁷ hingegen weist auf die bisher unzureichende Definition des Begriffs „Gattung“ hin und hält den Begriff des weiteren für nicht ausreichend, um das „Gesamtphänomen

¹⁴² Sogenannte Soundwörter: Jene lautmalerischen Wörter wie „Seufz“, „Knirsch“ usw.

¹⁴³ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Suhrkamp, Frankfurt, 1964, S. 87.

¹⁴⁴ <http://www.doonesbury.com/strip/dailydose/>

¹⁴⁵ Oft ist in der Literatur vom ‚Medium Comic‘ die Rede. Zum Beispiel bei Will Eisner: *Grafisches Erzählen*. Comic Press Verlag, 1998, S. 11; Krafft, Ulrich: *Comic lesen*, Klett-Cotta, 1978, S. 12., Knigge, Andreas C.: *Fortsetzung folg.* Ullstein, 1986, S. 11.

¹⁴⁶ Dolle-Weinkauff, 1997, S. 312. oder vgl. auch Apeltauer, Martin: *Comics: Neuere Tendenzen einer narrativen Gattung*. Salzburg, 1992, S. 9.

¹⁴⁷ Kaps, 1990, S. 38f.

Comic¹⁴⁸ zu beschreiben. Er schlägt vor, stattdessen die Comics „nach dem Verständnis der modernen Textwissenschaft der Klasse der Texte zuzuordnen“¹⁴⁹.

„Comics sind eine printmedial verbreitete visuelle Textform, die aus mindestens zwei Bildern besteht. In aller Regel findet zumindest in einem Teil der Bilder Schrift Verwendung, die dann in das Bild integriert ist. Unabhängig von der Verwendung von Schrift sind die Bilder eines Comics mit grafischen und/oder malerischen Mitteln gestaltet.“¹⁵⁰

Text, aus dem Lateinischen – textum – bedeutet soviel wie Gewebe bzw. Gefüge und bildet die Grundlage für einen erweiterten Textbegriff, den auch Doelker verwendet:

„In erweiterter Bedeutung meint Text dann nicht nur das Aneinanderreihen von geschriebenen oder gedruckten Zeilen, sondern auch das Zusammenfügen von in Bild und Ton kodierten Informationssträngen. Wir haben es mit visuellen Texten (Stehbild, Bewegtbild, Schrifttext), auditiven Texten (Sprechtext, Musik, Geräusch) und audiovisuellen Texten (aus Bild-, Wort- und Tonsträngen) zu tun.“¹⁵¹

Daraus ergibt sich, dass „einfache Texte“ aus nur einer technischen Form wie zum Beispiel aus Wort, Bild oder aus Ton bestehen, während „Gesamttexte eine bedeutungskonstituierende Zusammenfügung von verschiedenen (aus je einer technischen Form bestehenden) Informationssträngen, zum Beispiel die Verbindung von Bild und Wort (Print-Gesamttext) oder Bild und Ton (audiovisueller Text)“ bezeichnen.

Sowohl den Wort-Text-Bezug als auch das Vorhandensein von mindestens zwei Bildern sieht auch Dolle-Weinkauff als Charakteristikum und umschreibt den Comic als „Sequenz aus gezeichneten oder montierten Einzelbildern mit integriertem Schrifttext.(...)“¹⁵² Durch das Vorhandensein von mindestens zwei Bildern wird eine Abgrenzung vom Cartoon

¹⁴⁸ Kaps, 1990, S. 38f

¹⁴⁹ Kaps, 1990, S. 38f

¹⁵⁰ Kaps, 1990, S. 38f

¹⁵¹ Doelker, Christian: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Klett-Cotta, Stuttgart, 1997, S. 61.

¹⁵² Doelker, 1997, S. 61.

getroffen, der gemeinhin als „auf ein Einzelbild beschränkt“¹⁵³ definiert wird. Ebenso ist die Narrativität der Bilder von Bedeutung, vor allem um die Comics von der bildenden Kunst abzugrenzen. So sieht Apeltauer die wesentliche Merkmale des Comics in „Narrativität, Integration von Wort und Bild, sowie die Abfolge von mindestens zwei erzählerisch aufeinander bezogenen Panels(...)“¹⁵⁴ Sehr weit gefasst ist hingegen die Definition von McCloud:

„[Comics sind] zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder ästhetische Wirkung beim Betrachten erzeugen sollen.“¹⁵⁵

Diese Definition trifft eher auf die Bildgeschichte im allgemeinen als auf den Comic als ihre Untergattung zu.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Comic im allgemeinen aus einer Sequenz von narrativ zusammenhängenden Bildern besteht, von denen die meisten über einen integrierten Text verfügen. Auch kann er als Subform der Bildgeschichte, und darum als Gattung angesehen werden. Nach der erweiterten Textdefinition zum Beispiel nach Doelker kann der Comic auch als (Print)-Gesamttext bezeichnet werden.

¹⁵³ Doelker, 1997, S. 61. vgl. auch Knigge, 1996, S. 330.

¹⁵⁴ Apeltauer, 1992, S. 9.

¹⁵⁵ McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Carlsen Comics, 1993, S. 17.

3.3 Abgrenzung von verwandten Gattungen

3.3.1 Karikatur/Cartoon

Wie bereits aus Kapitel 2 hervorging, ist die Karikatur bzw. der Cartoon einer der direkten Vorläufer des Comics. Das formale Unterscheidungskriterium von Cartoons zum Comic ist die Beschränkung des Cartoons auf ein Einzelbild.¹⁵⁶ In der Literatur ist auch gelegentlich vom „Einbildwitz“ die Rede.

Im deutschen Alltagssprachgebrauch wird die Karikatur und der Cartoon oft synonym verwendet. Heinisch¹⁵⁷ weist darauf hin, dass der Begriff ‚Cartoon‘ im deutschen Sprachraum lediglich für die relativ zeitlose Form der satirischen Gesellschaftskritik verwendet wird. Dem Begriff „Karikatur“ schreibe man hingegen drei Bereiche zu:

1. Die Bezeichnung des Genres der politisch-satirischen Zeichnung, insbesondere der „gezeichneten Leitartikel“ in den Tageszeitungen.
2. Die Bezeichnung einer bestimmten Form der Porträtzeichnung, in der mit sparsamen Mitteln charakteristische Züge übertrieben werden.
3. Im übertragenen Sinn als Bezeichnung eines Stilmittels der charakteristischen Übertreibung, das nicht auf die Zeichnung oder Druckgrafik beschränkt ist, sondern in Film, Fotografie, Bildhauerei, Literatur usw. Anwendung findet.

Grünwald beschreibt die Karikatur als eine visuelle Form der Satire, die „als solche einer Komik verpflichtet, die auf einem ideell oder materiell bedingten gesellschaftlichen Konflikt beruht. Sie ist eine **parteiliche Kritik (...)**“¹⁵⁸. Wesentliche Stilmittel der Karikatur sind die Verfremdung und die Übertreibung (Hyperbel). Die politische Motivation steht demnach bei der Karikatur im Vordergrund.

¹⁵⁶ vgl. Dolle-Weinkauff, 1997, S 312.

¹⁵⁷ Heinisch, Severin: Die Karikatur. Über das irrationale im Zeitalter der Vernunft. Wien, Graz, Köln, Böhlau, 1988, S 28.

¹⁵⁸ Grünwald, Dieter: Die Karikatur im Unterricht. In: Kunst und Unterricht Nr. 43, 1977, S. 22 -25.

Den Cartoons, der Definition eines eher unverbindlichen Ein-Bild-Witzes folgend, schreibt Grünewald¹⁵⁹ allgemeine Karikaturen, die sich auf Geschmack oder Moral beziehen und sogenannte Sujet-Karikaturen, die sich z.B. mit Berufen, Sport u. ä. beschäftigen, ebenso Porträt-Karikaturen, sofern diese nicht mit politischen Metaphern arbeiten.

Sowohl die Karikatur als auch der Cartoon gehören zu den illustrativen journalistischen Darstellungsformen – ebenso wie der Comic Strip.¹⁶⁰

3.3.2 Fotoroman

Eine Abgrenzung des Comics zum Fotoroman scheint auf den ersten Blick nicht nötig, arbeitet der eine doch mit gezeichneten Bildern, der andere hingegen mit Fotos. Doch nicht wenige Comics verwenden mittlerweile auch Fotos – meist für Montagetechniken. Aber gerade auch dokumentarische Comics¹⁶¹ arbeiten mit Bildern, da diese als besonders authentische historische Quellen gelten. Auf die Thematik der Authentizität des Fotos gegenüber dem gezeichneten Bild wird in Kapitel 5.4 ausführlicher eingegangen werden.

Der Fotoroman war ursprünglich ein Abfallprodukt der Filmindustrie. Aus den Bildern des Films wurde eine Art Zusammenfassung für Nicht-Kinobesucher gefertigt.¹⁶² Im deutschsprachigen Raum ist der Fotoroman allerdings wenig verbreitet. Wiederholt ist die Etablierung von eigenständigen Fotoroman-Publikationen fehlgeschlagen und mittlerweile ausschließlich in Frauen- und Jugendzeitschriften zu finden. In Italien hingegen ist der Fotoroman ein ähnlich bekanntes und ökonomisch erfolgreiches Format wie der Comic.

¹⁵⁹ Grünewald, Dietrich: Zwischen Journalismus und Kunst – politische Karikaturen. In: Grünewald, Dietrich (Hrsg.): Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst. VG Bild-Kunst, Bonn, 2002, S. 14.

¹⁶⁰ Noelle-Neumann, Elisabeth, Winfried Schulz, Jürgen Wilke [Hrsg.]: Das Fischer Lexikon – Publizistik. Massenkommunikation. Fischer TB-Verlag, Frankfurt/Main, 2000, S. 115.

¹⁶¹ Zum Beispiel die Comic-Biografie von Adolf Hitler: Rius: Hitler para Masoquistas. Editorial Grijalbo, 1999. Zu Deutsch: „Hitler für Masochisten“. Nur in der Originalversion in spanischer Sprache erschienen. Oder auch der Comic-Krimi von Jacques Tardi/Benjamin Legrand: Die Kakerlakenkiller. Edition Moderne AG.

¹⁶² vgl. Kaps, 1990, S. 40.

Nach wie vor werden genuine Fotoromane in beachtlichem Ausmaß produziert¹⁶³. Die Themen des Fotoromans umfassen mittlerweile auch Umweltschutz, Drogensucht, HIV-Infektion, doch „Kern eines jeden Fotoromans ist die Liebesgeschichte. Dies ist ein unabänderliches Element, das jedem Fotoroman zu Eigen ist.“¹⁶⁴

Eine Gemeinsamkeit des Comics mit dem Fotoroman ist die Kombination von Bild und Text. Letzterer befindet sich entweder unter dem Text oder in Sprechblasen. Schimming weist auf einen wesentlichen grafischen Unterschied hin: „Im Unterschied zum Comic gibt es im Fotoroman keine ‚Blasen‘ (...), die durch geschweifte, wolkenhafte Zeichnung ehemals ihre Namen erhielten, sondern zumeist schwarze Kästen, in die weiße Schrift gesetzt ist.“¹⁶⁵

Auch bei Kaps erfolgt die Abgrenzung des Fotoromans gegenüber dem Comic anhand der differenzierten grafischen Elemente Sprechblase und Schriftkasten. Die grafische Gestaltung erfolge beim Fotoroman in der „Verknüpfung von Bild und Schrift und der Schrift selbst“¹⁶⁶. Beim Comic hingegen werde auch „die reine Bildebene“ mit grafischen Mitteln gestaltet.

3.3.3 Bildreportage/Fotoreportage

In dieser illustrativen journalistischen Gattung stehen die Fakten im Vordergrund. Zu finden sind Bildreportagen zumeist an vorderster Stelle eines Magazins wie zum Beispiel „Geo“ oder „Stern“ bzw. „Gala“. Die fotografierten Bilder stehen im Mittelpunkt der Reportage; sie werden entweder durch Bildtitel oder einen längeren journalistischen (Reportage-)Text ergänzt. Eine Integration des Textes im Bild ist nicht vorgesehen und somit ein wesentliches formales Entscheidungskriterium zum Comic. Eine Gemeinsamkeit

¹⁶³ Schimming, Ulrike: Fotoromane. Analyse eines Massenmediums. Peter Lang –Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/Main, 2002, S. 73.

¹⁶⁴ Schimming, 2002, S. 65.

¹⁶⁵ Schimming, 2002, S. 95.

¹⁶⁶ Kaps, 1990, S. 42.

mit dem Comic besteht aber in der Wechselwirkung zwischen Text und Bild. Kasper meint dazu:

„Während der Text überwiegend informiert und determinierte, den weiteren situativen Kontext, in dem das Bild steht, erläutert, konkretisiert und ‚versinnlicht‘ das Bild die Text-Information. Beide Mittel zusammen sind imstande, sich in ihrer Wirkung zu stützen, ja sich gegenseitig in ihrer Ausdruckskraft zu steigern, Das synthetische Text-Bild-Medium als Ganzes bewirkt mehr als die Summe seiner Einzelteile Text und Bild.“¹⁶⁷

Des weiteren stellt Kasper fest, dass sich das Verhältnis der Bilder zum Text immer mehr zu Gunsten der Bilder verschiebt. Dies kommt der Bildreportage-Definition nach Sachsse entgegen, der die Aufgabe der Bildreportage nicht in der chronologischen Wiedergabe, sondern in der „Bebilderung eines Themas aus verschiedenen Perspektiven (...)“¹⁶⁸ Die Bildreportage kann der Gattung der Bild(-er)geschichten getroffen werden. Zuletzt sei nochmals Kasper zitiert, der eine klare „Kompetenzenteilung“ von Bild und Wort sah: „Der Text ist das informatorische ‚Knochengerüst‘, um das sich das ‚Fleisch‘ der visual-sinnlichen Bildaussagen verdeutlichend legt.“¹⁶⁹

¹⁶⁷ Kasper, Josef: Belichtung und Wahrheit. Bildreportage von der Gartenlaube bis zum Stern. Campus, Frankfurt/Main, 1979, S. 21.

¹⁶⁸ Sachsse, Rolf: Bildjournalismus heute. Reihe Journalistische Praxis, List Verlag, 2003, S. 74.

¹⁶⁹ Kasper, 1979, S. 23.

4 Comics lesen

War es in den 50er Jahren noch die gängige Meinung, bei Comics handle es sich um „Blasenfutter für Analphabeten“¹⁷⁰, so wird heute das Lesen von Comics als komplexer und kognitiver Vorgang anerkannt. Der Comic ist mehr als nur eine Mischform aus Wort und Bild; er verfügt über einige spezifische Darstellungscodes, mit denen sich der Rezipient erst vertraut machen muss. Auch wenn die Leserrichtung des Comics dieselbe ist, wie jene der „Kulturtechnik Lesen“, verweist Dolle-Weinkauff auf einige Schwierigkeiten, die einen ungeübten Rezipienten beim Comic-Lesen erwarten:

„So erscheint dem mit dem Comic nicht vertrauten Rezipienten (...) die Wort-Bild-Geschichte als ‚Bildsalat‘; wirres Neben- und Durcheinander von Bildkürzeln, unverständlichen graphischen Signalen, Wort- und Satzketten. Der comicgewohnte, gleichsam alphabetisierte Leser dagegen vermag ohne Mühe die unterschiedlichen Zeichen als sinnträchtigen Zusammenhang zu erfassen.“¹⁷¹

Hat der Rezipient die besonderen Darstellungscodes des Comics entschlüsselt, erfolgt, so Grünewald, der Übergang vom Betrachten der Bilder und dem Lesen der Texte zum „Bildlesen“. Dabei ist entscheidend, dass die Einzelpanel nicht additiv betrachtet, sondern synthetisierend gelesen werden. Der geübte Comic- bzw. Bildleser ist vor allem am Fortgang der Handlung und somit auch an der Erzählzeit interessiert. Im Mittelpunkt der Interessen stehen die entsprechenden funktionalen Informationen.

„Weniger ein zeitoffenes, spielerisch-probierendes, verweilendes Betrachten – weder des Ganzen noch des Panel -, sondern ein zielorientiertes, d. h. nach Informationen suchendes

¹⁷⁰ Gängige Bezeichnung für Comics in der „Jugendschriftenwarte“ in den 50er Jahren. Zitiert nach Knigge, Andreas C.: Faszination durch Bilder, Frustration durch Texte? Comics im heutigen Kulturbetrieb. In: Comics Anno 2. Comics zwischen Lese- und Bildkultur. Hrsg. v. B. Franzmann, I. Hermann, H.J. Kagelmann, u. a.; Profil Verlag, 1991, S. 85 – 90.

¹⁷¹ Dolle-Weinkauff, Bernd: Das heimliche Regiment der Sprache im Comic. In: Comics Anno 2. Comics zwischen Lese- und Bildkultur. [Hrsg.] v. B. Franzmann, I. Hermann, H. J. Kagelmann, u. a.; München, Profil Verlag, 1991, S. 66 – 78.

Lesen, das der Geschichte resp. ihrem Fortgang verpflichtet ist, bestimmt das Rezeptionsverhalten.“¹⁷²

Die Rezeption dieser Darstellungsmittel im Bild-, Text- und im kombinierten Bild-Text-System ist eine produktive Leistung, die „auf Erfahrung, Wissen und Konvention, auf Übung, auf der Fähigkeit zu Assoziation, Kombination und Konstruktion beruht“¹⁷³.

4.1 Visuelle Darstellungsformen

Als narratives, sequentielles Bildmedium verfügen Comics über einige einzigartige Darstellungsformen, deren genaue Funktionen hier beschrieben werden.

4.1.1 Das Panel

Einzelbild oder Bildkasten sind Synonyme für das Panel, der kleinsten selbstständigen Einheit eines Comics. Ursprünglich besaßen die Panels eine vorgeschriebene rechteckige Form und Größe. Von Anbeginn wurde versucht, die Panelstruktur aufzulösen, die dem räumlich streng limitierten Pressewesen entsprang. Dieses Ziel wurde im Zuge der Entwicklung der zeichnerischen und bildnarrativen Technik der Zeichner erreicht. Bildfolgen mit unterschiedlichen Formaten, wechselnder Umrandung oder großflächigen Bildkompositionen sind mittlerweile genauso vertreten wie die klassische Panelstruktur.

4.1.2 Bildmetapher / Piktogramme

Dabei handelt es sich um eine Mischform aus sprachlichem Code und bildlichem Code – einem Mixed Code. Die Bildmetapher ist ein bildliches Symbol als Ersatz für die direkte Rede oder für einen inneren Dialog und befindet sich dementsprechend in der Sprech- oder Gedankenblase. Diese bildlichen Symbole sind meist leicht verständliche

¹⁷² Grünewald, 2000, S. 39.

¹⁷³ vgl. Grünewald, S. 39.

Symbole und stehen für Stimmungen oder Gefühle. Sie ersetzen den Text. Beispiele sind Herzen für Verliebtheit, Fragezeichen für Verwirrtheit, aber sie ersetzen auch den Wortlaut von Schimpfwörter, in dem sie Verärgerung andeuten. Die Bildmetaphern überlassen die Ausformulierung der Gedanken dem Leser.

Dolle-Weinkauff sieht darin eine „konventionalisierte Form der Regelverletzung“¹⁷⁴. Die Wirksamkeit dieses Verfahrens ist auf den Fall der Ausnahme beschränkt.

4.1.3 Hiatus/Rinnstein/Bildzwischenraum

Der Hiatus ist jener leere Raum, der sich zwischen zwei Panels befindet.

„Die Leerstelle kann durch genaues Betrachten aller Informationen der Einzelbilder (Bild- und Textinformationen) und dem Vergleich der Bilder unter Beachtung der Unterscheide, der wahrnehmbaren Differenz gefüllt werden. Was, so heißt die gestellte Aufgabe, hat sich in P2 gegenüber P1 verändert und warum hat es diese Veränderung gegeben?“¹⁷⁵

Beim Vergleich der Panels findet die eigentliche Lesearbeit statt; hat der Leser die Antwort auf die Frage nach den Unterschieden der Panels gefunden, so kommt dies dem Fortschreiten der Handlung gleich.

4.1.4 Habitus/ Panelrand

Die gezeichneten Linien, die das Panels begrenzen bzw. umranden. Dolle-Weinkauff¹⁷⁶ vergleicht den Habitus auf textlinguistischer Ebene mit dem Satzzeichen. Fehlt der Habitus eines Panels, dient dies meist zur optischen Hervorhebung eines bestimmten Gliedes der Bildfolge. Der Habitus kann auch ein Hinweis auf die Erzählzeit sein. Ein geradliniger Habitus bedeutet Präsens, Wellenlinien können auf Träume oder Rückblenden hinweisen.

¹⁷⁴ vgl. Dolle-Weinkauff, 1991, S. 75.

¹⁷⁵ Grünewald, 2000, S. 42.

¹⁷⁶ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 328.

4.1.5 Seitenlayout

Am Aufbau einer Seite lässt sich meist erkennen, für welchen Leserkreis der Comic konzipiert ist. Havas¹⁷⁷ unterscheidet drei Aufbauvarianten:

1. *Der Normaufbau* – bei Kinder-Comics und Funnies, die für jedes Lesealter bestimmt sind. In drei (USA) oder vier (Europa) Zeilen sind je ein bis vier Panels aneinandergereiht. Die Bilder sind viereckig; ganz- oder halbseitige Bilder sind selten. Havas rückt die Comics mit Normaufbau in Nähe des Theaters.
2. *Der fortgeschrittene Aufbau* – das Grundschema des Normaufbaus wird weitgehend beibehalten, aber oft durchbrochen. Bilder sind häufig großformatig, das Zeilenschema wird durchbrochen, Figuren ragen aus den Bildern heraus, vielleicht sogar in andere Panels hinein. Manche Bilder sind rahmenlos, um den Inhalt zu betonen. Schnitttechnik wie beim Film vermitteln dem Leser eine direkte Beteiligung am Geschehen. Im Gegensatz zum Normaufbau sieht Havas den fortgeschrittenen Aufbau mit dem Kino verwandt.
3. *Der Avantgarde-Aufbau* – diese Bezeichnung steht als Oberbegriff für eine Vielzahl an innovativen Nutzungsvarianten des Comics. Beispiele sind Doppelseiten mit einem einzigen Bild, spiralförmig kleiner werdende Bilder auf einer Seite, Bilder, die sich überlappen usw. Havas: „Solche Bildaufteilungen fordern dem Leser viel ab. Sie machen normales Lesen einer stringenten Handlung praktisch unmöglich. Wie abstrakte Gemälde zwingen sie zu Assoziationen, Interpretationen und lassen sich in ihrer Bedeutung nicht festlegen.(...) Klarerweise treten diese

¹⁷⁷ Havas, Harald: Die Kunst des Comic-Lesens. IDE /Informationen zur Deutschdidaktik, 18. Jahrgang, 3/94, S. 13.

Techniken erst bei Erwachsenen-Comics auf, das sehr viel Comic-Lese-Erfahrung nötig ist, um sie zu verstehen.“

4.1.6 Speed Lines

Die Darstellung von Bewegung und Geschwindigkeit erfolgt im Comic über Linien und Striche, die „die Vehemenz und die Richtung der Bewegung einer Figur oder eines Gegenstandes andeuten¹⁷⁸.“ Dolle-Weinkauff weist außerdem darauf hin, dass die Darstellungen der Einzelbilder im Comic in der Regel keine Momentaufnahme sondern als prozesshafte Abläufe zu sehen sind.

4.2 Sprache und Schriftlichkeit

Wie vielfältig die Herkunft der verbalen und der visuellen Elemente des Comics sind, beschreibt Cucciolini:

“Sprachlich bedienen sich Comics einer Mixtur aus allerlei Versatzstücken, die zusammengeborgt sind aus Umgangssprache und Literatursprache, der Gestik der bildenden Kunst, der Photographie, dem Kino- und Zeichentrickfilm, der Karikatur und selbst der Musik. Trotz dieser vielfältigen Einflüsse ist eine neue, eigenständige Sprache daraus entstanden.“¹⁷⁹

4.2.1 Zur Sprache

Gerne werden Comics vorbehaltlos den Bildmedien zugeordnet, ist doch das äußere Erscheinungsbild prägend. So verbinden die meisten Menschen den Comic als vorrangig mit den Zeichnungen, den Figuren, den Bildern und der Panels. Die Texte erscheinen zweitrangig oder „vielleicht gar überflüssig und irritierend“¹⁸⁰. Gerade die Dialoge erscheinen oft sehr simpel, doch weist Havas darauf hin, dass die Texte in Comics nie

¹⁷⁸ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 325.

¹⁷⁹ Cucciolini, Giulio C.: Ein Bastard auf Papier. In: Hein, Michael, Hüners, Michael und Torsten Michaelsen [Hrsg.]: Ästhetik des Comics. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2002. S. 58

¹⁸⁰ vgl. Dolle-Weinkauff, 1991, S. 66.

redundant seien, und „durch die Verwendung von gesprochenen Dialogen und Bildern, die nach dem menschlichen Blickwinkel gezeichnet sind (...), Comics der subjektiv vom Menschen empfundenen Realität viel näher als die meisten anderen Medien“¹⁸¹ kommen würden. Auch wird die Sprache des Comics meist einem restringierten Code¹⁸² zugeordnet. Sicher ist, dass die Comics oft mit Slang-Wörtern und grammatikalisch nicht korrekten Satzverkürzungen arbeiten – dies ist aber kein zwingendes Kriterium der Comic-Sprache. Wermke sieht diese Verkürzungen erforderlich um die Gesetzmäßigkeiten der direkten Rede zu erfüllen:

“Sie [die direkte Rede] wird im Gegensatz zum erzählenden oder berichtenden Kontext nicht daran gemessen, wie perfekt grammatikalische Regeln befolgt bzw. ausgeschöpft werden, sondern daran, ob sie der Sprechsituation gemäß und den Sprechern angemessen ist.“¹⁸³

Außerdem räumt Wermke die Kritik am niedrigen Informationswert der Comic-Texte aus. Wer die Information nur im Text sucht, und somit die Illustration lediglich als Illustration wertet, werde auf jeden Fall scheitern.

Die Bedeutung des Textes wird in dem Augenblick ersichtlich, in dem man versucht, auf ihn zu verzichten. Dolle-Weinkauff weist in seinem Aufsatz über „Das heimliche Regiment der Sprache im Comic“¹⁸⁴ darauf hin, dass „alle Versuche, das Phänomen Comic ausschließlich über das Bild zu begreifen, nicht zu akzeptablen Ergebnissen führten.“ Denn Grund dafür sieht er in der Mehrdeutigkeit der Bildelemente, die auf das Komplementärsystem Schrifttext angewiesen seien, um eindeutig decodierbar zu sein. Der Versuch Dolle-Weinkauffs, die korrekte Reihenfolge von in Einzelbildern zerschnittenen Comics bei ausgeblendetem Text zu ermitteln, scheitert. Der unscheinbare Text erweist sich als das primäre Ordnungsprinzip des vermeintlichen Bildmediums.

¹⁸¹ Havas, 1994, S. 24.

¹⁸² Der restringierte Code ist der Soziolekt der Unterschicht, beruht also auf gesellschaftlichen Faktoren. Im Gegensatz dazu ist der elaborierte Code der Soziolekt der Oberschicht.

¹⁸³ Wermke, Jutta: Wozu Comics gut sind ?! Scriptor Verlag, 1973, S. 111 f.

¹⁸⁴ Dolle-Weinkauff, 1991, S. 67

4.2.2 Schriftliche Darstellungsformen

Der Comic verfügt über vier Formen der schriftlichen Textregulative:

4.2.2.1 Sprechblasen – Direkte Rede

Krafft¹⁸⁵ beschreibt die Sprechblase wie folgt: „Sie hat keine ‚Bedeutung‘, sondern eine Funktion, und zwar eine doppelte: sie sondert einen bestimmten Bereich aus dem Panel aus (Blasenkörper) und ordnet ihn einem Bildelement zu (Dorn).“ Mit dem Dorn wird die Aussage in der Sprechblase dem Sprechenden zugewiesen. Zu lesen sind die Sprechblasen von links nach rechts – der konventionellen abendländischen Leserichtung folgend. Die Sprechblase dient ausschließlich zur Darstellung der direkten Rede. Dabei hat sie auch semantische Funktionen. Anhand der Schrift können Lautstärke und Emotionalität der Aussage oder auch eventuelle Fremdsprachen durch eine andere Schriftart angezeigt werden. Gezackte Schrift weist meist darauf hin, dass die Aussage aus dem Radio oder Telefon kommt. Damit wird die sinnliche Funktion der Sprechblase deutlich, die Eisner¹⁸⁶ wie folgt beschreibt: “The balloon is an desperation device. It attempts to capture and make visible an ethereal element: sound.” Auch die Sprechblase selbst kann Hinweise auf den Tonfall der Aussage geben, wenn die Linie zum Beispiel in Form von Eiszapfen (frostig!) dargestellt oder von Blumen umrankt (blumig!) ist. Diese Hinweise sind zu Vergleichen mit den Regieanweisungen bei einem Theaterstück.

¹⁸⁵ Krafft, Ulrich: Comics lesen. Klett-Cotta, 1978, S. 82.

¹⁸⁶ Eisner, Will: Comics & Sequential Art. Poorhouse Press, 2001, S. 26.

4.2.2.2 Gedankenblasen – Innerer Monolog

Im Gegensatz zur Sprechblase sind die Gedankenblasen mit aufsteigenden Bläschen mit dem Protagonisten verbunden, der diese Gedanken hat.

4.2.2.3 Blocktext - Erzählerkommentar

Blocktexte sind die Kommentare eines auktorialen Erzählers. Meist sind die Blocktexte rechteckige Kästen und befinden sie sich in der Ecke links oben oder recht unten im Panel. Dadurch sind sie dem Lesefluss angepasst. Krafft über den Blocktext:

„Der Comic-Leser erhält im allgemeinen seinen Informationen aus den Bildern und Dialogen. Gelegentlich muss der Autor sprachlich eingreifen; dies geschieht in einem ‚Blocktext‘, der in der Regel dem Panel selbst eingefügt ist(...). In der Regel wird der Block in eine Panelecke eingepasst. Die Informationen betreffen dann meist den Panel allgemein [und] die gerade entstandene Situation.“¹⁸⁷

4.2.2.4 Onomatopöien/Lautmalereien

Diese auch als Soundwörter oder abwertend als “Peng-Sprache“ bezeichneten Worte sind eine sprachliche Nachbildung von Geräuschen. Eine weitere Bezeichnung dafür ist Lautmalerei¹⁸⁸. Onomatopöien sind Teil der Geräuscheben des Comics und werden direkt in das Bild geschrieben. Durch die räumliche Nähe im Bild ist nachvollziehbar, wo das durch die Onomatopöie dargestellte Geräusch erzeugt wird. Havassieht in der Wichtigkeit, die den Onomatopöien zugemessen wird, einen großen Fehler, da „sie eines der unwichtigsten Elemente für die Erzählung sind. Man könnte sogar eine Relation aufstellen, je besser der Comic, desto weniger Geräuschwörter (...). Denn eigentlich sind Onomatopöien redundant d. h. sie beschreiben etwas, das sowieso schon klar aus dem

¹⁸⁷ Krafft, 1978, S. 87 f.

¹⁸⁸ Bestes Beispiel für Lautmalerei ist wohl der Hahnenschrei. Zu deutsch *Kikeriki*, entspricht das dem schweizerdeutschen *Güggerügü*, dem englische *Cock-a-doodle-doo*, dem französischen *Cocorico* und dem russischen *Kukareku*.

Bildinhalt hervorgeht.(...).Viele geübte Comic-Leser lesen diese Worte auch gar nicht, sondern nehmen sie nur als graphische Elemente wahr.“¹⁸⁹ Dennoch sind die Onomatopöien noch immer in manchen Definitionen als vermeintliches Charakteristikum des Comics zu finden.

4.3 Einstellungen, Schnitt, Perspektive – Comic und Film

Ende des 19. Jahrhunderts, als die ersten Comic Strips in den Zeitungen auftauchten, war auch die Geburtsstunde eines weiteren Massenmediums des 20. Jahrhunderts – des Films¹⁹⁰. Eine weitere Gemeinsamkeit: Der Comic entwickelte sich aus den Einbild-Cartoons, der Film aus dem Einzelfoto.

1895 stellten die Gebrüder Lumière den ersten funktionierenden Cinematograph vor. Für einen der ersten Filme, „Le Jardinier“¹⁹¹ (1895) bezog Louis Lumière die Inspiration für den Film aus einer Cartoon-Bildfolge des französischen Zeichners Christophe Georg Colomb. Der Film wurde von den Kritikern als einer der ersten mit Erzählstruktur angepriesen.¹⁹² Aber es gab (und gibt) nicht nur unzählige gegenseitige Adaptionen, sondern auch vergleichbare Strukturelemente der beiden Medien, insbesondere die Aneinanderreihung von Einzelbildern zur Bilderfolge. Auf eine weitere Wechselwirkung weist Caneppele hin:

„In seinen Anfängen war der Film – von der Musikbegleitung abgesehen – ebenso stumm wie das Comic, ihm an Texten zunächst sogar unterlegen, doch perfektionierte er dafür die bildlichen Vorgaben, die ihrerseits wiederum Auswirkungen auf die Gestaltung der Comics hatten.“¹⁹³

¹⁸⁹ Havas, 1994, S. 24.

¹⁹⁰ Am 28. Dezember 1895 wurde der Film „La Sortie des Usines Lumière“ („Feierabend in der Fabrik Lumière“) gegen Bezahlung dem Publikum im Indischen Salon des Grand Café in Paris vorgeführt.

¹⁹¹ Der Film ist auch unter dem Titel ‚Le Jardinier et le petit espiègle‘ oder ‚L’Arroseur arrosé‘ bekannt.

¹⁹² Caneppele, Paolo u. Günter Krenn: Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien. Film Archiv Austria, 1999, S. 7.

¹⁹³ Caneppele u. Krenn, 1999, S. 7.

4.3.1 Storyboards

In Bezug auf die Visualisierungskonzepte ist der Film dem Comic stark verbunden, so bezeichnet Canepelle Colombs Comic Strip als „erstes Storyboard“ zu Lumières Film¹⁹⁴. Und wenn auch dem Comic nicht die alleinigen bildsprachlichen Entwicklungen wie Einstellungen und Bildmontage zugeschrieben werden können, so sind die Gemeinsamkeiten der Darstellungsmittel von Comic und Film beim Anblick eines „Storyboards“ offensichtlich – oft wirkt das Storyboard wie ein Entwurf („Scribble“) für einen Comic.

Das Storyboard [Abbildung 1¹⁹⁵] soll dem Regisseur eines Filmes in der Pre-Production bei der Auswahl der optimalen Einstellung für seine Bilder helfen und einen Überblick über den Handlungsablauf des Filmes geben. Oft wird bei den Storyboards das gesamte Bild gezeichnet und der Kameraausschnitt aus der Bild-Szene ausgewählt. Hervorgegangen sind die Storyboards aus sogenannten ‚Continuity-Skripts‘, den Anschlusskizzen, in denen die wichtigsten Aktionen und Schnitte des Filmes festgehalten werden. Diese wurden bereits seit etwa 1927 bei den Disney Studios eingesetzt. Als dann der Walt Disney-Trickfilmzeichner Webb Smith in den 30er Jahren Dutzende der besagten Anschlusskizzen an eine Wandtafel heftete, war der Begriff „Storyboard“ geboren.¹⁹⁶

4.3.2 Die Einstellung

Der Comic muss zwangsläufig mit wenigeren, dafür aber aussagekräftigeren Bildern auskommen als der Film. Jedes neue Bild ist gleichzeitig eine neue Einstellung. Dementsprechend wichtig ist die Auswahl der Bildinhalte für die Gesamtkonzeption des Comics. Der Comiczeichner und –theoretiker Will Eisner beschreibt das Auswahlverfahren:

¹⁹⁴ Caneppele u. Krenn, 1999, S. 7.

¹⁹⁵ Abbildung 4 („Storyboard“) auf der beigelegten CD-R.

¹⁹⁶ vgl. Katz, Steven D.: Die richtige Einstellung. Shot by Shot. Zur Bildsprache des Films. Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1999, S. 43.

“The skill (and science if you will) lies in the selection of the posture or gesture. In the print medium, unlike film or theatre, the practitioner has distill a hundred intermediate movements of which the gesture is comprised into one posture. This selected posture must convey nuances, support the dialogue, carry the thrust of the story, and deliver the message.”¹⁹⁷

Dolle-Weinkauff beschreibt die Einstellung im Comic als „Bezeichnung für den innerhalb eines Panels gezeichneten Bildausschnitt“¹⁹⁸; im Film als „variierbare Distanz der Kamera zu einem Aufnahmeobjekt“¹⁹⁹. Die Einstellung ist im Film die kleinste Einheit, die nach unterschiedlichen Gesichtspunkten bestimmt werden kann, wie zum Beispiel nach Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung, Objektbewegung und Achsenverhältnissen²⁰⁰, beim Comic hingegen nach Größe und Perspektive. Im wesentlichen werden acht Einstellungsgrößen unterschieden:²⁰¹

1. Die **Detailaufnahme** („extreme close-up“) – zeigt zum Beispiel die Nase im Gesicht des Protagonisten.
2. die **Großaufnahme** („close-up“) – zeigt des ganze Gesicht des Protagonisten.
3. die **Nahaufnahme** („close shot“) – zeigt den Kopf und den Oberkörper des Protagonisten bis zur Gürtellinie.
4. die **amerikanische Einstellung** („medium shot“) – zeigt den Protagonisten vom Kopf bis zu den Oberschenkeln (wo im Western der Colt zu hängen pflegt).
5. die **Halbnahaufnahme** („full shot“) – zeigt den Protagonisten vom Kopf bis zu den Füßen.

¹⁹⁷ Eisner, 1985, S. 103.

¹⁹⁸ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 327.

¹⁹⁹ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 327.

²⁰⁰ vgl. Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Fink Verlag, 2002, S. 113.

²⁰¹ vgl. Faulstich, 2002, S. 133 ff.

6. die **Halbtotale** („medium long shot“) – zeigt einen Teil eines Raumes, in dem sich der Protagonist oder mehrere Menschen aufhalten.
7. die **Totale** („long shot“) – zeigt den gesamten Raum mit allen darin befindlichen Menschen.
8. die **Weitaufnahme** („extreme long shot“) – zeigt etwa eine ausgedehnte Landschaft.

4.3.3 Die Bildmontage („Schnitt“)

Wie in dem vorangegangenen Kapitel beschrieben, ist „die Einstellung (...) die Grundeinheit der Filmmontage; sie ist physikalisch als einzelnes Stück Film ohne Unterbrechung der Kontinuität definiert.“²⁰² Im Film werden zwei Einstellungen durch einen Schnitt aneinandergereiht. Im Comic stellt jedes Bild eine neue Einstellung dar. Das Äquivalent zum Filmschnitt erfolgt im Übergang zwischen zwei Panels (siehe auch Kapitel 4.3.3). McCloud²⁰³ zählt die wichtigsten Varianten der Panel-Übergänge auf:

- Von Augenblick zu Augenblick. Diese Methode kommt der Zeitraffer-Methode des Filmes gleich oder soll eine wichtige Handlung detailliert darstellen. Für die Darstellung einer kurzen Zeitspanne sind viele Bilder notwendig; daher ist dies ein für den Comic sehr aufwändiges Darstellungsmittel.
- Von Handlung zu Handlung.
- Von Gegenstand zu Gegenstand.
- Von Szene zu Szene. Diese Variante kann erhebliche Raum-Zeit-Differenzen überbrücken.
- Von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt. Der „Blick“ schweift zum Beispiel über verschiedene Aspekte eines Ortes.
- Paralogie. Ohne Bedeutungszusammenhang.

²⁰² Monaco, James: Film verstehen. Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck bei Hamburg, 2001, S. 129.

²⁰³ McCloud, Scott: Comic richtig lesen. Carlsen Verlag, 2001, S. 78 f.

Mit Abstand am häufigsten wird der Übergang von „Handlung zu Handlung“ gewählt, gefolgt von „Gegenstand zu Gegenstand“ und „Szene zu Szene“. Diese drei Arten geben „Geschehnisse effizient und prägnant“²⁰⁴ wieder und ermöglichen dem Comic-Autor die Auswahl der Bildfolge nach seinen individuellen dramaturgischen und narrativen Kriterien. Die Art der Bildmontage sagt viel über die Intention des Comic-Autors aus; zum Beispiel welches Vorwissen der Autor von seinen Lesern erwartet, da diese doch die aufeinanderfolgende Bilder vergleichen und die richtigen Schlüsse daraus ziehen sollen, um der Geschichte folgen zu können.

4.3.4 Die Perspektive

Die Perspektive bezeichnet den Standpunkt, von dem aus der Betrachter eines Filmes oder eines Comics eine Handlung wahrnimmt²⁰⁵. Damit kann eine besondere Nähe oder Distanz zum Geschehen erzeugt werden. Katz schreibt über die Perspektive:

„Sie kommt aber der Art recht nah, wie wir die Welt wahrnehmen. In der gegenständlichen Malerei ist die Zentralperspektive seit der Renaissance die vorherrschende Technik, um die Illusion eines dreidimensionalen Raums zu erzeugen.“²⁰⁶

Nach Faulstich gibt es fünf übliche Perspektiven, aus denen eine Einstellung erfolgen kann:²⁰⁷

1. Die **extreme Untersicht** oder Froschperspektive („extreme low camera“) zeigt das Objekt vom Boden aus aufgenommen.
2. Die **Bauchsicht** („low shot“) zeigt das Objekt aus leichter Untersicht.

²⁰⁴ McCloud, 2001, S. 78 f.

²⁰⁵ vgl. Dolle-Weinkauff, 1990, S. 331

²⁰⁶ Katz, 1999, S. 324.

²⁰⁷ Faulstich, 2002, S. 119.

3. Die **Normalsicht** („normal camera height“) zeigt das Objekt in Augenhöhe
Katz: „Ansichten aus Augenhöhe haben etwas Standfestes und können
dynamischen Kompositionen als Kontrast dienen.“ (S 326)
4. Die **Aufsicht** („high shot“) zeigt das Objekt leicht von oben.
5. Die **extreme Aufsicht** oder Vogelperspektive („extreme high shot“) zeigt das
Objekt senkrecht von oben.

Hinter der Wahl einer Perspektive steckt immer eine Aussage des Autors. Mit Normalsicht wird etwa eine realistische und alltägliche Situation dargestellt. Folgt darauf plötzlich eine für die alltägliche Wahrnehmung ungewöhnliche Perspektive, zum Beispiel eine extreme Aufsicht, so wird der Leser damit gezielt auf etwas aufmerksam gemacht. Eisner schreibt:

„The (...) bird's eye perspective removes the reader from direct intimate involvement. This distraction interrupts his sense of normalcy.“²⁰⁸

Es liegt also in der Hand des Autors, den Leser zu steuern, mal einen Bildfluss zu erzeugen, oder diesen gezielt zu unterbrechen

4.3.5 Die Akzentuierung

Wie bereits in Kapitel 4 beschrieben, folgt der Comicleser der in der „westlichen“ Welt üblichen Leserichtung von links nach rechts. In Bezug auf den Comic beschreibt Dolle-Weinkauff die Leserichtung als „formalen Ordnungsfaktor, der die sinnadäquate Rezeption eines Comics entsprechend der Kulturtechnik des Lesens reguliert“²⁰⁹. Aber nicht nur die verbalen Regulative wie die Sprechblasen, sondern auch vielfach die visuellen Elemente folgen dem Prinzip der Leserichtung. Um die Aufmerksamkeit des Lesers dementsprechend zu lenken, setzt der Comiczeichner bzw. – autor Akzentuierungen²¹⁰ ein.

Dies trifft zum Beispiel auf die „filmischen“ Darstellungsmittel des Comics zu. Dolle-Weinkauff beschreibt die Akzentuierung als „Anordnung und Hervorhebung bestimmter

²⁰⁸ Eisner, 1985, S. 99.

²⁰⁹ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 330.

²¹⁰ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 330.

Segmente des Panels oder der Sequenz, auf die sich die Aufmerksamkeit des Lesers richten soll.“²¹¹ Des Weiteren weist er darauf hin, dass „die Akzentuierung vielmehr im Bereich des Assoziativen liegt, des optischen Spiels. Wesentliche Mittel der Akzentuierung stellen neben der Farbgebung und Strichführung die filmischen Techniken dar.“

4.3.6 Artwork

Die gesamte zeichnerische Realisation eines Comics wird unter dem Begriff „Artwork“ zusammengefasst. Dazu zählt die „gesamte graphische Herstellung der Bildgeschichte mit Ausnahme der drucktechnischen Vervielfältigung“²¹², also auch die visuellen und verbalen Darstellungsformen (vgl. Kapitel 4.1 – 4.3) und nicht zuletzt der Stil eines Zeichners.

4.3.7 Zeichenstil

Für den Rezipienten eines Comics ist oft schon alleine der Zeichenstil entscheidend, ob er einen Comic liest bzw. kauft oder nicht. Dennoch wird dieses Thema in der Sekundärliteratur weitgehendst ausgespart. Einer der Gründe ist wohl, dass sich über Stil und Geschmack nicht streiten lässt, einen weiteren erwähnt Eisner: „Über das Verhältnis seiner Wichtigkeit im Gegensatz zu anderen Faktoren lässt sich streiten, aber er bleibt ein unvermeidbarer Bestandteil.“²¹³ Doch Eisner meint weiter:

„Die Wahrheit ist, dass der Zeichenstil Bände spricht. (...) der Leser nimmt Stimmungen und andere Abstrakte durch das Artwork auf(...). Der Zeichenstil verbindet den Leser nicht nur mit dem Zeichner, sondern bestimmt die Atmosphäre und nimmt die Funktion einer Sprache an.“²¹⁴

²¹¹ Dolle-Weinkauff, 1990, S. 327.

²¹² Dolle-Weinkauff, 1990, S. 325.

²¹³ Eisner, Will: Grafisches Erzählen. Comic Press Verlag, 1998, S. 161.

²¹⁴ Eisner, 1998, S. 161.

McCloud greift den Kritikpunkt der Schlichtheit der Comic-Zeichnungen auf. Er stellt fest, dass der einfache Strich der Zeichnungen zwar über symbolischen Gehalt verfügen würde, aber weit von einer Expressivität eines Munchs entfernt wären.²¹⁵ Doch fügt er hinzu:

„Selbst die langweiligsten und ‚nichtssagenden‘ Striche der Welt charakterisieren ihren Gegenstand in irgendeiner Weise. Und obwohl sich nur wenige Comic-Zeichner als expressionistisch sehen, heißt das nicht, dass sie diese Potential des Striches nicht ganz bewusst einsetzen.“²¹⁶

McCloud sieht in der Stilisierung der Comic-Bilder durch Reduktion auf die wesentlichen Informationen einen Vorteil gegenüber der naturalistischen Kunst. Die Reduktion von Komplexität erleichtert das Konzentrieren auf die wesentlichen Einzelheiten für den Leser. Grünewald²¹⁷ meint, dass der Stil der Realisation (Zeichenstil, Sprachstil, Erzählstil) mit Inhalt und Funktion des Comics korrespondiere. So würde die satirische Aussage sich im karikaturistischen Stil widerspiegeln, die Actiongeschichte im realistisch-dynamischen Stil etc. Grünewald verweist auf Hofmann²¹⁸, der aufgezeigt hat, dass man „die Stilmittel der antiken Rhetorik, die drei genera dicendi (das Niedrig-Lächerliche, das Gefällige, das Erhaben-Tragische) vergleichend der Bildgeschichte anlegen kann. Der Stil, vor allem der Zeichenstil, vermittelt bereits eine erste Information, die beim Leser eine entsprechende Erwartungshaltung und Einstellung vorprogrammiert.“

Letztendlich kann wohl gesagt werden, dass es die wesentliche Aufgabe des Zeichenstil ist, der Geschichte angemessen zu sein. Will Eisner nennt ein Beispiel: „In „Maus“²¹⁹ arbeitete Art Spiegelman in einem Stil, der aufgrund seiner Charakteristik die Erzählung hervorhob.

²¹⁵ McCloud, 2001, S. 131.

²¹⁶ McCloud, 2001, S. 131.

²¹⁷ Dietrich Grünewald: Comics – Kitsch oder Kunst. Beltz praxis, Weinheim und Basel, 1982. S 36.

²¹⁸ Hofmann, Werner: Zu kunsthistorischen Problemen der Comic Strips. In: Zimmermann, 1973, S. 64 ff.

Aus: Dietrich Grünewald: Comics – Kitsch oder Kunst. Beltz praxis, Weinheim und Basel, 1982. S 36.

²¹⁹ Spiegelman, Art: MAUS I & II. Rowolth, 2001. Spiegelman erzählt die Geschichte seines Vaters, der als polnischer Jude in ein KZ deportiert worden war und überlebte.

Das gesamte Aussehen vermittelte den Eindruck, als wäre das Artwork in einem Konzentrationslager entstanden (...).²²⁰

4.3.8 Farbe im Comic

Die Farbe ist in der bildenden Kunst eines der wichtigsten Ausdrucksmittel und daher auch eines der meistdiskutierten Themen. Auch die Comics haben eine starke Beziehung zu den Farben, ist deren Aufstieg doch eng an die Einführung des Vierfarbdrucks in den Zeitungen gebunden. Dies schlug sich aber auch bei den Kosten zu Buche. So fasst McCloud zusammen. „Dass die Beziehung zwischen dem Comic und der Farbe so stürmisch war, hat viel Gründe, aber die meisten davon lassen sich auf einen einfachen Nenner bringen: Kommerz und Technologie.“²²¹

Farben können Atmosphäre ausdrücken, räumliche Tiefe vermitteln oder emotionalisieren und damit eine stärkere Anziehungskraft auf den Leser ausüben. McCloud sieht im Schwarzweiß eine direktere Vermittlung der Ideen der Kunst²²² und daher in den Farben eine Kommerzialisierung. Hinzu kommt aber, dass gerade bei der Verwendung von Farben auf dem stumpfen Zeitungspapier bevorzugt leuchtende Primärfarben verwendet. Die Comics verwandelten sich in eine „knallbunte Primärfarbenwelt“²²³. Doch auch wenn Farben mehr Wirklichkeitsnähe vermitteln, so McCloud, würde ein Comic-Leser doch mehr erwarten als das. Ein weiterer Aspekt ist aber, dass Farben in den Comics nach wie vor Luxus sind und

“(…) deshalb seit jeher in den Händen größerer, tendenziell konservativer Verlage. Das beginnt sich zwar langsam zu ändern, aber es ist immer noch die Regel. Comic-Zeichner, die waghalsige künstlerische Experimente anstellen wollen, müssen ihren Mut in den meisten Fällen noch immer in Schwarzweiß erproben.”²²⁴

²²⁰ Eisner, 1998, S. 162.

²²¹ McCloud, 2001, S. 193 f.

²²² McCloud, 2001, S. 200.

²²³ McCloud, 2001, S. 200.

²²⁴ McCloud, 2001, S. 199.

5 Die Wirklichkeit im Bild

Sieht man von Höhlenmalereien und historischen Wandteppichen mal ab, waren die Vorläufer des Comics sowie der Comic selbst fast ausschließlich ein Medium für fiktionale Inhalte. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts erfolgten erste Versuche von Autoren, nonfiktionale Inhalte im Comic darzustellen. Ungewöhnlich erscheinen diese Versuche einerseits, weil Comics an einem historisch gewachsenen Imageproblem zu leiden scheinen. Andererseits spielt aber auch das gezeichnete Bild eine Rolle, dem im Zeitalter von Fotografie, Video und Fernsehen die Fähigkeit zur Abbildung der Wirklichkeit fast völlig abgesprochen wurde. Warum dies so ist und ob berechtigte Zweifel an der Glaubwürdigkeit gezeichneter Bilder besteht, soll nun geklärt werden.

5.1 Das mimetische Bild

Der Radikale Konstruktivismus, eine der vorherrschenden philosophischen Strömungen des 20. Jahrhunderts und auch eine Makrotheorie der Kommunikationswissenschaft, vertritt die Ansicht, dass die sinnliche Wahrnehmung niemals zu einem Abbild der Wirklichkeit führen kann. Die Wirklichkeit sei unendlich und das Erfassen der Wirklichkeit durch das Individuum immer subjektiv. Die Wirklichkeit darzustellen, sei daher unmöglich. Was bedeutete das nun für gezeichnete Bilder, wie sie in der Comicroportage verwendet werden?

Noch im 19. Jahrhundert war es die primäre Funktion gezeichneter Bilder, die Wirklichkeit abzubilden. Visuelle Inhalte, auch für Zeitungen oder Flugschriften waren meist gezeichnet. Die vollendete Täuschung war lange Zeit ein Qualitätskriterium in der Kunst; die Meisterschaft dieser naturalistischen Abbildungen war die Trompe-l'œil-Malerei. Erst die Erfindung der Fotografie hat diese Funktion der möglichst wirklichkeitsgetreuen - naturalistischen - zeichnerischen Abbildung redundant gemacht. Diese Abbildfunktion, die auch Mimesis genannt wird, kommt heute nur noch da zum Einsatz, wo keine Foto- oder Filmkamera vorhanden oder erlaubt ist – ersichtlich am Beispiel der gezeichneten Bilder einer Gerichtsverhandlung, wo Kameras (meist) nicht zugelassen werden. Mimetische

bzw. dokumentarischen Bilder können, so Doelker, durch zwei Verfahren entstehen: durch direkten technischen Abklatsch oder durch generative Nachbildung. „Mit welchen technischen Mitteln – zeichnerischen oder digitalen – Wirklichkeit reproduziert wird, ist gleichgültig; das Kriterium für das mimetische Bild ist einzig der direkte technische Weg, der Umweg über Hand und Hirn des Bildmachers.“²²⁵ Den Grund für dieses Misstrauen gegen die gezeichneten Bilder bzw. ihren Zeichner sieht Doelker in einer grundsätzlichen „Bildverachtung“, die auf oben angeführten Argumenten der Radikalen Konstruktivsten beruht, nämlich der Geringschätzung der sinnlichen Wahrnehmung: „Den Sinnen wird misstraut, weil sie dem Intellekt auch trügerische Bilder liefern“²²⁶ Und auch Knieper schließt sich dieser Meinung an und vergleicht die Informationsvermittlung durch das Bild mit der des Textes: „Lange Zeit galt die Wissensvermittlung durch Bilder als ein Bestandteil der Laienkultur. Die Wissensvermittlung durch Texte dagegen galt schon immer als höherwertig, wurde als wissenschaftliche Errungenschaft angesehen und gar als der ‚cultural turn‘ gefeiert.“²²⁷

Dennoch kommen gerade in der Wissenschaft gezeichnete Bilder fallweise immer noch zum Einsatz, zum Beispiel in der Zoologie, wo die Objekte meist abgezeichnet werden, um wichtige Details an den Tieren besser darstellen, gegebenenfalls also auch hervorheben zu können²²⁸. Doelker nimmt sogar an, dass in diesem Fall dem gezeichneten Abbild ein höherer Grad von Ähnlichkeit zuzusprechen ist, als einer entsprechenden Fotografie²²⁹ Der Vorteil des gezielten Hervorhebens von Details in Zeichnungen begründet auch den Einsatz von sogenannten Infografiken in Print- und elektronischen Medien. Es ist wohl nicht zuletzt den Infografiken zu verdanken, dass die Zeichnung nach wie vor Platz manch einer Definition von Bildjournalismus findet: „Der Bildjournalismus, der sich von der authentischen Fotografie bis zur reinen Zeichnung einer ganzen Skala grafischer Stilmittel

²²⁵ Doelker, Christian: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Klett-Cotta, Stuttgart, 1997, S. 72.

²²⁶ Doelker, 1997, S. 37.

²²⁷ Knieper, Thomas: Zur visuellen Kultur der Medien. In: Haller, Michael [Hrsg.]: Die Kultur der Medien. Münster, Lit 2002, S. 129 – 140. hier: S. 130.

²²⁸ Auch archäologische Funde, Querschnitte von technischen Geräten, Darstellungen der inneren Anatomie von Menschen für die Medizin, Landkarten oder Bedienungsanleitungen werden bevorzugt zeichnerisch dargestellt.

²²⁹ Doelker, 1997, S. 72.

bedient, hat sich zu einer mehr und mehr eigenständigen Profession entwickelt.“²³⁰ Trotz dieser theoretischen Anerkennung der Zeichnung als mimetisches Bild geriet sie gegenüber der Fotografie zunehmend ins Hintertreffen bzw. wurde ganz durch die Fotografie abgelöst.

5.2 Zeichnung versus Foto

Die Problematik des gezeichneten Bildes als Darstellung von Realität betrachtet Herbert Hrachovec von einem philosophischen Ausgangspunkt und bringt sie in seinem Aufsatz „Comics zum Bosnienkrieg“ auf den Punkt:

„Wer kein Foto vorzuweisen hat, gerät in Schwierigkeiten, ernst genommen zu werden, selbst wenn er nachweislich an Ort und Stelle war. Für unseren Kontext ist ein anderes Manko wichtiger: Zeichnungen gelten im Vergleich zu fotografischen Aufnahmen als weniger authentisch.“²³¹

Foto, Video und Film haben der Zeichnung hinsichtlich der Abbildfunktion den Rang längst abgelaufen. Doelker beschreibt das stetige Streben nach einer immer perfekteren technischen Möglichkeit zum wirklichkeitsgetreuen Abbild: „Gegenüber der Fotografie brachte der Film die Bewegung, der Tonfilm die Sprache und Farbfernsehen das bunte Spektrum des Regenbogens.“²³²

Hrachovec sieht ein weiteres Problem des gezeichneten Bildes im veränderten Verständnis von „Augenzeugenschaft“ durch Fotografie und Fernsehen. Während den genannten elektronischen Medien die Fähigkeit zur Objektivität nachgesagt wird, würden Zeichnungen mit einer subjektiven Qualität verbunden werden. Diese Subjektivität wird in

²³⁰ Noelle-Neumann, Elisabeth, Winfried Schulz, Jürgen Wilke [Hrsg.]: Das Fischer Lexikon – Publizistik. Massenkommunikation. Fischer TB-Verlag, Frankfurt/Main, 2000, S. 115.

²³¹ Hrachovec, Herbert: Comics zum Bosnienkrieg. In: medien & zeit, 3/2001, Jahrgang 16, S. 43 – 50. hier: S. 43.

²³² Doelker, 1997, S. 35.

Hrachovec' Vergleich deutlich: "Der Abstand zwischen Auge und Zeichnung ist anderer Art als jener zwischen Auge und dem Auslöser eines Apparats."²³³

Wer jedoch über Kenntnis der Möglichkeiten von digitaler Bildproduktion und -manipulation und Inszenierung verfügt, dem ist auch bewusst, dass diese „technische“ Objektivität relativ ist. Doelker weist darauf hin, dass die subjektive Wahrnehmung sich „sowohl beim Fotografieren und Filmen wie beim Zeichnen und Malen durch die Sujetwahl und die Art der Gestaltung aus[wirkt]“.²³⁴ Diese Selektionen, die eindeutig subjektiv sind, erfolgen also schon, bevor die Abbildung getätigt wird. Auch wird das Blickfeld der Abbilder durch die Begrenzung des Bildes eingeschränkt. Dadurch handelt es sich bei Fotos, Film- und Fernsehaufnahmen und der Zeichnung gleichermaßen um vorselektierte Ausschnitte von Wirklichkeit. Dadurch wird eine neue Dimension von Manipulation eröffnet. So können realistische Bilder zwar Wirklichkeitsausschnitte wiedergeben. Durch voreingenommene Selektion oder gar Zensur entsteht aber eine (gewollt) einseitige und daher fragwürdige Konstruktion von Wirklichkeit. Wie gefährlich die Manipulation von und durch Elektronische Medien sein kann, weiß man spätestens seit dem zweiten Golfkrieg (1990/91), in welchem die Kriegspartei USA erfolgreich den Eindruck eines „sauberen, strategischen Kriegs ohne zivile Opfer“ vermittelte.²³⁵

Der Bildwissenschaftler W.J.T. Mitchell subsumiert die Erfahrungen bzgl. Bildmanipulation aus dem zweiten Golfkrieg:

„CNN hat uns gezeigt, dass eine scheinbar aufmerksame, gebildete Bevölkerung (...) die Zerstörung einer ganzen arabischen Nation als kaum mehr denn ein spektakuläres Fernsehmelodram inklusive der simplen Erzählung vom Triumph des Guten über das Böse und einer raschen Auslöschung aus dem öffentlichen Gedächtnis erleben kann.“²³⁶

Das Erkennen der medialen Konstruktion als solche wiederum sieht Doelker als großen

²³³ Hrachovec, 2001, S. 44.

²³⁴ Doelker, 1997, S. 48.

²³⁵ vgl. dazu etwa Spindler, Beater: Krieg im Spiegel der Fotografie. Zur Fotografieerberichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003. In: Müller, Marion G., Knieper Thomas [Hrsg.]: War Visions.

Bildkommunikation und Krieg. Herbert von Halem Verlag, Köln 2005, S 182 f.

²³⁶ Mitchell, W.J.T: Bildtheorie. Suhrkamp, 2008, S. 107.

Vorteil der Zeichnung. So sei die größere formale Analogie zur dargestellten Wirklichkeit möglicherweise Gewinn und Verlust zugleich; „Verlust beispielsweise einer Stufe von Abstraktion, die ihrerseits in gewissem Sinne den Zeichencharakter der medialen Wirklichkeit manifest machte.“²³⁷ Dieser Position schließt sich auch Lefèvre in Bezug auf den Comic an:

„Die Form [des Comics] macht dem Betrachter bewusst, dass er hier nicht dem ‚realen‘ Objekt gegenübersteht. In einem Comic ist jedes Bild sowohl buchstäblich als auch im übertragenen Sinn ‚gezeichnet‘: Ein Künstler hat es gezeichnet, und als Zeichnung fesselt es die Aufmerksamkeit des Lesers. Die Form der Zeichnung zieht die Aufmerksamkeit auf das Objekt der Darstellung [...].“²³⁸

Auch Schimming weist in Bezug auf die Fotografie darauf hin, dass „der Beobachter nicht erst lange darüber nachdenkt, was er sieht, sondern in dem Moment, in dem er [der Beobachter] ein Bild betrachtet, dessen Inhalt erkennt. Diese Widerstandslosigkeit des fotografischen Mediums führt dazu, dass es selbst nicht mehr realisiert, sondern nur der Inhalt wahrgenommen und bewertet wird.“²³⁹ Schimming zitiert in diesem Zusammenhang Vilem Flusser: „Dieser Blick auf die Fotografie, der ihr die Abbildung der Realität und damit der Wahrheit zutraut, wird von Flusser²⁴⁰ als ‚naiv‘ bezeichnet. „Das blinde Vertrauen in die Fotokultur und das offensichtlich daraus resultierende Misstrauen in die Zeichnung stellt auch Hrachovec in Frage.

“...[Bei Joe Saccos ‚Safe Area Gorazde‘] handelt es sich [...] um eine umfangreiche, sorgfältig recherchierte und mit außergewöhnlichem journalistischen Ethos hergestellte Synopse dreier Kriegsjahre in einer der am stärksten betroffenen Regionen. Die eben

²³⁷ Doelker, 1997, S. 35.

²³⁸ Lefèvre, Pascal: Die Wiederentdeckung der Sinnlichkeit in der Comictheorie. In: Hein, Michael, Hüners, Michael und Torsten Michaelsen [Hrsg.]: Ästhetik des Comics. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2002. S. 173

²³⁹ Schimming, Ulrike: Fotoromane. Analyse eines Massenmediums. Peter Lang –Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/Main, 2002, S 15 f.

²⁴⁰ Flusser, Vilem: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen, 1994, S 14. zitiert nach Schimming, S. 16.

vorgelegte Beschreibung, so legitim sie sein mag, krankt freilich an der Einseitigkeit unserer Foto-Kultur.“²⁴¹

Nun kommt beim Comic aber erschwerend hinzu, dass es sich nur bedingt um mimetische Bilder handelt – denn die Bilder des Comics sind, aus Gründen der Dramaturgie und Narration fast vollständig konstruiert. Hinzu kommt die Reduziertheit der Zeichnungen des Comics, denn wer Comics betrachtet, wird feststellen, dass hier nicht mit der Detailtreue der zuvor erwähnten zoologischer Zeichnungen gearbeitet wird. Wie kommt es also, dass wir in den Comics überhaupt erkennen können, dass es sich z.B. bei den Figuren um Abbildungen von Menschen handelt? Und welche Auswirkung hat dies auf die Comicreportage, die nonfiktionale Inhalte transportieren soll?

5.3 Stilisierung: Die reduzierte Darstellung im Comic

Comics lesen ist ein komplexer Vorgang. Es wird auf der Wort- und Bildebene kommuniziert, aber einkanalig: über das Auge. Davon abgesehen handelt es sich bei Comics um stark stilisierte Bilder. Dennoch stellt Packard zu recht fest: ”Kein Comic-Leser gerät bei der Lektüre eines Comics in eine Hilflosigkeit gegenüber dem Zeichen im Panel.“²⁴² Scott McCloud, Comichtheoretiker und -zeichner, erklärt anhand (s)eines Gesichtes, was die Zeichen des Comics so verständlich macht.²⁴³ [Abbildung 3²⁴⁴] Er zeigt, wie ein Gesicht trotz Reduktion auf Augen und Mund oder auch nur auf die Augen, immer noch als Gesicht erkennbar bleibt. Dies, so McCloud sei eine Reduktion auf die wesentliche „Information des Bildes“²⁴⁵. So könne der Zeichner „diese Information hervorheben, wie es der naturalistischen Kunst nicht möglich ist.“ Die Eigenschaft von Cartoons, unsere Aufmerksamkeit auf eine Idee zu lenken, so McCloud außerdem, trage viel zu ihrer besonderen Kraft bei.

²⁴¹ Hrachovec, 2001, S. 44.

²⁴² Packard, Stephan: Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse. Wallstein, Göttingen, 2006, S. 132.

²⁴³ McCloud, 2001, S. 38.

²⁴⁴ siehe Abbildung 3 („Gesichter“), auf der beigelegten CD-R.

²⁴⁵ McCloud, 2001, S. 39.

Packard erklärt McClouds Theorie mit der Gestaltpsychologie:

”Dass diese Identifikation gelingt, ist als gestaltpsychologischer Effekt leicht zu erklären; das Zeichen, das so aufgebaut wird, ist im peirceschen²⁴⁶ Sinne ein Diagramm, in dem ikonischer Bezug zwischen der strukturellen Platzierung der einzelnen Elemente in den beiden ähnlichen Objekten hergestellt wird: Nicht ein Zeichen, das für das Auge entsteht, ähnelt dem Auge, sondern seine Relation zu den übrigen Elementen des Zeichenkomplexes, der für das Gesicht entsteht, ähnelt der Relation des Auges zu den üblichen Elementen des Gesichts.“²⁴⁷

Zur Verdeutlichung stellt McCloud eine Kommunikationssituation zwischen zwei Menschen dar [Abbildung²⁴⁸] und beschreibt ihre Wahrnehmung in dieser Situation. Augen und Mund werden zuerst wahrgenommen, ebenso die Augenbrauen, die wesentliche mimische Signale aussenden.²⁴⁹ Diese oben beschriebenen, reduzierten Zeichnungen sieht McCloud als comicspezifisches Zeichen und er führt in diesem Zusammenhang den Terminus „Cartoons²⁵⁰“ ein. Packard definiert McClouds „Cartoon“-Begriff als „(...) ein Zeichen, das eine ikonische Form durch einen indexikalischen Bezug durch imitativen Körperimagination des Rezipienten füllt.“²⁵¹ McCloud und Packard weisen außerdem darauf hin, dass dies auch bei Objekten funktionieren. Dabei beruft er sich auf Marshall McLuhans „mechanische Braut“ und die darin beschriebene Fähigkeit des Menschen, das „ich“ auch auf leblose Gegenstände wie Autos oder Gabeln etc. auszuweiten²⁵². Warum diese Identifikation funktioniert, erklärt McCloud mit der

²⁴⁶ Nach Charles Sanders Peirce, Begründer der modernen Semiotik.

²⁴⁷ Packard, 2006, S. 126.

²⁴⁸ siehe Abbildung 4 („Gespräch“) auf der beigelegten CD-R.

²⁴⁹ vgl. McCloud S. 44; Packard S. 127.

²⁵⁰ Der Begriff des „Cartoons“ wurde in Kapitel 2.3.1. dieser Arbeit bereits als Bildgattung definiert. Der „Cartoon“-Begriff von McCloud bezieht sich hier auf ein comicspezifisches Bildgestaltungsmittel. Der Begriff „Cartoon“ wird in diesem Zusammenhang aber nur von McCloud verwendet.

²⁵¹ Packard, 2006, S. 123.

²⁵² McCloud, 2001, S. 47.: “Und so, wie unsere Wahrnehmung unseres biologischen Ichs ein vereinfachtes gedankliches bild ist, so ist unsere Wahrnehmung dieser Erweiterung (Räder, Auto, Gabel, Telefon...) stark vereinfacht.“

Induktion als „Phänomen, dass wir das ganze erkennen, obwohl wir nur Teile davon wahrnehmen“²⁵³. Aus diesem Grunde würden wir auch eine wirklichkeitsgetreue Fotografie in Zeitungen und Zeitschriften erkennen, obwohl nur das „fragmentarische Schwarz-Weiß-Muster eines Halbton-Bildes“ gedruckt wurde. Selbiges passiert beim Film, wo der Induktionsschluss uns dazu bringt, aus 25 Einzelbildern pro Sekunde auf eine fortlaufende Bewegung zu schließen. Als große Vorteile in der cartoonistischen Stilisierung sieht McCloud die Identifikationsmöglichkeit mit dem Cartoon für ein sehr breites Publikum. „Und da die Identifikation des Betrachters eine Domäne des Cartoons ist, hat dieser es seit eh und je leicht gehabt, weltweit in die Populärkultur einzudringen.“²⁵⁴

5.4 Wider die „Foto-Kultur“

Angesichts der „Foto-Kultur“ (vgl. Hrachovec) und dem ständigen Streben nach noch perfekteren technischen Mitteln zur Abbildung von Realität hat es die Comicroportage schwer, Authentizität zu vermitteln. Gezeichnet, komprimiert und vollständig konstruiert – Comics scheinen sogar die denkbar schlechteste Voraussetzung für die Darstellung von Realität zu haben.

Doch Gombrich sieht die entscheidenden Indikatoren zur Anerkennung eines Bildes als realistisch in einer auf Wahrnehmungsprinzipien basierenden Bildgestaltung. Realistische Darstellung beruhe demnach darauf, dass in dem Bild nur das zu sehen sein darf, was von einem Augenzeugen von einem Standpunkt zu einem Moment gesehen werden kann. Bricht ein Bild nicht mit den natürlichen Wahrnehmungsgegebenheiten des Betrachters, wird es als realistisch eingestuft.²⁵⁵ Ähnlich sieht es Kurt Hickethier in Bezug auf den

²⁵³ McCloud, 2001, S. 71f.

²⁵⁴ McCloud, 2001, S. 50.

²⁵⁵ Gombrich, Ernst H.: Standards of Truth. The Arrested Image and the Moving Eye. In: Mitchell, William J.T. [Hrsg.]: The Language of Images. Chicago, University of Chicago Press, 1980, S. 181 – 218. zit. nach Grittmann, Elke: Das politische Bild. Herbert von Halem Verlag, Köln, 2007, S. 112f.

Dokumentarfilm. Realismuseindruck, so Hickethier, werde mit den Erzählprinzipien Perspektivität²⁵⁶, Nähe-Distanz-Relation, Authentizitätsversicherung erzeugt.²⁵⁷

Doelker kommt in seiner Auseinandersetzung mit der „Wirklichkeit“ im Dokumentarfilm zu folgendem Schluss: „Dokumentarisches Vorgehen heißt: auf die Welt zugehen, ihre Faktizität im Auge haben und diese respektieren.“²⁵⁸ Er zählt drei Arten des dokumentarischen Vorgehens auf:²⁵⁹

1. Protokollierung

„Ein Ereignis wird durch einen Zeugen verfolgt und aufgezeichnet; aufgezeichnet im Sinne einer technischen Aufzeichnung von Bild und Ton oder einer Umsetzung mittels verbalen Codes.“ Der Zuschauer ist darauf auf den Ethos des Protokollanten angewiesen. Es besteht der Anspruch auf Nachprüfbarkeit der Wirklichkeit.

2. Selbstdarstellung

Der „Gegenstand“ der Darstellung stellt sich selbst dar. „Subjektivität, die sich selber zum Objekt setzt, kann eine Objektivierung erreichen, die von außen verstehbar und akzeptierbar wird. Diese Methode wird vor allem im Dokumentarfilm und auch da logischerweise nur in Bezug auf Menschen angewandt.

3. Rekonstruktion

Dieses Verfahren ist nach Doelker das anspruchsvollste, weil „es sich um einen Gegenstand bemüht, den es nicht mehr gibt.“²⁶⁰ Doelker sieht es aber auch als das transparenteste an, das die zeitliche Distanz zwischen Ereignis und Dokumentation zwar einerseits erschwerend, andererseits auch hilfreich ist: „Der Strom der Zeit hat vielleicht die verdeckende Oberfläche eines Gegenstandes

²⁵⁶ Grittmann, 2007, S. 119. Medienästhetische und wahrnehmungspsychologische Studien stimmen überein, dass Normalsicht der Kamera als neutrale, Ober- und Untersicht als interpretierende Perspektiven gesehen werden können.

²⁵⁷ vgl. Hickethier, Kurt: Film- und Fernsehanalyse. 2001, Stuttgart, Weimar, Metzler, S 201.

²⁵⁸ Doelker, Christian: „Wirklichkeit“ in den Medien. Klett & Balmer, Zürich, 1979, S. 74.

²⁵⁹ Doelker, 1979, S. 74ff.

²⁶⁰ Doelker, 1979, S. 81.

weggewaschen und die bedeutsamen Strukturen freigelegt – und auf das Bedeutsame hin muss ja die selektive Aufmerksamkeit des Dokumentaristen gerichtet sein.“²⁶¹ Der Dokumentarist muss nun recherchieren und bestenfalls Augenzeugen ausfindig machen. Diese kann er bei einem Dokumentarfilm zum Beispiel vor die Kamera holen. Eventuell kann ein Ereignis auch nachgestellt werden; derartige Gestaltungsmittel müssen allerdings deklariert werden.

Munier beschäftigt sich in seiner Arbeit über „Geschichte im Comic“²⁶² mit Comics als historische (Bild-)Quellen. Er weist darauf hin, dass „die Absicht der Vorspiegelung ‚realer Räume‘ [...] anscheinend gerade dem Historie-Comic eine fast photorealistische Hintergrundgestaltung auf[zwingt].“ Ob sich diese Beobachtung auch auf die Comicreportage übertragen lässt, wird Bestandteil des Forschungsinteresses dieser Arbeit sein. Zum Umgang mit der Konstruiertheit der Comiczeichnungen schlägt er folgende Sichtweise vor: „Vielleicht sollte der Comic in seine bildlich-zeichensprachlichen Bestandteilen diesbezüglich als Experimentierfeld und Diskursangebot begriffen werden, ohne zu leugnen, dass manches Bild einen notwendigerweise hypothetischen Charakter trägt.“²⁶³

Hrachovec sieht Reduktion und Selektion der Comicbilder im Dienste des „Aspekt[s] der konstruierten ganzheitlichen Logik“. Die Problematik der Konstruktion sieht er als Doppelkodierung des gezeichneten Bildes „als eine Wiedergabe der Wirklichkeit und deren produktive Transformation“²⁶⁴.

²⁶¹ Doelker, 1979, S. 81.

²⁶² Munier, Gerald : Geschichte im Comic: Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart, Hannover, Unser Verlag, 2000, hier S. 67.

²⁶³ Munier, 2000, S. 69.

²⁶⁴ Hrachovec, 2001, S. 45.

5.5 Zusammenfassung

Es ist unbestritten, dass eine Zeichnung durchaus fähig ist, ein mimetisches Bild zu liefern. Bis zur Erfindung der Fotografie war sie sogar die einzige Möglichkeit, Wirklichkeit abzubilden. Die Comics hingegen entstanden fast zur selben Zeit, wie die Fotografie. Die Geburtstunde des Comics (siehe Kapitel 2.2) wird mit 1896 beziffert. Wenige Jahre zuvor, in den 1880er Jahren tauchten die ersten Fotografien in Tages- und Wochenzeitungen²⁶⁵ auf. Von da an galt die Fotografie als Standard für die Darstellung von Realität. Der Comic kam gar nie in die Verlegenheit, ernsthafte Versuche in Sachen dokumentarischer Darstellung vornehmen zu müssen bzw. zu können und diente von Anfang an der Unterhaltung.

Die Glaubwürdigkeit einer Zeichnung hängt, kontextunabhängig, vom Beachten der Wahrnehmungsprinzipien in der Darstellung im Sinne einer möglichen „Augenzeugenschaft“ ab. Hier seien etwa Perspektive, Blickfeld und Nähe-Distanz-Relation genannt. Kontextabhängig kann die Wahrnehmung einer Zeichnung durch Authentizitätsversicherungen, zum Beispiel einem Hinweis auf journalistischen Ethos in der Produktion, begünstigt werden.

Reduktion und Konstruktion des gezeichneten Bildes sind, gerade wenn es um narrative bzw. sequentielle Bilder wie den Comic geht, unvermeidlich und als comicspezifische „Syntax“ zu sehen. Die Reduktion erleichtert die Verständlichkeit und den „Lesefluss“, die Konstruktion kann mit Dramaturgie/Inszenierung gleichgesetzt werden und ermöglicht einen stringenten Handlungsablauf.

Doelker zählt die Rekonstruktion, neben der Protokollierung und der Selbstdarstellung, mit der im Dokumentarfilm wie auch im dokumentarischen Comic gearbeitet werden muss, zu den dokumentarischen Vorgehensweisen, und meint, sie sei vielleicht die transparenteste,

²⁶⁵ Die erste gerasterte Fotografie im deutschsprachigen Raum erschien 1883 in der Leipziger Wochenzeitung „Illustrierte Zeitung“.

weil ihre eigene zeitliche Distanz zum Ereignis einen reflektierteren Blick auf die Ereignisse zulässt.

Eine weitere Möglichkeit, das theoretische Problem der Glaubwürdigkeit eines konstruierten und von Hand gezeichneten Bildes wie das der Comics aufzulösen, ist es, diese Bilder als Hypothese der Realität auszulegen – so wie es bei jedem andere journalistisches Produkt ebenfalls geschehen sollte. Den jene Defizite, die dem Comic in der Darstellung von Realität vorgeworfen werden, sind jedem Versuch einer Darstellung/Abbildung von Realität eigen. Nur, dass die Konstruiertheit der Realität im Comic offensichtlich ist.

6 Journalismus – Versuche einer Definition

Welche Kriterien muss ein Text erfüllen, dass er als journalistisch bezeichnet werden kann? Diese Kriterien gilt es in diesem Teil der Arbeit zu definieren, um eine Einordnung der Comicroportage als journalistisches Produktion zu verifizieren.

Die Frage nach den Kriterien journalistischer Produkte versucht die Journalistik von verschiedenen theoretischen Standorten aus zu beantworten. Die Kommunikatorforschung beschäftigt sich zum Beispiel mit Personen und Personengruppen, die an der Entstehung von Medienaussagen beteiligt sind. Dies umfasst die Berufsgeschichte, -ausbildung und -auffassungen sowie Tätigkeiten von Journalisten und anderen Medienakteuren. Die Medieninhaltsforschung wiederum beschäftigt sich mit den Entstehungsprozessen journalistischer Produkte und umfasst Themen wie journalistische Darstellungsformen, Selektionsprozesse und Entstehung von Medienrealitäten.

Zu einer allgemein gültigen Journalismusdefinition ist die Journalistik bisher nicht gelangt. Denn, wie Haas feststellt: „den“ Journalismus gibt es nicht, sondern verschiedene Ausprägungen, Handlungs- und Orientierungsmuster innerhalb des Großsystems Journalismus. Diese können sich auch konträr gegenüberstehen. „Einigkeit besteht grundsätzlich darüber, dass Journalismus Wirklichkeit thematisiert, aufbereitet, in Medien präsentiert und damit Themen zur öffentlichen Kommunikation bereit- und herstellt.“²⁶⁶ Ähnlich lautet die Definition von Bentele, Brosius und Jarren: “Journalismus ist ein System der modernen Gesellschaft mit der Funktion, aktuelle Informationen zur öffentlichen Kommunikation zu selektieren und zu vermitteln.“²⁶⁷

Selektion von Themen, Thematisierung von Wirklichkeit, Vermittlung von aktuellen Informationen zur öffentlichen Kommunikation – dies ist der kleinste gemeinsame Nenner

²⁶⁶ Haas, Hannes: Empirischer Journalismus: Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar. 1999, S. 84.

²⁶⁷ Bentele, Günter; Brosius, Hans-Bernd; Jarren, Ottfried: Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaften. Wiesbaden, 2006, S. 115.

der Journalismusdefinitionen. Doch zu den gesellschaftlichen Funktionen der Medien wie Informations- und Artikulationsfunktion kommen auch vielfältige individuelle Funktionen, wie zum Beispiel die in den letzten zwei Jahrzehnten immer mehr in den Mittelpunkt rückende Unterhaltungsfunktion. Gerade die Unterhaltung als Journalismus-Funktion war lange Zeit in der vom Idealbild des Informationsjournalismus geprägten Journalistik ein Stiefkind der Forschung und findet daher erst langsam Eingang in das Definitionsspektrum von Journalismus.

Auch die Berufsbezeichnung „Journalist“, welche in den meisten demokratischen Staaten nicht geschützt ist („Rein rechtlich kann sich jeder als Journalist bezeichnen“²⁶⁸), eröffnet keinen Zugang zu einer grundsätzlichen Definition und Differenzierung des Forschungsgegenstands Journalismus. Grittmann fasst die Problematik zusammen:

“Journalismus ist ein freier Beruf und damit allein schon als Berufsfeld schwer definierbar, Massenmedien bieten auch Unterhaltungsprogramm und Werbung und bezeichnen sowohl technische Verbreitungsmedien wie Organisationen, und schließlich bedient sich die Öffentlichkeitsarbeit ähnlicher Techniken wie der Journalismus...“²⁶⁹

Neben dem Fehlen eines klar eingegrenzten Forschungsgegenstandes ist die Journalismusforschung auch durch das bisherige Fehlen eines umfassenden journalistischen Theoriegebäudes belastet. Löffelholz beschreibt die Beschäftigung mit der journalistischen Theoriebildung als „komplexen, heterogenen und durchaus widersprüchlichen Diskurs“²⁷⁰. Die theoretische Beschreibung des Journalismus im deutschen Sprachraum sei außerdem als „nicht-linear und multi-perspektivistisch“ zu beschreiben. Dem nicht genug meint Löffelholz weiter: „Theorienbildung im Journalismus bedeutet (...) auch: phantasievolle Einzelideen, Raubzüge bei anderen Disziplinen, Emergenz durch Abgrenzung.“²⁷¹

²⁶⁸ Pürer, Heinz: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. UKV, Konstanz 2003, S. 117.

²⁶⁹ Grittmann, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Herbert von Halem Verlag, Köln, 2007, S. 194

²⁷⁰ Löffelholz, Martin [Hrsg.]: Theorien des Journalismus. Ein diskursiven Handbuch. VS Verlag, Wiesbaden, 2004, S 60.

²⁷¹ Löffelholz, 2004 S. 60.

6.1 Journalismusdefinition nach Armin Scholl

Ein sehr umfassendes und mehrdimensionales Modell zur kommunikationswissenschaftlichen Definition von Journalismus stammt von Armin Scholl²⁷². Er nähert sich dem Problem auf vier Dimensionen (System, Organisation, Berufsrolle, journalistische Tätigkeit), wobei Scholl das Ausschlussprinzip anwendet. Trifft die erste Dimension auf das zu untersuchende Objekt zu, ist das Objekt im Rahmen der Definition als journalistisch zu betrachten. Wenn nicht, wird eine mögliche Zuordnung zur nächsten Kategorie überprüft. Folgende vier Kategorie schlägt Scholl vor:

1. Journalismus als (Funktions-)System
2. Journalismus als organisierte Produktion öffentlicher Aussagen
3. Journalismus als Beruf/Profession
4. Journalistische Tätigkeiten

6.1.1 Journalismus als (Funktions-)System

In dieser Dimension geht es um eine Abgrenzung des Systems Journalismus zu verwandten bzw. benachbarten Systemen wie Public Relations, Kunst, Laienmedien, alternativen Medien sowie nicht aktueller bzw. nicht periodischer Publizistik.

- Abgrenzung zu den Public Relations

Die Public Relations, so Scholl, stehen „im Dienste einer Organisation, einer Institution, eines Unternehmens oder eines Verbandes“²⁷³. Public Relations würden der Erzeugung erwünschter Images für ihre Auftraggeber dienen, während das System Journalismus hingegen „seine Identität aus der funktionalen Autonomie“ beziehe, die im (bundesdeutschen – Anm.) Grundgesetz, Presse- und Rundfunkgesetzen sowie in Redaktionsstatuten und Betriebsvereinbarungen juristisch kodifiziert sind.

²⁷² Scholl, Armin: Journalismus als Gegenstand empirischer Forschung: Ein Definitionsvorschlag. In: Neverla, Irene; Grittmann, Elke und Monka Prater [Hrsg.]: Grundlagentexte zur Journalistik. UKV/UTB, Konstanz, 2002, S. 460ff.

²⁷³ Scholl, 2002, S. 464.

- Abgrenzung zur Kunst und fiktionalen Aussagen

Künstlerische Medien sind nicht an Faktizität orientiert. Ihre primäre Funktion ist Unterhaltung; auch alternative Wirklichkeitsentwürfe fallen ins Spektrum der Kunst. Die Unterscheidung durch fiktionale Aussagen würde Journalismus allerdings nicht auf seinen Informationsteil beschränken, so Scholl²⁷⁴. So könne Unterhaltung durchaus Bestandteil von Journalismus sein, etwa in Form von Boulevardjournalismus. „Damit ist kein Qualitätsurteil journalistischer Recherche und Inhalte impliziert.“²⁷⁵ Abschließend weist Scholl darauf hin, dass die Differenz zwischen journalistischen Aussagen nicht durch formale Kriterien operationalisiert werden kann, sondern durch inhaltliche Kenntnis der Medienprodukte.

- Abgrenzung zu Laienjournalismus und alternativen Medien

Fabris²⁷⁶ sieht im Laienjournalismus einen „neben und unterhalb der Massenkommunikations-Ebene entstandenen Journalismus, der der „Selbstdarstellung von (ansonsten) unterdrückten Meinungen dienen und bestehende Informationsmonopole korrigieren“ soll. Eine mögliche Begründung von Laienjournalismus sieht Fabris in der „wachsenden Distanz zwischen (Fach-)Journalisten und deren Publikum. Ebenfalls ausgeschlossen aus dem System Journalismus seien neue Formen des Laien-Journalismus, die auf interaktiven Medien basieren. Die Differenz erfolgt schließlich auf berufssoziologischer Ebene: „Laienjournalismus ist zu erkennen an Ehrenamtlichkeit oder am fehlenden Presseausweis. Ein weiteres Kriterium ist die (geringe) Reichweite der Medienprodukte (...).“²⁷⁷

- Abgrenzung zur nichtaktuellen, nichtperiodischen Publizistik

“Journalismus ist aktualitätsbezogen. Das Aktualitätsprinzip gilt jedoch für nahezu jede Selektion zur Massenkommunikation und hängt mit den Temporalstrukturen der modernen

²⁷⁴ Scholl, 2002, S. 465.

²⁷⁵ Scholl, 2002, S. 465.

²⁷⁶ Fabris, Heinz: Laien-Journalisten: Experten des Alltags. In: Jarren, Ottfried [Hrsg.]: Stadtteilzeitung und lokale Kommunikation. München, S. 107-117, hier S. 112. zit. nach Scholl, S. 466.

²⁷⁷ Scholl, 2002, S. 466.

Gesellschaft zusammen.“²⁷⁸ Scholl schlägt als wissenschaftlichen Maßstab für journalistische Publizität eine Periodizität von mindestens 12 mal jährlich vor. Dies würde zum Beispiel Buchjournalismus aus dem System Journalismus ausschließen. Scholl weist aber darauf hin, dass Aktualität auch eine soziale Dimension habe – die Relevanz. Er ergänzt daher um eine weitere Operationalisierung mit der Reichweite von Medienprodukten – denn nur Medien mit einer gewissen Reichweite können auch als relevant gewertet werden.

6.1.2 Journalismus als organisierte Produktion öffentlicher Aussagen

Eine Unterscheidung durch die Funktionsbezeichnungen journalistischer von nichtjournalistischen Medienorganisationen soll auf der zweiten Ebene erreicht werden. Außerdem soll auf diesem Wege die Redaktion von anderen Organisationsteilen wie Anzeigenabteilung, Technik, Vertrieb usw. abgegrenzt werden.

Scholl²⁷⁹ differenziert in fünf Gruppen (Agenturen, Zeitungen, Anzeigenblätter, Zeitschriften, Rundfunksender). Bei Zeitschriften setzt Scholl eine Auflage von mindestens 10.000 gedruckten Exemplaren fest, um von ‚professionellem Journalismus‘ ausgehen zu können. Als Ausnahme seien Alternativmedien aufgrund ihrer Selbstverwaltungsökonomie zu sehen. Hier schlägt Scholl das Kriterium von zumindest zeitweise hauptberuflich angestellten Journalisten vor. Durch das Auflagekriterium würden außerdem extrem spezialisierte Medienprodukte aus der Journalismusdefinition fallen, die kaum in der Lage sind, eine eigenen Öffentlichkeit herzustellen.

6.1.3 Journalismus als Beruf

Die dritte Ebene bringt die Medienakteure mit ein, die Definition erfolgt durch journalistische Arbeitsrollen²⁸⁰. Voraussetzung ist dabei die hauptberuflich Verantwortung

²⁷⁸ Scholl, 2002, S. 466.

²⁷⁹ Scholl, 2002, S. 471.

²⁸⁰ Scholl, 2002, S. 474. Folgende Berufsbenennungen und Rollen führt Scholl an:

Verleger/Herausgeber; Chefredakteur/stellvertretender Chefredakteur; Redakteur v.i.S.d.P., Chef vom Dienst

für redaktionelle Inhalte. Bis zu einem gewissen Grad fließen auch die für die Medienproduktion unerlässlichen freien Journalisten mit ein. Die Trennlinie erfolgt abermals berufssoziologisch; ehrenamtliche und nebenberufliche freie Journalisten werden ausgeschlossen.

6.1.4 Journalistische Tätigkeiten

Das vierte Kriterium zur Definition wird nur angewandt, wenn nach dem dritten Schritt noch nicht klar ist, ob eine bestimmte Rolle tatsächlich zum Journalismus gehört oder nicht. Scholl zitiert die Studie „Journalismus in Deutschland“ und führt die Tätigkeit der dort befragten Journalisten an: Recherche, Verfassen/Redigieren eigener journalistischer Texte, Auswahl von Texten (z.B. aus Agenturmaterial), Redigieren von Agenturtexten und Pressemitteilungen, Redigieren der Texte von Mitarbeitern/Kollegen, organisatorische und verwaltende Tätigkeiten, technische Tätigkeiten(Layout, Umbruch...) und Moderation.

Zusammenfassend können die rein journalistischen Tätigkeiten als „Phasen der Kollektion, Selektion und Kondensation von Informationen“ bezeichnet werden. Scholl leitet folgenden journalistische Kerntätigkeiten ab: **„Selektieren, Recherchieren, Schreiben und Redigieren“**²⁸¹.

6.1.4.1 Selektieren

Bereits bei der Themenauswahl beginnen die Selektionsprozesse, die zum beruflichen Alltag von Journalisten gehörten. Otto Groth²⁸² spricht im Zusammenhang mit der Zeitungswissenschaft von der Universalität; „nicht Vollständigkeit des Inhaltes, sondern

(Schlussredakteur), Redakteur in leitender Position, Ressortleiter, stellvertretender Ressortleiter, Redakteur (Fachredakteur), Journalist, Rezensent, (...); Reporter, Moderator, Auslandskorrespondent, Korrespondent, Bildredakteur, Pressefotograf, Producer, Koordinator, Umbruchredakteur, Reaktionstechniker, freier Journalist, Volontär, Redaktionsassistent.

²⁸¹ Scholl, 2002, S. 475f.

²⁸² Groth, Otto: Vermittelte Mitteilung. München, 1998, 34 ff.

Vollzähligkeit der Stoffgebiete“ seien von Bedeutung. Allerdings, so Groth sinngemäß, sind auch dieser Vollzähligkeit Grenzen gesetzt. Der Journalist müsse sich daher mit seinen Lesern auseinandersetzen und in Kenntnis von Leser und Lebensbereich des Lesers die richtigen Selektionsentscheidungen treffen. Für eine weitere Dimension der Vollständigkeit plädiert Ruß-Mohl²⁸³. Denn auch der Umfang der Berichterstattung müsse dem Ereignis angemessen sein. Nur durch eine adäquat proportionierte Darstellung der komplexen Realität könne der Zustand erreicht werden, der in der Praxis als ‚journalistische Objektivität‘ verstanden wird“.

6.1.4.1.1 Nachrichtenauswahl/Nachrichtenwerte

Die Nachrichtenwerttheorie stellt ein wesentliches kommunikationswissenschaftliches Konzept zur Erklärung der Selektion von Nachrichten dar. Die journalistische Auswahl wird auf bestimmte Eigenschaften der Ereignisse zurückgeführt²⁸⁴. Im Gegensatz zur „Gatekeeper“-Theorie, die den Journalisten als „Schleusenwärter“ von Nachrichten sieht, setzt die Nachrichtenwerttheorie bereits sehr früh im journalistischen Selektionsprozess an; nämlich bei der Wahrnehmung der Ereignisse. Einer der wichtigste Vertreter der Nachrichtenwerttheorie ist Winfried Schulz²⁸⁵, regte in den 1970er Jahren an, die Nachrichtenfaktoren als „journalistische Hypothesen von Realität“²⁸⁶ zu sehen. Dadurch ändert sich die Sichtweise auf die Nachrichtenfaktoren. Diese können nun nicht mehr als „objektive Eigenschaften“ von Ereignissen gesehen werden, sondern als beeinflussende Faktoren für Gewichtung, Umfang, Platzierung und Aufmachung von Meldungen. Schulz definierte insgesamt 18 Nachrichtenfaktoren, welche als Entscheidungskriterien zur journalistischen Themenauswahl zum Zuge kommen. Diese Faktoren teilte er auf sechs Faktorendimensionen auf²⁸⁷:

²⁸³ Ruß-Mohl, Stefan: Journalismus. Frankfurt am Main, 2003, S 67

²⁸⁴ vgl. Staab, Joachim Friedrich: Entwicklungen der Nachrichtenwert-Theorie. In: Neverla, Irene, Grittmann, Elke und Pater, Monika [Hrsg.]: Grundlagentexte zur Journalistik. UKV Verlag, Konstanz, 2002, S. 608.

²⁸⁵ Schulz, Winfried: Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien. Freiburg/München, 1976, S.30. zit. nach Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Böhlau, Wien, 2002, S. 276 ff.

²⁸⁶ Staab, 2002, S. 611.

²⁸⁷ vgl. außerdem Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Böhlau, Wien, 2002, S. 277ff.

- Zeit

Die Aktualität ist das Metronom der Nachrichtenindustrie. Verstanden werden kann die Aktualität als zeitliche Unmittelbarkeit. Möglichst schnell und bestenfalls möglichst exklusiv sollen Nachrichten sein, denn wer eine wichtige Nachricht als erster bringt, hat die Hörer, Seher und User auf seiner Seite. Die Aktualität ist meist das wichtigste Kriterium in der Publikungunst²⁸⁸. Ruß-Mohl bringt die Dominanz der Aktualität in den Medien auf den Punkt: „Was nicht in der zeitlichen Dimension ‚aktuell‘ oder zumindest – etwa in Form von Jubiläen, Jahrestagen – aktualisierbar ist, hat kaum eine Berichterstattungschance.“²⁸⁹

Somit ist die Aktualität das wichtigste Qualitätskriterium – und birgt gleichzeitig die Gefahr einer peinlichen und unseriösen Falschmeldung. Neben der unmittelbaren Aktualität gibt es auch die mittelbare, also latente Aktualität. Dies sind Themen wie etwa Armut, Bildung, Umweltschutz und ähnliches, die zum Beispiel durch einen aktuellen Anlass (neue Studie, Gesetzesänderung,...) regelmäßig thematisiert werden. Dazu zählt die „Dauer“ des Ereignisses, wobei punktuelle Ereignisse (kurze Dauer) höher in der Gunst der Journalisten stehen. Auch die „Thematisierung“ ist ein Nachrichtenfaktor; damit sind „langfristig eingeführte“ oder auch „eingelernt“ genannte Themen gemeint.

- Nähe

Gemeint ist einerseits die „geographische Nähe“ des Ereignisses zum Sitz der jeweiligen Redaktion. Aber auch die „kulturelle Nähe“ (sprachliche, religiöse, literarische und wissenschaftliche Nähe), die „politische Nähe“ (wirtschaftspolitische Nähe zum Ereignisland) sind Faktoren. Ebenso wird die gefühlte Nähe zum Ereignis, die „Relevanz“ in dieser Dimension zusammengefasst. Mit Relevanz wird also der Grad der Betroffenheit bezeichnet.

²⁸⁸ Ruß-Mohl, 2003, S. 128.

²⁸⁹ Ruß-Mohl, 2003, S. 128.

- Status

In dieser Dimension werden „regionale Zentralität“ (politisch-ökonomische Bedeutung der Ereignisregion), „nationale Zentralität“ (wirtschaftliche, wissenschaftliche und/oder militärische Macht des Ereignislandes), „persönlicher Einfluss“ (politische Macht der beteiligten Personen) und „Prominenz“ (Bekanntheitsgrad der beteiligten Personen) zusammengefasst.

- Dynamik

„Überraschung“ bezüglich der Erwartbarkeit, des Verlaufes und des Resultat eines Ereignisses werden hier subsumiert, ebenso die „Struktur“ (Komplexität der Verlaufsnorm, Beteiligung und Überschaubarkeit eines Ereignisses).

- Valenz

Darunter sind Nachrichtenfaktoren wie „Konflikt“, „Kriminalität“, „Schaden“, aber auch „Erfolg“ zusammengefasst.

- Identifikation

„Personalisierung“ als Grad des persönlichen Bezugs zum Ereignis und „Ethnozentrismus“, also die räumliche und gefühlte Entfernung zum Ereignisland sind hier definiert.

Christiane Eilders²⁹⁰ fügt außerdem die Faktoren „**Emotion**“ und „**Sex/Erotik**“ hinzu. Ruß-Mohl den für visuelle Medien wichtigen Nachrichtenfaktor „**Umsetzbarkeit in Bildern**“. In der Tat werden manche Ereignisse in den visuellen Medien, speziell im TV, nicht thematisiert, weil man sie nicht bebildern kann.

Ob die Annahme richtig ist, dass journalistische Selektionsentscheidungen auf derartige Kriterien beruhen, ist allerdings nicht beweisbar. Ebenso besteht die Möglichkeit, dass Journalisten die Nachrichtenfaktoren als Legitimation zur Selektion von Meldungen

²⁹⁰ Eilders, Christiane: Nachrichtenfaktoren und Rezeption. Wiesbaden, 1999. In: Pürer, Heinz: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. UKV, Konstanz 2003, S. 133.

verwenden.²⁹¹ Ruß-Mohl nennt noch ein weiteres mögliches Motiv hinter der Nachrichtenauswahl von Journalisten, das nur auf den ersten Blick sarkastisch wirkt: „Je mehr ein Ereignis den Erwartungen und Wünschen oder Bedürfnissen des Publikums entspreche [...] desto eher werde es zur Nachricht. Überspitzt lässt sich sagen, dass Nachrichten vor allem das bestätigen, was wir schon wissen oder gerne wissen möchten – ‚News are actually ‚olds‘“.

6.1.4.1.2 Krieg als Nachrichtenfaktor

Wie kommt es, dass es unzählige Kriege und bewaffnete Konflikte²⁹² auf der Welt gibt, aber nur ein Bruchteil davon hierzulande Eingang in die Medienberichterstattung finden? Könnte man nicht davon ausgehen, dass Krisen und Kriege – die Archetypen der „bad news“ - grundsätzlich weltweite massenmediale Beachtung finden? Trotz modernster Technologien im „globalen Dorf“ gibt es verschieden geartete Einschränkungen für die Massenmedien. Voraussetzung für eine Kriegsberichterstattung, besonders jene der audiovisuellen Medien, ist die technische Infrastruktur bzw. die Möglichkeit zur Partizipation an selbiger. (zB. Übertragungswagen, Satellitenleitungen zur Datenübertragung etc.); ebenso müssen Journalisten in Kriegsgebieten mit enormem organisatorischem Aufwand rechnen (Carnets, Visa, Dolmetscher, Fahrer, verknappte Energiere Ressourcen...). Hinzu kommen die ökonomischen Aspekte beginnend bei Reise- und Aufenthaltskosten, Produktionskosten und außerplanmäßige Kosten wie die Bezahlung von einheimischen „Guides“ etc. Neben den Imperativen Technologie, Organisation und Ökonomie definiert Löffelholz als wichtigste Faktoren für eine Berichterstattung die Zugänglichkeit des Kriegsgebietes und die Informationsbereitschaft der Kriegsparteien.²⁹³ Von den zuvor zitierten Nachrichtwerten würden folgende auf Kriege (und außerdem auf Krisen und bewaffnete Konflikte) zutreffen und eine Berichterstattung begünstigen:

²⁹¹ vgl. Staab, 2002, S. 617.

²⁹² Laut der Arbeitsgemeinschaft Kriegsursachenforschung des Departments Sozialwissenschaften der Universität Hamburg waren es im Jahr 2006 29 Kriege und 15 bewaffnete Konflikte weltweit. Siehe auch unter http://www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/kriege_aktuell.htm (05/2008)

²⁹³ Löffelholz, Martin: Krisenkommunikation. In: Löffelholz, Martin [Hrsg.]: Krieg als Medienereignis. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1993, S. 19.

„(..)der Grad der Betroffenheit (des eigenen Landes), d[ie] Beteiligung von Elite-Nationen, d[ie] Möglichkeit von Anschlusskommunikation an berichtete Ereignisse im Inland, de[r] Grad der Überraschung, d[ie] kulturelle, politische und ökonomischen Distanz sowie d[ie] Möglichkeit, den Krieg zu personalisieren. Im Zeitalter der Bildschirmmedien kommt als weiteres entscheidendes Kriterium hinzu, ob eine Krise oder ein Krieg ausreichend Visualisierungsmöglichkeiten biete(t).“²⁹⁴

6.1.4.1 Recherchieren

Nach der Themenauswahl beginnt für den Journalisten die Recherche-Arbeit – zumindest im besten Fall. In den letzten Jahren boomten die Public Relations und bieten Journalisten Themenauswahl und scheinbar fertig recherchierte Geschichten in einem. Neben Pressemeldungen und den Diensten der Nachrichtenagenturen führte das Internet zum endgültigen Durchbruch der sogenannten Schreibtischrecherche. Der Onlinejournalismus steht außerdem im Ruf, als einzige journalistische Grundtechnik das sogenannte „Copy & Paste“-Verfahren zu beherrschen – also das 1:1-Kopieren von Presse- und Agenturmeldungen.

Begründet werden kann diese Recherchemüdigkeit aber nicht ausschließlich durch Bequemlichkeit der Journalisten; auch der ökonomische Druck und daraus resultierende knappe Personalressourcen und Zeitdruck spielen eine wesentliche Rolle. Kaum ein Journalist in einer Tageszeitung ist heutzutage für nur eine Story pro Tag zuständig. Auch Layout-Überlegen, Visualisierung (Bilder, Grafiken...) und kleine Füllelemente wie Kurznachrichten, Einspalter, Tipps usw. fallen ins Ressort. Dazu kommt für fest angestellte Mitarbeiter das Redigieren von Korrespondentenberichten und der Arbeiten externer Mitarbeiter und auch administrative Aufgaben. Haller spricht in diesem Zusammenhang von „Textmanagement“²⁹⁵

²⁹⁴ Löffelholz, 1993, S. 19.

²⁹⁵ Haller, Michael: Recherchieren. Ein Handbuch für Journalisten. UVK Medien, Konstanz, 2000, S. 17.

Im Idealfall jedoch gibt eine Pressemeldung oder eine Agenturnachricht allenfalls den Anlass zur Recherche einer Geschichte. Und die Recherche ist "... eine Strategie zur Informationskontrolle sowie zur effizienten und geplanten Informationsgewinnung hinsichtlich Thema, Publikum und Präsentation."²⁹⁶

Journalistische Produkte werden gewöhnlich von einer breiten Masse konsumiert. Der Journalist muss sich im Zweifelsfall vor der Öffentlichkeit für die sachliche Richtigkeit seiner Angaben rechtfertigen. So schreibt Saxer: "Als höchste journalistische Recherchiernormen im engeren Sinne können die faktische Richtigkeit der Basisinformation und die Vertretbarkeit von deren Interpretation bezeichnet werden."²⁹⁷ Haas weist aber noch auf eine weitere wichtige Funktion der Recherche hin, abseits der Faktensicherung, nämlich der Suche nach Informationen für eine demokratische, offenen Gesellschaft²⁹⁸.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Recherche eine der grundlegenden journalistischen Arbeitstechniken ist. Die Recherche soll dabei gründlich und in alle Stoßrichtungen verlaufen, Fakten und Quellen sollen überprüft werden. Durch die Recherche erst legitimiert sich der Anspruch der Massenmedien, die von Jean Jacques Rousseau beschriebene „vierte Säule“ im Staat zu sein.

6.1.4.3 Schreiben - Sprache, Verständlichkeit, Vermittlungskompetenz

“Oberstes Gebot der Sprache in den Massenmedien ist die Forderung nach Verständlichkeit.“²⁹⁹ Zeitungsartikel, die mit Fremdwörtern gespickt sind, Schachtelsätze im Hörfunk und die Bild-Text-Schere bei Fernsehbeiträgen – die Übermittlung von

²⁹⁶ Haas, Hannes: Die Recherche. In: Neverla, Irene, Grittmann, Elke und Pater, Monika [Hrsg.]: Grundlagentexte zur Journalistik. UKV Verlag, Konstanz, 2002, S. 570.

²⁹⁷ Saxer, Ulrich: Recherche als journalistischer Auftrag und Prüfstein. In: Fernsehen und Bildung, 10, H.3, S. 228. zit. nach Haas, 2002, S. 572.

²⁹⁸ Haas, 2002, S. 572

²⁹⁹ Pürer, Heinz: Grundsätze der Mediensprache. In: Pürer, Heinz: Praktischer Journalismus, 2002, Salzburg, S. 224.

medialen Botschaften mag technisch einwandfrei sein, kommt aber oft beim Medienrezipienten nicht an, weil er die Botschaft schlicht und einfach nicht versteht. Damit sind alle vorangegangenen Bemühungen um Themenauswahl, Recherche, Objektivitätsbemühungen etc. im Sande verlaufen. Die Botschaft hat die Öffentlichkeit erreicht, aber auch nicht. Auf jeden Fall hat die Botschaft die Wirkung verfehlt. Wolf Schneider meint, dass die Mediennutzer instinktiv eine unbewusste Kosten-Nutzenaufstellung machen würden, und fasst die Anforderungen folgendermaßen zusammen:

„Wie viel Zeit und wie viel Energie werde ich für die Lektüre aufwenden müssen und welcher Nutzen, welche ‚Belohnung‘ erwartet mich dafür? (...) Werde ich zum Weiterlesen animiert, weil der Inhalt genügend interessant ist, der Stil genügend attraktiv und eingängig ist, damit ich in vernünftiger Zeit mit wenig Plage zu meinem Nutzen komme?“³⁰⁰

Die Verständlichkeit des Textes ist demnach mit der Attraktivität des Textes gleichberechtigt. Fehlt eines von beiden, wendet sich der Rezipient höchstwahrscheinlich einer anderen Tätigkeit, einer anderen Lektüre, einem anderen Medium zu. Langer, Schulz von Thun und Tausch³⁰¹ definieren vier wichtige Merkmale für die optimale Vermittlung von Medieninhalten:

- Einfachheit
Kurze, einfache Sätze und die Verwendung geläufiger Begriffe sind gefordert. Fremdwörter sollen erklärt und Amtsdeutsch vermieden werden.
- Gliederung-Ordnung
Der Aufbau soll folgerichtig und übersichtlich sein, ein roter Faden soll sich durch den Verlauf der Geschichte ziehen.
- Kürze –Prägnanz
Der Journalist hat sich auf das Wesentliche zu beschränken, keine Füllwörter sollen verwendet werden.
- Stimulanz/Leseanreiz
Jeder Rezipient fühlt sich von anderen journalistischen Produkten stimuliert,

³⁰⁰ Schneider, Wolf: Deutsch für Profis. Goldmann, München, 2001, S. 36.

³⁰¹ vgl. Pürer, 2002, S. 225.

dennoch lassen sich einige generelle Übereinstimmungen erkennen: Aktive Verben verwenden, Protagonisten im Text erwähnen, das Aktiv bevorzugen, Fremdwörter und Metapher weitgehend aussparen usw.

6.1.4.4 Redigieren

„Redigieren“ umfasst im besten Fall die inhaltliche, sprachliche, formale (genrebezogenen) und ethisch/rechtliche Überprüfung eines journalistisches Produktes.³⁰² In der journalistischen Praxis erfolgt die Überprüfung meist beim „Redigieren“ bzw. „Gegenlesen“ durch Redaktionskollegen oder Schlussredakteure. Das Gegenlesen sollte bzw. könnte aber auch zum Überprüfen von Fakten genutzt werden, um damit Objektivitätsstandards zu erfüllen.

6.2 Journalistische Berufsauffassungen

Im Rahmen der kommunikationswissenschaftlichen Kommunikatorforschung wurden auch verschiedene Typen von journalistischen Berufsauffassungen extrahiert. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass kaum ein Journalist Vertreter von nur einer der hier vorgestellten Typisierungen ist. Haas und Pürer weisen außerdem darauf hin, dass neben Lebenslauf und journalistischer Ausbildung auch „Sachzwänge des medienspezifischen Umfeldes, der konkreten redaktionellen Arbeitsbedingungen sowie die Funktion und Position eines Journalisten innerhalb des Medienbetriebes selbst“³⁰³ Einfluss auf die berufliche Sozialisation des Journalisten haben.

³⁰² Ruß-Mohl, 2003, S. 165.

³⁰³ Haas, Hannes u. Pürer, Heinz: Berufsauffassungen im Journalismus. In: Pürer, Heinz [Hrsg.]: Praktischer Journalismus. Kuratorium für Journalistenausbildung, Salzburg, 1996. S. 355.

6.2.1 Objektive Berichterstattung

Die „Objektive Berichterstattung“ wird verkürzt auch Informationsjournalismus bezeichnet.

In dieser Berufsauffassung steht die neutrale Vermittlung relevanter Ereignisse aus Politik, Wirtschaft, Kultur etc. im Mittelpunkt. Neutrale Vermittlung bedeutet, dass der Berichtersteller den Anspruch einer „objektiven“ Berichterstattung hat. Diese „Objektivität“ hat sich allerdings im Diskurs als unlösbares theoretisches Problem erwiesen. Daher werden an dieser Stelle das Entstehen des journalistischen Objektivitätspostulats und die damit verbundenen Problematik in der Journalistik erläutert.

6.2.1.1 Das Objektivitätspostulat in der Journalistik

Der im Journalismus zentrale Begriff der Objektivität entstand in den 1920er-Jahren. Schmidt und Weischenberg³⁰⁴ sehen die Grundlage des „Objektivitätspostulats“ in der ökonomischen Strategie der Nachrichtenagentur „Associated Press“. Diese konnte durch die „Objektivität“ ihrer Nachrichtenmeldungen ein Qualitätslabel einführen und durch dieses als Verkaufsargument mehrere Zeitungen beliefern. Nebenbei wurden sie dank dieser Marketingstrategie Geburtshelfer eines der wesentlichen journalistischen Qualitätsmerkmale. Grittmann³⁰⁵ sieht neben dieser Professionalisierung der Nachrichtenagenturen durch die Objektivitätsnorm auch einen strategischen Vorteil für das gesamte System des Journalismus: „Das Objektivitätspostulat ermöglicht dem Journalismus jedoch, sich als die Institution zu präsentieren, die ‚neutral‘ über die Gesellschaft und ihre Umwelt berichtet. Neutralität und Wahrhaftigkeit sind zentrale Begriffe, die mit Objektivität verbunden sind.“³⁰⁶

³⁰⁴ Schmidt, Siegfried J. u. Weischenberg Siegfried: Mediengattungen: Berichterstattungsmuster, Darstellungsformen. In: Merten, Klaus, Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg Siegfried [Hrsg.]: Die Wirklichkeit der Medien. Opladen, 1994, S. 224 f.

³⁰⁵ Grittmann, 2007, S. 232.

³⁰⁶ Grittmann, 2007, S. 232.

Weischenberg³⁰⁷ sieht den Informationsjournalismus als den zentralen Typus bzw. das zentrale „Berichterstattungsmuster“ in westlichen Journalismussystemen. Die „Ware“ Journalismus muss in diesen Journalismussystemen „organisatorisch und technisch“ so beschaffen sein, dass sie ökonomischen Effizienzkriterien genügen kann. Dabei behilft sich der Journalismus mit „Konstruktionsplänen“, die ihren Anfang mit der modernen Massenkommunikation und der Entwicklung des Berufsbildes „Redakteur“ nahmen. Seitdem, so Weischenberg, sei die Aussagenentstehung das Ergebnis komplexer Handlungsabläufe in durchorganisierten Redaktionssystemen. Davon abgesehen, wäre eine weitere Motivation zur Entwicklung des Objektivitätspostulats der Wunsch nach Statusaufwertung der Journalisten gewesen, ebenso wie eine Absicherung gegen Kritik und Zensur, ähnlich jener der klassischen Professionen (Ärzte, Rechtsanwälte).

Seit den 60er Jahren sieht Weischenberg den Informationsjournalismus allerdings in der Krise: „Insbesondere die Berichterstattung über den Vietnamkrieg provozierte gravierende Einwände gegen dieses Muster: Es klammerte Hintergründe, Ursachen und die Interpretationen aus; beschrieben würde nur die Oberfläche – im Fall des Vietnamkriegs die Zahl der Bomben, Divisionen und Toten.“³⁰⁸ Die Kritik gegen das vergrößernde Wirklichkeitsmodell bestehe bis heute. Auch Pürer weist auf die Gefahr hin, dass Informationsjournalismus zum „Verlautbarungsjournalismus“ abdriftet, wenn er „Hintergründe und Ursachen ausklammert, auf kritische Wachsamkeit verzichtet und an der Oberfläche bleibt.“³⁰⁹ Konsequenz des „Verlautbarungsjournalismus“ kann sein, dass die Rezipienten sich abwenden bzw. journalistischen Produkten zuwenden, die sich weniger am Objektivitätspostulat orientieren – z.B. dem Boulevardjournalismus.

Neuberger³¹⁰ stellt fest, dass die zumeist verwendeten Objektivitätskriterien wie Vollständigkeit, Ausgewogenheit, Vielfalt u.a. eigentlich keine Objektivitätskriterien,

³⁰⁷ vgl. Weischenberg, Siegfried: *Journalistik*. Bd.2: Medientechnik, Medienfunktionen, Medienakteure. Westdt. Verlag, Opladen, 1995. S 112f.

³⁰⁸ Weischenberg, 1995, S. 113.

³⁰⁹ Pürer, Heinz: *Publizistik- und Kommunikationswissenschaft*. UKV, Konstanz 2003, S. 122.

³¹⁰ Neuberger, Christoph: *Journalismus als Problembearbeitung. Objektivität und Relevanz in der öffentlichen Kommunikation*. Konstanz/UKV, 1996, S. 94ff, zit. nach Grittmann, 2007, S. 234

sondern Fragen der Nachrichtenauswahl und Relevanz sind. Außerdem ortet er ein Erkenntnisproblem: Vollständigkeit, so Neuberger, sei unmöglich, weil Wirklichkeit prinzipiell unendlich ist. Dieser Meinung ist auch Winfried Schulz. Die uns umgebende Umwelt sei viel zu groß und komplex, um sie real und objektiv erfassen zu können. Sowohl die individuelle als auch die massenmediale Umweltbeobachtung können nur zu einer modellhaft rekonstruierten Realität führen³¹¹. Die Radikalen Konstruktivisten bringen die Frage nach der Objektivität und deren Messbarkeit auf einen – radikalen – Punkt: Für sie gibt es keine objektive Wirklichkeit.³¹² „Wirklichkeitskonstruktion widerfährt uns mehr, als dass es uns bewusst ist...“³¹³ Dieser konstruktivistische Gedanke spiegelt sich auch in der systemtheoretischen Auseinandersetzung mit Objektivität wieder.

Neuberger sieht auch die anderen „Objektivitätskriterien“ wie Relevanz und Wichtigkeit nicht als Kriterien der Objektivität sondern als selektive Kriterien des beobachtenden Subjekts. Werte, an denen sich ein Beobachter orientiere, können nicht objektiv sein. Er schlägt daher vor, ein einziges Objektivitätskriterium zuzulassen: „Lediglich Richtigkeit – im Sinne der Übereinstimmung einer Behauptung mit den Tatsachen – verbleibt (...)“³¹⁴

Schmidt und Weischenberg schlagen vor, das Berichterstattungsmuster der „Objektiven Berichterstattung“ als eine Art Vereinbarung zwischen Produzenten/Journalisten und Rezipienten zu sehen. Die zugrunde liegenden Kriterien dieser Vereinbarung lautet aber nicht „Wahrheit“ oder „Realitätsnähe“ sondern „Nützlichkeit“ und „Glaubwürdigkeit“.³¹⁵ Doch den theoretischen Zweifeln an der Existenz von Objektivität zum Trotz muss das bzw. soll das Objektivitätspostulat in der Praxis dennoch umgesetzt werden.

³¹¹ vgl. Schulz, Winfried: Nachricht. In: Noelle-Neumann, Elisabeth, Schulz, Winfried; Wilke, Jürgen [Hrsg]: Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation. Frankfurt am Main, S. 307 – 337.

³¹² vgl. Schmidt, Siegfried: Die Wirklichkeit des Beobachters. In: Merten, Klaus, Siegfried Schmidt und Siegfried Weischenberg [Hrsg.]: Die Wirklichkeit der Medien. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, S. 3-19.

³¹³ Schmidt, 1994, S. 592.

³¹⁴ Schmidt, 1994, S. 592.

³¹⁵ Schmidt, 1994, S. 233.

6.2.1.2 Das Objektivitätspostulat in der journalistischen Praxis

Das Objektivitätspostulat hat sich auf theoretischer Ebene als unlösbar gezeigt. Kommunikationswissenschaftliche Ansätze und die tägliche redaktionelle Praxis haben aber einen Konsens in Sachen Objektivität gefunden. Der Gegenpol der Wirklichkeit und Wahrheit, also Konzepte wie Täuschung und Lüge, ermöglichen es schließlich, die notwendige Existenz der Wahrheit zu manifestieren. Denn Lüge oder Täuschung „hätten doch gar keinen Sinn, wenn es nicht gleichzeitig einen Begriff von Wahrheit als ihrem Gegenstück gäbe“, so Leonhart.³¹⁶ Wenn man die philosophische Bedeutung des Wortes „Wahrheit“ außer acht lässt, stößt man auf nachprüfbare Fakten, die eine objektive Wirklichkeit bilden („Tokio – Hauptstadt von Japan“). So definiert Leonhart schließlich eine „wahre Tatsache“ als: „diejenige Beschreibung eines Sachverhaltes, auf die alle Menschen sich einigen könnten, wenn sie umfassend informiert und weder von Interesse noch von Vorurteilen, Neigungen oder Abneigungen abhängig wären.“³¹⁷

Auch in Redaktionen hat man den Glauben an das Vorhandensein der Wirklichkeit noch nicht aufgegeben. Journalisten lernen dort, stellt auch Weischenberg fest, „dass es die ‚Realität-an-sich‘ gibt und dass sie imstande sind, darüber ‚wahre Aussagen‘ zu machen.“³¹⁸

Doch Objektivität ist nicht messbar und daher ist das Objektivitätspostulat als journalistisches Kriterium schwer anwendbar bzw. überprüfbar. Objektivität ist also ein unerreichbares Ideal; das Ziel die höchstmögliche Annäherung. Im Hinblick auf die journalistische Praxis definiert Saxer das Objektivitätspostulat als „die Verpflichtung bzw. den Willen zu einer möglichst unverzerrten und daher annehmbaren publizistischen Beschreibung der Wirklichkeit“³¹⁹. Unverzerrt wird durch Saxer ebenda definiert als

³¹⁶ Leonhart, Rudolf Walter: Journalismus und Wahrheit. München, Zürich, Piper Verlag, 1976, S. 104.

zitiert nach Elles, Christoph u. Dominic Grzbielok: Das Phänomen der Fälschung in den Medien: Fiktion und Wirklichkeit. Saarbrücken, Verlag Müller, 2007, S. 38.

³¹⁷ Leonhart in Elles u. Grzbielok, 2007, S. 39.

³¹⁸ Weischenberg, 1995, S. 525.

³¹⁹ Saxer, Ulrich: Die Objektivität publizistischer Information. In: Langenbucher, Wolfgang [Hrsg.]: Zur Theorie der politischen Kommunikation, München, 1974. S. 211, zit nach Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Böhlau, 2002, S. 409.

„maßstabsgerechte Verkürzung aller nach der gemeinsamen Wirklichkeitserfahrung und dem gemeinsamen Sinnhorizont relevanten Dimensionen der Realität.“ Das Einhalten gewisser Richtlinien schafft eine gute Voraussetzung für größtmögliche Objektivität. Am reduziertesten ist wohl jener Grundsatz: Qualitätsmedien zeichnen sich durch eine klare Trennung von Nachricht und Meinung aus.

La Roche hat für Journalisten weitere Richtlinien³²⁰ aufgestellt, welche die Wahrung der Objektivität im Rahmen der Möglichkeiten gewährleisten sollen:

- Fakten müssen überprüfbar sein. Sind Fakten trotz sorgfältiger Recherche nicht voll bestätigt, muss der Journalist auf diese Ungewissheit hinweisen.
- Vollständigkeit und Ausgewogenheit der Darstellung muss gegeben sein.
- Die Nachricht darf keine Meinungsäußerungen des Verfasser bzw. Bearbeiters enthalten. Floskeln (Stehsätze) sowie schmückende und ergänzende Fakten zur Ausgestaltung können eine nicht gerechtfertigte Tendenz in die Nachricht bringen.
- Meinungsäußerungen, die den Gegenstand der Nachricht bilden, sind als solche zu kennzeichnen.

Auf den wichtigen Aspekt der Sachlichkeit bei optischen und nichtverbalen Darstellungen weisen Bentele und Ruoff³²¹ hin. Auch Bild, Ton, Sprache und Sprechweise dürfen in der audiovisuellen Berichterstattung nicht manipuliert werden.

Die Objektivität ist und bleibt also eine Bringschuld von Seite der Medienakteure. Dabei ist aber nicht zu vergessen, dass der Anspruch an Objektivität nicht in allen journalistischen Darstellungsformen gleichermaßen „Programm“ ist. Schmidt und Weischenberg heben im Zusammenhang mit der „objektiven Berichterstattung“ vor allem die faktenbezogenen Nachrichtendarstellungsformen hervor. So bleibt als allgemeines journalistisches Credo der Objektivität die „intersubjektive Überprüfbarkeit der Fakten“ eines journalistischen Produktes. In der journalistischen Praxis erfolgt die Überprüfung

³²⁰ vgl. La Roche von, Walther: Einführung in den praktischen Journalismus, List, 1985, S. 125 ff.

³²¹ Bentele, Günter u. Ruoff, Robert: Wie objektiv sind unsere Medien? Frankfurt am Main, 1982. zit. nach Pürer, 2003, S. 204.

meist beim „Redigieren“ bzw. „Gegenlesen“ durch Redaktionskollegen oder Schlussredakteure. Die Vollständigkeit und Ausgewogenheit der Darstellung sowie die Trennung von Nachricht und Meinung sind ebenfalls journalistische Qualitätskriterien, die vor allem in den nachrichtlichen Darstellungsformen relevant sind.

6.2.2 Interpretativer Journalismus

Hierbei steht nicht die Informationsfunktion im Vordergrund; „nicht die Weitergabe von Nachrichten ist wichtig, sondern deren Bewertung.“ Es werden „Interpretationsweisen und Zusammenhangseinschätzungen von Wirklichkeit³²²“ angeboten. Fakten werden recherchiert und in einen größeren Zusammenhang gesetzt. Die Problematik des interpretativen Journalismus ist die subjektive Wirklichkeitssicht des Journalisten, die sich mitunter als „Hüter der Wahrheit“ gerieren. Pürer nennt in diesem Zusammenhang das Beispiel des Magazinjournalismus.

6.2.3 Anwaltschaftlicher Journalismus

Haas und Pürer³²³ sprechen in diesem Zusammenhang von Journalismus, der eine „parteiliche (nicht parteipolitische) Subjektivität“ vertritt. Der Journalist sieht sich als Anwalt bzw. Ombudsmann von Personen oder Gruppen, die selbst keinen Zugang zu Medien oder Interessenvertretungen haben. Der Journalist hilft bei der Durchsetzung von legitimen Interessen der Bürger via Massenmedien. Es besteht allerdings auch die Gefahr der unseriösen Vereinnahmung für fragwürdige oder auch vorgetäuschte Interessen. Der anwaltschaftliche Journalismus wird auch als Solidaritäts- und Servicejournalismus bezeichnet.

³²² Bentele u. Ruoff, S. 204.

³²³ vgl. Haas, Hannes; Pürer, Heinz: Berufsauffassungen im Journalismus. In: Pürer, Heinz [Hrsg.]: Praktischer Journalismus. Kuratorium für Journalistenausbildung, Salzburg, 1996. S. 357.

6.2.4 Meinungsjournalismus

Die Presse als Sprachrohr für Kritik und Meinungsbildung in einer Demokratie liegt dieser Auffassung von Journalismus zu Grunde. Da in vielen Demokratien ein Verfall von politischer Kultur zu erkennen ist, ist diese Wächterfunktion, die sich oft als „vierte Säule im Staat“ sieht, durchaus erwünscht. Allerdings ist diese Wächterfunktion nicht durch die Verfassung legitimiert. Haas und Pürer³²⁴ warnen vor einer subjektiven Wirklichkeitssicht und daraus resultierend vor einem Deutungsmonopol des Journalismus auf die Wahrheit.

6.2.5 Investigativer Journalismus

Diese Ausprägung des Journalismus wird auch „Recherche“-Journalismus genannt. Ziel ist es, die Öffentlichkeit über vorenthaltene oder verschwiegenen Fakten oder Ereignisse zu informieren. Machtmissbrauch von Politikern ist ein häufig wiederkehrendes Thema des investigativen Journalismus. Die Recherche muss sehr gründlich verlaufen und gleicht einer „Beweisführung“. Dies erfolgt nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, da Medien ein hohes Risiko mit brisanten Veröffentlichungen eingehen. Pürer warnt aber vor einem Abgleiten in den „Enthüllungsjournalismus“ und vor einer Instrumentalisierung des Journalisten als Sprachrohr selektierter und womöglich tendenzieller Informationen einer Quelle.

6.2.6 Präzisionsjournalismus

Sozialwissenschaftliche Validitätskriterien und Instrumente versucht der Präzisionsjournalismus für die Recherche einzusetzen um damit dem Vorwurf der Oberflächlichkeit entgegen zu treten. Die Gefahr dieser Auffassung liegt auf der Hand: „Damit gibt sich das System Journalismus auf, in dem es versucht, das zu tun, was professionelle Wissenschaftler auf jeden Fall besser können.“³²⁵

³²⁴ Haas u. Pürer, 1996, S. 357.

³²⁵ Haas u. Pürer, 1996, S. 355.

6.2.7 New Journalism

Nonfiction oder Fiction? Diese Frage entbrannte, als Tom Wolfe, Truman Capote und andere „New Journalists“ ihrer ersten Reportagen veröffentlichten. Auf Objektivität oder die Trennung von Nachricht und Meinung wird beim New Journalism ausdrücklich kein Wert gelegt. Die Journalismusform ist in der amerikanischen Studentenbewegungen verwurzelt und verarbeitet neue Themen auf eine neue Art und Weise, nämlich mit langen Dialogen, Monologen, aber auch fiktionalen Passagen. Genauer wird auf den New Journalism in Kapitel 8.3.1.3 eingegangen.

6.2.8 McJournalism/Marketingjournalismus

Möglicherweise eine Reaktion auf die Krise des Informationsjournalismus ist die in den 1980er Jahren gestartete „McDonaldisierung“ des Journalismus, auch unter dem Titel McJournalism u.ä. bekannt. Ergebnis des McJournalismus, das auch als McPaper bezeichnet wird, ist ein journalistisches Produkt, das „rigoros auf neueste Technologien und auf Zeitarmut und gewandelte Leseransprüche setzt.(...) Ein Blatt mit konsequent durchgehaltenem Vierfarbendesign, mit bunten Bildern und Graphiken und mit extrem kurzen und leichtgewichtigen Artikeln.“³²⁶

Weischenberg bezeichnet diese Art des Journalismus auch als „Marketingjournalismus“, das oberste Ziel ist eine möglichst hohe Reichweite und damit verbunden die Attraktivität des Blattes für Werbekunden. Dazu bedarf es einer möglichst rationellen Arbeitsweise: „Wir lernen dabei (...), dass es beim Journalismus der Zukunft stets um das Ineinandergehen von drei Faktoren geht: Technologie, Ökonomie und Inhalt.“³²⁷ Auf die Boulevardisierung des Journalismus wird in Kapitel 7 noch im Rahmen des Cultural Studies Approachs und dessen Forschungen zum „Populären Journalismus“ eingegangen.

³²⁶ Weischenberg, 1995, S. 330 ff. Die Beschreibung bezieht sich auf das US-Tabloid „US Today“, kann aber wohl ohne Bedenken mittlerweile als auch zutreffende Beschreibung vieler Klone gesehen werden.

³²⁷ Weischenberg, 1995, S. 334.

EXKURS: Weblogs – Laienjournalismus oder der Journalismus der Zukunft?

Eine Herausforderung für die Journalismusdefinitionen sind zur Zeit Weblogs. Diese meist auf einem sehr einfachen Open Source-Content Management System basierenden Internettagebücher sind mit wenig Programmieraufwand und Kosten verbunden und ermöglichen jedem Internet-User das Publizieren im Internet. Durch geschickte Verlinkung, Indexierung („Tags“) und Vermarktung gelingt es immer mehr Blogs, in den Rankings der Suchmaschinen weit oben gelistet zu werden und somit eine beachtliche Reichweite zu erlangen. User und (Medien-)Unternehmen werden auf die „Blogosphäre“ aufmerksam und immer öfter taucht die Frage auf, ob Blogs nun eigentlich Journalismus sind – oder nicht.

Erik Möller³²⁸, Informatiker, Journalist und Wikipedia-Mitarbeiter beantwortete diese Fragen 2006 mit einem eindeutigen: „Nein“. Er zitiert den Netzanalytiker Clay Shirkey, der erklärte: „Die Reihenfolge der Broadcast-Medien ist ‚filtern, dann veröffentlichen‘. Die Reihenfolge der Communities ist ‚veröffentlichen, dann filtern‘. Zu recht kritisiert Möller außerdem, dass die Mehrheit der Weblogs keine eigene Hintergrundrecherche liefert, die jedoch das Herz des Journalismus sei.

Alby³²⁹ hingegen schätzt das massenmediale Potential von Blogs – im positiven und auch im negativen Sinne – höher ein. So führt er als Argument die gute Verlinkung von Blogs an, die diese im Suchmaschinen-Ranking sehr weit oben erscheinen lässt. Auch die Tatsache, dass Journalisten Blogs lesen und deren Themen aufgreifen, seien ein Hinweis auf den Einfluss, den Blogs mittlerweile haben.³³⁰ Durch die so genannte Blogosphäre entsteht außerdem ein neuer Lokal- bzw. Stadtteiljournalismus, betrieben von Bloggern, die aus ihrem persönlichen Umfeld berichten. Alby kritisiert aber auch die massenmediale

³²⁸ Möller, Erich: Die heimliche Medienrevolution. Wie Weblogs, Wikis und freie Software die Welt verändern. Heise Verlag, Hannover 2006, S. 131.

³²⁹ Alby, Tom: Web 2.0. Konzepte, Anwendungen, Technologien. Hanser, 2007. S. 31f.

³³⁰ Alby, S. 36f.

Verbreitung von ungeprüften Meldungen und damit verbundene Verleumdungen und Rufschädigungen durch Blogs. Web 2.0-Experte Tim O'Reilly³³¹ wiederum vermutet, dass nicht einzelne Blogs von den traditionellen Medien als Konkurrenz gesehen werden, sondern die Blogosphäre als Ganzes.³³² Eine mittelfristig gültige Aussage über Weblogs zu treffen, ist zur Zeit eine Sache der Unmöglichkeit – mangels historischer Distanz. Während diese Zeilen geschrieben werden³³³, gibt es jeden Tag Meldungen von neuen revolutionären Webanwendungen; viele davon in Zusammenhang mit Weblogs.

Aber auch gesellschaftspolitische Entwicklungen haben einen Einfluss auf die Blogosphäre. So ist in den USA ein Präsidentschaftswahlkampf im Gange, der die Leistungen und die Verantwortung der traditionellen Medien stark in Frage stellt. Während sich Zeitungen, Zeitschriften und TV-Stationen aus Angst vor Restriktionen aller Art auf politischen Nebenschauplätzen tummeln, geht in der Blogosphäre die Post ab – im wahrsten Sinne des Wortes. Der liberale Weblog HuffingtonPost.com³³⁴ kann sich mittlerweile mit der Reichweite der großen US-Tageszeitungen messen. www.huffingtonpost.com ist außerdem dem Seitenranking von alexa.com³³⁵ und technocrati.com³³⁶ nach zu schließen, der meistgelesenen News Blog weltweit. Neben eigenständiger Recherche und dadurch auch originärer Contentproduktion lassen auch Gastbeiträge von Autoren wie Norman Mailer oder George Clooney die Userzahlen nach oben schnellen. Namensgeberin und Mitbegründerin der Huffington Post, Arianna Huffington, gehört mittlerweile zu den einflussreichsten Medienmachern der USA. Ein ähnliches Phänomen wie die Huffington Post, doch international bekannter, ist der Weblog von Perez Hilton³³⁷. www.perezhilton.com lebt von exklusivem Promiklatsch und -fotomaterial, garniert mit polemischen Kommentaren von Mario Armando Lavandeira Jr.,

³³¹ und einer der Miterfinder des Terminus „Web 2.0“

³³² Alby, S. 28.

³³³ Juli 2008

³³⁴ vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Huffington_Post

³³⁵ www.alexa.com misst die Popularität von Websites anhand des Web Traffics und erstellt weltweite Rankings. Alexa.com gehört seit 1999 zum Amazon.com-Konzern.

³³⁶ <http://technorati.com/pop/blogs/> - misst die Popularität von Blogs anhand der Verlinkung. Ebenfalls weltweite Rankings.

³³⁷ vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Perez_Hilton

aka Perez Hilton. Der Blog erreicht derzeit im alexa.com-Ranking einen Platz in den Top 500.

Eine noch nicht explizit erforschte Annahme ist, dass sich allgemein, aber speziell in der IT-Branche, der Fachjournalismus zunehmend in die Blogosphäre verlagert. Ein Beispiel dafür sind die Blogs www.slashdot.com und www.techcrunch.com, die zu den weltweit populärsten gehören. Von diesen großen, weltweiten Blogs abgesehen, ist es für Mitarbeiter der IT-Branche, gerade im Bereich des Consulting, mittlerweile Usus, einen fachspezifischen Blog zu führen. Mit Hilfe von Networking und Backlinks macht sich die Branche die viralen Effekte des Internets zu nutze und erreicht damit außerdem hohe Suchmaschinen-Rankings – und erhöht damit ihre Reichweite.

In Anbetracht dieser jüngsten Entwicklungen bleibt abzuwarten, wer letztendlich richtig liegt mit seiner Vorhersage für die Weblogs. Im Juli 2008 jedenfalls sieht es so aus, als wäre man in der Blogosphäre gerade erst auf den Geschmack des Journalismus gekommen. An dieser Stelle sei Scholl zitiert: „Wenn eine Definition von Journalismus an die Praxis rückgebunden sein muss, unterliegt sie auch den (gesellschaftlichen) Veränderungen, die sich aus der Evolution der Praxis ergeben und kann sich keiner zeitlichen Stabilität sicher wöhnen.“³³⁸

Das Fazit scheint auf der Hand zu liegen: Weblogs, aber auch der Citizen News Channel auf Youtube.com³³⁹ und andere Phänomene des Web 2.0 (z.B. Social Bookmarking³⁴⁰) werden eine Herausforderung für die Journalistik hinsichtlich einer erweiterten Journalismusdefinition werden.

³³⁸ Scholl, 2002, S 481.

³³⁹ <http://www.youtube.com/citizennews> Von Usern generierte Nachrichtenvideos werden von Journalisten selektiert. Aufnahme des Probebetriebs 05/2008.

³⁴⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Social_Bookmarking - das mit dem Social Bookmarking verbundene Indexierungs- und Rankingsystem kann als Form der Nachrichtenselektion auf Rezipientenseite gesehen werden.

6.3 Funktionen von Massenmedien

Wie das Beispiel der Weblogs zeigt, stoßen bisherige Journalismus-Definitionen schnell an ihre Grenzen. Um die Definition des Journalismus weiter zu fassen, wird hier auf die gesellschaftlichen und individuellen Funktionen von Journalismus eingegangen. Im Anschluss werden auch noch die eben erwähnten journalistischen Kerntätigkeiten vertieft. Die Funktionen, die Medien und so auch Journalismus erfüllen können und sollen, sind vielfältig und werden von Individuen oder der Gesellschaft unterschiedlich definiert und bewertet. Gerade in Bezug auf den öffentlich-rechtlichen Rundfunk finden die Funktionen der Massenmedien sogar in Gesetzestexte Eingang. Wie bereits erwähnt, definiert Luhmann das System Journalismus durch den Code „Information/Nichtinformation“; Weischenberg ist der Ansicht, dass der westliche Journalismus hauptsächlich „Informationsjournalismus“ sei. Dies lässt auf Information als zentrale Funktion schließen.

6.3.1 Die Informationsfunktion

Übereinstimmend wird von der Informationsfunktion als zentrale Funktion der Massenmedien und somit auch auf den Journalismus bezogen gesprochen. Pürer beschreibt das Wesen der Informationsfunktion folgendermaßen:

„Die Bedeutung (...) für den Einzelnen wie für das System liegt dabei in der Erweiterung des Kenntnisstandes im Bereich der Sekundärerfahrung, also bei Wissen und Erfahrung, die wir nicht primär aus dem direkten Umgang mit unserer unmittelbaren Umwelt gewinnen können.“³⁴¹ Pürer spricht von der Informationsfunktion als Fundament für alle übrigen Leistungen der Massenmedien und leitet daraus auf die grundlegenden Qualitätskriterien für massenmedial vermittelte Information ergo journalistische Produkte ab: “ (...) nämlich die Postulate nach Vollständigkeit, Objektivität und Verständlichkeit.“ Des Weiteren spricht Pürer über die genannten Postulate von einem „Orientierungsrahmen“ für die journalistische Arbeit, mit dem Kommentar, diese Postulate seien de facto nicht erfüllbar. Warum diese Postulate einem theoretischen Idealzustand und nicht der Realität entsprechen können, wird zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit behandelt.

³⁴¹ Pürer, 2003, S. 425.

Pürer geht auf die Postulate Vollständigkeit, Objektivität und Verständlichkeit näher ein. Die Vollständigkeit umfasse (möglichst) umfassende Information, nicht nur Themenvielfalt, sondern auch Meinungsvielfalt.

Die Objektivität, in der Wissenschaftstheorie ein unerreichbarer Idealzustand, wird als „möglichst unverzerrte, faktengetreue Berichterstattung aus möglichst vielen Blickwinkeln“ definiert.³⁴² Zur Verständlichkeit sollen Informationen so aufbereitet werden, dass auch Nicht-Experten „die Bedeutung im gesellschaftlichen Kontext erkennen“, und dies ohne Verzerrung oder grobe Vereinfachung.

6.3.2 Die politische Funktion

Neben der Informationsfunktion ist die politische Funktion von hoher Relevanz für jede Gesellschaft. Journalismus und Medien wurden von Jean Jacques Rousseau als „Die vierte Säule“ im Staat bezeichnet, Dank dieser Systeme ist es möglich, Öffentlichkeit herzustellen – und letztlich die Voraussetzungen zur Kontroll- und Kritikausübung hinsichtlich politischer Entscheidungen durch die Gesellschaft ausüben zu können. Wie wichtig diese Kontrollfunktion ist, zeigt die Definition von Journalismus von Schneider/Rau: „Durch den Dschungel der irdischen Verhältnisse eine Schneise der Information zu schlagen - und den Inhabern der Macht auf die Finger zu sehen.“³⁴³

Das politische System benötigt diese durch die Massenmedien hergestellte Öffentlichkeit, um dem gegenüber den Staatsbürgern Unterrichts- und Mitteilungsbedürfnis (Artikulationsfunktion) nachzukommen. Außerdem kann auf diesem Wege für Unterstützung des politischen Systems (Akzeptanzbedürfnis) geworben werden; ebenso können außenpolitische Belange kommuniziert werden (Medien-Diplomatie).

Doch neben dem Herstellen von Öffentlichkeit spielt auch die politische Bildung des Individuums eine wichtige Rolle:

³⁴² Pürer, 2003, S. 425.

³⁴³ Schneider, Wolf u. Paul-Josef Raue: Das neue Handbuch des Journalismus. Reinbek 2006, S. 12.

"Die politischen Rollen, die der Mensch als Staatsbürger lernen muss (z.B. Parteigänger, Parteimitglied, Wähler, Opponent, Kooperant usw.) erst recht aber als Träger politischer Verantwortung in den vielfältigen Organisationen des Willensbildungs- und Entscheidungsprozesses, werden zwar ebenfalls durch die primären Sozialisationsinstanzen Familie, Schule, Nachbarschaft usw. angelegt, doch ihre zeitgemäße und form- wie rechtmäßige Ausgestaltung bedarf ständiger aktueller Informationen."³⁴⁴

Die Bildungsfunktion wird unterstützt durch journalistische Darstellungsformen und Formate wie Leitartikel, Leserbriefe, Kommentare usw. aber auch durch Schulfernsehen, Telekolleg, TV-Duelle usw.

6.3.3 Die soziale Funktion

Die Sozialisationsfunktion umfasst Normen- und Wertevermittlung innerhalb der Gesellschaft. Die soziale Orientierungsfunktion wird von Ronneberger wie folgt beschrieben:

"Faktum ist, dass wir täglich von den Massenkommunikationsmitteln mit einer Fülle von Details versorgt werden, die es uns ermöglichen, uns in der immer unübersichtlicher und auch feindseliger werdenden Umwelt zurechtzufinden. Sie helfen uns, von der Bereitstellung der Güter und Dienstleistungen einer entwickelten Industriegesellschaft nützlichen Gebrauch zu machen (...)"³⁴⁵

Auch Entlastung und Zerstreuung in der Freizeit ist als Rekreation Teil der sozialen Funktion und schließlich auch die Eskapismusfunktion, die das Individuum den Alltag vergessen lässt. Gerade Unterhaltungsprogramme sind in den letzten Jahren stetig mehr geworden, durch „Infotainment“ und „Edutainment“, die Information bzw.

³⁴⁴ Ronneberger, Franz: Funktionen des Systems Massenkommunikation. In: Haas, Hannes [Hrsg.]: Mediensysteme. Struktur und Organisation der Massenmedien in den deutschsprachigen Demokratien. Braumüller, 1990, S. 160.

³⁴⁵ Ronneberger, 1990, S. 159.

Bildungsangebote mit unterhaltsamen Elementen und oft auch Marketingleistungen verbinden.

6.3.4 Die Integrationsfunktion

Maletzke³⁴⁶ weist auf die Differenziertheit der Gesellschaft hin. Durch die Verschiedenartigkeit der Interessen sei die Gefahr von Desintegration und das daraus resultierende Auseinanderfallen der Gesellschaft groß: “Es gibt divergierende Kräfte, Interessenskonflikte, regionale Eigenheiten und Randgruppen, die allzu leicht vom Ganzen abgetrennt werden können. Integration herzustellen oder zu bewahren bildet also ein gesellschaftliches Ziel (...). „

Die Massenmedien seien nicht nur in der Lage, so Maletzke, sondern nach unserem Demokratieverständnis auch verpflichtet, zur gesellschaftlichen Integration beizutragen. Sowohl die Printmedien als auch Rundfunkanstalten kämen dieser Verpflichtung nach: “...mit Programmen (...) allen gesellschaftlichen Gruppen zu dienen und den Staatsbürgern zu zeigen, dass es in einer Gesellschaft eine Vielfalt von Gruppen mit eigenen Lebensformen, Anschauungen und Interessen gibt, und dass diese Gruppen aufeinander angewiesen sind.“³⁴⁷

6.3.5 Die ökonomische Funktion

Diese Funktion hat für diese Arbeit keine Bedeutung, wird der Vollständigkeit halber aber erwähnt. Pürer³⁴⁸ verweist auf den Soziologen Horst Holzer, der im Zusammenhang mit der „Aktivierung der Ware-Geld-Beziehungen“ durch die Massenmedien von der

³⁴⁶ Maletzke, Gerhard: Integration - Eine gesellschaftliche Funktion der Massenkommunikation. In: Haas, Hannes [Hrsg.]: Mediensysteme. Struktur und Organisation der Massenmedien in den deutschsprachigen Demokratien. Braumüller, 1990, S. 167.

³⁴⁷ Maletzke, Gerhard, 1990, S. 167.

³⁴⁸ Pürer, 2003, S. 428.

Zirkulationsfunktion spricht. Sowohl durch die Werbung in Massenmedien als auch durch redaktionelle Einbindung regen die Medien zum Kauf von Produkten an.

6.3.6 Die Agenda Setting-Funktion

Ruß-Mohl nennt eine fünfte wichtige Funktion des Journalismus: Thematisierung und somit Fokussierung der öffentlichen Aufmerksamkeit auf das Thema. In der Kommunikationswissenschaft wird dieser Vorgang als Agenda Setting bezeichnet, übersetzt Tageordnungs- oder Thematisierungsfunktion. Die Agenda Setting Hypothese³⁴⁹ besagt, dass „Massenmedien nicht so sehr beeinflussen, was wir denken, sondern eher bestimmen, worüber wir nachzudenken haben.“³⁵⁰ Burkart weist allerdings darauf hin, dass heute „die simple Kausalhypothese, wonach die Publikumsagenda spiegelbildlich der Medienagenda gleiche, (...) nicht mehr vertreten werden.“³⁵¹ Es kann aber in der Praxis wohl davon ausgegangen werden, dass sich Medien und Rezipienten in Sachen Agenden gegenseitig befruchten bzw. eine Thematisierung durch die Medien zumindest nicht wirkungslos bleibt.

³⁴⁹ Ruß-Mohl, 2003, S. 22.

³⁵⁰ Burkart, 1998, S. 246f.

³⁵¹ Burkart, 1998, S. 246.

7 Cultural Studies Approach

Der kulturtheoretische Forschungs- und Analyseansatz, der Cultural Studies Approach, entstand in den 1950er und 1960er-Jahren in Großbritannien. Lutter und Reisenleiter sprechen von einer „Forschungsstrategie, die mittels innovativer methodologischer Ansätze (...) Disziplinen bei der Definition ihrer Gegenstände und der Annäherung an sie“³⁵² unterstützt. Verwurzelt sind die Cultural Studies in der britischen Erwachsenenbildung. Raymond Williams, einer der Begründer der Cultural Studies, wollte auch kulturelle Produkte abseits der „Hochkultur“ der Forschung zugänglich machen. Seine Definition von Kultur ist demnach sehr offen und kann dennoch als – vielzitatierter – Grundsatz der Cultural Studies geltend gemacht werden: “Culture as a whole way of life“³⁵³ lautet so die Beschreibung des Forschungsgegenstandes. Kultur wird in diesem Zusammenhang als Lebensweise, die Ideen, Verhalten, Gewohnheiten, Sprachen, Institutionen und Macht- und Widerstandsstrukturen umfasst, verstanden, als auch als spezifische kulturelle Praxis, die sich in künstlerischer Gestaltung, Texten, Architektur etc. ausdrückt³⁵⁴. Anhand der Anzahl an veröffentlichten Fallstudien können anfangs als thematische Schwerpunkte die Hinterfragung von Ideologien und Identitäten (Ethnizität, Gender, Rasse, soziale Klasse, sexuelle Orientierung) gesehen werden.

Die Entwicklung eigenständiger Theorien ist kein wesentliches Forschungsinteresse der Cultural Studies. Erwähnt sei an dieser Stelle das „Dekodieren/Enkodieren“-Modell von Stuart Hall, der in der Weiterentwicklung den „Uses & Gratification“-Approach hervorbrachte. Ansonsten arbeiten die Cultural Studies meist eklektisch, was des öfteren zum Vorwurf des „Theory Shopping“ führte. Ein wichtiger Aspekt der Vorgehensweise der Cultural Studies ist die Kontextualität. So wird jedes kulturelle Produkt und jede kulturelle Praxis, das oder die es zu erforschen gilt, im Kontext von sozialen, historischen und politischen Phänomenen gesehen. Ziel ist es, die Kontexte zu verdeutlichen, in denen

³⁵² Lutter, Christina u. Reisenleitner, Markus: Cultural Studies. Eine Einführung. Löcker, Wien, 2005, S. 9.

³⁵³ Raymond Williams zit. nach Lindner, Rolf: Die Stunde der Cultural Studies. WUV, Wien, 2000, S. 20.

³⁵⁴ vgl. Williams, Raymond: Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur.

Frankfurt/Main, 1977. zit. nach Renger, Rudi: Populärer Journalismus. In: Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006, S. 272.

die Untersuchungsobjekte stehen, daran sollte sich auch die Methodenauswahl orientieren.³⁵⁵ Gängige Forschungsmethoden der Cultural Studies sind Produktion- Text- und Wirkungsanalyse, Diskursanalyse und in den Visual Cultural Studies die Semiotik und Ikonografische Methode. Gerade in Bezug auf eine immer noch ausstehenden bildanalytischen „Supertheorie“ zeigt sich die zunehmende Wichtigkeit der Cultural Studies. Aber auch die Kommunikationswissenschaften setzen auf den Cultural Studies Approach zur Erforschung von massenmedialer und populärer Produkte und Phänomene. Ein Aspekt, der die Cultural Studies von anderen „zweckfreien“ Forschungsansätzen unterscheidet, ist der Anspruch, einen Lösungsansatz für ein aktuelles sozio-kulturelles Problem aufzuzeigen.³⁵⁶ Renger fasst zusammen: „Cultural Studies wollen das Verhältnis von Kultur, Medien und Macht kontextuell erforschen und verändern.“³⁵⁷

Die zunehmende Kommerzialisierung des Journalismus in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten stellte und stellt die Journalismusforschung vor neue Probleme:

„Journalismus ist [...] nicht mehr über seine Informationsfunktion und über die Erfüllung einer öffentlichen, am Gemeinwohl ausgerichteten Aufgabe definierbar, sondern dient zunehmend der Unterhaltung und befriedigt ökonomische Interessen.“³⁵⁸

Die Journalismusforschung hat im Zuge dieser methodischen Neuorientierung im Cultural Studies Approach eine Möglichkeit zur Erforschung des Journalismus als Teil der Alltags- bzw. Populärkultur gefunden. Der Denkansatz der Cultural Studies, in dem von Kommunikation als Ritual und von Journalismus als kultureller Diskurs die Rede ist, käme dem Phänomen des populären Journalismus näher, so Renger³⁵⁹.

³⁵⁵ vgl. Pürer, 2003, S. 513.

³⁵⁶ vgl. Pürer, 2003, S. 514.

³⁵⁷ Renger, Rudi: Journalismus als kultureller Diskurs. In: Löffelholz, Martin [Hrsg.]: Theorien des Journalismus. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004, S. 359 – 371, hier S. 366.

³⁵⁸ Scholl, 2002, S. 481.

³⁵⁹ Renger, 2004, S. 361.

7.1 Populärer Journalismus

Wie bereits in Kapitel 6 aufgezeigt, konnte bisher in der Journalistik keine klare Abgrenzung des Forschungsgegenstandes durchgeführt werden. Diese Problematik umreißt Renger ausführlich:

„Zerfransungen an den traditionellen Grenzen des Journalismus sind jedoch nicht nur hinsichtlich seiner Unterhaltungsfunktion feststellbar, sondern auch in Bezug auf Aktualität, Objektivität versus Subjektivität, Realität versus Fiktion, dem Wandel von Verbreitungstechnik von Print bis Online, männliche und weibliche Berufsrollen sowie in der Produktorientierung in Bezug auf eine Vielzahl von Teilöffentlichkeiten und Märkte.“³⁶⁰

Gerade im für die normative Kommunikationswissenschaft problematischen Verlust der Informationsfunktion als Basis für Definition und Forschung finden die Cultural Studies ihren Zugang zur Journalistik. So beschreibt Renger den bisher bevorzugten Forschungsgegenstand der an den Cultural Studies orientierten Journalistik mit „Journalismus – und in erster Linie jener, der mit minimalen journalistischen Mitteln große Auflagen und maximalen unternehmerischen Profit erreicht.“³⁶¹ Renger zählt auf, welche medialen Spielarten unter Populärem Journalismus subsumiert werden – Boulevardzeitungen, bunte Illustrierte, Lifestyle und Special-Interest-Magazine, Tabloid-TV bzw. Boulevardfernsehen. Diese Medien würden einen Großteil der Bevölkerung mit „Orientierungswissen, Serviceinformationen und vergnüglichen Geschichten versorgen. Die Effekte des populären Journalismus bzw. des Journalismus als Populärkultur auf die Rezipienten hat Hartley³⁶² untersucht, der folgende Varianten beschreibt :

³⁶⁰ Renger, 2006, S. 270.

³⁶¹ Renger, 2006, S. 269.

³⁶² Hartley, John: Populär Reality. 1996, S. 35 zit. Nach Renger, Populärer Journalismus. In: Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006, S. 272.

- positive Effekte in Form von Wissensvermittlung und Erweiterung
- negative (Effekte) durch die Implikation negativer Gehalte
- progressive Effekte im Sinne der ‚vierten Macht‘ in Demokratien oder
- reaktionäre in Form von Sozialer Kontrolle, Inaktivierung und Kommerzialisierung des Publikums

Stuart Hall, einer der Vorreiter des Cultural Studie Approachs beschäftigte sich bereits 1975 mit Journalismus in Tageszeitungen. Durch eine **produktions- und textorientierte Analyse** der britischen Tageszeitungen Daily Mirror/Express legte Hall einige der grundlegenden Thesen zum populären Journalismus vor³⁶³:

- Die journalistischen Darstellungsformen wie Reportagen, Kolumnen, Titelstory, Kommentare etc. vermitteln ‚sedimentierte‘ Interpretationsschemata, mit deren Hilfe das Publikum an einer kollektiven Welt von kulturellen Bedeutungen teilnehmen kann;
- die populäre Presse entwickelt eine spezielle Rhetorik, indem komplexe „soziale Register“ – d. h. semantische Sub-Welten wie ‚Sport = Unterhaltung‘ (oder ‚Lifestyle-Themen – feminin‘) transportiert werden, die bestimmte Assoziationsfelder beim Publikum generieren;
- erst durch die Arbeitsweisen des Journalismus werden Nachrichten bedeutungsvoll gemacht. Um diesen Bedeutung zu verleihen, wendet der Journalismus eine komplexe Struktur von verbalen, rhetorischen, visuellen und repräsentativen Codes an. Die Leser sind in diesem Prozess selbst das Produkt einer diskursiven sozialen Transaktion zwischen der Sender- und Empfängerseite. Die Produkte des Populären Journalismus sind zugleich aber auch Teil dessen, das letztlich die jeweiligen Subjektivitäten des (in diesem Zusammenhang als inaktiv interpretierten) Publikums ausmacht.

³⁶³ Hartley, 1996, S. 367. vgl. Renger, 2006, S. 276.

Von Stuart Hall stammt auch das Encoding/Decoding-Modell, eines der wenigen originären Forschungsmodelle der Cultural Studies, welches auch als Grundlage für den Uses-Gratification-Approach diente. Im Gegensatz zum Transmissionsmodell, das von einer Übertragung zwischen Sender und Empfänger ausgeht, geht Hall von einer Codierung des Senders und einer Encodierung der Botschaft durch den Rezipienten aus. Codierung und Encodierung müssen dabei nicht identisch sein, die Entschlüsselung der Botschaft kann also von der intendierten Lesart der Codierung abweichen. Somit kann von einem Missverständnis zwischen Quelle und Empfänger ausgegangen werden. Ausgehend von diesem Modell unterscheidet Hall zwischen drei idealtypischen „reading positions“ – der Vorzugslesart, der ausgehandelten Lesart und der oppositionellen Lesart ³⁶⁴.

Sparks³⁶⁵ arbeitete produktions- und textorientiert mit Beispielen aus der britischen Presse und lieferte daraufhin einen Entwurf zur Ideologie des journalistischen Boulevards. Diese populären „anderen Nachrichten (bzw. „other news“) hätten demnach andere thematischen Prioritäten. Diese liegen bei „personenzentrierten Stories, melodramatischen Stoffen, Sport, den sogenannten ‚truly awful news‘ sowie beim Fotojournalismus“. Schwächen würde das Genre allerdings in den „traditionellen Informationsbereichen Politik, Wirtschaft sowie Kunst und Kultur“ zeigen, „indem es Hintergründe weitgehend ignoriert und verschweigt, oder durch Verkürzung entstellt“. Auch auf die politische Dimension im Populären Journalismus geht Sparks ein. Die politische Berichterstattung im Populären Journalismus sei demnach „historisch, stark fragmentiert auf Alltagsmeinungen und [stützt sich auf] populistisches Gedankengut.“³⁶⁶ Renger fasst Sparks Politikentwurf des populären Journalismus abschließlich zusammen:

“Die populäre Konzeption des subjektiven knüpft in ihrer appellativen Struktur unmittelbar an die persönlichen Erfahrungen des Publikums an und wird zum politischen Erklärungsrahmen, innerhalb dessen die soziale Ordnung scheinbar durchschau- und

³⁶⁴ vgl. Renger, 2004, S. 369.

³⁶⁵ Sparks, Colin: Popular Journalism: Theorie and Practice. In: Dahlgren, P./Sparks, C. [Hrsg]: Journalism and Popular Culture. London, 1966 S. 37ff.. zit. nach Renger, Populärer Journalismus. In: Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006, S. 278.

³⁶⁶ Renger, Rudi: Populärer Journalismus: Nachrichten zwischen Fakten und Fiktion. Studienverlag, Innsbruck, Wien, München, 2000, S. 278.

verstehbar wird. Das Persönliche, das im Informationsjournalismus meist nur ein kleiner Teil eines Nachrichteninhaltes ist, wird im Populären Journalismus zum universalen Interpretationsrahmen und als solcher als Schlüssel zum Verständnis der sozialen Totalität bereitgestellt.³⁶⁷

John Fiske arbeitete ebenfalls mit Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell und schlägt vor, bei medialen Texten neben der Vorzugsbedeutung auch Präferenzstrukturen, sogenannten „preferred readings“ herauszulesen, also nach einer Lesart zu suchen, die hervorgehoben wird, während andere Elemente in den Hintergrund treten.³⁶⁸

Auf den Aspekt der Narrativität, der Erzählhaftigkeit im Populären Journalismus weist Renger hin. Er stellt fest, dass der Erfolg der populärjournalistischen Produkte „auf der Leichtigkeit basier[t], mit der diese Medien sich der mündlichen Alltagskultur einverleiben lassen [...]“.³⁶⁹ Damit nutzt der Populärer Journalismus eines der ursprünglichsten Kommunikationskonzepte der Menschheit, die mündlichen Überlieferung, für sich.

Eine weitere wichtige Erkenntnis der cultural-studies-orientierten Journalismusforschung ist die Erforschung der Bedeutungskonstruktion des Publikums. Die Cultural Studies ziehen die „rituelle Perspektive“ von gesellschaftlicher Kommunikation dem Transmissionsmodell vor. Journalisten und Mediengestalter enkodieren ihre Botschaften, das Publikum dekodiert sie – aber im Kontext seines jeweiligen Bedeutungshintergrundes und den damit verbundenen „preferred readings“.

“Die Wirklichkeit [...] setzt sich aus Bedeutungsinterpretationen und Interpretationsregeln, mit Hilfe derer sich Menschen im Alltagsleben orientieren, zusammen.[...] die Welt präsentiert sich uns nicht, wie sie ist, sondern stets durch den Kontext – durch die Beziehungen, die wir zu dieser Welt haben.“³⁷⁰

Obwohl die Cultural Studies sich bisher meist mit dem Populären Journalismus im Sinne von Boulevardjournalismus beschäftigten, wird die Trennung zwischen „seriösem“ und

³⁶⁷ Renger, 2000, S. 278.

³⁶⁸ Renger, 2004, S. 370.

³⁶⁹ Renger, 2000, S. 259.

³⁷⁰ Renger, 2000, S. 275.

„populärem“ Journalismus kritisch betrachtet. Fiske spricht etwa von einer dem Zuschauer aufgedrängten Dualisierung zwischen „gutem, genauen, verantwortungsbewusstem Fernsehen, das unpopulär sein mag; und schlechtem, kompromisslerischem, verantwortungslosen Fernsehen [...], das die Leute tatsächlich sehen wollen.“ Grund dafür sei die althergebrachte Alternative zwischen objektiver, wahrer, lehrreicher und wichtiger Information und subjektiver, fiktionaler, eskapistischer, trivialer und schädlicher Unterhaltung.³⁷¹ Fiske plädiert dafür, weniger die Informationsleistung des Journalismus zu bewerten, denn die „populäre Attraktivität“.

Lüneborg spricht sich ebenfalls gegen den dualistischen Zugang aus:

„Journalismus als Populärkultur zu begreifen, impliziert keine Trennung zwischen seriösem Journalismus, der sich an gesellschaftliche Eliten richtet und journalistischen Angeboten, die sich an ein Massenpublikum richtet. [...] Journalismus liefert immer Information und immer Unterhaltung.“³⁷²

Große Auflagen mit minimalen journalistischen Aufwand, keine speziellen Darstellungsformen, starke Serviceorientierung, Themenspezialisierung auf personenzentrierte Stories, die „truly awfully news“, Sport und Fotojournalismus, eingeschränkte Darstellung von klassischen informationsjournalistischen Themen wie Politik, Wirtschaft, Kunst und Kultur, narrative Strukturen, angelehnt an der „oral tradition“ – diese Kriterien können als prägend für den populären Journalismus angesehen werden.

³⁷¹ Fiske, John: Lesarten des Populären. Turia + Kant, Wien, 2000, S. 204, zit. nach Renger, Rudi: Populärer Journalismus. In: Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006, S. 276.

³⁷² Lüneborg, Margreth: Europa ohne Öffentlichkeit? In: Löffelholz, Martin [Hrsg.]: Theorien des Journalismus. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004, S. 435 – 450, hier S. 445.

7.2 Visual (Cultural) Studies

Mit ihrer umfassenden und weiten Kulturdefinition und ihrem Interesse an der Populärkultur waren die Cultural Studies von Anfang an interessiert an den Bildern der Populärkultur. Von Werbefotografie über Comic bis zum bewegten Bild (Soap Operas) reichen die Forschungsobjekte der Visual Studies. Wie bei den Cultural Studies arbeiten auch die Visual Studies interdisziplinär und adaptieren den für das jeweilige Forschungsziel am geeignetsten angesehenen theoretischen Zwecke. Im Falle der Visual Studies sind dies Elemente der Ethnografie, der Soziologie, der Semiotik, der Psychoanalyse und natürlich auch der Kunstgeschichte.

8 Journalistische Darstellungsformen

Zur Untersuchung der formalen journalistischen Kriterien der Comicroportage werden im Anschluss journalistische Darstellungsformen definiert, wobei besonderes Augenmerk auf die Reportage gelegt wird. Auch wird der Fokus auf die Berichterstattungsmuster der Printmedien gerichtet.. Außerdem sollen die Reportage von verwandten journalistischen Darstellungsformen wie Bericht, Feature oder Nachrichtenmagazingeschichte abgegrenzt werden. “Journalistische Darstellungsform ist die formal charakteristische Art, in der ein zur Veröffentlichung in den Massenmedien bestimmter Stoff gestaltet wird.“³⁷³

Die Wahl der Darstellungsform wird von bestimmten Faktoren beeinflusst. Meist hat die Dringlichkeit des Erscheinens entscheidende Wirkung, denn wie bereits im vorangegangenen Kapitel festgestellt wurde, ist die Aktualität ein für die Rezipienten entscheidendes Kriterium für die Qualität eines journalistischen Produktes.

“Beim Einmaleins der Genres geht es also darum, welche Inhalte in welcher Form, mit welcher Dringlichkeit (Aktualität), in welchem Umfang und welcher Platzierung dem Leser Hörer, Zuschauer angeboten werden.“³⁷⁴ Die Wahl der Darstellungsform ist also gleichzeitig eine Absichtserklärung des Journalisten: Was will er mit welcher Darstellungsform aussagen? Unabhängig von der Art des Mediums werde fünf Gruppen der journalistischen Darstellungsformen unterschieden.

8.1 Informierende Darstellungsformen

Als wichtigste und ursprüngliche Darstellungsform gilt die **Nachricht**. Für die Auswahl und Sendung von Nachrichten und Berichten sei als erstes noch einmal auf das Objektivitätspostulat und die Überparteilichkeit des Journalisten hingewiesen. La Roche weist missionierende Journalisten in die Schranken und warnt vor Machtmissbrauch in

³⁷³ Reumann, Kurt: Journalistische Darstellungsformen. In: Noelle-Neumann, Elisabeth; Schulz, Winfried; Wilke Jürgen (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation. Frankfurt/Main, 2000, S. 91.

³⁷⁴ Reumann, 2000, S. 92.

Form von Bevormundung der Rezipienten: „Der Berichterstatter soll dem Leser, Hörer, Zuschauer nicht das Denken abnehmen; er soll ihm nur Fakten liefern, die ihn in die Lage versetzen, sich dann sein Urteil selbst zu bilden.“³⁷⁵

Der Kern jeder Nachricht sind die Hard News. Diese sollen unpersönlich, sachlich, prägnant sein. Außerdem sollen sie die vier W-Fragen im Zusammenhang mit dem Ereignis beantworten: über den Vorgang selbst (Was?); über die beteiligten Personen (Wer?), über den Zeitpunkt (Wann?) und über den Ort (Wo?).

Da der Platz für Nachrichten oft aufgrund einer Mutation und daraus resultierendem veränderten Layout gekürzt wird, wird der Text meist pyramidenförmig aufgebaut. Die Spitze der Pyramide ist der erste Satz; dieser soll bereits die wichtigsten Infos enthalten; mit jedem weiteren Satz gehen die Informationen mehr in die Breite. Die Nachricht kann auch noch um eine fünfte wichtige W-Frage erweitert werden: „Welche Quelle?“. Allerdings kann die Quelle gleichbedeutend mit dem „Wer“ der Nachricht sein oder es kann sich um einen zu schützenden Informanten handeln.

Je nach Platz- und Zeitressourcen kann der Text erweitert werden, zum Beispiel durch die Beantwortung der beiden Fragen: Wie und Warum? Diese komprimierte Einleitung, die den Leser mit den wichtigsten Informationen versorgt, nennt sich Lead. Einen noch komprimierteren Teaser auf die zu erwartende Story liefert die Schlagzeile. Diese sollte sich möglichst nicht mit dem ersten Satz der Nachricht decken.

Der kopflastige Nachrichtenaufbau ermöglicht eine sehr ökonomische Arbeitsweise und ist leicht erlernbar. Der Journalist muss sich keine Gedanken über seinen Stil machen. Allerdings kann genau darin auch der Nachteil des kopflastigen Nachrichtenaufbaus liegen: der geringe Leseanreiz. Besonders wichtig ist diese Methode und Darstellungsform allerdings im Agenturjournalismus, dort bedeutet das kopflastige System eine Arbeitserleichterung für die Agenturjournalisten und eine einfache Orientierung für Journalisten, die mit Agenturmeldungen arbeiten.

³⁷⁵ La Roche, Walter von: Einführung in den praktischen Journalismus. 9., neu bearb. Auflage, München: List Verlag, 1985, S. 117.

Längere Nachrichten, die auch als **Berichte** bezeichnet werden, sind in ihrem Aufbau flexibler. Man kann den Bericht auch als „Zwillingsbruder der Nachricht sehen, aber größer geraten und auch reifer.“³⁷⁶

8.2 Meinungsbildende Darstellungsformen

Darunter fallen Leitartikel, Glosse, Kommentar, die Kolumne und auch der Essay. **Leitartikel** sind als Stilform nur in den Printmedien repräsentiert und formulieren die Linie der Zeitung oder – wie zum Beispiel bei der New York Times – die Meinung der Mehrheit in der Redaktion³⁷⁷. Dabei sollte der Leitartikel, so Dovifat³⁷⁸, angreifen, fordern, hinreißen und eine politische Tat sein. Gerade im deutschsprachigen Raum verliert der Leitartikel in vielen Zeitungen an Wichtigkeit und wandert vom Titelblatt ins Blattinnere. Die direkte Einflussnahme durch den subjektiven Leitartikel auf die Rezipienten war fragwürdig geworden. Reumann weist allerdings auf die bedenkliche Entwicklung der indirekten Einflussnahme hin

“(…) wenn Zeitungen ihre Meinung nicht mehr offen in meinungsbetonten Darstellungsformen kundtun, sondern in Reportagen, ja in Nachrichten verstecken (...) Beeinflussen lassen sich Rezipienten am leichtesten, wenn sie die Absicht nicht bemerken und der Nachricht unterstellen, dass sie nicht lenken, sondern informieren will.“

Derartige Manipulation funktioniert durch Themenwahl, Gewichtung von Nachrichten bzw. dem Hervorheben oder Weglassen bestimmter Aspekte in den Nachrichten. Damit ist

³⁷⁶ La Roche, Walther: Einführung in den praktischen Journalismus. München, 1975. zit. nach: Reumann, Kurt: Journalistische Darstellungsformen. In: Noelle-Neumann, Elisabeth; Schulz, Winfried; Wilke Jürgen [Hrsg.]: Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation. Frankfurt/Main, S.98

³⁷⁷vgl. Reumann, 2000, S.108f.

³⁷⁸ Dovifat, Emil: Zeitungslehre. Berlin, New York, 1976. zit. nach: Reumann, Kurt: Journalistische Darstellungsformen. In: Noelle-Neumann, Elisabeth; Schulz, Winfried; Wilke Jürgen (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation. Frankfurt/Main, 2000, S.108f.

die Trennung von Nachricht und Meinung nicht mehr vollständig gegeben und dies wirkt sich negativ auf die demokratisch unabhängige Meinungsbildung aus.

Reumann unterstreicht die Wichtigkeit der Trennung von Nachricht und Meinung weiter: „Leser, Hörer und Zuschauer sollten nur dort mit Beeinflussungsversuchen konfrontiert werden, wo sie sie erwarten. “Zurückgestellt wird der Leitartikel meist zugunsten des **Kommentars**. Vom Kommentar wird angenommen, er sei weniger subjektiv und mehr sachbezogen als der Leitartikel. Reumann beschreibt die Aufgabe des Kommentars folgendermaßen: “Der Kommentar interpretiert und bewertet aktuelle Ereignisse und Meinungsäußerungen.“³⁷⁹ Er soll weniger Fragen beantworten, denn aufwerfen. Zu den sieben nachrichtlichen W-Fragen (Wer, Was, Wann, Wo, Welche Quelle, Wie, Warum) ist das „Warum“ die schwerwiegendste. Ergänzt werden die sieben Fragen beim Kommentar durch eine weitere: Welche Schlussfolgerung? Im Gegensatz zur informierenden Darstellungsform wird beim Kommentar eben auch eine subjektive Schlussfolgerung aus den Ereignissen präsentiert. In der Praxis kann diese sowohl die Meinung des kommentierenden Journalisten sein, oder auch die Blattlinie (Redaktionslinie) vertreten. Wie viel Freiheit dem kommentierenden Journalisten zugestanden wird, hängt von der inneren Pressefreiheit ab, die im Rahmen dieser Arbeit aus Platzgründen nicht behandelt wird.

Eng verwandt mit dem Kommentar ist die **Glosse**. Diese ist ein sehr kurzer Meinungsartikel, der sich meist nur einem Aspekt ironisch widmet und zugespitzt in einer Pointe endet.

Die subjektivste Form der Meinungsäußerung, ebenfalls fast ausnahmslos den Printmedien vorbehalten, ist die **Kolumne**. Dabei handelt es sich um einen kurzen Kommentar einer (meist) bekannten (publizistischen) Persönlichkeit, oft auch mit einem Foto gekennzeichnet. Die Kolumnisten sind oft nicht interne Mitarbeiter der Redaktion und daher nicht an die jeweilige Blattlinie gebunden.

³⁷⁹ Reumann, 2000, S. 110.

Einen Sonderstatus unter den meinungsbildenden Darstellungsformen hat der **Essay**. Der Essay ist formal offen; es gibt keine oder kaum verbindliche Gattungsmerkmale. Reumann zitiert die Definition von Ludwig Rohner³⁸⁰, der den Essay definiert als

„kürzeres, geschlossenes, verhältnismäßig locker komponiertes Stück betrachtsamer Prosa, das seinen Gegenstand meist kritisch deutend umspiele, dabei am liebsten synthetisch, meinungsbildend, assoziativ, anschauungsbildend verfährt, den fiktiven Partner im geistigen Gespräch virtuos unterhält und dessen Bildung, kombinatorisches Denken, Phantasie erlebnishaft einsetzt.“

Den Mangel an Essays in den Printmedien führt Reumann darauf zurück, dass man nur einen gelungenen Essay als einen solchen erkennen würde und diese eben rar seien.

8.3 Interpretierende Darstellungsformen

Diese Darstellungsformen, zu denen Reportage, Feature und die Nachrichtenmagazingeschichte zählen, sind sehr wohl tatsachenorientiert, vermitteln aber ihrer Informationen zwecks besserem Leseanreiz mit einem ausholenden, persönlich gefärbten Zugang. Es sollen Eindrücke und Atmosphärisches ebenso vermittelt werden wie Zahlen und Fakten.

8.3.1 Die Reportage

Von der Nachricht ausgehend kann man in Bezug auf die Reportage folgenden Vergleich aus dem Sportjargon verwenden: Bezeichnet man die Nachricht als „Pflicht“, so ist die Reportage die „Kür“. Aufbauend auf der informierenden Nachricht vermittelt die Reportage Zahlen, Fakten, Atmosphäre, exklusive Einblicke in Mikro- und Makrokosmen und schließlich die subjektiven Einblicke des Autors. Schlüter beschreibt die Reportage als „eine besondere journalistische Leistung, ein exklusives Transportmittel für Informationen.“

³⁸⁰ Rohner, Ludwig: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung, Berlin, 1966. zit. nach Reumann, 2000, S. 112.

Sie macht trockene Zahlen lebendig, Hintergründe durchsichtig und abstrakte Problematik menschlich.³⁸¹

Doch wie lassen sich einerseits Objektivitätspostulat und andererseits der subjektive Eindruck des Autors der Arbeit mit den gängigen Qualitätsanforderungen im Journalismus vereinbaren? Auch wenn die Reportage eine vergleichsweise junge Disziplin ist und sich in der jetzt bekannten Art erst Anfang des 20. Jahrhundert entwickelt hat, so gibt es seit jeher ein tief verwurzelt menschliches Bedürfnis nach Augenzeugenberichten. Diese Urformen der Reportage sind bereits 2000 Jahre vor Christus zu finden, so nennt Kisch³⁸² den Bericht Plinius des Jüngeren an Tacitus über das Erdbeben von Pompeji (1850 vor Christus) als einen der Ahnen der Reportage. Elemente der Reportage sind sei dem Mittelalter zu entdecken, etwa in Reiseberichten. Im 20. Jahrhundert etablierte sich die Reportage schließlich in den Printmedien, nicht zuletzt durch prägende Persönlichkeiten wie Egon Erwin Kisch, Max Winter, Alfred Polgar oder Victor Adler.

Ziel der Reportage ist es, aktuelle Themen einem großen Leserkreis näher zu bringen. Die Mischung aus Information und Unterhaltung, aus der die Reportage idealerweise besteht, bringt den Rezipienten Themen näher, die sie als Bericht aufgrund von Länge und Faktendichte wahrscheinlich nicht konsumieren würden. Ebendiese Mischung aus Unterhaltung und Information sicherte der Reportage lange Zeit prominente Plätze in Zeitungen und Magazinen – etwa die Seite 3 in der Süddeutschen. Wer die Zeitung aufschlägt, blickt direkt auf die Reportage.

Wegen der subjektiven Sichtweise der Autoren und der literarischen Sprache war um die Reportage im vorigen Jahrhundert eine heftige Diskussion entbrannt, die als „Reportagediskussion“ in die Mediengeschichte einging. Die Beziehung der Reporter zur

³⁸¹ Schlüter, Hans Joachim: Reportage in der Zeitung. In: Pürer, Heinz [Hrsg.]: Praktischer Journalismus in Zeitung, Radio und Fernsehen. 4. überarbeitete und erweiterte Auflage. Salzburg: Kuratorium für Journalistenausbildung, 1996, S. 126.

³⁸² Kisch Egon Erwin: Mein Leben für die Zeitung. In: Schönemanns Monatshefte Juli 1928. zit. nach: Kisch, Egon Erwin: Mein Leben für die Zeitung. 1926 – 1947, Journalistische Texte 2. Berlin u. Weimar, 1983, S. 23.

Wirklichkeit wurde in Frage gestellt – und es war nicht mehr zu leugnen, dass die Wirklichkeit, wie sie in den Medien dargestellt wurde, keine allgemeingültige Wirklichkeit ist, sondern ein mediales Konstrukt. Da die Reportage aber als subjektiv deklariert ist, und den Blickwinkel des Reporters auf einen bestimmten Vorgang bzw. eine Situation beschreibt, blieb der Reportage der Untergang erspart.

Doch an welchen Kriterien lässt sich nun die Reportage festmachen, wenn die üblichen journalistischen Qualitätskriterien der informierenden Darstellungsformen nicht zu greifen scheinen? Das Objektivitätspostulat relativiert Haas „durch die Offenlegung des eigenen Standpunktes, also durch deklarierte Subjektivität, wird eine Objektivität zweiter Ordnung“³⁸³ hergestellt. Reumann definiert die Reportage als „tatsachenbetonter oder tatsachenorientierter, aber persönlich gefärbter Erlebnisbericht, besonders über Handlungen.“³⁸⁴

Den Tatsachen verpflichtet ist die Reportage; aber ebenso dem subjektiven Erleben. Also muss der Reporter sich aufmachen, weg vom Schreibtisch – und etwas erleben. Die Recherche vor Ort, im Milieu, auf Reisen ist es, die die Reportage hervorhebt: der subjektive Zugang zum Thema ist nicht nur erwünscht, sondern unumgänglich. Ein Journalist, der für eine Reportage den Schreibtisch nicht verlässt, kann keine Reportage schreiben.

La Roche³⁸⁵ gibt weitere praxisorientierte Reportagekriterien an, die hier zusammengefasst werden:

- Die Reportage soll eine möglichst eindringliche und unmittelbare Schilderung zu sein. Daher soll eine Reportage im Präsens geschrieben sein, und der Autor darf - was sonst im Journalismus verpönt ist - sich selbst in der Reportage einbringen.

³⁸³ Haas, Hannes: Empirischer Journalismus: Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1999, S. 243.

³⁸⁴ Reumann, 2000, S.102.

³⁸⁵ vgl. La Roche, 1985, S. 135ff.

- Während Nachricht und Bericht ausschließlich Fakten enthalten sollen, ist es bei der Reportage erwünscht, Bilder zu schaffen und dem Rezipienten das Erlebte detailliert und anschaulich zu schildern. Zustände und Abläufe der Handlung sollen klar nachvollziehbar sein.
- Schlussfolgerungen sollen strikt vermieden, an ihrer Stelle sollen ebenfalls Beschreibungen eingesetzt werden. So sei die Aussage „Das Haus bildete einen erschütternden Eindruck“ für die Reportage ungeeignet; stattdessen soll das Haus beschrieben werden.
- Menschen sollen zu Wort kommen, die direkte Rede belebt die Reportage und eine Geschichte mit Protagonisten bildet einen viel größeren Anreiz für die Rezipienten
- Im Gegensatz zu Nachricht und Bericht ist die Reportage dramaturgisch, nicht hierarchisch aufgebaut. Es wird also nicht nach abnehmender Wichtigkeit gegliedert, sondern in der Abfolge der Szenen. Höhepunkte sollen sich über den ganzen Text verteilen, also auch in der Mitte und am Ende des Textes.

Die Reportage ist kein Kommentar und keine Abhandlung. „Der Reporter führt den Leser oder Hörer durch die Reportage ‚vor Ort‘; der Leser oder Hörer sieht die Dinge mit den Augen des Reporters. Doch mit der Vermittlung subjektiver Sinneseindrücke sieht La Roche die Grenzen der Subjektivierung selbst bei der Reportage erreicht: „Auf diese Subjektivierung [...] sollte sich der Einfluss des Subjektiven beschränken.“³⁸⁶ Wie wirkungsvoll und mächtig die Reportage journalistische Funktionen erfüllen kann, beweist das Subgenre der Sozialreportage.

8.3.1.1 Die Sozialreportage

Hauptaufgabe der Sozialreportage ist es, betroffen zu machen. Theoretisch könnte ein Bericht über soziale Missstände ausreichen. Doch gerade die Kombination eines mit subjektiven Eindrücken und Erfahrungen gefärbten Erlebnisberichts vermittelt Missstände unmittelbar und nachfühlbar. Fakten und Statistiken über ein spezifisches soziales Problem sind zu abstrakt, um dem Leser ein Gefühl für das Ausmaß des Elends auf einzelne

³⁸⁶ La Roche, 1985, S. 138.

Betroffene zu geben. Thematisiert werde, so Haas³⁸⁷, eine Realität, die bisher keine Repräsentanz in der Öffentlichkeit hatte. Die Subjektivität, schreibt Haas weiter, helfe dem Journalisten bei der Untermauerung von sozialen und politischen Forderungen. Häufige Themen der Sozialreportage betreffen die Arbeitswelt, Kinder und Jugendliche, soziale Einrichtungen, Diskriminierung sozialer Randgruppen oder die Benachteiligung von Frauen. Besondere Aufmerksamkeit erweckte die Sozialreportage im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Einige herausragende deutschsprachige Journalisten³⁸⁸ schafften es, Politik und Wirtschaft nicht nur auf eklatante Missstände aufmerksam zu machen – sondern auch öffentlichen Druck zu erzeugen und Verbesserungen herbeizuführen. Erforderlich für die Reportage in dieser Brisanz ist eine gründliche Recherche. Dokumente müssen beschafft werden, eine Besichtigung vor Ort muss vorgenommen werden, vielleicht sogar eine verdeckte Recherche. Auch (Augen-)Zeugen sollen befragt werden. Diese Art der Recherche prägte die Bezeichnung „autoptischer (in Augenschein nehmender) Journalismus“.

Zu den berühmtesten Autoren von Sozialreportagen Anfang des 19. Jahrhunderts gehört Egon Erwin Kisch. Kisch³⁸⁹ formulierte seine eigenen Grundsätze der Reportage aus. Die Sozialreportage sollte für Kisch vor allem eines: die Menschen berühren. Der Reporter hat die Nähe des Lesers zu suchen und diesen auch im Text anzusprechen. Auf der Faktenebene soll der Reporter Beweise bringen, die intersubjektiv nachprüfbar sind. Dies wird durch Nennung von Personen, Zeit, Ort erzeugt. Kisch fordert auch historische retrospektive Fakten. Alles soll zusammenhängend und gut nachvollziehbar aufgebaut und geschrieben sein. Erklärtes Ziel der Sozialreportage ist es, politische und soziale Forderungen durch nicht widerlegbare Fakten zu untermauern und außer Frage zu stellen.

³⁸⁷ vgl. Haas, 1999, S. 243ff.

³⁸⁸ zum Beispiel Egon Erwin Kisch, Max Winter, Alfred Polgar.

³⁸⁹ vgl. Siegel, Christian Erns: Egon Erwin Kisch: Reportage und politischer Journalismus. Bremen, 1973, S. 123.

8.3.1.2 Die Literarische Reportage

Einer der ersten Vertreter dieses Genres war Heinrich Heine Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit Reiseberichten schaffte er eine Auflockerung der starren journalistischen Gattungen³⁹⁰. Haas weist auf die von Heine und anderen jungen Schriftstellern seiner Zeit generierten „Flaneur“ bzw. der „Causerie“ hin; „ein projiziertes Erzähler-Ich, das zwischen Empirie und Fiktion vermittelt, gleichzeitig jedoch das Zugegensein beider im Text dokumentiert.“³⁹¹ Reportage und journalistische Techniken dringen ab diesem Zeitpunkt vermehrt in die Literatur ein – und umgekehrt.

Eine Renaissance erlebte die literarische Reportage im 20. Jahrhundert durch den New Journalism; ein neuerliches Comeback in leicht differenzierter Form scheint in den vergangenen 10 bis 20 Jahren durch den Narrativen Journalismus gegeben zu sein. Dieser beruft sich auf stilprägenden Werke von Mark Twain, Daniel Defoe und auch Truman Capotes „Kaltblütig“. Der Narrative Journalismus stellt, wie die Sozialreportage, den humanen Aspekt in den Vordergrund und sieht sich als Gegenpol zur „inhumanen, weil toten Gegenstandswelt“ des Faktenjournalismus. „Social facts are facts too,“³⁹² lautet die Devise des Narrativen Journalismus; laut Mark Kramer, Direktor des „Nieman Programm of Narrative Journalism“ an der Harvard Universität, muss ein Text des Narrativen Journalismus sechs Kriterien erfüllen: „Nur wirklich erlebte Szenen, tatsächlich existierende Individuen; korrekter Ablauf einer Handlung; erkennbare Sicht des Erzählers; direkte Bezugnahme auf die Erwartung der Leser, den Lesern zu einer Erkenntnis verhelfen wollen.“³⁹³ Die Überschneidungen mit dem New Journalism sind, nicht nur in Anbetracht der Protagonisten bzw. Vorbilder, groß.

³⁹⁰ vgl. Haas, 1999, S. 240.

³⁹¹ vgl. Geisler, Michael: Die literarische Reportage in Deutschland. Königstein/Ts., 1982. S. 14, zitiert nach Haas, 1999, S. 240.

³⁹² Weber, Marcus: Das Humane zum Vorschein bringen. message, 4/2006 (keine Seitenangabe)
aus: <http://www.message-online.com/64/weber.htm>, 05.07.2008.

³⁹³ Weber, message, 4/2006.

8.3.1.3 New Journalism

Als New Journalism bezeichnet sich eine in den 1960er Jahren entstandene Form des Journalismus. Eine Gruppe junger New Yorker Journalisten (Tom Wolfe, Jimmy Breslin und Gay Talese) begannen, die traditionellen Regeln und Hierarchien von Journalismus und Literatur zu durchbrechen und daraus eine neue journalistischen Darstellungsform entstehen zu lassen. Akribisch recherchierte Fakten wurden mit literarischer Sprache und teils auch fiktionalen Elementen versehen. Dies führte zu heftigen Diskussionen im Spannungsfeld „fiction – nonfiction“. Es wurde einerseits in Frage gestellt, ob Journalismus dem künstlerischen Anspruch gerecht werden kann und andererseits ob „literarische und poetische Darstellung von Sachverhalten dem Gebot der Objektivität gerecht wird“. ³⁹⁴

Wesentlich für die Kritik am New Journalism war die Tatsache, dass sich die Autoren/Journalisten in ihren Texten in ungewohnter Form einbrachten: Meist schrieben die Journalisten in der ersten Person, griffen oft selbst in die Handlung ein. Im Falle des Journalisten/Autors Hunter S. Thompson, der für seinen speziellen Stil den Begriff „Gonzo Journalism“ prägte, kam der Vorwurf der Drogenexzesse hinzu, von denen Thompson ausführlich in seinen Artikeln berichtete. Subjektive Sichtweise und narrative Erzählweise, die sonst nur in der fiktionalen Literatur bekannt sind, das waren Hauptkriterien des New Journalism. Haas spricht in diesem Zusammenhang vom „Reporter-Ich“, welches sich immer wieder legitimieren muss, da dessen Vorhandensein mit einem Verlust der primären Objektivität einher geht. ³⁹⁵

Wallisch positioniert den New Journalism zwischen Journalismus und Literatur: „Erzählung statt Wiedergabe, Intuition statt Analyse, Menschen statt Dinge, Stil statt Statistik, so könnte man ungefähr New Journalism vergleichen. Damit nimmt er auch eine Zwischenposition zwischen Berichterstattung und Kunst ein.“ ³⁹⁶

³⁹⁴ vgl. Wallisch, Gian-Luca: „New Journalism“ als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Wien, 1990, S 1.

³⁹⁵ Haas, 1999, S. 349.

³⁹⁶ Wallisch, 1990, S. 2

Die Reportage ist die populärste Form des New Journalism; „aufgrund der Verbindungsmöglichkeiten zwischen Tatsachen, Recherche, Beobachtungen, persönlichen – d. h. subjektiven – Eindrücken und ihrer sehr freien sprachlichen Gestaltung,“³ wie Wallisch feststellt. Weitere Formen sind Essays und schließlich der Buchjournalismus.

Tom Wolfe³⁹⁷ sieht als grundlegenden Unterschied des New Journalism zum faktenorientierten Journalismus die absolute Priorität der Szene. Storys werden aus Szene gebaut und seien daher für eine narrative Arbeit wichtiger als Fakten: „Therefore, your main problem as a reporter is, simply, managing to stay with whomever you are writing about long enough for the scenes to take place before your own eyes (...)“³⁹⁸

Wallisch vergleicht die Arbeitsweise der New Journalists mit dem Versuch, das „Geschehen aus der Perspektive des Protagonisten quasi zu filmen.“³⁹⁹ Mit anderen Worten, der Autor versucht die Geschehnisse durch die Augen des Protagonisten zu sehen. Dazu müssen sich Autor und Protagonist gut kennen lernen und der Autor viel Zeit für die Recherche verwenden. Wolfe⁴⁰⁰ fasst schließlich vier wesentliche Arbeitstechniken des New Journalism zusammen:

1. die szenische Konstruktion

Filmische Aspekten wie dramaturgischer Aufbau oder rascher Perspektivenwechsel wie bei einem Film: Schnittfolgen, Close ups, Rückblenden etc.

³ Wallisch, 1990, S. 37

³⁹⁷ Weinberg, Steve: Tell it long, take your time, go in depth. In: Columbia Journalism Review, Jan./Feb. 1998, unter http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3613/is_199801/ai_n8806692/ (keine Seitenangabe!)

³⁹⁸ Weinberg, 1998.

³⁹⁹ Wallisch, Gianluca: Kreative Wirklichkeit. Message, 2/2000 unter http://www.message-online.de/arch2_00/02wall.htm (keine Seitenangabe!)

⁴⁰⁰ Wolfe, Tom: The New Journalism. New York, 1973, S. 31ff.

2. die vollständige Wiedergabe von Dialogen

Nicht die genaue und vollständige Wiedergabe des Inhalts der Dialoge, sondern Gefühle, Gedanken, Haltungen und Einstellungen über die Dialoge sollen dargestellt werden.

3. die Erzählperspektive

Wolfe empfiehlt die dritte Person Singular als Erzählperspektive. Der Reporter kann so Bestandteil der Geschichte sein.

4. die Darstellung des Status eines Protagonisten

Durch die Beschreibung der Objekte einer Szene soll der Status des Protagonisten dargestellt werden. Der Leser soll eine Abgleichung mit seinem eigenen Status durchführen und dadurch auf emotionaler Ebene an den Text gebunden werden.

Wallisch⁴⁰¹ verweist auf weitere Besonderheiten des New Journalism, zum Beispiel werden mitunter Textpassagen, die aus der Innenperspektive erzählen - also die Gedanken von Erzähler/Protagonisten - wiedergeben. Und auch Lautmalereien oder Sprache fern von Orthographie und Grammatik käme zum Einsatz. Damit, so Wallisch, würde ein „personal touch“ erzeugt und den Lesern das Gefühl von Unmittelbarkeit gegeben. Bevorzugt berichteten die New Journalist über zeitgeistige Themen wie Musik, Drogen, Popkultur.

Im Mittelpunkt der Reportagen standen meist Einzelschicksale, sogenannte „microthemes“. Diese Methode wurde wahrscheinlich von Frontreportern⁴⁰² aus dem Zweiten Weltkrieg übernommen und von den New Journalists unter anderem auf ihre eigenen Reportagen zum Thema Vietnamkrieg übertragen.

Mitte der 70er Jahre konzentrierten sich die New Journalists auf den Buchjournalismus als neues Leitmedium. So war Platz genug, um die Ergebnisse der ausführlichen Recherchen zu verwerten. Dies war jedoch nicht der einzige Grund, letztendlich war es der Zeitgeist,

⁴⁰¹ Wallisch, 2000 (keine Seitenangabe)

⁴⁰² Wallisch, 2000. Wallisch verweist auf den Journalisten Christopher B. Daly, der die Arbeitsweise bei Reportern wie A.J. Liebling und John Hersey ortete.

der die New Journalists verdrängte, nämlich das Revival des investigativen Journalismus. Vietnamkrieg und Watergate-Affäre waren in den USA der 70er Jahre um die Regierung zu kontrollieren. Nach den Jahren des Lebensgefühls stand nun der Wunsch nach politischer Mündigkeit im Vordergrund.⁴⁰³ Auch wenn der New Journalism ein Phänomen seiner Zeit war - begegnen kann man ihm aber auch heute noch des öfteren; meist getarnt als Pop- oder Musikjournalismus.

Politische Magazine wie „Time Magazin“ oder „Newsweek“ entwickelten die sogenannte **Nachrichtenmagazingeschichte**, Magazine wie „Der Spiegel“, „profil“ und v.a. wenden sie auch im deutschsprachigen Raum an. Haller nennt die Nachrichtenmagazingeschichte einen „journalistischen Zwitter“⁴⁰⁴ und sieht sie zum Einsatz kommen, wenn „das Feature zu (...) sehr veranschaulicht und die Reportage sich zu sehr mit einer einzigen, realen Begebenheit beschäftigt.“⁴⁰⁵ Einerseits wird also die individuelle Fallgeschichte eingebracht wie bei der Reportage, andererseits aber auch abstraktere Sachverhalte wie beim Feature. Bei der Nachrichtengeschichte kommt aber eine eindeutige meinungsbildende Absicht hinzu; eine Tendenz wird gegeben. Haller warnt vor der „Schein-objektivität“, denn die Auswahl von Belegen und Szenen sei sehr selektiv: „Was für seine (des Journalisten – Anm. Verf.) Deutung spricht, dient als Beleg, was dagegen spricht, wird eher weggelassen“. Mittlerweile haben Redakteure und Herausgeber erkannt, dass der Leser diese „schein-objektiven“ Geschichten nicht anerkennt. Die Nachrichtenmagazingeschichte ist nun eine deklariert subjektive Darstellungsform.

Zum **Feature** nimmt Ruß-Mohl⁴⁰⁶ gleich mal vorweg, dass eine „trennscharfe Abgrenzung hin zur Reportage nicht möglich ist“. Das Feature sei eine Mischung aus Reportage und Analyse und

⁴⁰³ Wallisch, 2000.

⁴⁰⁴ Haller, Michael: Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten. Ölschläger, München, 1987, vgl. S. 87

⁴⁰⁵ Haller, 1987, S. 87.

⁴⁰⁶ Ruß-Mohl, 2003, S 70.

„(...) die geeignetste Form, um abstrakten, schwierigen Themen zu Leibe zu rücken, sie zu durchleuchten, sie in Handlung und Bilder aufzulösen. Kennzeichnend für das Feature ist der Wechsel zwischen Anschauung und Abstraktion, zwischen auflockernd Vordergründigem und informativen Hintergrund, zwischen Schilderung und Schlussfolgerung. Dabei sollen geschilderte Einzelschicksale möglichst typisch für die Gesamtsituation sein.“⁴⁰⁷

Haller definiert ebenso den Hauptaspekt des Features in der Vermittlung eines abstrakten Sachverhalts, der ins Konkrete der Alltagserfahrung übersetzt werden soll. Die in der Reportage so wichtigen sinnlichen Erfahrungen kommen zwar im Feature ebenfalls vor, aber in deutlich geringerem Ausmaß.⁴⁰⁸ La Roche sieht den feinen Unterschied im „ständigen Wechsel zwischen Anschauung und Abstraktion, zwischen Schilderung und Schlussfolgerung.“⁴⁰⁹

Schließlich sei noch erwähnt, dass der Begriff Feature vor allem beim Hörfunk Eingang gefunden hat, während im redaktionellen Alltag einer Printredaktion wohl eher die Begriffe bzw. auch die Darstellungsformen Reportage oder Analyse verwendet wird.

8.4 Fantasiebetonte /unterhaltende Darstellungsformen

Im deutschsprachigen Raum werden fantasiebetonte bzw. unterhaltende Darstellungsformen meist in einem eigenen Ressort, den **Feuilleton** zusammengefasst. Das Feuilleton ist aber auch eine Darstellungsform. Reumann definiert dieses wie folgt als Darstellungsform, die

“in betont persönlicher Weise die Kleinigkeiten, ja Nebensächlichkeiten des Lebens [schildert] und versucht, ihnen eine menschlich bewegende, erbauliche Seite

⁴⁰⁷ Ruß-Mohl. 2003, S. 70.

⁴⁰⁸ Haller, 1987, S. 76f.

⁴⁰⁹ La Roche, 1985, S. 140.

abzugewinnen, die das Alltägliche interessant macht. Nicht selten wird dabei das scheinbar banale gleichnishaft überhöht und zu exemplarischer Bedeutung stilisiert.“⁴¹⁰

Neben **Buch-, Theater-, Film oder Musikrezensionen** gehören aber auch Formen zum Feuilleton, die keine primären journalistischen Gattungen sind wie **Erzählung, Kurzgeschichten** oder auch **Fortsetzungsromane**.

8.5 Illustrative Formen

Durch die Dominanz visueller Medien wie Fernsehen oder Internet haben sich auch die Printmedien den optischen bzw. illustrativen Darstellungsformen in den letzten Jahren mehr und mehr geöffnet. Neben der authentischen **Fotografie** finden auch **Infografiken** (Diagramme, Karten usw.), **Karikaturen** und **Comic Strips** Eingang.

⁴¹⁰ Reumann, 2000, S. 114f.

9 Zusammenfassung

Die Informationsfunktion des Journalismus kann nicht mehr als Definitionskriterium für Journalismus dienen, überhaupt gibt es „den“ Journalismus nicht. Journalismus erstreckt sich über vielfältige technische Medien, erscheint in verschiedensten Gestaltungsformen und wird von verschiedensten Kommunikatoren bzw. Kommunikatorengruppen mit unterschiedlichen Intentionen betrieben. In dieser Arbeit wird daher versucht, Journalismus über die vier von Armin Scholl vorgeschlagenen Dimensionen zu definieren und von verwandten Systemen abzugrenzen: Die Einordnung als journalistisches Produkt erfolgt durch eine Überprüfung einer möglichen Zugehörigkeit in das (Funktions-)System Journalismus, zum Journalismus als organisierte Produktion öffentlicher Aussagen, dem journalistischen Beruf oder durch Ausübung der definierten journalistischen Tätigkeiten.

Zuerst erfolgt der Versuch eine Abgrenzung zu Public Relations, Laienjournalismus und Alternativmedien, Kunst und fiktionalen Inhalten und zur nichtaktuellen bzw. nichtperiodischen Publizität⁴¹¹ (1. Dimension). Anschließend wird versucht, die journalistischen Produkte im Rahmen einer organisierten journalistischen Produktion zu sehen (Agenturen, Zeitungen, Anzeigenblätter, Zeitschriften, Rundfunksender) bzw. durch eine Höhe der Auflagen (10.000 Exemplare) oder einer Mindestanzahl von zwei festangestellten Mitarbeitern (2. Dimension). Die 3. Dimension versucht durch die Definition von journalistischen Berufen Rückschlüsse zu ziehen. Sollten die Dimensionen 1 bis 3 nicht zutreffen, bleiben die journalistischen Kerntätigkeiten „**Recherchieren, Selektieren, Schreiben und Redigieren**“ durch deren Vorhandensein von einem journalistischen Produkt gesprochen werden kann.

⁴¹¹ Die Reportage, die es in dieser Arbeit zu analysieren gilt, ist vom Aktualitätsprinzip der Nachrichten nur bedingt betroffen. Wie der Buchjournalismus zeigt, können Reportage , etwa von Egon Erwin Kisch, Max Winter oder auch Ryszard Kapuscinski, auch über Jahre oder Jahrzehnte für eine große Zahl an Lesern relevant sein.

Das **journalistische Objektivitätspostulat** wurde in Kapitel 6.2.2.1 ausführlich diskutiert. Die theoretische Unlösbarkeit dieses Diskurses führt schließlich zu einer Reduktion auf die in der journalistischen Praxis angewandten Kriterien: Trennung von Nachricht und Meinung, intersubjektiv überprüfbare Fakten und eine ausgewogene Darstellung.

Diese Kriterien sind aber nicht gleichermaßen bei allen journalistischen Darstellungsformen anzuwenden: In Bezug auf das Thema der Arbeit, die Comicroportage, steht die Darstellungsform der **Reportage** im Mittelpunkt. Diese ist keine informierende sondern eine interpretierende Darstellungsform und somit von deklariertem Subjektivität. Eine Reportage beschreibt das subjektive Erleben des Autors. Um für eine Reportage zu recherchieren, muss ein Journalist Augenzeuge der Geschehnisse sein. Wird ausschließlich Schreibtischrecherche betrieben, handelt es sich um keine Reportage. Bei der Reportage ist das Objektivitätskriterium „Trennung von Nachricht und Meinung“ durch den deklarierten subjektiven Zugang redundant. Die Fachliteratur weist darauf hin, dass eine Nachricht höchstens der Auslöser für eine Nachricht sein soll.

Als **Funktionen von Massenmedien** und so auch des Systems Journalismus wurden im vorangegangenen Kapitel die Informationsfunktion, die politische Funktion, die soziale Funktion, die Integrationsfunktion, die ökonomische Funktion und die Funktion des Agenda Settings erwähnt. Lange wurde Journalismus über seine Informationsfunktion definiert, seitdem der sogenannte Populäre Journalismus auch Boulevard- oder Marketingjournalismus genannt, immer wichtiger wird, ist auch die Unterhaltungsfunktion ein wichtiges Kriterium.

Der **Populäre Journalismus** zeichnet sich dadurch aus, dass er mit minimalen Aufwand maximale Auflagen erlangt. Dies erreicht er durch die Themenauswahl („Sex & Crime“, Skandale, Klatsch, Personalisierung, Sport, Human Interest, Servicethemen und Lokale Berichterstattung), aber auch durch eine sehr alltägliche Sprache und hohe Verständlichkeit. Dazu kommen viele Bilder, das Einnehmen der Perspektive der Leserschaft, der sogenannten „kleinen Leute“, und höchstmöglicher Emotionalisierung.

Ebenfalls diskutiert wurden verschiedenen journalistischen Berufsauffassungen, wie jene des „objektiven Berichterstatters“, des interpretativen Journalisten, der Fakten recherchiert und in einen größeren Zusammenhang setzt; des anwaltschaftlichen Journalisten, der dem Bürger bei der Durchsetzung von legitimen Interessen der Bürger via die Massenmedien helfen will; des New Journalists, der literarische und fiktionale Elemente einbringt, des Meinungsjournalisten, der sich als Sprachrohr für Kritik und Meinungsbildung in einer Demokratie sieht; des investigativen Journalisten, dessen Ziel es ist, die Öffentlichkeit über vorenthaltene oder verschwiegenen Fakten oder Ereignisse aufzuklären; der Präzisionsjournalist, der sozialwissenschaftliche Validitätskriterien für seine Recherche verwendet und schließlich auch hier der Marketing- bzw. Boulevardjournalist, der mit minimalen Mitteln und emotionalisierenden und unterhaltenden, sprachlich einfach gehaltenen und bunt bebilderten Artikeln maximale Reichweiten erlangen möchte.

Zum **New Journalism** seien ergänzend folgende Gattungskriterien eingebracht: Der New Journalism versucht, mit Hilfe von literarischer und poetischer Darstellung von Sachverhalten dem Gebot der Objektivität gerecht zu werden. Mit literarischen Mitteln wie Dialogen oder inneren Monologen und einer Erzählperspektive in der dritten Person Singular werden Fakten narrativ umgesetzt. Eine jüngere Variante des New Journalism ist der **Narrative Journalism**, der deklariert subjektiv, aber streng faktenbezogen vorgeht.

Diese Ergebnisse aus der journalistischen Praxis sollen nun mit Hilfe eines an den Cultural Studies orientierten Methodenmix aus Bild-, Text- und Produktionsanalyse untersucht werden.

10 Die Untersuchungsmethode

Im folgenden Kapitel wird die Forschungsmethode beschrieben, mit deren Hilfe die in den Forschungsfragen formulierten Interessen untersucht werden.

10.1 Methodenbeschreibung und -begründung

Wie bereits erläutert, handelt es sich bei Comics um ein hybrides Medium, einer Kombination aus Bild und Text. Kaps, Doelker, Mitchell und Mayring sprechen sich dafür aus, den Comic im Rahmen einer erweiterten Definition als „(visuellen) Text“ anzusehen. Dem wird Folge geleistet, indem die jeweiligen Comicroportagen als Gesamttexte analysiert werden. Um auch den vielschichtigen Bedeutungsebenen der Bilder gerecht zu werden, ist auch eine Bildanalyse Teil der Untersuchung.

Als Untersuchungsmethode wird ein an den Cultural Studies orientierter Methodenmix aus Ikonographischer Analyse und einer Produktions- und Textanalyse angewandt. Dabei wird theoriegeleitet und induktiv vorgegangen und somit vorab keine Hypothesen gebildet. Das Forschungsinstrument selbst basiert auf dem Hauptforschungsinteresse, dass wie folgt formuliert wird:

Kann das Medium Comic Realität glaubwürdig darstellen und Fakten transportieren?

Diese Forschungsfrage lässt sich in mehrere Forschungsfragen aufteilen:

- Sind Comicroportagen journalistische Texte?
- Sind Comicroportagen auch Reportagen nach journalistischen Maßstäben?
- Können Comicroportagen dem journalistischen Objektivitätsanspruch gerecht werden?

In Bezug auf die Bildanalyse gibt es zwei maßgebliche Forschungsinteressen:

- Wie wird versucht, mit gezeichneten Bildern einem dokumentarischen Anspruch gerecht zu werden ?
- Mit welchen grafischen und verbalen Darstellungsformen wird in der Comicroportage gearbeitet?

10.1.1 Grundgesamtheit - Auswahlkriterien für das Forschungsmaterial

Die Comicroportage ist ein Einzelphänomen. Wenige Autoren wagen sich an das arbeitsaufwändige Projekt eines nach journalistischen Kriterien recherchierten und gestalteten Comics. Aus diesem Grund gibt es auch nur wenige, in Einzel- und Sammelbänden, in Zeitungen oder im Web erschienene Texte. Dementsprechend gibt es nur eine begrenzte Anzahl an Autoren und Comicroportagen. Diese werden, wie bereits eingangs erwähnt, zusätzlich eingegrenzt, da in dieser Arbeit ausschließlich Comics aus dem westlichen Kulturkreis analysiert werden. Eine zusätzliche Eingrenzung erfolgt auf sprachlicher Ebene, analysiert werden deutsche und englischsprachige Comics⁴¹² in ihrer jeweiligen Originalfassung. Daraus wird eine möglichst repräsentative Auswahl getroffen. Von diesen Beschränkungen abgesehen, waren zwei weitere Kriterien ausschlaggebend für die Auswahl. Einerseits die Augenzeugenschaft des Autors, eines der wichtigsten Reportagemerkmale und andererseits der Vorsatz des jeweiligen Autors auf Faktizität⁴¹³.

⁴¹² Anm.: Deutsch und Englisch werden von der Autorin dieser Arbeit gesprochen. Als Beispiel für eine französischsprachige Comicroportage soll hier „Le photograph“ von Guibert, Lefèvre & Lemercier genannt werden.

⁴¹³ Nicht in die empirische Analyse einbezogen wurde Ted Ralls „To Afghanistan and back“ (Nantier/Beall/Minoustchine, New York, USA, 2002), da keine Daten für die Produktionsanalyse vorlagen bzw. recherchiert werden konnten.

10.2 Produktionsanalyse

Wie bereits in Kapitel 7 dargelegt, ist ein wesentlicher Aspekt der Cultural Studies die Kontextualität. Aus diesem Grund werden in die Analyse auch die Produktionsprozesse mit einbezogen. „Die Produktionsanalyse fragt nach dem Warum und dem Wie der Entstehung.“⁴¹⁴ Fragen wie: „Ist die Comicroportage das Produkt eines einzelnen Autors?“; „Wurde die Comicroportage vom Autor initiiert oder gab es einen Auftraggeber?“ werden behandelt.

Die Produktionsanalyse soll in diesem Fall außerdem Aufschluss über die mögliche Einordnung in eine der vier Dimensionen (Abgrenzung zu anderen Systemen, organisierte Produktion öffentlicher Aussage, Profession/Beruf, journalistische Tätigkeiten) von Armin Scholls Journalismusdefinition geben.

Als wesentliche Journalistische Tätigkeiten wurden Recherchieren, Selektieren, Schreiben und Redigieren definiert. In Bezug auf das Forschungsinteresse wird auch nach der Recherchetätigkeit des Autors gefragt, nach der Themenauswahl in Hinblick auf die zuvor definierten Nachrichtenwerte, nach der Intention des Autors, eine journalistische Arbeit zu liefern. Aus diesem Grund soll die Produktionsanalyse die Frage beantworten, ob und wie die Autoren recherchierten (vor Ort, Interview, Zahlen, Fakten, Hintergründe).

Die Produktionsanalyse hat verschiedene Quellen als Ausgangsmaterial, wie zum Beispiel Zeitungsinterviews mit den Autoren, Vorwörter der Autoren oder auch eigens für diese Arbeit geführte Leitfadeninterviews. Für letztere standen leider nicht alle Autoren zur Verfügung. Mayring empfiehlt, bei der Analyse der Entstehungssituation auch den soziokulturellen sowie emotionale, kognitive Handlungshintergründe des Autors mit einzubeziehen. Dies wird, soweit Material vorhanden, ebenfalls miteinbezogen⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Müller, Marion G.: Grundlagen der visuellen Kommunikation. UVK, Konstanz, 2003, S. 15.

⁴¹⁵ Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Beltz, Deutscher Studien Verlag, 2000, S. 47.

10.3 Bildanalyse

Am Beginn der Analyse steht die **Ikonographische Analyse**. Als Analyseeinheit werden dafür einzelne, inhaltlich abgeschlossene Szenen aus den Comicroportagen gewählt. Die Bildanalyse erfolgt nach dem Ikonographische Modell von Erwin Panofsky. Bei diesem Modell handelt es sich um eines der grundlegenden Modelle zur Bildanalyse in der Kunstgeschichte. Über die Ikonographie schreibt Panofsky: „Die Ikonographie ist der Zweig der Kunstgeschichte, der sich mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt.“⁴¹⁶ Panofsky weist auch darauf hin, dass das Suffix „-graphie“ im Wort Ikonographie auf das deskriptive Verfahren des Modells hinweist. Folgende drei Stufen umfasst die Ikonographische Analyse nach Panofsky⁴¹⁷:

1. Vorikonographische Beschreibung

In dieser Phase wird die primäre oder natürliche Bedeutung erfasst. Diese Bedeutung wird sinnlich ermittelt und umfasst einerseits Formen, Linien, Farben, identifiziert andererseits auch natürliche Gegenstände wie menschliche Wesen, Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge. In dieser Arbeit wird auf Besonderheiten der comictypischen visuellen Darstellungscodes ebenso geachtet wie auf das Artwork. Van Straten⁴¹⁸ weist darauf hin, dass auch die Bildkomposition zu beachten sei. All diese Elemente des Bildes werden schriftlich festgehalten.

2. Ikonographische Beschreibung

Das „Thema“ des Bildes, nach Panofsky die sekundäre und konventionelle Bedeutung soll in Phase 2 festgestellt werden. Auf dieser Ebene handelt es sich schon um eine Analyse mit Hilfe von intellektuell vermittelter Erfahrung. Sie setzt die Kenntnis von (künstlerischen) Motiven voraus, die auf Themen und Konzepte hinweisen. Als Quelle dieser Motive zählt Panofsky Bilder bzw. Allegorien, Embleme, Symbole, Attribute,

⁴¹⁶ Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. DuMont, Köln, 1996, S. 36. – 67.

⁴¹⁷ Panofsky, 1996, S. 36.

⁴¹⁸ Van Straten, Roelof: Einführung in die Ikonographie. Reimer, Berlin, 2004, S. 18.

Personifikationen und literarische Vorlagen auf. Grundsätzlich kann aber alles eine Quelle sein⁴¹⁹ – nur soll die bewusste Absicht des Künstlers in Bezug auf das Motiv implizierbar sein. In Anbetracht des zuvor definierten Forschungsinteresses wird in dieser Phase auch auf die Glaubwürdigkeit der dokumentarischen Darstellung der Comics geachtet, ebenso auf eventuelle naturalistische oder gar fotorealistische Elemente.

3. Ikonologische Interpretation⁴²⁰

Die Hauptfrage der dritten Phase formuliert Van Straten mit den Worten: „Hat eine Darstellung eine ‚tiefere‘ Bedeutung, von der man annehmen kann, dass sie deutlich in der Absicht des Künstlers lag?“⁴²¹ An dieser Stelle soll die wesentliche Bedeutung und das zugrundeliegende Prinzip derselben analysiert bzw. synthetisch zusammengesetzt werden. Möglichst viele Elemente eines Bildes sollen in dieser dritten Phase zur ‚wahrscheinlichsten‘ Interpretation des Bildes führen – wobei Van Straten auch vor Über-Interpretation warnt.

Panofsky bezeichnet die Kenntnis bzw. die Lehre der Symbolik dieser „tieferen Bedeutung“ mancher Bilder in der dritten Phase als „Ikonologie.“ Der Begriff ist auf den Hamburger Kunsthistoriker Aby Warburg zurückzuführen, der zu den Wegbereitern von Panofskys ikonographischen Analyseverfahren gehört. Die Ikonologie bezeichnet eine Bedeutungsebene im Bild, die vorhanden, aber dem Künstler selbst nicht bewusst ist/war. Dabei kann es sich um zeitgeschichtliche, religiöse, literarische, philosophische oder soziale Aspekte handeln. Diese zusätzliche Bedeutungsebene bezeichnet Panofsky als „symbolische Werte“, die „die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewusst auszudrücken suchte.“⁴²²

⁴¹⁹ Panofsky, 1996, S. 49: „...von Dokumenten, die Zeugnis ablegen über die politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Tendenzen der Person, der Epoche oder des Landes.“

⁴²⁰ Die dritte Phase der ikonographischen Analyse wird gelegentlich auch zweigeteilt in ikonographische Interpretation und ikonologische Interpretation. (vgl. Van Straten, 2004). Hier wird Panofskys Drei-Phasen-Modell angewandt.

⁴²¹ Van Straten, 2004, S. 23.

⁴²² Panofsky, 1996, S. 43.

10.3.1 Sequentielle Bilder

Konzipiert wurde die Ikonographische Analyse allerdings für Einzelbilder. Wie bereits in Kapitel 4.3 beschrieben, gibt es eine enge „Verwandtschaft“ der Comics mit dem Medium Film. Der Film arbeitet ebenfalls mit Bildsequenzen und bearbeitet diese Bilder via Schnittfolgen und Einstellungen dramaturgisch. Daher liegt es nahe, sich an den Kriterien der Filmanalyse zu orientieren. So werden folgende Kriterien von der Filmanalyse mit einbezogen:

1. die Wahl des Ortes zur Inszenierung einer Handlung (...)
2. die Wahl der Kulisse und des sozialen Settings
3. die Auswahl und Gestaltung des Bildausschnittes
4. die Art und das Tempo der Bildmontage (Schnittfolge)⁴²³

10.3.2 Medienbilder

Knieper empfiehlt außerdem bei Medienbildern die ikonographische Kontextanalyse. Dabei bleibt die beiden ersten Phasen, die vorikonographische und ikonographische Beschreibung unverändert bzw. können zu einer Phase zusammengefasst werden. Es folgen die Phasen der ikonographischen Interpretation und der ikonologische Interpretation, wobei sich letztere „verstärkt am medialen Prozess“ orientieren sollte. In der Praxis lassen sich auch diese beiden Phasen schwer trennen.

„Der kulturell und historisch eingebettete, mediale Prozess ist dabei durch hintereinander ablaufende Einzelprozesse bzw. Kontexte geprägt. In der zeitlichen Abfolge setzt sich der mediale Prozess aus Entstehungs-, Bearbeitungs-, Selektions-, Distributions-, Rezeptions- und Wirkungsprozess.“⁴²⁴

⁴²³ vgl. Reichertz, Jo: Wissenssoziologische Verfahren der Bildinterpretation. In: Mikos, Lothar u. Claudia Wegner [Hrsg]: Qualitative Medienforschung. UVK, Konstanz, 2005, S. 141 – 151, hier S. 143.

⁴²⁴ Knieper, Thomas: Kommunikationswissenschaftliche Beiträge zu einer interdisziplinären Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus: Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Halem Verlag, Köln, 2005, S. 56 – 69, hier S. 66.

Soweit diese Informationen zugänglich sind, werden die Bilder also auch im Kontext von Produktions- und Distributionsbedingungen sowie ihrer medienspezifischen Besonderheiten und Zwänge gesehen.

10.1.4 Textanalyse

Die Text- bzw. Inhaltsanalyse ist „eine empirische Methode zur systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen.“⁴²⁵ Manifeste Kommunikationsinhalte werden im Kontext ihrer Entwicklung betrachtet. Da es unmöglich ist, einen Text „vollständig“ auszuwerten, wurden, ausgehend von den Forschungsfragen, folgende theoriegeleitete Kategorien gebildet.⁴²⁶

- **Reportagekriterien:** Als wichtigste Kennzeichen der Reportage wurden in Kapitel 8.3.1 die „Augenzeugenschaft“, das Einbringen von Personen, das Vermitteln von „Unmittelbarkeit“ und ein dramaturgischer, nicht hierarchischer Aufbau genannt. Eine Reportage soll außerdem auf einer „Nachricht“ beruhen. Die Fakten einer Reportage sollen intersubjektiv überprüfbar sein.

- **Journalistische Tätigkeiten:** Die Kriterien Recherche, Selektion und Redigieren wurden bereits in der Produktionsanalyse erfasst. Es bleibt die journalistische Kerntätigkeit des Schreibens bzw. in Fall der Comicroportage der Textproduktion. Dabei sollte neben dem Leseanreiz auch auf Verständlichkeit und Prägnanz geachtet werden. Ein weiteres Kriterium ist es, ob recherchierte Daten eingebracht werden.

- **Objektivitätspostulat:** Wie aus Kapitel 6.2.1.2 hervorgeht, lässt sich die journalistische Objektivität in der Praxis und in Anbetracht einer interpretiven Darstellungsform wie der Reportage auf zwei Faktoren reduzieren: Die Überprüfung von Fakten und die Ausgewogenheit in der Darstellung. Da subjektive Erlebnisse und Gespräche nicht intersubjektiv nachprüfbar sind, werden aus diesem Grund lediglich die Eckdaten der Reportagen überprüft.

⁴²⁵ Früh, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. Ölschläger, München, 1991, S. 24.

In der auf die Empirische Untersuchung folgenden Auswertung wird zusätzlich versucht, eine Einordnung der Reportage nach journalistischer Funktion und Berufsauffassung versucht, wenn möglich sollen die Texte auch den Subgenre der Reportage wie Sozialreportage, New Journalism oder dem Narrativen Journalismus erfolgen.

11 Empirische Analyse

11.1 Ulli Lust: „Wer bleibt“

Comicroportage, Titelblatt in Farbe, sonst schwarz-weiß, 2005

Auftraggeber: Arbeitsstipendium des Bauhauses Dessau

Gezeigt: Ausstellung von „Zeitraum_Ex!t“ in Mannheim

Veröffentlicht: electrocomis.com (als .pdf/ebook)

Downloads: leider keine relevante Statistik des Providers von electrocomics.com

11.1.1 Produktionsanalyse

[Soziokultureller Hintergrund/Ausbildung] Ulli Lust wurde 1967 in Wien geboren, brach dort eine Ausbildung als Design- und Modezeichnerin ab, illustrierte dann einige Zeit Kinderbücher (u.a. für Käthe Recheis). Schließlich absolvierte sie ein Studium an der Kunsthochschule Berlin Weißensee, Seminar zum Thema: „Comicroportage“. Für einige Zeit war Ulli Lust auch Mitglied des Berliner Zeichnerkollektivs „Monogatari“, dem auch Tim Dinter angehörte. Neben einer Bildkolumne in der Berliner Stadtzeitung „Scheinschlag“ zeichnete die Autorin bereits Reportagen aus und über Berlin, Wien, Basel, Luzern. Sie illustrierte außerdem für „Le monde diplomatique“, die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, „Die Zeit“, das „ARTE-TV Magazin“ uvm. Ulli Lust arbeitet hauptberuflich als Zeichnerin und Illustratorin in Berlin⁴²⁷.

[Warum und Wie der Entstehung?] Die Comicroportage „Wer bleibt“ entstand im September 2005 im Rahmen eines Arbeitsstipendiums des Bauhauses Dessau (Archiv, Werkstätte und Postgraduierten-Akademie für Architektur). Dessau liegt im Osten Deutschlands, im Bundesland Sachsen-Anhalt. Die Anforderung war, über die momentane Situation in Halle-Neustadt zu berichten. Halle-Neustadt war ein städtebauliches Vorzeigeprojekt der DDR und gilt heute als sozialer Brennpunkt. Die Stadt bzw. der Stadtteil befindet sich im „Rückbau“. **[Autorenproduktion]** Es handelt sich um eine reine

⁴²⁷ vgl. <http://www.ullilust.de/info/biographie.htm> (15.07.2008)

Autorenproduktion, die Autorin redigiert alle ihre Texte nochmals gemeinsam mit einem befreundeten Autor. **[Abgrenzung von dem Journalismus verwandten Textsystemen]** Die Comicroportage wurde zwar im Rahmen eines Stipendiums erstellt, dennoch gab es, vom Thema abgesehen, keine Vorgaben der Institution. Es kann daher eine Abgrenzung vom System der Public Relations getroffen werden, auch ist keine Zugehörigkeit zu einer Organisation zu treffen, die öffentliche Aussagen produziert (wie eine Redaktion). Durch die offensichtliche Orientierung an Fakten kann auch eine Abgrenzung zum System Kunst getroffen werden. Auch eine Zuordnung zum Laienjournalismus nach einer Definition von Fabris⁴²⁸ kann nicht erfolgen, da die Themenauswahl dies nicht zulässt. Thematisch („Absiedelung aus einer Stadt im Osten Deutschlands“) ist die Reportage durchaus aktuell und könnte auch in einem tagesaktuellen Medium behandelt werden. Über die Reichweite kann aufgrund fehlender Statistiken bzw. Downloadzahlen leider keine Aussage getroffen werden.

[Recherchetätigkeit] Während ihres Arbeitsstipendiums verbrachte die Autorin einen Monat in Halle-Neustadt, sie wohnte in einer leerstehenden Wohnung im 6. Stock eines jener Plattenbauten, von denen ihre Reportage handelt. Neben Gesprächen mit verschiedenen Einwohnern interviewte die Autorin einen PDS-Stadtrat, den Bundesbeauftragten für Stasi-Unterlagen in Halle-Neustadt und viele mehr und recherchierte die Geschichte sowie Zahlenmaterial. Die Autorin erzählt im Interview, wie sie zu ihren Gesprächspartnern kam: „Ich gehe spazieren, bleibe stehen, lausche, ... in Halle-Neustadt habe ich viel im Freien gezeichnet, weniger um die Bilder zu verwenden, als um "einen Grund zu haben, in der Gegend rum zu sitzen". Als Zeichnender kann man sich wirklich überall hinsetzen, ohne dass man argwöhnisch angesehen wird. Im Gegenteil, die Einheimischen mögen es, sie beginnen Gespräche ... so führt eines zum anderen. Die alte Frau und den verrückten Herr Lehnert habe ich so kennen gelernt. Ich zeichne, sie nähern sich mir.“

[Redigieren] Comicroporter-Kollege Kai Pfeiffer ist ein von Ulli Lust hochgeschätzter Autor und hilft meist bei der sprachlichen Überarbeitung der Texte. **[Nachrichtenwerte]** Die Absiedelung aus Ostdeutschland. „Depopulation, Deurbanisierung, Deökonomisierung

⁴²⁸ Siehe S. 82: „neben und unterhalb der Massenkommunikations-Ebene entstandenen Journalismus, der der „Selbstdarstellung von (ansonsten) unterdrückten Meinungen dienen und bestehende Informationsmonopole korrigieren soll“

sind Schlagworte, die in den letzten Jahren im Zusammenhang mit Ostdeutschland öfter fielen. Der Osten Deutschlands leidet, knapp 20 Jahre nach der Wiedervereinigung von BRD und DDR, unter eben diesen Phänomenen. Dies spiegelt sich auch in der Medienberichterstattung wieder. Die Nachrichtenfaktoren Nähe, Identifikation, Valenz und Status treffen auf diese Thematik zu.

11.1.2 Bildanalyse

Ulli Lust: Wer bleibt. [Abbildung 5⁴²⁹]

1. Vorikonographische Beschreibung

Der Comic ist schwarz-weiß gehalten und wie in einem Comicheft in zwei Seiten geteilt. Die Bilder sind mit Tusche gezeichnet, mit feinen Linien, gewollt krakelig. Das Artwork ist im Mittelfeld zwischen Cartoon und Realismus. In Bildern mit vielen kleinen Details sind Stil und Bildkomposition einfach gehalten, Gesichter werden detaillierter dargestellt. Auf der linken Seite ist die Szene eines Dialogs festgehalten. Ort des Geschehens sind die Räume des Vereins „Pustebume“ in Halle-Neustadt. Nach einem kurzen Erzählerkommentar in Blockform ist das erste Panel eine Totale der Räume des Vereins, der sich laut Kommentar als „soziokulturell“ und „Geschichtswerkstatt“ bezeichnet. In diesem Raum sieht man ein Modell von Halle-Neustadt mit den diversen Häuserblöcken und Anlagen. An den Wänden hängen Bilder, wahrscheinlich aufgeklebte und gerahmte Fotografien. Durch das Fenster blickt man nach draußen und sieht Bäume. Das zweite Panel zeigt die Totale (Bildmontage von Handlung zu Handlung) einer Szene vor dem Verein, auf gepflastertem Boden steht ein kleiner Tisch im Freien, zwei Personen sitzen am Tisch, eine männliche, etwas ältere Person mit dem Gesicht inklusive Brille, eine andere mit dem Rücken zum Betrachter. Die beiden trinken Kaffee. Eine dritte, weibliche Person steht im Profil zum Betrachter und hält etwas in Händen, was aufgrund der Faltung ein Stadtplan sein könnte. Die drei Personen unterhalten sich über „Stasi-Akten“, eine Person am Tisch fragt die andere, ob sie weiß, wo diese „Stasi-Akten“ sein könnten. Die dritte, stehende Person meint, man habe ihr gesagt, die müssten hier irgendwo sein. Im

⁴²⁹ siehe Abbildung 5 („Ausschnitt „Wer bleibt“) auf der beigelegten CD-R.

nächsten Panel, die Bildmontage erfolgt nun von Augenblick zu Augenblick, sieht man eine Nahaufnahme einer am Tisch sitzende Person, die bisher den Rücken zukehrt, diese, ebenfalls männliche und etwas ältere Person verneint. Im darauffolgenden Panel (Nahaufnahme) sieht man wieder die männliche Person mit Brille, die meint: „Sowas gibt es hier nicht.“ Im nächsten Panel tritt eine vierte, weibliche Person mit einer Jacke am Arm aus den Vereinsräumen über eine kleine Treppe zur Gruppe. Die sitzende Person mit Brille fragt die hinzukommende Person, ob sie etwas wisse, diese meint: „Hmm. Nein.“ Im letzten Panel auf der linken Seite des Comics meint der Mann mit Brille: „Wenn es das hier gäbe, wüssten wir davon.“ Die männliche Person ihm gegenüber bestätigt dies mit „Ja“, die weibliche, in der Tür zum Verein stehende, Person verneint.

Auf der rechten Seite des Comics (Bildmontage Szene zu Szene, Totale) befindet sich ein mehr als viertelseitiges Panel, auf dem ein Stück einer Straße, eine leichte Kurve zu sehen ist. Ein Auto fährt auf dieser Straße. Am Straßenrand befinden sich Bäume, eng aneinander gereiht, mit dichtem Geäst, die Bäume scheinen sogar noch aus dem rechten Bildrand zu wuchern. Im Hintergrund befindet sich ein Hochhaus. Ebenfalls am Straßenrand steht eine Straßenlaterne, auf der ein Hinweisschild befestigt ist. Das Schild zeigt nach rechts, und trägt die Aufschrift: „Die Bundesbeauftragte für die Stasi-Unterlagen“. Ein weiteres Hinweisschild auf der nächsten Straßenlaterne trägt die Aufschrift „TÜV“. Neben dieser Straßenlaterne ist noch eine Plakattafel mit nicht näher erkennbarem Sujet zu sehen. Zwischen diesem und dem nächsten Panel steht, beinahe in der Mitte der Seite ein Erzählerkommentar: „Ein paar Straßen weiter“. (Bildmontage Gesichtspunkt/Gesichtspunkt; Halbtotale) Im nächsten, kleineren Panel, sieht man wieder eine Straßenlaterne mit dem Hinweisschild „Die Bundesbeauftragte für die Stasiunterlagen“, darunter ein „Vorrang geben“- Verkehrsschild. Im Hintergrund sind wie im vorigen Panel wuchernde Bäume und eine Straße; zusätzlich sieht man parkende Autos am Straßenrand. Außerdem, angeschnitten am äußeren Bildrand ist ein Verkehrsschild „Zone 30“ zu sehen. Auf dem folgenden, gleichzeitig letzten Panel der Seite sieht man einen Teil einer Hausmauer (Großaufnahme). Darauf ist ein Schild befestigt, mit dem angeschnittenen Bundesadler, Wappentier der Bundesrepublik Deutschland und der Aufschrift: „Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik. – Außenstelle Halle.“

2. Ikonographische Beschreibung und Ikonologische Interpretation

Neustadt ist ein Stadtteil von Halle, einige Jahrzehnte hatte Neustadt sogar das Stadtrecht in der ehemaligen DDR. Die Stadt Neustadt war vor allem für die Chemiewerke, die für die Wirtschaft des kommunistischen Staats sehr wichtigen Werke Buna und Leuna gebaut worden. Die Werke waren wichtige Devisenbringer der DDR und die Angst des kommunistischen Regimes vor Spionage und Sabotage, sowohl in den Werken als auch in Halle-Neustadt, waren noch größer als sonst. So wurden vor allem regimetreue Arbeiter in den Chemiewerken eingestellt, belohnt wurden sie mit Wohnungen in Neustadt, dem Prestigeprojekt des sozialen Wohnbaus in der DDR. Mittlerweile sind nur noch wenige der Wohnungen in Neustadt bewohnt. Viele davon sind ehemalige Angestellte [Arbeitslose, oder (Früh-)Pensionisten] der Werke Leuna und Buna – und – worauf auch die Autorin im ersten Erzählkommentar hinweist („Sie kennen die Vorteile des alten Systems sehr genau, wie auch die Nachteile des neuen.“), sie sind immer noch dem alten Regime treu. Ein Treffpunkt dieser „Ureinwohner“ der Stadt ist der soziokulturelle Verein „Pustebblume“, der sich selbst als „Geschichtswerkstatt“ sieht. Fotos an den Wänden und Modelle in den Vereinsräumen zeugen von der Geschichte Neustadts.

Ein Foto [Abbildung 6⁴³⁰] zeigt die Detailgenauigkeit, mit der sich die Autorin am Originalschauplatz orientierte. Die Autorin, die sich bereits in einer der ersten Szenen, nach einer Einführung über Neustadt, selbst als Charaktere einführte, tritt im nächsten Panel auf und wendet sich fragend mit einer Straßenkarte an die Mitglieder der „Pustebblume“. Sie sucht die Behörde „Die Bundesbeauftragte für die Stasiunterlagen“ (BStU.), die in Halle-Neustadt eine Außenstelle unterhält. Die Behörde ist eine Einrichtung zur Sicherung der Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes (kurz MfS oder „Stasi“) der DDR. Sie wurde von der Bürgerrechtsbewegung der ehemaligen DDR erkämpft und gibt den Bürgern der ehemaligen DDR (und anderen Bepitzelten) die Möglichkeit zu erfahren, wann und von wem sie bepitzelt wurden. Die Stasi-Unterlagen gelten als wichtige zeitgeschichtliche Dokumente, deren wissenschaftliche Aufarbeitung von großer Bedeutung sowohl für einzelne Bürger als auch für die DDR und die Zeit des kalten

⁴³⁰ siehe Abbildung 6 („Pustebblume“) auf der beigelegten CD-R. Foto von Ulli Lust zur Verfügung gestellt.

Krieges sind. Bis zur „Geschichtswerkstatt“ Pusteblume hatte sich das Vorhandensein dieser Behörde noch nicht durchgesprochen, obwohl, wie im späteren Verlauf der Ereignisse klar wird, gerade in Neustadt die Dichte der Spitzel („IM“ – Informeller Mitarbeiter) besonders hoch war.

Auf der rechten Seite des Comics sieht man nun ein sehr großes Panel, in dem wuchernde Bäume einen großen Teil des Bildes einnehmen. Die Bäume scheinen allgegenwärtig in den Bildern von Neustadt. Sie sind einerseits ein Zeichen für den „Rückbau“ der Stadt. Die Einwohnerzahl hat sich seit 1989 fast halbiert, viele Wohnungen stehen leer und täglich werden Gebäude abgerissen. An ihrer statt entstehen oftmals Grünanlagen. Doch andererseits: Neustadt war schon immer grün. Gerade die Stadt, die ein einziger großer Plattenbau zu sein schien, war auch gleichzeitig „die grünste Stadt der DDR⁴³¹“. Neben der Intention der Stadtplaner ist dies auch auf die Initiative der Einwohner zurückzuführen, die die wenigen Möglichkeiten der Entfaltung nutzten und viele Bäume pflanzten. Im selben Panel sieht der Betrachter bereits das Wegweiserschild zur „Bundesbeauftragten für die Stasiunterlagen“, kurz BstU. Auch in den folgenden zwei Panels wird gezeigt, dass der Weg zur Behörde kurz ist, gar nur wenige Straßen weiter. Und der Weg ist gut beschildert, man könnte fast behaupten, mit bundesdeutscher Gründlichkeit. Im Hintergrund sieht man einen der Plattenbauten, fast verdeckt vom grün. Im Vergleich mit dem Foto [Abbildung 7⁴³²] zeigt sich abermals die dokumentarische Vorgehensweise der Autorin/Zeichnerin in Bezug auf die Darstellung von Originalschauplätzen. Auch der Blickwinkel, aus dem die Bilder betrachtet werden und die damit in Verbindung stehende Bildkomposition deuten auf ein dokumentarisches Vorgehen der Autorin hin. Es gibt keine unnatürlichen Einstellungen oder fiktionalen Elemente, die an der Faktizität von Bildern oder Ereignissen Zweifel aufkommen lassen würden. Schließlich ist offensichtlich, dass das Reporter-Alter Ego im letzten Panel vor dem Eingang der Behörde steht. Die Art der Bildmontage, von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt ist an dieser Stelle nicht die zeitökonomische Variante. Was in drei Panels gesagt wurde, hätte auch in einem Panel mit dem Erzählerkommentar „Einige Straßen weiter“ gesagt werden können. Die Intention der Autorin könnte zum Beispiel ein detailliertes Aufzeigen des Weges von der „Pusteblume“

⁴³¹ Finger, Evelyn: Rückbau Ost. *Die Zeit*, 17.07.2003, Nr.30 aus: http://www.zeit.de/2003/30/Abri_a7_Ost

⁴³² siehe Abbildung 7 („BStU.“) auf der beigelegten CD-R.

zur BStU. gewesen sein - zweimal um die Ecke, und man ist dort. Auch die Darstellung der Gründlichkeit der Beschilderung oder aber der dezentralen Lage direkt im Wohnviertel könnte die Absicht sein.

Auch ein dramaturgischer Grund ist denkbar. Der Comic „Wer bleibt“ erschien, von der Präsentation in einer Ausstellung abgesehen, in Form eines E-books als PDF-Datei auf electrocomics.com. Wenn man nach dem Download die empfohlene default-Einstellung in der Software Adobe Acrobat Reader nicht ändert, kann der Betrachter die einzelnen Seiten mit Hilfe der Pfeiltasten so schnell vorwärts blättern, dass der Eindruck entsteht, ein Film würde ablaufen. Im Interview erklärte Ulli Lust, dass dieses Leseerlebnis des E-Books von ihr gezielt unterstützt werde, in Form von großen, teils einseitigen Panels und anderen Komponenten, wie einem (farbigen) Titelblatt als „Entree“, ebenso einem Schlussakord, der den Stilelementen eines klassischen Buches stark ähnelt. Diese an die medien-spezifischen Gegebenheiten des E-Books angepassten Gestaltungselemente finden sich auch im Ablauf der Geschichte wieder: Auf einige ganzseitige Panels mit wenig oder gar keinem Text, die man wie einen Film ‚abspielen‘ kann, folgen in sich abgeschlossene, längere Dialoge. Nie hat der Leser so das Gefühl, zuviel Text am Bildschirm lesen zu müssen, was vielfach als negativ gewertet wird. Abschließend lässt sich also über die Sequenz aus „Wer bleibt“ sagen, dass es um die Mentalität jener in der DDR großgewordenen Bürger geht, die als Verlierer der „Wende“ gelten. Diese Menschen, die in der DDR zu den besser gestellten Bürgern im Prestigewohnprojekt Neustadt gehörten, haben meist mit der Wende den Job verloren. Sie verharren nun in den vergangenen, für sie besseren Zeiten. Die „Geschichtswerkstatt“ ist vielleicht eher eine „Nostalgiewerkstatt“, in der sie sich zurück ziehen und von der Gegenwart ungestört sein können. Die Aufarbeitung des Unrechts, welches den Bürgern der DDR angetan wurde, interessiert sie wenig. Obwohl jeder DDR-Bürger Einsicht in „seine“ Akte bei der BStU nehmen kann, werden die Protagonisten von „Wer bleibt“ diesen Service wohl kaum in Anspruch nehmen. Dass man den Lauf der Zeit nicht aufhalten kann, haben die Mitglieder der Pustebume mittlerweile nochmals am eigenen Leib erfahren : Im Jänner 2008 zog sich der Betreiber der „Pustebume“ zurück. Die „Geschichtswerkstätte“ ist Vergangenheit und die Räumlichkeiten des Vereins avancierten zu einem Jugend- und Nachbarschaftstreff unter selben Namen.

11.1.3 Textanalyse

[Reportagekriterien] Die Autorin lebte einen Monat in einem Plattenbau in Neustadt-Halle, führte Gespräche mit Einwohnern, von denen sie mehrere in der Reportage zu Wort kommen lässt. Sie führte Experteninterviews und recherchierte Zahlen und Fakten zur Depopulation in Neustadt-Halle. Sie bringt sich selbst als Reporterin ein, was das Gefühl des subjektiven Blickes aber auch der Unmittelbarkeit erhöht. Sie beschreibt kleine Beobachtungen, wie zum Beispiel „Trends“ zu Rollwägen und Karottenhosen bei älteren Damen, und Röhrenjeans bei Jugendlichen. Durch kleine Details, wie der Vergleich der Frisuren von Müttern und Töchtern verdeutlichen den Wandel von vom Arbeiterstaat geprägten Frau und des Teenagers, der in einer westlichen Kultur aufwächst.

[Intersubjektiv überprüfbare Fakten] Halle-Neustadt, zuerst Stadteil von Halle, dann Kreisstadt und schließlich wieder Stadtteil, war ein Vorzeigeprojekt der DDR. 1964 zogen die ersten Bewohner in die „Chemiearbeiter-Stadt“, die vor allem für die Arbeiter der in der Nähe ansässigen Chemiekombinate „Leuna“ und „Buna“ gebaut wurde. Erste Wohnungen wurden 1964 bezogen, zu besten Zeiten wohnten etwa 93.000 Menschen in Halle-Neustadt. Nach der politischen Wende 1989 sanken die Einwohnerzahlen rapide, 2007 sollen es nur noch 48.000 gewesen sein. Zur Zeit befindet sich Neustadt-Halle im „Rückbau“; dieser Ausdruck wird von Stadtplanern verwendet, um die Rückführung in den Ursprungszustand zu beschreiben – also Abriss der Gebäude. Die Autorin bringt sich selbst ein, der subjektive Blick auf die Geschehnisse ist klar deklariert. **[Ausgewogenheit]** Sowohl der PDS-Stadtrat als auch der Mitarbeiter der Behörde Die Bundesbeauftragte für die Stasiunterlagen (BStU.) kommen ausführlich zu Wort, mit naturgemäß sehr unterschiedlichen Ansichten. Ebenso kommen die verschiedenen Ansichten der Bewohner zum Ausdruck: jene, die gerne in Halle-Neustadt leben und gewisse Vorzüge schätzen gelernt habe und jene, die aufgrund von Arbeitslosigkeit zu den Verlierern der Wende gehören und in Halle-Neustadt leben, weil sie keine Wahl haben und vom Westen enttäuscht sind.

[Informationsgehalt/Schreiben als journalistische Tätigkeit] Ein historischer Rückblick zeigt die Grundproblematik des Themas, der Chemiearbeiterstadt, die vom Prestigeprojekt zum Sorgenkind wurde. Die Bilder vermitteln einen Eindruck der architektonischen Besonderheiten. Die Informationsblöcke wechseln sich mit „Meinungsblöcken“, also mit Emotionen, Meinungen, Lebensgeschichten der Bewohner von Halle- Neustadt ab – wie

aneinander geschnittene Sequenzen in einem Film. Die Informationsblöcke behandeln Themen wie den Stadtaufbau, Meinung eines systemtreuen PDS-Politikers, eine Bewohnerin erzählt ihre persönliche Bestandsaufnahme von 40 Jahren Neustadt. In der langen Szene beim Mitarbeiter der BStU. zeigt die Autorin, wie informativ und spannend zugleich der Comic sein kann: Die Informationen zum Stasisystem sind dicht, aber gleichzeitig auch sehr transparent. Sämtliche Informationen werden mit Beobachtungen aus dem Alltag verknüpft, verständlich gemacht, erzählerisch aufbereitet. Der Text ist gut lesbar, kurz, bricht nur an einer Stelle aus, wo ein Frührentner seine Interpretation der Dinge erzählt – und ist da aber amüsant, ohne sozialpornografisch zu wirken. Die Autorin kommentiert kaum, lässt dies ihre Gesprächspartner für sie tun. Die gebürtige Österreicherin dokumentiert außerdem auf fast liebevolle Weise die kleinen DDR-Marotten (siehe Kochbuch, die Mode etc.). Ulli Lust orientiert sich meist am klassischen Seitenaufbau der Comics mit der Leserichtung von links nach rechts, manchmal baut sie auch ganzseitige Panels, ohne und mit Rand ein. In diesen Panels lässt sie die Orte wirken, die riesigen Plattenbauten mit den von den Bewohnern gepflanzten Bäumen – Menschen sind in den einseitigen Panels meist klein, unbedeutend. Bei einem Plattenbau verwendet sie eine extreme Untersicht als Perspektive, die aber angesichts der Höhe der bis zu 16stöckigen Bauten realistisch wirkt. Sonst beschränkt sich Ulli Lust auf die Normalsicht oder die Bausicht und unterstreicht dadurch den dokumentarisch-authentischen Charakter ihrer Zeichnungen. Die einseitigen Panels lassen aber auch das Medium des E-books, in einer PDF-Datei, für den Leser sinnlicher werden. Die ganzseitigen Panels bilden einen zusätzlichen Anreiz für den Rezipienten. Das farbige Titelblatt, der Innentitel und die Schlussseite sollen beim Leser das Gefühl wecken, ein „echtes“ Buch in Händen zu halten. Ein weiterer Anreiz ist der Wechsel vom Comic-Layout zu einem an ein Modemagazin angelehntes Layout, wenn die Autorin die modischen Eigenheiten der Bewohner von Neustadt-Halle darstellt.

11.2 Tim Dinter: „Kleine Welt – Big Orange“

Veröffentlicht in: Cargo. Comicreportagen Israel – Deutschland.

avant-Verlag, Berlin, 2005, S. 7 – 33.

Gezeigt: Wanderausstellung in Deutschland/Israel

Publiziert: Die entstandenen Geschichten wurden in einem Comicband bei avant-verlag veröffentlicht und im Rahmen einer Wanderausstellung in Berlin, Tel Aviv und Jerusalem gezeigt. Die Auflage betrug ca. 1.500 Stück in Deutsch und ca. 800 Stück in Englisch. Eine hebräische Auflage konnte leider aus finanziellen Gründen nicht umgesetzt werden.

Auszeichnung: Illustrationspreis für Kinder- und Jugendbücher, vergeben vom Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, wird zweijährig vergeben

11.2.1 Produktionsanalyse

[Soziokultureller Hintergrund/Ausbildung] Tim Dinter wurde 1972 in Hamburg, Deutschland geboren und besuchte bereits 1987 einen Kurs für „Bande Dessinées“ am Ecole Des Arts in Brüssel, es folgte eine Ausbildung zum Schriftsetzer in Landshut. In London setzte er seine Studien 1996 fort und besuchte das London College of Printing. Zurück in Deutschland studierte Dinter von 1994 bis 2000 Visuelle Kommunikation an der Kunsthochschule Berlin-Weissensee. Erfahrungen als Comickolumnist sammelte er mit der Kolumne „Lästermaul & Wohlstandskind“, die zuerst in der Berliner Stadtzeitung „Scheinschlag“ (1999), und später in der Sonntagsbeilage des Berliner Tagesspiegels (2006/07) erschien. Dinter gehört der Berliner Zeichnergruppe Monogatari an und hat bereits Comicreportagen in deren Sammelbänden „Alltagsspionage. Comicreportagen aus Berlin“ (2000) und „Operation Lächerli“ mitgewirkt. Zuletzt veröffentlichte Dinter eine illustrierte Comic-Biographie von Elvis (2007). **[Warum und wie der Entstehung]** Tim Dinters Kollege im Zeichner-Kollektiv Monogatari, Jens Harder, befand sich 2004 als Teilnehmer einer Ausstellung in Tel Aviv und vereinbarte ein Treffen mit dem Kulturredakteur des Goethe Institut Tel Aviv, Amos Dolev. Diesem zeigt Jens Harder einige Gemeinschaftsproduktionen von Monogatari, Comics und Comicreportagen aus Berlin, Basel und Luzern. Es entstand die Idee, für das Folgejahr 2005, dem Jahr des 40jährigen Jubiläums der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen Deutschland

und Israel, eine Art „gezeichnetes“ Porträt der beiden Länder aus der Sicht des jeweils anderen, zu planen. Es wurde vereinbart, jeweils drei Zeichner aus Deutschland und aus Israel „auszutauschen“.

Das Goethe-Institut Tel Aviv und die Kulturstiftung des Bundes förderten das Projekt „Cargo“. Drei Zeichner des deutschen Comiczeichner-Kollektivs „Monogatari“ und ebenfalls drei Zeichner des israelischen Independent-Comickollektivs „Actus Tragicus“ machten einen Austausch jeweils für einige Tage bzw. Wochen. Die Israelis gingen nach Berlin, die Berliner nach Tel Aviv. **[Zielsetzung]** Ziel beider Gruppen war es, in Comic-Reportagen die Besonderheiten und Impressionen der anderen Kultur festzuhalten.

[Vorgaben durch den Auftraggeber] Jens Harder subsumiert die Vorgaben der Auftraggeber bzw. der Financiers mit: Das Projekt sollte a) machbar, b) finanzierbar und c) interessant genug für Leserschaften in Deutschland und Israel sein. Außerdem sollte jeder Autor: „seine ganz persönliche Sicht aufs andere Land bzw. einen Ausschnitt desselben zeigen, auf Kultur, Gesellschaft, Zusammenleben (...)Es gab keine Zensur oder Einschränkungen, auch nicht in Hinsicht auf den Palästinenserproblematik. Es sollte denn auch keine Werbebroschüre für die Tourismusbehörde herauskommen, sondern ein möglichst unbefangener Blick auf die interessantesten Punkte des individuellen Interesses, dabei auch bei Bedarf kritische Töne anschlagend.“⁴³³ **[Recherchetätigkeit]** Tim Dinter verbrachte etwa einen Monat in Tel Aviv, um für die Reportage „Kleine Welt – Big Orange“ zu recherchieren. Im Vorfeld hatte sich der Autor bereits mit ein paar Israelis in Berlin getroffen und sie interviewt, um herauszufinden, welche Personen und Orte interessant sein könnten. Per E-mail kontaktierte Dinter dann die meisten Leute schon von Berlin aus, mit denen er sich dann in Tel Aviv traf und die er porträtierte. Dinter hat auch zum Thema Nahostkonflikt recherchiert, das Thema wurde in den Reportage aber fast zur Ganze ausgespart. **[Nachrichtenwerte]** Als Anlass für das Projekt „Cargo“ wurde das 40jährige Bestehen diplomatischer Beziehungen zwischen Deutschland und Israel genommen, somit ist die Aktualität anlässlich des Jahrestages gegeben. Auch die politische und kulturelle Nähe kann als Nachrichtenfaktor angesehen werden⁴³⁴.

⁴³³ vgl. Interview Tim Dinter/ Jens Harder, 7. Juli 2008 (auf der beigelegten CD-R)

⁴³⁴ Ein mögliches Zutreffen der Faktoren „Personalisierung“ und „Ethnozentrismus“ kann nur vermutet werden.

Die Reportage „Kleine Welt – Big Orange“ ist wohl eine symptomatische Bestandsaufnahme der jeweiligen Orte zum Zeitpunkt des Entstehens der Reportagen. Sie hat keine Nachricht in dem Sinn zugrunde liegen, könnte aber in einer Beilage oder einem Magazin erscheinen. In einem Interview definierten die Zeichner ihr Vorhaben außerdem mit folgenden Worten: „Wir wollten dem harten, beschränkten Nachrichtenbild ein Bild des Alltags entgegensetzen.“⁴³⁵

[Abgrenzung von dem Journalismus verwandten Textsystemen] Die Idee zum Projekt stammt von Jens Harder, inhaltliche Einschränkungen des Goethe Instituts im Sinne einer Einflussnahme in Richtung PR gab es nicht. Durch die Augenzeugenschaft und die im Titel angeführte Deklaration als Comicroportage kann von der Faktizität der Ereignisse ausgegangen werden. Die Auflage (insgesamt ca. 2300 Stück) und auch die Besucherzahl der Ausstellung, ebenso wie die Periodizität lassen keine Einordnung in das System Journalismus zu, ebenso wenig liegt ein journalistischer Hauptberuf vor. Eine Zuordnung zum System Journalismus kann daher nur über die journalistischen Tätigkeiten erfolgen.

[Namensgebung] Der Titel des Projekts, Cargo, bedeutet Nutzlast, und entwickelte sich erst im Zusammenhang mit den Reisen der Zeichner, „nach unendlich vielen hin- und hergeschickten E-Mails, Anträgen, Formularen, Kuverts, Paketen, Mappen, Büchern, Kisten und letztendlich auch Zeichnern“⁴³⁶

11.2.2 Bildanalyse

Tim Dinter: Kleine Welt – Big Orange. In: Cargo, S. 22/S. 23 [Abbildung 8⁴³⁷]

1. Vorikonographische Beschreibung

Der Comic ist zweifarbig gedruckt, neben schwarz wird noch ein Ocker-Ton verwendet. Auf keiner der beiden Seiten findet man ein Panel, die Bilder stehen frei. Das Artwork ist sehr realistisch, die Zeichnungen sind großflächig colouriert und eher komplex.

Im ersten Bild (Halbtotale) trifft der Protagonist der Geschichte in der Sheinkin Straße, an einem Saftladen, auf eine männliche Person namens Arik. Durch den Erzählerkommentar

⁴³⁵ Törne von, Lars: Entdeckungen in Berlin und Tel Aviv. Tagesspiegel, 23.10.2005

⁴³⁶ vgl. Interview Tim Dinter/ Jens Harder

⁴³⁷ siehe Abbildung 8 („Bildanalyse 2“) auf der beigelegten CD-R.

erfährt der Betrachter, dass es Ziel der beiden ist, „Frauen und Essen zu checken“. Die beiden stehen an einem Marktstand mit Bananenstauden, Orangen, Melonen, zwei Verkäufern mit Kopfbedeckung, einem Preisschild auf Hebräisch. Arik trinkt einen Saft, eine Frau geht an ihm vorbei, er blickt in ihre Richtung. Im Hintergrund ist ein Haus zu erkennen, wahrscheinlich ein Wohnhaus. Arik erzählt, dass der seine Winter in Tel Aviv und die Sommer in Berlin verbringt. Der Erzähler weist darauf hin, dass die beiden in Berlin nicht weit von einander entfernt wohnen. Im nächsten Bild (Halbtotale, Bildmontage von Handlung zu Handlung) sitzt Arik neben zwei Mädchen auf einer Sitzgelegenheit unter einem Sonnenschirm, unweit des Saftladens; Preisschilder und Fruchtestellen sind zu erkennen. Die Mädchen trinken ebenfalls Saft, eines der sommerlich gekleideten Mädchen stellt sich als Milli vor, die andere richtet ihren Blick auf Arik und erzählt von ihrem Exfreund, einem Deutschen, der keine Gefühle zeigen konnte. Am rechten unteren Bildrand sitzt eine Katze und blickt auf die Straße.

Auf der zweiten, rechten Seite befindet sich ein ganzseitiges Bild, ebenfalls ohne Panel (Bildmontage von Szene zu Szene). Nun sitzt Arik an einem Tisch und isst, auf dem Tisch stehen ein Teller mit Fladenbrot, ein Teller mit Spalten von Zitronen, Tomaten oder ähnlichem, zwei Gläser, zwei Schüsseln, eine Getränkedose. Eines der Gläser ist umgedreht. Arik spricht im Text über die Essgewohnheiten und das orientalische Gericht Hummus. Hinter Arik erstreckt sich die andere Straßenseite, man sieht zwei einstöckige Häuser, in einem befindet sich ein Café oder Restaurant, zwei Menschen sitzen an einem Tisch vor dem Haus, über ihnen ein Baldachin mit einer Aufschrift in Hebräisch. Im ersten Stock des Gebäudes sind offensichtlich Wohnungen, Stromleitungen verlaufen an den Häuserwänden entlang, Wäsche hängt am Balkon. Vor dem efeubewachsenen Eingang des Nachbarhauses steht ein Scooter, man sieht Bäume und einen Strommasten.

2. Ikonographische Beschreibung & Ikonologische Interpretation

Israel verbindet der durchschnittlichen Mittel- bzw. Westeuropäer vor allem mit Schlagwörtern aus den Nachrichten wie Nahostkonflikt, Road Map oder Geburtskirche. Und dann wäre noch die Tatsache, dass viele Juden, die vor dem Holocaust flüchteten, nach Israel auswanderten. Wie bereits oben erwähnt wurde, kam das Projekt „Cargo“ anlässlich des 40-jährigen Bestehens der diplomatischen Beziehungen zwischen

Deutschland und Israel zustande. Dass es diese Beziehungen jetzt zu Entritualisieren gilt, wie Henryk M. Broder im Vorwort zu „Cargo“ schreibt, war der Anlass, warum Tim Dinter nach Tel Aviv reiste. Der Comiczeichner Tim Dinter kam nach Tel Aviv, um sich einen persönlichen Eindruck von den Facetten des Lebens, der Kultur, der Gesellschaft in Israel zu machen. Tim Dinter, der Protagonist, tritt in dieser Szene nicht optisch in Erscheinung sondern nur als Ich-Erzähler im Text. (Er ist nur in zwei Panels zu sehen.) Tim trifft im ersten Bild Arik, einen Musiker, der im Winter in Tel Aviv, im Sommer in Berlin lebt. Ihr Treffpunkt ist die Sheinkin-Straße in Tel Aviv. Der Autor erzählte im Interview⁴³⁸, dass er viele Fotos gemacht hat und sich sowohl bei Personen als auch bei Schauplätzen möglichst genau an das Originalvorbild hielt [Abbildung 9⁴³⁹]. Diese Straße wird gerne von den Israelis verglichen mit Londons Soho oder Los Angeles' Melrose Avenue. Teure Shops reihen sich an Bars und andere hippe Läden. Die Straße ist ein Sinnbild für das moderne, säkulare Israel mit seiner boomenden Wirtschaft. Gerade Tel Aviv ist die „Boom-Town“ Israels, mit dem Stadtteil „Silicon Wadi“ (einer Anspielung auf Silicon Valley), in denen unzählige Firmen aus der Kommunikations- und Informationstechnologie ihren Sitz haben. Arik und Tims Ziel ist es, wie der Erzählerkommentar verlautbart, Frauen und Essen zu checken. Sie stehen an einem Saftladen, der neben Bananen und Melonen auch Orangen führt. Orangen, die mit Sicherheit aus dem landwirtschaftlichen Anbau der Kibbuzim⁴⁴⁰ im Umland von Tel Aviv, bzw. dem mittlerweile zur Stadt gehörenden Jaffa stammen. Der Straßenverkauf und die Früchte lassen den Betrachter in Erinnerung rufen, dass Tel Aviv am Mittelmeer liegt und mediterranes Klima herrscht.

Die Verkäufer des Saftladens tragen eine Kopfbedeckung, vielleicht eine Kippa. Die Kippa, die traditionelle Kopfbedeckung der jüdischen Männer wird allerdings nur von orthodoxen Juden auch im Alltag getragen; ansonsten nur zum Gebet, in der Synagoge und auf dem Friedhof. Orthodoxe Juden allerdings tragen meist auch Schläfenlocken. Daher liegt der Schluss nahe, dass es sich bei der Kopfbedeckung um eine Hygiene-Maßnahme handelt. Arik erzählt, dass er gerne den milden Winter in Tel Aviv verbringt, den Sommer

⁴³⁸ Interview mit Tim Dinter/Jens Harder auf der beigelegten CR-R.

⁴³⁹ siehe Abbildung 9 („Sheinkin-Straße“) auf der beigelegten CD-R.

⁴⁴⁰ Kommunen, die sich am Zionismus und Kommunismus orientieren und gemeinsam Landwirtschaft betreiben.

aber lieber in Deutschland. Tim, der Erzähler, berichtet, dass Arik in Berlin gleich bei ihm ums Eck wohnt. Die Israelis, vor allem aber die Tel Aviver sind Kosmopoliten, vielen von ihnen Einwanderer. Gerade nach dem Ableisten des Wehrdienstes (24 Monate für Frauen, 36 Monate für Männer) verlassen viele Israelis erst einmal das Land. Im nächsten Bild sitzt Arik, unweit des Saftladens mit zwei Mädchen und setzt sein Vorhaben des „Frauen checkens“ konsequent in die Tat um, das Kontakte knüpfen scheint leicht zu gehen in Tel Aviv. Eines der Mädchen erzählt gleich von ihrem Ex-Freund aus Deutschland, dem es schwer fiel, Gefühle zu zeigen. Auch der Autor aus Deutschland, sitzt nicht bei den anderen, ist distanziert, beobachtet lieber, ganz im Gegenteil zu Arik. Eines wird ebenfalls klar, jeder in Tel Aviv scheint Verbindungen nach Deutschland, bzw. in die Metropole der Bohèmes, Berlin, zu haben.

Im dritten und letzten Bild, das sich über die ganze rechte Seite erstreckt, sitzt Arik mit Tim am Tisch. Sie essen Hummus und Arik erzählt, wie diese typische orientalische Mahlzeit aus Kichererbsenpüree zubereitet wird, und dass es sich dabei um ein ganz klassisches Mittagsgeschicht handelt. Er meint, dass man sich „einfach zu anderen Leuten an den Tisch setzt“ und auf diese Art auch viele Menschen kennen lernt. Hummus, eigentlich ein arabisches Gericht, erinnert Arik wegen der Konsistenz und Farbe an Schlamm – und daher verbindet er es mit seinem Heimatland: da drehe sich auch so viel um den Boden. Tel Avivs Geschichte begann tatsächlich mit einem Kauf von Land: eine Gruppe Zionisten kaufte das Land von einigen Beduinen. Darauf entstand Jaffa, das nun mit Tel Aviv verwachsen ist. In mehreren Wellen kamen Einwanderer ins Land und nach Tel Aviv, jedes Mal wurde die Stadt schnell und planlos erweitert. Die fünfte und größte Einwanderungswelle wurde durch den Nationalsozialismus in Deutschland in den 1930er Jahren ausgelöst. Unter den deutschen Einwanderern waren einige deutsch-jüdische Architekten, die den Bauhaus-Stil vertraten. So entstand in den 1930er Jahren die sogenannte „Weiße Stadt“ in Tel Aviv, die mittlerweile von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt wurde. Mehr als 4.000, meist ein - zweistöckige Häuser, fallen darunter, viele davon am Rothschild Boulevard. Genau eines dieser Häuser könnte jenes sein, das sich hinter Arik befindet [Abbildung 10⁴⁴¹].

⁴⁴¹ siehe Abbildung 10 („Weiße Stadt“) auf der beigelegten CD-R.

Wie ein leicht vergilbtes Foto aus den 1930er Jahren, so wirkt auch die Ästhetik des Comics durch die Farbe Ocker ein wenig. Das Artwork ist nur wenig cartoonhaft und eher sehr realistisch, ebenso erweckt die Perspektive aus dem Standpunkt der leichten Untersicht bzw. der Normalsicht einen authentischen Eindruck. Durch das sparsame Einsetzen von Sprechblasen und dem Fehlen von Panels wird die nahe Verwandtschaft des Comics mit der Bildgeschichte deutlich. Der Autor meinte im Interview, dass die Panels für diese Art der Erzählung nicht nötig seien, da es nicht um Sequenzen oder um Dramaturgie gehe. „Es werden Menschen vorgestellt in ihrer Umgebung, kleine Portraits. Ich konnte den Platz dazu gut benötigen. Zumal wirkt es viel freier, man bekommt viel mehr den Eindruck eines Reise-Skizzen-Buchs, als den eines Comics“⁴⁴².

Tel Aviv ist europäisch, mediterran, aber auch orientalisches; säkular aber auch religiös⁴⁴³, hochmodern, aber auch traditionell – und so sind auch ihre Einwohner kosmopolisch und doch eng mit ihrer Heimat verbunden.

11.2.3 Textanalyse

„Big Orange“ lautet der liebevolle Spitzname der Tel Aviver für ihre Stadt – angelehnt an „Big Apple“ von New York. Und natürlich ist es auch ein Hinweis auf die berühmten Jaffa-Orangen, die in Kibbuzim rund um Tel Aviv gedeihen und lange Zeit der Hauptexportartikel von Israel waren. Im Zuge des Projekts „Cargo“ machte sich der Autor Tim Dinter also von Berlin auf nach Tel Aviv – ein Austausch von Hauptstadt zu Hauptstadt. Anlass waren zwar die Feierlichkeiten des 40jährigen Bestehens der diplomatischen Beziehungen zwischen Israel und Deutschland – doch Autor und Journalist Hendryk M. Broder bringt im Vorwort der Buchausgabe von „Cargo“ auf den Punkt, was das eigentliche Anliegen des Projekts sein sollte. Nämlich, dass es an der Zeit ist, dass „ewig sinnfreie Gerede“ von der „besonderen historischen Verantwortung der Bundesrepublik für Israel“ zu beenden.

Tim Dinter fragt also Bekannte in Berlin nach den Adressen von Bekannten aus Tel Aviv und macht sich auf den Weg. Kleine Welt, dem Titel liegt die Vermutung zu Grunde, dass

⁴⁴² vgl. Interview mit Tim Dinter/Jens Harder auf der beigelegten CD-R.

⁴⁴³ Tel Aviv verfügt über ca. 100 Synagogen. 93 Prozent der Bevölkerung der Stadt sind jüdischen Glaubens, 1 Prozent Christen, 1 Prozent Muslime und nur 5 Prozent ohne Bekenntnis.

in Tel Aviv jeder jeden kennt – und dass viele Knotenpunkte auch von Berlin nach Tel Aviv führen und umgekehrt. Tim Dinter landet in Tel Aviv mit der Erwartung, einige Bekannte von Berliner Bekannten zu treffen, die aber der selben internationalen Künstlerszene angehören. Doch für den erstmals in den Orient Reisenden ist die Vertrautheit am Flughafen abrupt zu Ende: Er steht verloren im hebräischen Stimmengewirr.

Der Autor selbst tritt in einigen Bildern auf, am Anfang noch häufiger, er zieht sich aber mehr und mehr zurück. Nur als personale Erzähler kommentiert er und verbindet die Porträts verschiedener Menschen zu einem Gesamteindruck. Doch hält er sich auch da zurück. Dies lässt vermuten, dass seine Eingriffe vor allem durch Selektion der Orte und Personen erfolgten. Er trifft auf russische Einwanderer, New Yorker Juden, Künstler, Zeichner und erlebt die Stadt als Schmelztiegel verschiedener Nationen und Kulturen. Mediterran und orientalisches vermischt sich mit ost- und westeuropäisch oder amerikanisch. Sprühend vor Lebenslust sind die meisten von Dinters Protagonisten, trotz oder gerade wegen der ständig lauenden Gefahr von Bombenanschlägen. Am Ende der Reise merkt der Autor, dass es gar nicht so viele Unterschiede zwischen Berlin und Tel Aviv gibt, und er sich schnell mit der Stadt und den Menschen verbunden fühlt. Somit gibt es einen weiteren Knotenpunkt zwischen Berlin und Tel Aviv. **[Reportagekriterien]** Etwas einen Monat hat der Autor in Tel Aviv verbracht, und dort Menschen getroffen und besser kennen gelernt. Tim Dinter deklariert seinen subjektiven Blick auf die Geschehnisse vom Anfang an. Er ist der Deutsche, der Westeuropäer und mit diesen Augen sieht er die Ereignisse in Israel. Und der Betrachter sieht diese Ereignisse durch ihn. Im Verlauf der Handlung zieht er sich immer mehr aus dem Geschehen zurück, überlässt vieles der Interpretation des Lesers. Er dokumentiert mit sehr realistischen und detaillierten Zeichnungen. Er lässt verschiedene Personen zu Wort kommen, mit denen er, über Freunde aus Berlin oder Tel Aviv, in Kontakt kam. Er sieht sich die Altstadt und den Strand an, geht in die Ateliers seiner Tel Aviver Bekannten, lernt die Eß- und Flirtgewohnheiten kennen, lässt sich ihre Lebensgeschichten erzählen. Die große Thematik des Nahostkonflikts wird bewusst ausgespart. Die alltägliche Behandlung in den Nachrichtenmedien hat das Bild von Israel bereits einseitig genug geprägt. Kurz nur wird die Thematik der Bombenattentate gestreift, als die Protagonisten aus der Ferne ein Geräusch wahrnehmen, dass ein Bombenanschlag sein hätte können – aber keiner war. In

einem Kommentar meint der Autor dazu: „Bei einem Terroranschlag ist die Betroffenheit hier in Israel größer, weil man die Opfer möglicherweise persönlich kennt.“ Ob dies so ist, sei dahingestellt.

[Ausgewogenheit] Der Autor bringt verschiedenste Personen in die Arbeit ein, die er alle durch das „Schneeballsystem“ kennen gelernt hat. Diese sind allerdings ausschließlich kosmopolitische, liberale aus der Künstlerszene. Vielleicht wäre noch der eine oder andere interessante Aspekt zu dokumentieren gewesen, wenn sich der Autor auch einmal außerhalb dieses „Zirkels“ umgesehen hätte. Vielleicht hat er es aber auch getan, aber diese Personen aus dramaturgischen Gründen nicht eingebracht.

[Informationsgehalt/Schreiben als journalistische Tätigkeit] In „Kleine Welt – Big Orange“ werden einzelne Porträts von den Bekanntschaften des Autors aneinander gereiht. Der Autor selbst und seine „Mission“ bilden den roten Faden. Tim Dinter beschreibt seine Arbeit als „Reiseskizzenbuch“. Das ist es, mit allen Vor- und Nachteilen. Denn der Autor gibt an manchen Stellen sein Wissen als Augenzeuge nicht an den Leser weiter. Er, der dort war, vervollständigt die Bilder und die Texte im Gedanken zu einem aussagkräftigen Ganzen. Der Leser hingegen wird teilweise mit der Entschlüsselung der Bilder alleingelassen, darunter leidet das Lesevergnügen. Die vielfältige Aussage von „Big Apple – Kleine Welt“ entfaltet sich erst nach gründlicher Nachrecherche über die Stadt.

11.3 Art Spiegelman: „A Jew in Rostock“

Comicreportage in Farbe, Doppelseite

Veröffentlich: In „The New Yorker“, 7. Dez 1992.

(vorliegend als .pdf- Datei)

11.3.1 Produktionsanalyse

[Soziokultureller Hintergrund/Ausbildung] Spiegelman besuchte eine Highschool für Kunst und Design in Manhattan/New York und anschließend die Binghamton University in Vestal, New York. Er graduierte nicht an der Universität, erhielt aber 30 Jahre später eine Ehrendoktorwürde von der Binghamton Universität. An der Uni besuchte er Filmseminare des Filmemachers Ken Jacobs⁴⁴⁴, der ihn künstlerisch stark beeinflusste. Jahrelang gab er gemeinsam mit seiner Frau Francoise Mouly das Comic-Avantgardemagazin „Raw!“ heraus. 1986 veröffentlichte er schließlich „Maus. Mein Vater kotzt Geschichte aus.“ und sorgte damit international für Aufsehen, nicht zuletzt weil er Juden als Mäuse und Polen als Schweine darstellte. 1991 folgte „Maus II. Und hier begann mein Unglück“. Im darauffolgenden Jahr erhielt Spiegelman dafür den Special Pulitzer Preis, den renommiertesten Journalismus-Award der USA. Von 1992 bis 2002 arbeitete Spiegelman für das Intellektuellen-Magazin „The New Yorker“ als Illustrator.

[Warum und Wie der Entstehung] Im Herbst 1992 befand sich Art Spiegelman auf einer mehrwöchigen Lesereise in Deutschland, um die Comic-Biographie über seine Familie, „Maus. Mein Vater kotzt Geschichte aus.“ zu bewerben. Wenige Wochen zuvor, vom 22. – 26. August 1992, kam es, in Rostock/Deutschland, zu schweren Ausschreitungen gegen eine dort ansässige Aufnahmestelle für Asylbewerber, in deren Folge ein Gruppe aus mehr als 100 Menschen ein Haus mit Asylbewerbern anzündete. Spiegelman, der sich in seinen Arbeiten immer wieder mit dem Thema Rassismus beschäftigt, bot darauf hin dem US-Magazin „The New Yorker“ einen Bericht von seinem Besuch aus Rostock an, aus dem

⁴⁴⁴ Ken Jacobs, geb. 1933, ist ein experimenteller Filmemacher. Er prägte in den USA der 70er Jahre den Begriff „paracinema“, das die Verfilmung von „paraliterature“ bezeichnet. Paraliteratur steht für Comic Bücher oder Trivilliteratur. Jacobs war Regisseur des Films „Tom, Tom, The Piper's Son“ (1969, USA).

schließlich eine Comicroportage wurde. Im Comic meinte Spiegelman, die Individualität des Künstlers als authentische Stimme wirksam werden zu lassen. Darin sieht Spiegelman ein neues Wirkungsfeld für den Comic: die Kunst zum Sprechen zu bringen und den Leser zur eigenen Interpretation des Dargestellten aufzufordern.⁴⁴⁵ **[Autorenproduktion]** Art Spiegelman erbittet sich bei den Redaktionen meist absolute künstlerische Freiheit. Er bespricht sich meist nur mit seiner Frau, Françoise Mouly. Sie ist bzw. war 1992 Kunstredakteurin bei The New Yorker. Ansonsten arbeitet Spiegelmann ohne Inker, Coloristen oder Letterer an seinen Arbeiten. **[Abgrenzung von dem Journalismus verwandten Textsystemen]** Die Reportage erschien im redaktionellen Teil des renommierten US-Magazin „The New Yorker“, das besonders für seine rigorose Überprüfung von Fakten bekannt ist und als Intellektuellen-Magazin gilt. Thematische deckt „The New Yorker“ literarische Themen, Kunst, Kultur, Soziale und Politische Themen ab, ebenso erscheinen regelmäßig Kurzgeschichten und Cartoons im Heft. Das Magazin hat eine garantierte Mindestauflage von einer Million Exemplaren (Stand: 07/2008) und erscheint 47 mal/Jahr. Verlegt wird es von Advanced Publications/Condé Nast. **[Recherchetätigkeit]** Spiegelman befand sich im Herbst 1992, wenige Wochen nach den ausländerfeindlichen Übergriffen in Rostock, auf Lesereise in Deutschland. Er machte einen - wie er selbst meint - symbolischen Abstecher nach Rostock, um sich einen Eindruck zu verschaffen. Des weiteren baute er Eindrücke seiner Reise durch Deutschland ein. Konkrete journalistische Fakten-Recherche bringt Spiegelman nur an einer Stelle ein, wenn es um das Verhalten Deutschlands gegenüber rumänischen Asylwerbern geht. **[Nachrichtenwerte]** Die Übergriffe auf Asylbewerber in Rostock vom 22. - 26. August 1992 führten zu weltweiter Medienberichterstattung. Einige Medien verglichen die Rostocker Übergriffe mit den November-Pogromen des Nationalsozialistischen Regimes 1938. Weltweit äußerte man Besorgnis wegen des wiederaufkeimenden Rechtsextremismus und Rassenhasses in Deutschland. Spiegelman arbeitete im Auftrag von „The New Yorker“, also für ein amerikanisches Zielpublikum. Die Nachrichtenwerte „kulturelle und politische Nähe“ und „Valenz (Konflikt, Schaden)“, treffen auf das Ereignis zu.

⁴⁴⁵ vgl. Platthaus, Andreas: Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte. Alexander Fest Verlag, 1998, S. 270.

11.3.2 Bildanalyse

Art Spiegelman: A Jew in Rostock – Sequenz [Abbildung 13⁴⁴⁶]

1. Vorikonographische Beschreibung

Die Bildsequenz trägt die Überschrift „It was weird being a Jew in Rostock on Yom Kippur“. Der Comic ist im Vierfarben-Druck. Das erste Panel ist kleiner als die anderen, niedriger. Im dadurch frei werdenden Platz wird durch das freistehende, auf weißem Hintergrund geschriebene Erzählerkommentar hingewiesen, dass der Protagonist das Gebäude besucht, in bzw. vor dem asylsuchende Zigeuner⁴⁴⁷ aus Rumänien von Skinheads mit Brandbomben beworfen wurden. Im Panel sieht man das oberste Stockwerk eines Hauses aus Backstein, zwei Balkone mit jeweils einer Topfpflanze. Im Hintergrund sieht man den nächsten Häuserblock, der dem ersten aufs Haar gleicht. Das zweiten Panel schließt direkt an das erste Bild an und zeigt das selbe Szenario, nur verdoppelt: vier Balkone, vier Topfpflanzen. Der gelb unterlegte Erzählertext berichtet, dass tausende Anrainer die Skinheads anfeuerten. Das nächste Panel zeigt das Eck des Hauses, zwei Stockwerke mit quadratischen Fenstern. Der Erzähler berichtet, dass der Hitler-Ausspruch: „Fremde raus! Deutschland den Deutschen!“ skandiert wurde. Das nächste Panel schließt abermals an das vorhergehende an und zeigt zwei ganze, zwei angeschnittene Balkone mit Topfpflanze. Am oberen Bildrand ist ein gelb hinterlegter Erzählertext: „Nach dem zweiten Weltkrieg hätten die Juden Deutschland erben sollen... Der Satz wird im freistehenden Erzählertext am Ende des Panels fortgeführt: „und die Deutschen hätten sich in Palästina ansiedeln können.“ Das nächste Panel beginnt unter dem ersten Panel und zeigt abermals Balkone, Fenster, Topfpflanzen. Der Erzählertext (gelb hinterlegt) besagt, dass zwei Jahre nach der Wiedervereinigung die westdeutschen Spuren die Rostocker Innenstadt malerisch, hübsch und plüschig werden ließen. Das folgende Panel (abermals angrenzende Balkone mit Topfpflanzen) lässt den Erzähler mitteilen, dass die Arbeiterwohnungen immer noch wie Aufbewahrungsschränke aussehen. Sie erstrecken

⁴⁴⁶ siehe Abbildung 13 („Bildanalyse 3“) auf der beigelegten CD-R.

⁴⁴⁷ Spiegelman verwendet im englischen Original den Terminus „Gypsy“. Die korrekte Übersetzung von ‚Gypsy‘ lautet ‚Zigeuner‘, ein volkstümlicher, als Abwertung konnotierter Begriff für die Volksgruppe der Roma und Sinti. Die Autorin geht davon aus, dass Spiegelman den Begriff bewusst wählte bzw. wiedergibt und wird die Übersetzung ‚Zigeuner‘ im Sinne einer möglichst unverfälschten Wiedergabe benutzen.

sich über Meilen und sind ausdruckslos und entmenschlicht. Im anschließenden Panel (Fenster, angeschnittene Balkone, Häuserock) nennt der Erzähler Deutschland großzügig, da der Staat zur Wiedergutmachung für den Genozid in der Vergangenheit bisher jeden Asylsuchenden ins Land ließ. Im anschließenden Panel (sechs Balkone, vier sichtbare Topfpflanzen) wird ergänzt: „Aber die Ostdeutschen identifizieren sich nicht mit den neuen Bettlern aus dem restlichen bröckelnden ‚Reich‘. Im neunten Panel schließlich werden die Grundfesten des Hauses gezeigt. Spiegelman, erkennbar an Gilet, Dreitagebart und Zigarette im Mund, hält eine Kamera in Richtung des Backsteingebäudes. Er steht mit einem Mann in einem grünen Mantel und einem weiteren in einem blauen Mantel vor dem Gebäude. Ein Mann in einer blauen Jacke, mit einer blauen Schiebermütze tritt an Spiegelman heran. Der Erzähler (Blockkommentar, gelb hinterlegt) teilt mit, dass es sich um einen etwas betrunkenen, arbeitslosen Arbeiter handelt. Dieser sagt zu Spiegelman: „Es ist traurig. Rostock ist jetzt weltberühmt...“ Im nächsten Panel sieht man den Arbeiter grinsend mit Spiegelman und seinen Bekannten sprechen (Nahaufnahme, Bildmontage von Augenblick zu Augenblick): „Die Zigeuner lebten nicht nur im Gebäude, sondern auch in den Büschen. Ohne sanitäre Anlagen. Es war eine Schweinerei.“ Das folgende Panel zeigt den Arbeiter allein (Nahaufnahme, Bildmontage von Augenblick zu Augenblick), er meint, dass „wir“, die Bewohner Rostocks, sich beschwert hatten, der Bürgermeister aber nichts unternahm stattdessen gab es noch mehr Zigeuner. Niemand möge es es, über die Fäkalien zum Einkaufen zu gehen. Das folgende Panel zeigt abermals Balkone mit Topfpflanzen und Fenster. Der Erzähler (Kommentar freistehend, weiß) kommentiert: „Hey, ich lebe in Soho und erinnere mich gut, wie sauer wir über den Plan waren, ein Gefängnisschiff in der Nähe vor Anker gehen zu lassen, waren. Im nächsten Panel, in einer neuen und gleichzeitig letzten Panel-Reihe, ist der Boden, die Grundfeste des Hauses zu sehen. Auf dem Rasen steht eine Pfütze, wahrscheinlich Regenwasser. Der Erzähler (gelber Blockkommentar) meint, er habe in der „Times“ gelesen, dass Deutschland Zigeuner nach Rumänien zurück deportiere. Doch diese sei nicht die ganze Geschichte.“ Im nächsten Panel setzt sich die Grundfeste des Hauses fort, ebenso die Kommentare des Erzählers: „Sie zahlen Rumänien eine Abfindung, um die abgelehnten Asylbewerber zurück zu nehmen und verbessern die Lebensbedingungen der Zigeuner in Rumänien. Aber die Zigeuner, die um Asyl ansuchen, bekommen nach wie vor Lebensmittel, Schutz, Geld und das Recht auf Berufung. Kaum jemand geht zurück.“ Das nächste und letzte Panel zeigt nochmals Balkone, Topfpflanzen

Fenster, zusätzlich ein Stück Rasen, und einige Büsche. Der Erzähler fügt in einem gelben, ins Panel integrierten Kommentar hinzu: „Allerdings haben die Nazis etwa 500.000 Zigeuner ermordet. Das macht es zu einem peinlichen PR-Problem.“

2. Ikonographische Beschreibung und Ikonologische Interpretation

Die Comicroportage „A Jew in Rostock“ erschien im US-amerikanischen Kulturmagazin „The New Yorker“ am 7. Dezember 1992. Der Comic ist durchgehend im Vierfarbendruck, eher ungewöhnlich weil sehr teuer für Comics, dies erklärt sich aber nicht zuletzt durch das Erscheinen in einem vierfärbig gedruckten Magazin. Es kann auch davon ausgegangen werden, dass die Reportage durch die Platzvorgabe seitens der Redaktion des „New Yorker“ auf eine Doppelseite beschränkt wurde. Auch wenn die einzelnen Panels klassisch angeordnet und von links nach rechts zu lesen sind, kann man von einem avantgardistischen Seitenaufbau sprechen. Der Inhalt sämtlicher Einzelpanels ergibt ein gesamtes Bild, die Bildmontage ordnet sich dem übergeordneten Konzept, der Darstellung des Häuserblocks, unter. Jedes Panel gibt eine Nahaufnahme eines Teiles des Hauses wieder. Alle Panels zusammen ergeben den Häuserblock in einer Totale aus einer leichten Aufsicht. Darüber legt Spiegelman einzelnen Szenen, als würde man in die Fenster des Hauses, das den Hintergrund bildet, blicken.

Die Architektur des Hauses gibt Spiegelman sehr genau und realistisch wieder. Es handelt sich dabei um jenen Häuserblock aus für hanseatische Städte typischem Backstein, der aufgrund der weltweiten Medienberichterstattung über die Vorfälle in Rostock weltweit bekannt wurde [Abbildung 12⁴⁴⁸]. Das reale Haus verfügt über ein sich von den Grundfesten bis zum Dach erstreckendes Mosaik aus Sonnenblumen. Der 11stöckige Plattenbau wird daher auch „Sonnenblumenhaus“ genannt. Es steht in der Mecklenburger Allee, im Rostocker Stadtteil Lichtenhagen. Dieses Mosaik befindet sich voraussichtlich auf einer durch die Ansicht nicht gezeigten Seite des Hauses. 1992 befand sich die Zentrale Aufnahmestelle für Asylbewerber im Sonnenblumenhaus. Als Vorbild für seine Arbeit an dem Haus haben Spiegelman die Holzschnitte des belgischen Künstlers Frans

⁴⁴⁸ siehe Abbildung 12 („Sonnenblumenhaus“) auf der beigelegten CD-R.

Masereel gedient, vor allem eines seiner Hauptwerke, die Stadt [Abbildung 13⁴⁴⁹]. Tatsächlich, man erkennt die dunklen, bedrückenden und dumpfen Trabantenstädte Masareels bei Spiegelman wieder, auch in späteren Werken, wie „In the Shadow of No Towers“.

Sich selbst zeichnet Spiegelman eher cartoonesk, immer mit Zigarette im Mundwinkel, unrasiert und einem Gilet. Auch andere Personen zeichnet er stark reduziert, aber realistisch. Spiegelman tritt von Anfang an als personaler Erzähler in Erscheinung, bringt sich selbst als reale Charaktere ein. Dennoch steht das Haus im Mittelpunkt des Comics.

Von den Menschen, Bewohnern des Hauses, ist allerdings wenig zu sehen; weder an den Fenstern noch auf den Balkonen. Lediglich ein betrunkenen Arbeitsloser kommt zu Spiegelman und erzählt ihm seine Sicht der Dinge. Spiegelman verurteilt ihn nicht, er versucht und kann nachvollziehen, was in dem Mann, den Menschen in Rostock, vorgeht. Drei Arten von Erzähler-Kommentare gibt es in „A Jew in Rostock“: Zuerst den völlig freistehenden, einleitenden Kommentar: „It was weird being a Jew in Rostock on Yom Kippur“. Der Satz ist Einleitung und Fazit zugleich. Spiegelman, geprägt durch seine Eltern, ist kein gläubiger Jude, dennoch fühlt es sich für ihn eigenartig an, am höchsten jüdischen Feiertag, Yom Kippur, in Rostock zu sein, und sich mit eigenen Augen ein Bild von der „Asche der Fremdenfeindlichkeit“ zu machen. Gelb unterlegte Kommentar, die meist direkt ans Panel angeschlossen sind, enthalten allgemeingültige Infos und Fakten, die Spiegelmans Informationsstand entsprechen. Freistehend und weiß hinterlegt bringt Spiegelman seine auf subjektiven Empfindungen oder Ansichten beruhenden Aussagen ein. Warum der Ort des Geschehens, der Plattenbau, für ihn so wesentlich ist, erzählte Spiegelman in einem Interview mit der „Zeit“: „Es hörte nicht auf: Arbeitersiedlungen, Kilometer um Kilometer, wie aus einer wildgewordenen Kopiermaschine.“⁴⁵⁰ Und die Menschen würden diese Monotonie fortsetzen, in dem sie alle dieselben Blumen ins Fenster stellen. Das Fazit von Art Spiegelman: „Wenn man ins Zentrum all dieser konformistischen Kleinbürgerlichkeit eine andere Kultur setzt, das ist ein Streichholz im Pulverfass.“⁴⁵¹

⁴⁴⁹ siehe Abbildung 13 („Die Stadt.“) auf der beigelegten CD-R.

⁴⁵⁰ Kuhn, Helmut: Der große Katzenjammer. In: Die Zeit, 51/1992, S. 96.

⁴⁵¹ Kuhn, Die Zeit, 51/1992, S. 96.

11.3.3 Textanalyse

Der subjektive Blick ist Spiegelman sehr wichtig, er ist der Kern der Reportage. Der Sohn zweier KZ-Insassen, in Amerika aufgewachsen, kehrt nach Deutschland zurück und macht sich ein Bild des neuen Rassismus – und das am höchsten jüdischen Feiertag, Jom Kippur, dem „Versöhnungstag“, ausgerechnet. Er selbst bezeichnet seinen Abstecher nach Rostock symbolisch⁴⁵², er betreibt keine tiefergehenden Recherchen wie für „Maus“. Die gemischte Gefühle des Autors werden an mehreren Stellen verdeutlicht: Das Wilhelm-Busch-Zitat, das Hakenkreuz an der Wand als finale Aussage, aber auch im Gespräch mit den New-York-Touristen. Ob Spiegelman am Versöhnungstag bereit ist zu einer Versöhnung mit Deutschland bleibt offen.

In der ersten Szene des Textes sieht man Spiegelman bei einer Lesung von „Maus“ in München. Ein Mann aus dem Publikum fragt ihn anschließend, wie er sich fühle, wo er doch nur eine halbe Stunde vom ehemaligen KZ Dachau entfernt sei. Spiegelman antwortet darauf, dass New York nur 6 Stunden entfernt ist, und dass der Planet mittlerweile zu klein sei, um Distanzen als bedeutend zu erachten. Nach der Podiumsdiskussion kommt ein Mann zu Spiegelman und macht ihn darauf aufmerksam, dass New York aber 7 Stunden und 40 Minuten entfernt wäre. Körperhaltung und Mimik des Mannes wirken dabei aggressiv und drohend. Spiegelman ist offensichtlich erschrocken. Die erste Szene ist von oben nach unten, nicht von links nach rechts zu lesen und steht, wie eine Ouvertüre etwas abseits vom Text. Die zweite Szene ist in Bezug auf den Text von links nach rechts zu lesen, die Bilder aber können von links nach rechts und von oben nach unten gelesen werden. Man erkennt Spiegelmans avantgardistischen Zugang zum Medium Comic. Auf der Textebene erzählt er, wie er das Gebäude der Zentrale Aufnahmeestelle für Asylbewerber besucht, jenem Gebäude, das von Skinheads wenige Wochen zuvor angezündet wurde, unter Beifall von jubelnden Sympathisanten⁴⁵³. Er beschreibt auch, wie er auf dem Weg nach Rostock kilometerlang nur die selben

⁴⁵² Kuhn, Helmut: Der große Katzenjammer. In: Die Zeit, 51/1992, S. 96.

⁴⁵³ Wie man später erfuhr, waren nur 2/3 der Sympathisanten aus Rostock bzw. aus den neuen Bundesländern, 1/3 jedoch aus den alten Bundesländern, also Westdeutschland. Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Sonnenblumenhaus>

gleichförmigen Plattenbauten sieht. Er ist schockiert von den unmenschlichen Plattenbauten des sozialistischen Regimes, und vergleicht diese mit einem Lager- bzw. Aufbewahrungssystem.

Spiegelman erzählt, gerecht – wiegt ab, beschönigt nicht, verurteilt nicht – versucht, objektiv zu sein. Er macht klar, dass Rostock wie jede andere Stadt ist, dass Rostock und seine Bürger nicht das Problem sind, dass die Rostocker auch nur Menschen sind, die noch zusätzlich durch die Uniformität des Sozialismus mit allem, was ihnen fremd ist, größere Berührungsängste haben. Noch dazu beginnt bereits die Arbeitslosigkeit zu grassieren, die Menschen haben Existenzängste. Auf der zweiten Hälfte der Doppelseite ist die Frontseite des Gebäudes zusehen, das sich abermals vom unteren bis zum oberen Seitenrand erstreckt. Die Seite ist konventionell von links nach rechts zu lesen. Spiegelman erzählt von alltäglichen Übergriffen von Neonazis in Deutschland, und dass die Regierung Helmut Kohls dem wenig entgegen zu setzen hat – erst, als sich japanische Investoren ob des neu aufkeimenden rechtsextremen Gedankenguts in den neuen Bundesländern zögerlich werden, reagiert die Politik. Spiegelman blickt zurück auf das Abendessen mit einem Freund, in München, der ihn davor warnte, überzureagieren. Dieser zitiert Wilhelm Busch: „Ist der Ruf erst mal ruiniert, lebt sich's völlig ungeniert. In diesem Restaurant ereignet sich schließlich die Szene mit den Broadway-Karten, die zeigen, dass die Warnung vor einer Überreaktion durchaus berechtigt ist. Am Tag der Deutschen Wiedervereinigung nimmt Spiegelman in Frankfurt an einer Demo teil und stellt fest, dass die Anwesenden allesamt zwischen 30 – 50 Jahre alt sind. Die Jugend fehlt. Am selben Tag kommt es zu einem Vandalenakt von Neonazis auf dem Stuttgarter jüdischen Friedhof. Das letzte Bild dieser Szene zeigt die Wand des Rostocker Gebäudes und darauf Spiegelmans Feststellung, dass die Kinder heutzutage nichts über Schuld wüssten. Sein Freund fragt ihn nochmals, ob er wirklich an Yom Kippur nach Rostock fahren will und macht den unreligiösen Spiegelman darauf aufmerksam, wenn er schon nicht vorhabe zu fasten, soll er doch wenigstens leicht essen, Yom Kippur ist ein Fastentag. Spiegelman fällt vor Staunen fasst die Zigarette aus dem Mund. Ein weiterer Freund meint, die Situation sei dramatisch, aber nicht hoffnungslos.

Im letzten Panel – rechts außen – sieht man die Hausmauer des Nachbargebäudes des Plattenbaus, ebenfalls ein Plattenbau. Darauf ist ein Hackenkreuz geschmiert und darunter

steht „Nazi raus“. Spiegelmans abschließender Kommentar: Es regnet immer, wo's nass ist.

[Reportagekriterien] Spiegelman ist selbst der Mittelpunkt von „A Jew in Rostock“, dies impliziert auch der Titel. Der Autor, dessen Familie von den Nazis verfolgt wurde, und der immer wieder das Thema Rassismus in seinem Werk bearbeitet, verschafft sich einen subjektiven Blick auf die Geschehnisse in Rostock, auf „die Asche der Fremdenfeindlichkeit“ und das verbrannte Gebäude. Außerdem versucht er, eine gesamtdeutsche Tendenz zu erkennen und berichtet auch von seinen Erlebnissen in München. Er lässt verschiedenen Meinungen einfließen und befragt einen Einwohner, wie die Situation in Rostock wirklich war. Dennoch steht der Reporter im Mittelpunkt der Reportage. **[Intersubjektiv überprüfbare Fakten]** Berichte über die ausländerfeindliche Übergriffe und Ausschreitungen am 22. – 26. August 1992 in Rostock-Lichtenhagen in Ostdeutschland gingen um die ganze Welt. Das Nachkriegsdeutschland, aber auch viele andere demokratische Länder waren entsetzt und besorgt. Die internationalen Medien sprachen von einem Prognom. **[Ausgewogenheit]** Spiegelman bringt die Standpunkte verschiedener Menschen ein, eines Einwohners in Rostock, ebenso wie die Meinungen von Freunden. Auch sein eigenes Ringen nach einem Standpunkt beschreibt er, als würde er neben sich stehen und sich beobachten können. Sein eigenes Misstrauen gegen die Deutschen thematisiert er in einer Szene, in der er vermutet, zwei Deutschen würden ihm den amerikanischen Rassismus zur eigenen Verteidigung vorhalten – die Deutschen erkundigen sich aber nur nach Broadway-Musicalkarten. Letztendlich bezieht Spiegelman vorsichtig Stellung, indem er einerseits anerkennt, dass Deutschland nicht auf ein weiteres rechtsextremes Regime zusteuert – aber dass man dennoch beobachten müsse. **[Informationsgehalt/Schreiben als journalistische Tätigkeit]** Spiegelman versucht in Deutschland bzw. in Rostock, seinen eigenen Standpunkt der Vorgänge auszuloten. Er lässt Fakten bzgl. Deutschlands Vorgehensweise mit Rumänischen Asylanten einfließen, spricht mit einem Arbeitslosen vor Ort, der vom überfüllten Flüchtlingsheim und von in den Büschen vor dem Haus campierenden Asylwerbern erzählt. Diese Details waren im großen Medienaufschrei oft untergegangen, wenn nicht sogar absichtlich vernachlässigt worden.

11.4 Art Spiegelman: “In the Shadow of No Towers”

Erschienen: in der deutschen Wochenzeitung „Die Zeit“/Leben, von 5. September 2002 – 11. September 2003.

Als Buch bei Pantheon Books, N.Y. (11. September 2004)

11.4.1 Produktionsanalyse

[**Warum und Wie der Entstehung**] Art Spiegelman, der in Lower Manhattan, New York lebt, sah den Einsturz des World Trade Centers am 11. September 2001 mit eigenen Augen und nicht durch die Medien. Er lief mit seiner Frau los, um die gemeinsame Tochter aus der Schule am Fuße des WTC abzuholen, als das erste Flugzeug in den Nordturm einschlug. Spiegelman wollte seine Eindrücke bildlich verarbeiten, bevor sie von generischen/medialen Eindrücken überlagert werden. Als Spiegelman und seine Frau zurück in die Wohnung kamen, war ein Anruf von „The New Yorker“ am Telefon, der Spiegelman und seine Frau, eine Kunstredakteurin informiert, dass man innerhalb von drei Tagen eine neue Ausgabe hinbekommen müsse und die beiden sich bitte an die Arbeit machen sollten. Spiegelman gestaltete darauf das Cover für „The New Yorker“, das zwei schwarze, dem World Trade Center nachempfundene Türme, darstellte. Stilistisch orientierte er sich dabei am amerikanischen Konzeptkünstler, Minimalisten aber auch Cartoonisten, Ad Reinhardt⁴⁵⁴. Dieses Titelblatt sollte drei Jahre später auch zum Cover der Buchausgabe von „In the Shadow of No Towers“ verwendet werden. Doch zuvor versuchte Spiegelman vergebens, in den USA einen Herausgeber für seine geplante Arbeit zu finden. The New York Times, The New Yorker, New York Review of Books wiesen Art Spiegelman mit “In the Shadow of No Towers” die Türe. Für die beiden letzteren, The New Yorker und New York Review of Books hatte Spiegelman bereits Cover angefertigt ebenso wie seine Frau Francoise Mouly für sie als Art Editor tätig war. Erschienen war der Comic schließlich erstmals in Deutschland, in der Wochenzeitschrift „Die Zeit“, auf

⁴⁵⁴ Ad Reinhardt (Adolph Dietrich Friedrich Reinhard), amerikanischer Konzeptkünstler, Minimalist. Reinhardt war auch als Cartoonist tätig. In diesem Zusammenhang dienten aber die berühmten Black Paintings von Ad Reinhardt als Vorlage für das Cover des „The New Yorker“.

Initiative von Zeitherausgeber Michael Naumann (bis 2004 war Naumann auch gleichzeitig Chefredakteur). Naumann und Spiegelman sind befreundet; Naumann sicherte Spiegelman absolute künstlerische Freiheit zu. Die Comic-Compilation erschien auch in The London Review of Books und anderen Zeitungen in Europa, einzig eine sehr kleine Publikation, die jüdische Wochenzeitung „Forward“ traute sich, den Comic ebenfalls bereits 2002 in den USA zu veröffentlichen. Nach und nach folgten Zeitungen wie L.A. Weekly oder The Chicago Weekly ua. **[Buchausgabe]** Die Buchausgabe besteht aus 42 Seiten auf schwerem, dicken Karton. Der Nachdruck ist wenige Zentimeter kleiner als die Originalseiten der „Zeit“. Sowohl von der Größe wie auch vom Design sind die einzelnen Seiten angelehnt an die „Weekend Supplements“ der Zeitungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Spiegelman ist ein bekennender Fan und Sammler dieser alten Comics. In der Buchausgabe folgt nach „In the Shadow of no Towers“ ein doppelseitiger Essay über die ersten amerikanischen Comicstrips und in Folge werden einige Seiten der Original-Comics reprinted. **[Kritik]** Als 2004 das Buch mit den Comics erschien, wurde Spiegelman auch von The New York Times, The New Yorker und New York Review of Books rezensiert. Die Kritiken waren mittelmäßig, kritisiert wurde Spiegelmans mangelnde Distanz zu den Ereignissen. Dennoch bedeutet die Rezension in einer der beiden Publikationen einen großen Popularitätszuwachs, und damit war auch Kritik an der eigenen Regierung und den Medien wieder salonfähig geworden. Spiegelman kommentiert diese Tatsache im Vorwort mit folgenden Worten: „The climate of discourse in America shifted dramatically as I concluded the series. What was once unsay-able now began to appear outside the marinalized alternative press and late-night cable comedy shows.“ **[Autorenproduktion]** Die absolute künstlerische Freiheit, also keinerlei Eingriffe durch einen redigierenden Redakteur, wurde Art Spiegelman von Michael Naumann, Mitherausgeber und 2002 auch noch Chefredakteur der „Zeit“ zugesagt. **[Abgrenzung von dem Journalismus verwandten Textsystem]** Für „In the Shadow of No Towers“ gab es keinen Auftraggeber, Art Spiegelman arbeitete nicht für eine Institution. Eine Abgrenzung zum Textsystem der Kunst/fiktionalen Aussagen kann in sofern getroffen werden, als dass eine Augenzeugenschaft des Autors vorliegt, und sich „In the Shadow of No Towers“ an Fakten orientiert. Spiegelman arbeitet allerdings auch mit fiktionalen Bildelemente, um zu interpretieren oder seine Gefühle darzustellen.

[**Alternativmedien/Reichweite:**] Die Zeit, 2007 hatte die Zeit eine verkaufte Auflage von durchschnittlich 491.565 Exemplaren und 1, 45 Mio Leser (laut MA) pro Ausgabe.

Recherchetätigkeit: Spiegelman war Augenzeuge der Anschläge auf das World Trade Center am 11. September 2001 in New York. Er verbrachte die folgenden Wochen – unter einem posttraumatischen Schock stehend – damit zu, alle Nachrichten zu rezipieren, die über den Anschlag auffindbar waren. Das Hauptaugenmerk liegt bei „In the Shadow of No Towers“ aber in Spiegelmans subjektivem Zugang, seinem Erleben des „9-11“ und der Monate danach. [**Nachrichtewerte**] Die Anschläge auf das World Trade Center bestimmten monatelang weltweit die Berichterstattung. Auf das Ereignis an sich trifft zwar der Nachrichtenwert „Aktualität“ zu, Spiegelmans Comic erschien aber erst ab September 2002. Die unter „Valenz“ subsumierten Begriffe „Konflikt“ und „Schaden“ trafen allerdings auch nach einem Jahr noch zu. Selbst als noch nichts über genauen Hergang oder Täter bekannt war, wurde spätestens beim Einschlag des zweiten Flugzeug in den Südturm des World Trade Centers klar, dass es sich um einen terroristischen Anschlag handelt. Das der „Schaden“ vor allem was Menschenleben, aber auch die Wirtschaft anbelangt, enorm war, wurde schlagartig beim Einsturz der Türme klar. Hier trifft der Nachrichtenwert „Status“ zu, der sich auf die regionale und nationale Zentralität bezieht. Das „In the Shadow of No Towers“ etwa auch in Deutschland, ein Jahr nach den Ereignissen erschien, ist auf die Nachrichtenfaktoren „kulturelle und politische Nähe“ zurückzuführen. Der Angriff auf das World Trade Center war ein Angriff auf die Lebensweise der westlichen Zivilisation.

11.4.2 Bildanalyse

- Art Spiegelman: In the Shadows Of No Towers. Plate 2, Sequenz [Abbildung 14⁴⁵⁵]

1. Vorikonographische Beschreibung

Der vierfärbig colorierte Comic beginnt mit einem nicht durch Linien begrenzten Panel (Normalsicht). Darin ist ein schwarz gekleideter, offensichtlich arabischstämmiger Mann mit einem Bart und einer gebogenen Nase mit einer schwarzen, kugelförmigen Nasenspitze

⁴⁵⁵ siehe Abbildung 14 („Bildanalyse 4“) auf der beigelegten CD-R.

zu sehen. Der Mann ist schwarz gekleidet, trägt auch einen schwarzen Turban. In den Händen hält er einen blutbeschmierten Krummsäbel, er lacht hämisch. Ihm gegenüber steht ein Mann im Anzug, mit einer rot-blau gestreiften Krawatte, einer Pistole in der Hand und der amerikanischen Flagge an einem Stab. Er grinst. Zwischen den beiden Männern steht ein Tisch, offenbar ein Zeichnertisch. Auf dem Stuhl dahinter sitzt ein Mann mit einem Gilet und dem Kopf einer grauen Maus. Er ist vorne über gebeugt, hat die Arme auf die Tischplatte und den Kopf auf die Arme gestützt und schläft. In der einen Hand hält er eine alte Zeitungsbeilage mit Comics. Auf seiner Tischplatte stehen und sitzen diverse Comicfiguren. Hinter dem Mann mit dem Mauskopf klebt ein Plakat, darauf ist ein Gehirn gezeichnet. Das Plakat verkündet: „Missing – Art Spiegelman’s Brain.“ Der eckige Zeichnertisch steht auf einem grauen Ring, alle drei Personen befinden sich innerhalb des Rings. Im linken unteren Rand des Panels befindet sich ein gelber Erzählerkommentar, der berichtet, dass sich der „Held“ des Comics von Al Qaeda und seiner Regierung gleichermaßen terrorisiert fühlt und sich mit alten Comics tröstet. Er schläft ein und erlebt von seinem „ringside seat“, seinem Platz direkt am Ring, die Ereignisse des „einen“ Tag noch einmal. Das Bild ist gemalt, nicht gezeichnet, kein Cartoon. In dem Panel befindet sich außerdem eine Anordnung von vier kleinen Panels in schwarz-weiß, cartoonesk, wie ein Filmstreifen angeordnet. Betitelt ist die Sequenz mit „Notes of a Heartbroken Narcissist“. In den vier Bildern sieht man den Kopf eines Mannes, Art Spiegelmans, im Profil bis zu den Schultern, der, mit einer Zigarette im Mund in einen Handspiegel sieht. Im ersten Bild ist er rasiert, im zweiten trägt er einen Bart, im dritten ist er abermals rasiert, allerdings hat er sich geschnitten. Im letzten Bild der Sequenz ragt ein Mäusekopf aus dem Hemdskragen. Die Leserichtung verläuft von unten nach oben, die Bildmontage ist von Szene zu Szene, die Perspektive ist eine Normalsicht. Der Protagonist der Szene meint, er habe sich einen Bart stehen lassen und wieder abrasiert, doch eigentlich machen ihn Fragen der Selbstdarstellung sprach- bzw. ratlos.

Eine neue Sequenz beginnt, man sieht Art Spiegelman mit einer Zigarette im Mund und Gilet auf der Straße, links erkennt man Teile eines Autos, Häuser auf der rechten Seite (Halbtotale). Spiegelman ist mit einer Frau mit einem rot-weiß gestreiften T-Shirt, einer Handtasche, schwarzen Haaren und einer Zigarette unterwegs, eine kommentierende Sprechblase mit Pfeil beschreibt sie als „Ehefrau“. Ein weiteres Schild deutet auf ein

kleines Rechteck zwischen den Häuserblöcken, auf dem Schild steht „WTC“. Die Onomatopöie „Roarrrrrrr !!“ steht in signalroter Schrift horizontal im oberen Viertel des Panels. Ein Erzählertext (gelb hinterlegt) berichtet, dass Spiegelman den Aufprall des ersten Flugzeuges nicht sah, aber hörte. Ein weiterer Kommentar beschreibt, dass Spiegelmann und seine Frau gerade unterwegs in Soho waren, als es passierte. Im nächsten Panel (Bildmontage Augenblick zu Augenblick, Nahaufnahme) ist das erschrockene Gesicht einer schwarzhaarigen Frau zu sehen, sie reißt Augen und Mund auf, in einer gezackten Sprechblase steht „Gott im Himmel“. Der Hintergrund des Panels ist rot, die Frau hat eine runde Knollnase, einen runden Kopf, kreisförmige Augen, einen altmodischen Dutt auf dem Kopf, ebenso trägt sie ein altmodisch gepunktetes Kleid mit einem Spitzenkragen. Der Erzählerkommentar im linken oberen Rand berichtet, dass er, Spiegelman in das Gesicht der Frau blickt, der Kommentar in der rechten unteren Ecke sagt, dass dies die beiden blasierten New Yorker dazu bringt, sich umzudrehen.“

Im nächsten Panel (Bildmontage Augenblick zu Augenblick) sind die oberen Stockwerke der beiden Türme des World Trade Centers aus einer leichten Untersicht zu sehen, aus einem steigt Rauch auf. Nur die Sprechblasen sind von den Protagonisten zu sehen („Mon Dieu“, „Holy Shit“). Das letzte Panel der Sequenz zeigt zwei laufende Cartoonfiguren, kleine Buben, die beide jeweils einen Turm auf dem Kopf tragen. Der blonde Bub hat einen rauchenden Turm auf dem Kopf, er schreit „Nadja“. Der zweite dunkelhaarige Bub läuft dem ersten hinterher. Beide blicken entsetzt, halten sich den Kopf mit den Händen. Aus dem Erzählerkommentar erfährt der Betrachter, dass die Tochter der Protagonisten drei Tage zuvor in eine Schule am Fuße des World Trade Centers eingeschult worden war.

2. Ikonographische Beschreibung und Ikonologische Interpretation

Das erste Bild, ein nicht von Linien eingefasstes Panel, könnte man als Essenz des gesamten Spiegelman-Comics „In the Shadow of No Towers“. Ein, wahrscheinlich afghanischer Dschihadist, vielleicht ein Taliban, und ein Vertreter der US-amerikanischen Regierung, wahrscheinlich George Bush, stehen sich im Ring gegenüber. Sie lachen hämisch und bedrohen sich gegenseitig mit Krummsäbel und Pistole. Dazwischen, an seinem Zeichnertisch, Art Spiegelman. Spiegelman ist erkennbar an seinem Gilet, das er im realen Leben oft trägt, ebenso wie auf den meisten Selbstporträts in seinen Comics. Ein weiteres Erkennungsmerkmal ist der Mäusekopf, seit Spiegelmans Meisterwerk „Maus“

ein Erkennungsmerkmal für jüdische Protagonisten in seinen Comics. Er ‚steht‘ zwischen den Fronten. Besser gesagt, er sitzt, und schläft. Das Plakat im Hintergrund sagt dem Betrachter, dass Spiegelman durch die Attentate sein Gehirn bzw. seinen Verstand verloren glaubt. Der Erzählerkommentar macht deutlich, dass sich Spiegelman von beiden Konfliktparteien gleichermaßen terrorisiert fühlt. Um die Situation zu bewältigen, liest er alte Comics. Jene Comics, die nur zwei Häuserblocks vom „Ground Zero“ entfernt“ ca. 100 Jahre zuvor entstanden sind, unter der Patenschaft der großen Zeitungsbarone William Randolph Hearst und Joseph Pulitzer. Und so sitzen sie auf seinem Zeichnertisch, „Yellow Kid“, Ignatz von „Krazy Katz“, „Happy Hooligan“ uvm.

Der Stil der Zeichnung ist nicht cartoonesk, sondern gemalt, großflächig coloriert, ähnlich dem Titelblatt eines Magazins am Anfang des 19. Jahrhunderts, vielleicht auch ein Theaterplakat. Bei näherer Recherche findet sich ein Bild der Originalzeichnung Spiegelmans, unter der vermerkt steht, sieh sei mit Tusche, Wasserfarbe und Gouache angefertigt worden⁴⁵⁶. Gouache ist eine Maltechnik, für die spezielle, deckende Wasserfarben verwendet werden, denen Kreide und das Bindemittel Gummi arabicum beigefügt werden.

Da Spiegelman selbst für das Kulturmagazin „The New Yorker“ Titelblätter illustrierte, liegt ein Zusammenhang nahe. [Abbildung 17⁴⁵⁷] „The New Yorker“ lehnte die Veröffentlichung von „In the Shadow of No Towers“ im eigenen Blatt übrigens ab, woraufhin Spiegelman 2002 die Zusammenarbeit aufkündigte, mit der Begründung, „the widespread conformism of the mass media‘ in the US during the Bush era“ mache eine weitere Zusammenarbeit unmöglich. Möglich wäre, dass es sich bei dem Bild um einen Entwurf für ein New Yorker Cover handelte oder einfach nur an die Cover-Arbeiten von Spiegelman angelehnt war. Schließlich wurde das Bild alleinstehend als Pressefoto für die Veröffentlichung der Folgen in Zeitungen 2003 (London Review of Books) und später für die Veröffentlichung der Buchausgabe verwendet.

Auf diese erste freistehende Panel hat Spiegelman eine Sequenz mit vier Bildern in schwarz-weiß appliziert. Die Bildserie erinnert an einen Streifen Film, vielleicht auch an einen Streifen mit Fotos aus einem Passautomaten. Titel ist „Notes of a heartbroken

⁴⁵⁶ Carlin, John: The real comic Heroes. Tateetc. Nr. 9/Spring 2007.

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue9/realcomicbookheroes.htm> (18. Juli 2008)

⁴⁵⁷ siehe Abbildung 17 („Cover“) auf der beigelegten CD-R.

Narcissist“ Im ersten Bild sieht man Spiegelman, erkennbar mit Brille, Gilet, Zigarette – ohne Bart. Im zweiten lässt er sich einen Bart wachsen, im dritten rasiert er ihn wieder ab – und im vierten Bild sitzt ein Mäusekopf auf Spiegelmans Schultern. Genau so ein Kopf, wie im Hauptbild. Er vermerkt, dass „Fragen der Selbstdarstellung“ ihn ratlos bzw. sprachlos machen. Der Mäusekopf ist angelehnt an Spiegelmans Meisterwerk „Maus“, Spiegelman wurde als erste Reaktion auf den Comic kritisiert, weil er dieses Stilmittel aus dem Comic wieder verwendet. Dennoch ist es verständlich. In „Maus“ kann Spiegelman das Verhalten seiner Eltern nicht nachvollziehen: Den Selbstmord seiner Mutter, die Tyrannen und den Sparsamkeitswahn des Vaters oder aber, warum sie ihm immer einbläuten: „Always keep your bags packed.“ Nun scheint der Sohn den Vater erstmals richtig zu verstehen: Beide Spiegelmans würden in ihrer unmittelbaren Nähe mit dem Massenmord konfrontiert. In späterer Folge erzählt Spiegelman auch, dass sein Vater den Geruch in Auschwitz nicht beschreiben konnte, den Geruch der verbrannten Leichen aus dem Krematorium. Am 11. September 2001 musste er ihn selbst erleben. Gegen Ende von „In the Shadow of No Towers“ zitiert Spiegelman den britischen Lyriker Wystan Hugh Auden, der über den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ein Gedicht schrieb. Zitat: „Der unsägliche Duft des Todes verletzt die Septembernacht...“⁴⁵⁸ Es scheint so, als würde Spiegelman das Erbe seines Vaters antreten.

Das nächste Panel, Beginn einer neuen Sequenz (Normalansicht), ist in einem sehr realistischen, dennoch comichaften Stil gezeichnet. Spiegelman und seine Frau, die Französin Françoise Mouly, sind auf New Yorks Straßen, unweit des World Trade Centers unterwegs, als sie einen lauten Knall hören. Im Erzählerkommentar weist Spiegelman darauf hin, dass sie den Einschlag des ersten Flugzeuges nicht sahen – nur hörten. Blasierte New Yorker, die sie nach Spiegelmans Selbstbeschreibung sind, drehen sie sich erst um, als sie in das entsetzte Gesicht einer entgegenkommenden Frau sehen. Diese, im nächsten Panel, passt stilistisch gar nicht zu dem vorherigen Panel, sie ist altmodisch gekleidet, knollnasig, cartoonesk, trägt eine Dutt und das alles vor orangem Hintergrund – mitten in New York. Spiegelman wechselt von Panel zu Panel radikal den Stil. Sein Stil ist nun an die Katzenjammer Kids angelehnt, einen der legendären Comics des beginnenden 20.

⁴⁵⁸ W.H. Auden: „September, 1, 1939.“

Jahrhunderts. Im nächsten Panel ist Spiegelmans Stil wieder sehr realistisch, es zeigt das World Trade Center, aus dem Nordturm steigt Rauch auf [Abbildung 16⁴⁵⁹]. Es ist der 11. September 2001, 8.46 Uhr Ortszeit. Um 9.03 Uhr sollte ein zweites Flugzeug in den Südturm des World Trade Centers fliegen. Im nächsten Panel sieht man zwei Figuren, die ebenfalls an die Hauptprotagonisten der Katzenjammer Kids, Hans & Fritz, angelehnt scheinen. Diese sind Wilhelm Buschs „Max & Moritz“ nachempfunden. Die beiden, einer mit blondem, einer mit dunklem Schopf, haben jeweils einen Turm des World Trade Centers auf dem Kopf, ersterer einen brennenden. Der blonde Bub ist es auch, der einen Schrei ausstößt: „Nadja“. Spiegelmans Tochter befindet sich in einer Schule beim World Trade Center. Spiegelman und seinen Frau laufen los, wie in einem absurden Comic. Alles scheint in diesem Moment möglich zu sein – ganz wie bei den Katzenjammer Kids.

11.4.3 Textanalyse

Spiegelmann ist Hauptprotagonist von „In the Shadow of No Towers“. Allerdings schreibt, zeichnet, spricht er von sich selbst in der dritten Person Singular. Erst nach einigen Folgen, Monate sind also vergangen, stellt Spiegelman fest, dass er nun wieder von sich in der ersten Person denken und sprechen könne. Er tut es allerdings nicht. Von Anfang an bestehen die einzelnen „Plates“, also Seiten des Comics aus sogenannten „Oversized Panels“, die meist den Hintergrund für die ganze jeweilige Plate bilden. Wie schon bei „A Jew in Rostock“ verwendet Spiegelman diese Oversized Panels wie eine Bühne, auf denen er einzelne Szene appliziert. **[Reportagekriterien]** Spiegelman war es ein Anliegen, die Ereignisse von seinem persönlichen Standpunkt aus zu berichten. Er wollte nicht wiedergeben, wie die Menschen weltweit die Anschläge auf das World Trade Center in den Medien erlebten – wann welches Flugzeug in welchen Turm einschlug und wie lange es dauerte, bis dieser Turm zusammenbrach. Spiegelman stellt dar, wie er und seine Familie die Ereignisse erlebten. Die Eltern, deren Tochter gerade drei Tage zuvor in eine High School neben dem World Trade Center eingeschult worden war, laufen los, nachdem sie die Nachricht vom Einschlag des ersten Flugzeuges hörten. In Hinblick auf Doelkers drei Verfahren der dokumentarischen Vorgehensweise (vgl. Kapitel 5.4) kann man erstens

⁴⁵⁹ siehe Abbildung 16 („World Trade Center“) auf der beigelegten CD-R.

die Protokollierung – und zweitens die Selbstdarstellung erkennen. **[Intersubjektiv überprüfbare Fakten]** „9/11“, die Anschläge und der darauf folgende Einsturz des World Trade Centers in New York bilden den faktischen Rahmen für Spiegelmans Bericht. Sein Zugang ist es aber, nicht Fakten zu vermitteln. Er hat einen eindeutig interpretativen Zugang und warnt eindringlich vor der kriegstreibenden Propaganda der Bush-Administration. Daher kann auch von **[Ausgewogenheit]** nicht die Rede sein. Es ist Spiegelmans erklärtes Ziel, meinungsbildend zu wirken und vor der Regierung zu warnen, die die Anschläge für ihre eigenen Kriegsvorhaben instrumentalisiert.

[Informationsgehalt/Schreiben als journalistische Tätigkeit] Gerade in den ersten Folgen stehen viele Idee und Gedanken nebeneinander, sind manchmal nur halb zu Ende gedacht. Dies verdeutlicht, wie panisch Spiegelman zu dieser Zeit gewesen sein muss. Er lässt seine Befürchtungen eines Zweitschlages der Terroristen bzw. vor dem bevorstehenden Ende der Welt – teilweise unreflektiert – auf den Betrachter niederprasseln. Eine große Gefahr sieht er auch in der Macht- und Ölbesessenheit der eigenen Regierung, und geht damit in eine Richtung, die sich ein Jahr nach den Anschlägen auf das World Trade Center kaum jemand, und schon gar kein Medienunternehmen einzuschlagen traute. Gerade in seiner Kritik an der eigenen Regierung erweist sich Spiegelman als sehr weitsichtig. Manchmal erscheint er so verzweifelt wie man sich die mythologische Cassandra vorstellt. Er arbeitet nicht-linear teils journalistisch, persönlich, ironisch, bringt Anekdoten oder Wortspiele ein. Klassisch getuschte Comiczeichnung reihen sich an mit dem Computer bearbeitete Bilder. Neben seiner Angst teilt Spiegelman aber auch mit den Lesern, was im Trost spendet: alte Comics. Die Comics, die wenige Blocks von Spiegelmans Atelier geboren wurden: Bereits in den zehn im Jahr 2002 erschienenen Folgen tauchten die Protagonisten der „The Kinder Kids“, „Krazy Kat“, „Yellow Kid“ und auch Spiegelmans „Mouse“-Alter Ego

Annie, Wimpy, Hables Hooligan, seine eigenes Mouse Alter Ego. In der Buchausgabe lässt Spiegelman schließlich „Little Nemo in Slumberland“, „Bringing up Father“ und noch weitere fünf der alten Comic Strips als Reprint auferstehen, jeweils in Größe der Original Weekend Supplements. Und man stellt fest, dass die teilweise 100 Jahre alten Comics von den selben Themen berichten: Krieg, Patriotismus, Fremde Lower Manhattan und einsturzgefährdete Gebäude. Die Kritiker bezeichneten Spiegelmans Arbeit einerseits als distanzlos, paranoid, hysterisch. Doch wird ihm auch ein großes Lob ausgesprochen.

Denn wie es Spiegelman beschreibt, sei es in den in den Monaten nach den Anschlägen vielen New Yorkern/Amerikanern ergangen. Der Comic zeigt nicht nur einen kurzen Einblick in die Psyche des verstörten Art Spiegelman – es zeigt nachhaltig die Stimmung vieler Amerikaner und besonders vieler New Yorker in der Zeit nach dem 11. September 2001.

Spiegelman selbst meint im Comic, dass er immer dachte, ein Kosmopolit zu sein. Erst durch die Anschläge war im klar, wie sehr man in seiner Heimat verwurzelt ist, und dass einiges passieren muss, damit man sie freiwillig verlässt. Auf jedem Fall kann man Spiegelman zugute halten, dass seine Arbeit dazu beitrug, die Selbstzensur der Medien und Bürger in den USA nach dem 11. September 2001 zu beenden und wieder eine mediale Öffentlichkeit für Kritik zu schaffen.

11.5 Joe Sacco: „Safe Area Gorazde“

Untertitel: The War in Eastern Bosnia 1992 – 1995.

Fantagraphics Books, 2000.

227 Seiten, in schwarz-weiß

Auszeichnung: Eisner Award “Best Original Graphic Novel” (2001)

Für seine Reportage über Palästina (“Palestine”) erhielt er den American Book Award 1996.

11.5.1 Produktionsanalyse

[Soziokultureller Hintergrund/Ausbildung] Geboren 1960 auf Malta lebte Joe Sacco mit seinen Eltern in Australien, bevor er 1972 nach Los Angeles, USA kam. In Oregon, USA studierte er Journalismus und graduierte 1981. Nach kurzer journalistischer Tätigkeit (für das Journal der National Notary Association) und als freier Mitarbeiter für Tageszeitungen, war er gelangweilt und enttäuscht über die „Massenproduktion“ in den Redaktionen. Sacco wandte sich gelangweilt vom ‚herkömmlichen‘ Journalismus ab und macht sein Hobby, das Comiczeichnen zum Beruf. In den 80er Jahren lebte und bereiste Sacco Europa und auch sein Geburtsland Malta. Eine seiner ersten dokumentarischen Comic-Arbeiten war die Biografie seiner Mutter, in deren Vordergrund ihre Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg auf Malta standen. Außerdem arbeitete er als Redakteur und Cartoonist, zum Beispiel für The Comics Journal. In den 90er Jahre bereiste Sacco mehrfach den Mittleren Osten und zeichnete seine Comicreportagen, die 1995 unter dem Titel „Palestine“ in einem Comicjournal erscheinen und weltweit für Aufsehen in den Medien sorgte. 1995 erschien „Palestine“ als Buch und Sacco erhielt 1996 den American Book Award dafür. Noch im selben Jahr reiste Sacco nach Bosnien und begann mit seinen Recherchen für „Safe Area: Gorazde“ (2000) und „The Fixer“ (2002) und schließlich „War's End: Profiles From Bosnia 1995-1996“ (2005). Im Jahr 2004 wurde Sacco schließlich Redakteur für „The Washington Monthly“, wo er jeden Monat einen zweiseitigen politisch-satirischen Strip zeichnete. Von 2005 bis 2007 erschienen diverse Comicreportagen in Zeitungen und Magazinen wie der Britischen linksliberalen Tageszeitung The Guardian, dem britischen Literaturmagazin „Granta“ (Special Issue zum Thema: The Factory“ oder dem US-

Kulturmagazin „Harper’s Magazine“. Für 2008 ist eine Comicareportage über tschetschenische Flüchtlinge in Inguschetien geplant, die unter dem Titel „But I live here“ erscheinen soll. Die Story basiert auf der im Magazin „Granta“ erschienen Reportage „In the Milk Factory“. 2009 soll eine weitere Reportage von Joe Sacco über den Gaza Streifen in Buchform erscheinen.

[Weitere Comicareportagen:]

- “Down! Up! You're in the Iraqi army now”, April 2007, Harpers Magazine. (Irak)
- “Trauma On Loan“, The Guardian Weekend, 20.01.2006 (Folterungen von Abu-Ghuraib, Irak)
- “In the Milk Factory” – Granta No.89, 2005. (über “Internally Displaced People” in der russischen Republik Inguschetien).
- „Complacency kills“ – The Guardian, Weekend, 25.02.2005
- “The Fixer. A Story from Sarajevo.” Drawn & Quarterly/Chronicle Books, 2003.
- “The Rude Blues” – Details Magazine (über das Kriegsverbrecher-Tribunal/Den Haag)
- “Palestine”, Fantagraphic Books, 1995.

[Warum und Wie der Entstehung?] Die Reportage entstand auf Eigeninitiative und durch Eigenfinanzierung des Autors. Aufgrund von „Safe Area Goražde“ erhielt Joe Sacco 2001 ein Forschungsstipendium der John Simon Guggenheim Memorial Foundation, die aber in die Finanzierung für Saccos nächstes Projekt, „The Fixer. A Story from Sarajevo.“ floß. „I was pretty disgusted by what was going on in the occupied territories – pretty upset. And, you know, one day I just woke up and said, I should try to go and see for myself. And the same is true for Bosnia. It is just something that gnawed at me, and I knew I had to go.“⁴⁶⁰ So beschreibt Joe Sacco seine Motivation, in Krisengebiete aufzubrechen, und sich selbst ein Bild von der Lage vor Ort zu machen. 1995 reiste Sacco für fünf Monate nach Bosnien, zuerst in die Hauptstadt Sarajevo, auf welche sich das internationale Medieninteresse konzentrierte. Von dort aus reiste Sacco mit einem Konvoi der United Nations nach Gorazde, einer bosnisch-muslimischen Enklave, die zu diesem Zeitpunkt

⁴⁶⁰ Sacco, Joe: Presentation from the 2002 UF Comics Conference (Transskript).

http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/ (4. Juli 2008)

bereits 3 ½ Jahre von der Außenwelt abgeschnitten war. Sacco blieb einen Monat in Goražde und erlebte dort das Ende des Krieges durch die Unterzeichnung des Daytoner Friedensabkommens. Als erste Arbeit über Bosnien veröffentlichte Joe Sacco 1997 die Comic-Kurzgeschichte „Christmas mit Karadzic“ in „zero zero“ (#15), ein Comicmagazin, das ebenfalls von Saccos Verlag Fantagraphic Books herausgegeben wird. 1998 veröffentlichte er als Comic-Book die 40-seitige Geschichte „Soba“. Beide Arbeiten sind in „Safe Area Goražde“ integriert worden. Insgesamt arbeitete Joe Sacco 3 ½ Jahre an „Safe Area Goražde“, das 2000 als Buch in den USA erscheint und in mehrere Sprachen übersetzt wurde.

[Recherchetätigkeit] Sacco reiste 1995 für fünf Monate nach Bosnien. Zu dieser Zeit wurde das Dayton-Friedensabkommen beschlossen und Sacco konnte mit einem UN-Konvoi in die Schutzzone Goražde reisen. Dort lebte er etwa einen Monat bei einer Familie in Goražde, deren Sohn sein wichtigster Kontaktmann ist und ihm Interviewpartner und Infrastruktur (Satellitentelefon) vermittelt und sein Übersetzer ist. Sacco kehrte noch mehrere Male aus Recherchezwecken nach Bosnien bzw. Goražde zurück. Über seine Arbeitsweise erzählt er: „I conduct lots of rigorous, sit-down interviews, one after the other. Lots of things happen that aren't part of the interview process, and I'm often in situations where I can't take notes. In those instances, I duck behind a wall frantically take as many notes as I can. In the evenings, I translate all my notes into a journal. I also take photographs whenever I can. (...) after interviewing someone, I'd take his or her photograph. If someone refused to have a picture taken, then I'd try to quickly draw an image of the person (...). Sometimes I realize there are things I need to draw after I start working. In that case, I visually research places later on.“⁴⁶¹ In „Safe Area Goražde“ zeigen außerdem eine von Sacco gezeichnete Karte die geografische Lage der Stadt Goražde am Fluss Drina, einen Fluchtweg, um am Schwarzmarkt einkaufen zu können oder die Teilung von Bosnien in ein serbisch und ein muslimisch regiertes Land. Sacco hat auch die Geschichte von Ex-Jugoslawien nach dem zweiten Weltkrieg recherchiert und bringt sie im Comic ein, ebenso wie Originalzitate von Tito („Brotherhood and Unity“) oder Auszüge aus Reden von Ex-US-Präsident Bill Clinton, den Balkanführern Alija Izetbegovic und Slobodan Milosevic, dem Führer der bosnischen

⁴⁶¹ Jenkins, Henry: An Interview with Comics Journalist Joe Sacco.

http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ_2.html (Part 2), 4. Juli 2008.

Serben Radovan Karadzic und diversen UN-Vertretern. Am Ende der Buchausgabe findet sich eine Bibliographie mit Literatur über Jugoslawien und Bosnien. Sacco gibt auch die „New York Times“ und die britische Tageszeitung „Guardian“ als Quellen an. Wie genau er bei der Wiedergabe der Schauplätze arbeitet, wird an [Abbildung 20⁴⁶²] verdeutlicht.

[Autorenproduktion:] Joe Saccos Arbeiten sind reine Autorenproduktionen.

[Redigieren:] Es ist anzunehmen, dass vor dem Druck ein Lektor des jeweiligen Magazins bzw. Verlages die Texte kurz überprüft, wie es bei redaktionsexternen Mitarbeitern üblich ist, bzw. bei jedem Printprodukt, bevor es gedruckt wird. Über sein eigenes Redigieren erzählt Sacco: “I try not to revise much. I write the script of the comic first and spend a while on this stage. Most of the editing occurs when I realize that I don’t need to write out something because I can draw it instead. Other than that, I try to keep the script as ist is. In the drawing, on the orther hand, I let myself be loose and problem solve as I’m working. I don’t story board the whole comic, which makes the process a litte more lively and sponteaneous.”⁴⁶³

[Nachrichtenwerte] Auf einen Krieg treffen gleich mehrere Nachrichtenfaktoren zu. Neben Valenz („Konflikt“, „Schaden“) war es für Saccos Leserschaft, die er vorwiegend im amerikanischen bzw. westlichen Publikum ausmacht, die politische und kulturelle Nähe des Ereignislandes, ebenso wie die Beteiligung des eigenen Landes bzw. von internationalen Organisationen wie die Vereinten Nationen oder die NATO („Relevanz“ und „Status“). Seit Anfang der 90er berichtet Sacco über Kriege, Krisen und bewaffnete Konflikte, der Nachrichtenfaktor Krieg zieht sich als roter Faden durch seine Arbeiten. Joe Sacco geht es aber vor allem darum, das alltägliche Leben jener Menschen zu zeigen, die mit dem Krieg leben müssen. Er zeigt die gravierenden Auswirkungen politischer Entscheidungen auf das alltägliche Leben von ganz normalen Menschen. Zielgruppe seiner Arbeiten ist der westliche Kulturkreis, besonders aber ist es das nordamerikanische Publikum, dem er eine Gegenposition zur einseitigen Berichterstattung der US-Medien liefern will.

⁴⁶² siehe Abbildung 20 („Supermarkt von Gorazde“) auf der beigelegten CD-R.

⁴⁶³ Jenkins, Henry: An Interview with Comics Journalist Joe Sacco.

http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ.html (Part 1), 4. Juli 2008.

11.5.2 Bildanalyse

- Joe Sacco: Safe Area Gorazde. S. 16. [Abbildung 18⁴⁶⁴]

1. Vorikonographische Analyse

Der Comic ist schwarz-weiß gezeichnet, getuscht und mit einem sehr feinen, detailgenauen Strich des Zeichners. Das erste Panel füllt die halbe Seite des Comic, begrenzt durch die Seitenränder und die zwei darunter liegenden Panels. Der Erzählertext erklärt dem Betrachter, dass der Autor noch drei Mal zurückkehrte, um die Stücke für die Reportage zusammen zu fügen. In dem Panel, eine Totale in Normalsicht, stehen im Vordergrund angeordnet zwei Männer, die auf den Boden blicken. Der rechte, größere Mann mit dunklen Haaren zeigt auf den Boden. Beide Männer tragen dicke Jacken, offensichtlich Winterbekleidung. Der linke, kleinere Mann trägt eine Tasche, runde Brillen, eine Mütze. Die beiden stehen auf einer Straße und blicken auf eine Spur im Boden. Ein Erzählerkommentar mit Pfeil weist auf die Spur, und informiert den Betrachter, dass es sich dabei um die Spuren eines serbischen Panzers handelt, der an dieser Stelle hielt und wendete. Auf beiden Seiten der Männer stehen Kinder, rechts ein Mädchen mit Mantel und schwarzem Haar, links drei kleine Buben. Sie blicken die beiden Männer neugierig und erwartungsvoll an. Ein weiterer Mann, mit einem amputierten Arm und einem amputierten Bein steht auf der Straße, gestützt auf eine Krücke, auch er blickt in Richtung der beiden Männer. Im Hintergrund sind zerstörte Häuser zu sehen, meist ohne Dach oder Fenster. Die Hauswände sind von Schrapnell-Kugeln zerschossen. Hinter den beiden Männern ist eine Hauseinfahrt zu sehen, sie führt in eine Garage. In der Garage befindet sich ein Heuwagen, man sieht einen Holzpflock, in dem eine Axt steckt. Entlang des Weges liegen gehackte Holzstücke, ebenso wie in der Garage einige Holzstücke aufgeschichtet sind. Auf der Straße, im Bildvordergrund ist ein Haufen Unrat zu sehen, leere Dosen, ein alter Fernseher (oder auch eine Mikrowelle), Flaschen, Kanister.

Im nächsten Panel (Normalansicht, Halbtotal, Bildmontage von Gegenstand zu Gegenstand) geht der Mann mit den dunklen Haaren aus dem ersten Bild mit einem leichten Lächeln auf einigen Holzbrettern auf einer Art Steg bzw. in einem Gang. An

⁴⁶⁴ Siehe Abbildung 18 ("Bildanalyse 5") auf der beigelegten CD-R.

seinen Seiten sind Gitter angebracht, mit Seilen ist der Durchgang an einigen Pfeilern an der Decke festgeknüpft. Ein Erzählerkommentar im unteren linken Eck teilt uns mit, dass es sich um eine versteckte Brücke unter einer normalen Brücke handelt, um so Fußgänger vor Heckenschützen zu schützen.

Im dritten Panel (Normalansicht, Halbtotale, Bildmontage von Gegenstand zu Gegenstand) sieht man im Vordergrund links den Mann mit dunklen Haaren stehen, er kehrt dem Betrachter den Rücken zu, wirkt wie gelähmt. Er blickt auf eine Autowrack, das in der Wiese neben einem Haus steht. Das Wrack hat keine Reifen, die Heckklappe fehlt, das Auto rostet offensichtlich stark, die Sitzbänke beginnen zu verfallen. Äste von abgestorbenen Bäumen liegen herum. Die Häuser in der Umgebung sind gezeichnet von Schrapnellkugeln.

2. Ikonographische Beschreibung und Ikonologische Interpretation

Als Joe Sacco 1995 nach Gorazde kam, war die Stadt fast drei Jahre vom Rest des Landes abgeschnitten. Die muslimische Enklave, umgeben von bosnischen Serben hatte keinen Strom, es sei denn von selbstgebauten kleine Flusskraftwerken. 1991, vor dem Krieg, lebten ca. 38.000 Menschen in Gorazde (ca. 37.000/1999), das inmitten eines ländlichen Gebietes liegt. 9.000 Fahrzeuge waren vor Beginn des Krieges zugelassen – 1995 waren 80 Prozent davon zerstört, der Rest hatte keinen Treibstoff. Nur zehn Fahrzeuge waren noch funktionstüchtig, und die gehörten Organisationen. Gorazde war in Bezug auf die Technik ins vorindustrielle Zeitalter zurückgefallen. Die Stadt, die über Jahre keine Lebensmittellieferungen von außerhalb bekam, musste sich selbst versorgen, egal ob mit Lebensmitteln oder mit Brennholz. Es gab nicht einmal fließendes Wasser. Die Holzstöße tauchen in vielen Zeichnungen von Sacco in Gorazde auf. Sacco meinte dazu, dass das Hacken von Holz und die in den verschiedensten Varianten geschichteten Holzstöße, zwar nebensächlich, aber doch allgegenwärtig waren. Er wollte auch diese Eindrücke festhalten, denn er wusste, sonst würden sie von niemandem dokumentiert werden.⁴⁶⁵

So steht Sacco, erkennbar an seiner Mütze und der Brille im ersten Panel, gemeinsam mit seinem Begleiter und ‚Guide‘ Edin auf einer Straße, kein Auto weit und breit, dafür

⁴⁶⁵ Sacco, Joe: Presentation from the 2002 UF Comics Conference (Transskript).

http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/ (4. Juli 2008)

gehacktes Holz, ein Heuwagen und durch die Angriffe, Schrapnellkugeln und Brandstiftung zerstörte Häuser. Wodurch sie noch zerstört wurden, erfährt man durch einen Blick auf den Boden: Edin deutet stirnrunzelnd auf die Spur, die ein serbischer Panzer nicht lange zuvor dort hinterließ. Gegen Ende von Saccos Reportage erfährt der Leser auch, dass an dieser Stelle, in der Nähe von Edins Haus die Front verlief, und Edin hier gegen die serbische Vereinnahmung Goraždes kämpfte.

An dieser Stelle sollte das Comic-Alter Ego von Joe Sacco näher betrachtet werden. Sacco bringt sich in seinen Geschichten bewusst als Charakter ein, meist durchaus mit ein bisschen Selbstironie. Er stellt sich als kleinen, bebrillten Amerikaner dar, der Prototyp des Reporters im Comic. Hinter den Brillen sind nicht einmal Augen zu erkennen. Obwohl Sacco sich bereits Anfang der 1990er Jahre, im Comic „Palestine“ sehr ähnlich darstellte, kann man doch offensichtliche Änderungen beobachten [Abbildung 19⁴⁶⁶]. 1992 stellte Sacco sich selbst und auch die anderen Protagonisten sehr cartoonesk da. Im oberen Bild sieht man auch, dass Sacco eine extreme Untersicht als Perspektive gewählt hat. 1995 hat sich seine Darstellung schon wesentlich mehr der Realität angepasst, auch gibt es kaum Perspektiven, die nicht der natürlichen Sicht eines Menschen entsprechen. 2003 hat er sich noch etwas mehr der realistischen Darstellung angenähert. Sacco begründet diese Entwicklung: „And so when I was drawing Arab, when I was drawing Jews, (...) they came out pretty cartoony and some people were pretty offending. And I thought about this and I realized, you know ‘I have to step back from this.’ I have to start drawin a little more realistically because I don’t want this discourse I am trying to create to be drowned in that, drowned in ‘oh , it’s a stereotype.’“⁴⁶⁷

Sacco und Edin werden im ersten Panel von Kindern begleitet, die erwartungsvolle Blicke auf die beiden Männer werfen. Wie alle Einwohner der Stadt sind sie natürlich auch neugierig, auf den Fremden, aber vor allem wissen sie, dass die Fremden oft Bonbons mitbringen. Im Zuge seiner Kritik an den Reportern der konventionellen Medien, die für einen Nachmittag Goražde besuchen, beschäftigt sich Sacco auch einmal mit dem Thema „Bonbons“-Politik.

⁴⁶⁶ siehe Abbildung 19 („Joe Saccos Zeichenstil“) auf der beigelegten CD-R.

⁴⁶⁷ Sacco, Joe: Presentation from the 2002 UF Comics Conference (Transskript).
http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/ (4. Juli 2008)

Der Erzählertext im ersten Panel besagt, dass Edin Sacco hilft, die Teile zu einem Ganzen zusammen zu fügen. Das erste Panel steht für die „visible pieces“, die sichtbaren Teile. Im zweiten Panel sieht man Edin, wie er über eine Brücke unter der Straßenbrücke geht. Die Brücke soll verhindern, dass Heckenschützen auf Passanten schießen, die die Brücke überqueren. Die Gefahr durch Heckenschützen war in Gorazde groß, die Stadt liegt eingekesselt von Bergen und Wäldern, in denen sich viele serbische Heckenschützen versteckt hielten. Diese schreckten auch nicht davor zurück, Kleinkinder beim Spielen im Garten zu erschießen. Im zweiten Panel lächelt Edin leicht, als er den Fluss Drina über die geheime Brücke überquert. Edin hat an der Uni in Sarajevo ein technisches Studium absolviert und für die Stadt auch einige kleine Kraftwerke gebaut. Vielleicht war er an der Konstruktion der Brücke beteiligt.

Im dritten Panel kehrt Edin uns den Rücken zu und blickt schweigend auf ein Auto. Obwohl man das Gesicht Edins kaum sieht, erkennt der Betrachter, dass dieser Anblick Edin sehr nahe geht. Er blickt auf das verrottende Auto, inmitten der zerstörten Häuser. Der Erzählerkommentar erklärt, dass dies das Auto von Edins bestem Freund war, der bei der ersten Attacke auf die Stadt starb. Edin erzählt Joe Sacco auch seine persönliche Geschichte.

Diese drei Panels repräsentieren jeweils Aspekte von Joe Saccos Recherchen, und sie machen seine Reportagen so einzigartig: Erst sucht Sacco, wie er als Journalist gelernt hat, nach den sichtbaren Teilen einer Geschichte, den hard facts. Dann folgen die unsichtbaren, kleine Nebensächlichkeiten, die das Gesamtbild abrunden. Und zuletzt folgen die verborgenen, die Schicksale. Das macht die Geschichten informativ in Bezug auf allgemeine Fakten, interessant wegen der versteckten Details und berührend wegen der verborgenen, menschlichen Details.

11.5.3 Textanalyse

Joe Sacco recherchierte einen Monat in Goražde, war 5 Monate in Bosnien und arbeitete 3 ½ Jahre am Buch. Er machte aus der Nachricht vom Krieg über Bosnien einen 227-Seiten-Bericht über das Leben in der „Safe Area“ Goražde.

[Reportagekriterien] Im Prolog sitzt Joe Sacco in einer Bar mit seinem Begleiter Edin und trifft auf einen Mann, der ihn offensichtlich als Journalist erkennt und ihm „die ganze Wahrheit“ über Goražde erzählen will. Sacco verzichtet. Sein Anspruch ist es nicht, „die ganze Wahrheit“ zu bringen. Sacco bringt sich von der ersten Szene an als personaler Erzähler und somit als Charaktere in seine Geschichte ein. Dazu Sacco: „(...) I want to point out, that this material isn't objective, this is my point of view, these are the impressions I got. I'm interested in the facts, but that's not the same as being objective. My figure represents the personal pronoun "I" and emphasizes that isn't 'fly on the wall' journalism.“⁴⁶⁸ Der große Vorteil des personalen Erzählers gegenüber der klassischen Position des Journalisten als außenstehender Beobachter, so Sacco, ist es, „By inserting yourself in the narrative, you can also write the stuff that journalists don't, for example, about how people interact with you.(...) Reporters have feelings about a situation and that impacts the way they write.“⁴⁶⁹

[Informationsgehalt/Schreiben als journalistische Tätigkeit] Der Einstieg in die Geschichte von „Safe Area Goražde“ erfolgt relativ sanft. Der Aufbau der Geschichte verläuft dramaturgisch, nicht chronologisch. Im ersten Kapitel kommt Sacco mit einer Gruppe anderer Journalisten nach Goražde. Er lernt Edin kennen, bekommt ein Hotelzimmer, genießt den hübschen Blick auf den Fluss Drina. Die Stadt, die immer Schatten von Sarajevo und der anderen Safe Areas Zepa und Srebrenica gestanden hatte, erlebt nun ihre „15 Minuten Ruhm“ durch ihre Sonderstellung im Daytoner Friedensabkommen. Sacco kommentiert dies mit „Goražde is getting CNNed, NPRed and BBCed“. Am selben Abend lädt ihn Edin zu einer kleinen Party bei sich zu Hause ein. Mit selbstgebranntem Schnaps und selbstgesungenen (meist US-amerikanischen) Pop- und

⁴⁶⁸ Jenkins, Henry: An Interview with Comics Journalist Joe Sacco

http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ.html (Teil 1), 4. Juli 2008

⁴⁶⁹ Jenkins, Henry: An Interview with Comics Journalist Joe Sacco

http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ.html (Teil 1), 4. Juli 2008

Rocksongs lernt Sacco die Menschen und ihre Gastfreundschaft kennen – und begreift erstmals, was es für sie bedeutet, seit 3 ½ Jahren in einem der am stärksten umkämpften Gebiete zu leben, ohne hinaus zu können. Er beschließt zu bleiben, und seine Reportage über Goražde zu zeichnen.

[Intersubjektiv überprüfbare Fakten]Im Kapitel „Brotherhood and Unity“ erzählt er die Situation des heutigen Ex-Jugoslawien mit Hilfe von Karten, historischen Personen wie etwa Tito und er beschreibt die demografische Situation in den sechs Provinzen von Ex-Jugoslawien. Diese Fakten setzt er sehr einfach und übersichtlich um und verdeutlicht die Geschehnisse anhand er Erlebnisse von Edins Großeltern. Die folgenden Kapitel sind mal in der Gegenwart und zeigen das Leben nach dem Krieg, mal in der Vergangenheit – allerdings vor dem Krieg. Sacco rekonstruiert, wie die Menschen die Ereignisse erlebten, die schließlich zum Krieg führten. Als Slobodan Milosevic durch politische Intrigen die Provinzen Kosovo und Vojvodina um ihre Autonomie brachten und Slowenien und Kroatien sich für unabhängig von Jugoslawien erklärten. Und als Izetbegovic, der Parteiführer der muslimischen Partei, Bosnien am 6. April 1992 in die Unabhängigkeit führte. Die Serben befürchteten, eine Minderheit in einer islamischen Republik zu werden. Ihr Anführer Radovan Karadzic erklärte in der selben Nacht auch die Serben für unabhängig und wollen einen serbischen Staat, die Republika Srpska. Sacco beschreibt diese historischen Fakten in einem Kapitel; in den folgenden Kapiteln erlebt man, wie sich in Goražde über Nacht alles änderte. Serben und Muslime besuchen nicht mehr die selben Bars und Cafés, vormalige Freunde brechen den Kontakt ab. Kurz darauf bricht der Krieg im Nordosten Bosniens aus. Eines Morgens sind fast alle Serben aus der Stadt verschwunden. Wenige Tage später folgt der erste Angriff in der Stadt. Frauen, Kinder, Männer – es wird auf alles geschossen. Augenzeugen berichten Edin, dass frühere Nachbarn und Bekannte sein Haus angezündet haben. Über einige Kapitel hinweg hatte Sacco die Spannung immer mehr aufgebaut, gezeigt, dass etwas in der Luft lag und die Sorgen der Stadtbewohner vor dem Ungewissen zu Recht immer größer wurden. Im Kapitel „The First Attack“ entlädt sich die Spannung erstmals. Sacco dokumentiert den Angriff sehr detailliert und spart Grausamkeiten nicht aus. So finden die Muslime bei ihrer vorläufigen Rückkehr nicht nur ihre Häuser geplündert und teilweise niedergebrannt vor, sie stoßen auch auf einige grausam gefolterte und hingerichtete Bekannte und Nachbarn.

Die Zeichnungen dieser Zeichen sind, ohne voyeuristisch zu sein, schockierend. 1992 erklärt die UN Goražde zur Schutzzone, zur Safe Area.⁴⁷⁰

Von nun an wechselt Sacco sich ab: jeweils ein oder zwei Kapitel berichten über den immer brutaler werdenden Krieg, dazwischen erlebt man die Protagonisten, die in der Enklave versuchen, mit einfachsten Mitteln wieder ein bisschen Normalität herzustellen. Sacco berichtet von Details wie dem unaufhörlichen Holzhacken und der großen Dunkelheit in der Nacht, weil es in der Stadt immer noch keine Elektrizität gibt. Von dem Versuch, wieder ein kulturelles Leben in Goražde zu etablieren, und sei es mit Methoden wie Handpuppentheater und selbstgesungenen Liedern. Im darauffolgenden Kapitel erfährt man von einem Massaker oder einem Kampf oder dem Hunger in der Stadt, die zeitweise komplett von der Außenwelt abgeschnitten war und nicht einmal UN Konvois durchdringen konnten.

[Objektivität/Ausgewogenheit] Wie bereits erwähnt, ist der subjektive Zugang beabsichtigt und wird auch kommuniziert. Sacco nimmt sich Zeit und lässt verschiedene Bewohner und auch Flüchtlinge in der Enklave Goražde zu Wort kommen. In einem Kapitel befragt er die Bewohner der Stadt, wie sie nun über die Serben denken und ob sie sich ein Zusammenleben jemals wieder vorstellen könnten. Auf einer Doppelseite stellt Sacco zehn Meinungen von Versöhnungsbereitschaft über Misstrauen bis zu Hass dar. Sacco befragte dazu Nachbarn, Bekannte, Flüchtlinge aus der Stadt. In einem weiteren Kapitel interviewt er einen der wenigen Serben, die nicht aus der Stadt geflüchtet waren („Ich war ein Jugoslawe und jetzt bin ich Bosnier.“). Es wird auch nicht verheimlicht, dass manche dieser Serben „Heckenschützen“ zum Opfer fielen, von denen jeder Muslime in der Stadt weiß, dass es keine serbischen Heckenschützen waren.

Für „Christmas with Karadzic“ versuchte er auch ein Interview mit dem Anführer der bosnischen Serben, Radovan Karadzic zu bekommen, der zu dieser Zeit schon ein gesuchter Kriegsverbrecher war und zu Weihnachten gerüchteweise eine bestimmte

⁴⁷⁰ Goražde war von 1992 bis 1995 eine UN-Schutzzone (United Nations Protected Area oder auch „Safe Area“), dieser Status endete, als das Dayton-Friedensabkommen beschlossen wurde.

Für die „safe areas“ zum Schutz der Bevölkerung und der Flüchtlinge in Bihac, Goražde, Sarajevo, Tuzla und Žepa war jedoch kein ausreichender militärischer Schutz durch UNPROFOR-Einheiten gewährleistet. Es fehlte an Personal und Ausrüstung und an der Bereitschaft der UN -Mitglieder, die zusätzlichen 34000 Mann Bodentruppen aufzubringen.

serbisch-orthodoxe Kirche aufsuchen sollte. Karadzic kam allerdings nicht. **[Intersubjektiv überprüfbare Fakten - Fortsetzung]**Das Kapitel „The ‚94 Offensive“ handelt von der schweren Offensive der Serben gegen Goražde. Die UN, die von Anfang an zuwenig Personal für einen ernsthaften Schutz der Safe Areas hatte, zieht sich aus den Städten zurück und überlässt die Bewohner ihrem Schicksal. Lt. General Sir Michal Rose, der United Nations Commander für Bosnien-Herzegovina etwa wird mit seiner (historisch belegten) Aussage zitiert: „We are on the brink of a humanitarian disaster there.“ Ebenfalls historisch belegt ist seine Reaktion darauf: Er zog in einer Nacht- und Nebelaktion die Militärbeobachter der UN aus Goražde ab. Die nächsten Seiten, die ebenfalls historisch belegten Tatsachen entsprechen, lesen sich wie eine Anklageschrift gegen die UN. Die UN kann sich zu keiner klaren Linie durchringen, schließlich führte die NATO 10. April 1994 im Auftrag der UN die ersten Bombardements in ihrer Geschichte aus. Radovan Karadzic erklärte, dass die „Guten Manieren“, die die bosnischen Serben gezeigt hätten, nun der Vergangenheit angehören. Darauf hin starten die bosnischen Serben eine Offensive, die auch Goražde betrifft. Die Stadt ist ohne UN-Schutz und muss sich selbst verteidigen. Die Bilder der Offensive, die Sacco zeichnet, speziell die Bilder des Krankenhauses der Stadt, das voller verletzter, zeretzter Menschen ist und das unter Beschuss steht, während rund um die Uhr ohne Anästhesie operiert wird – diese Bilder kann man als „laut“ bezeichnen. In diesen Bildern glaubt man die Schreie der Menschen und das Einschlagen der Mörsergranaten zu hören.

Das Konzept der Safe Areas löst sich auf in Bedeutungslosigkeit.

[Fiktion/Interpretation] An dieser Stelle zeichnet Sacco Bill Clinton und seinen militärischen Berater General John Shalikashvili in einem Golf-Cart. General Shalikashvili überzeugte Bill Clinton demnach während eines Golfspiels von der Notwendigkeit, die serbische Offensive in Bosnien mit Luftangriffen zu beenden. Die Autorin hat für diese Szene keine Beweise gefunden. [Abbildung 21⁴⁷¹]

Erst am 22. April lief ein Ultimatum der NATO an die Serben aus und die NATO drängt die Serben via Luftangriffe zurück. In den letzten Tagen des Kriegs wurden abermals Tausende Menschen getötet worden. Nun kehren die Menschen langsam zurück in die zerstörten Häuser. Der Krieg ist vorbei, der Frieden hat aber noch nicht begonnen. An

⁴⁷¹ siehe Abbildung 21 („Golfkart“) auf der beigelegten CD-R.

diesem Punkt kam Joe Sacco erstmals nach Goražde. Er ist auch noch dort, als Ende 1995 der Friede verkündet wurde – von CNN.

Auch vom Frieden in Goražde zeichnet Sacco ein differenziertes Bild. Die Serben leugnen die Massaker von Srebrenica, Srebrenica und Zepa sind in der Hand derer, die die ethnischen Säuberungen durchgeführt haben. Serben und Muslime leben in einem zweigeteilten Land – und die Bewohner von Goražde müssen feststellen, dass das Leben in Sarajevo nicht so ist, wie sie es sich vorgestellt haben. Die Narben des Kriegs sind deutlich: Edin meint im letzten Kapitel: „I don't want any nice things. I don't want a nice place or nice furniture. In the End, probably it will all be destroyed.“

[Medienkritik] Bereits der Prolog der Arbeit ist ein Hinweis, auf eine weitere Positionen, die Sacco neben der des personalen Erzählers einnimmt: die des Kritikers an der einseitigen Propaganda und der oberflächlichen Berichterstattung der herkömmlichen Medien, ganz besonders aber an den Mechanismen des Kriegsjournalismus. Im Prolog lässt Sacco einen vermeintlichen Informanten, einen Fixer, unbeachtet. Diese Art der Informanten, die Journalisten die wichtigsten Bilder und die wichtigsten „Human Interest“-Storys gegen Geld und innerhalb kurzer Zeit liefern, sind Sacco zuwider. Berechtigt ist sein Zweifel an der Authentizität der Informationen, die diese Informanten liefern. Und die Medienberichterstattung wird immer wieder kritisiert. Jene Journalisten, die morgens in die Stadt kommen, im Akkord sogenannte „Aufsager“ vor der Drina-Brücke oder dem zerstörten Einkaufszentrum machen, und nachmittags mit dem Konvoi schon wieder unterwegs ins urbane und komfortablere Sarajevo sind. Sacco bezieht bewusst eine Gegenposition zu dieser Art der Berichterstattung. Er lässt sich Zeit, lernt die Menschen kennen und erfährt und dokumentiert Dinge, die anderen Journalisten verborgen bleiben bzw. die keinen Platz in ihrer Berichterstattung finden.

12 Auswertung

Kann das Medium Comic Realität überhaupt glaubwürdig darstellen? Und können Comics journalistischen Ansprüchen gerecht werden bzw. journalistische Funktionen erfüllen? Dies war das Hauptforschungsinteresse der vorliegenden Arbeit, welches in mehrere Forschungsfragen übertragen wurde. Die Forschungsfragen, die sich auf den historischen Werdegang der Comics und den damit verbundenen Verdächtigungen als Trivialliteratur und Analphabeten-Medium beziehen oder sich mit den anderen gezeichneten Bild-Textmedien und ihren Darstellungsmitteln beschäftigten, wurden bereits in den Kapiteln 2–5 beantwortet. An dieser Stelle werden die Forschungsfragen, die sich mit journalistischen Fragen auseinandersetzen, noch einmal angeführt und mit den Ergebnissen der empirischen Analyse in Bezug gesetzt.

- Sind Comics Reportagen im journalistischen Sinne?

Die **Augenzeugenschaft** ist eines der wichtigsten Erkennungsmerkmale der Reportage. Vom Schreibtisch aus lässt sich keine Reportage recherchieren, es geht um das subjektive und unmittelbare Erleben von Ereignissen. Ausnahmslos alle Autoren haben sich an den Ort des Geschehens begeben oder waren, wie im Fall von Art Spiegelman bei den Anschlägen auf das World Trade Center, zufällig vor Ort. Keiner beschränkte sich also auf die Schreibtischrecherche. Durch das Wiedergeben des persönlich Erlebten wird dem Leser auch das Gefühl der **Unmittelbarkeit** vermittelt.

Das **Einbringen von Personen**, als Protagonisten wie auch als Interviewte, spielte ebenfalls bei allen Arbeiten eine wesentliche Rolle. Besonders perfektioniert hat dies Joe Sacco, der seine Charaktere durch seine 227 Seiten langen Reportage „Safe Area Goražde“ begleitet und gezielt darauf hinarbeitet, eine Verbindung zwischen Leser und Protagonisten entstehen zu lassen. Sacco hat sogar den dramaturgischen Aufbau daran orientiert, dem Leser die Möglichkeit zur Identifikation mit den Charakteren zu geben. Joe Sacco über seine Vorgehensweise: „Basically I went to one publisher (...) and the person said, “you need to start with more of a bang to this.” And that was exactly the approach I didn’t want to take. The approach I wanted to take was to let the reader get to know these

people in the town as I got to know them – sort of slowly but surely.”⁴⁷²
Die Reportage als journalistische Darstellungsform zählt zu den interpretativen journalistischen Darstellungsformen, und die Interpretation erfordert einen **subjektiven Zugang**. Dieser hatte für alle Autoren eine große Bedeutung. Joe Sacco bringt es auf den Punkt, wenn er meint, er betreibe keinen “Fly on the Wall Journalism”. Alle Autoren bringen sich selbst als Charaktere in die Arbeiten ein, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß. Aber alle Autoren sind auch personale Erzähler, wenn auch Art Spiegelman von sich in der dritten Person spricht. Der subjektive Blick wird dadurch deutlich, der Leser erkennt sofort, dass es sich bei den geschilderten Ereignissen um das subjektive Erlebte der Autoren handelt.

- *Können Comireportagen dem journalistischen Objektivitätsanspruch gerecht werden?*
Auch Reportagen, die einen deklarierten subjektiven Zugang zu einem Thema darstellen sollen, müssen journalistischen Kriterien entsprechen. An oberster Stelle steht die **Faktentreue**; Fakten sollen einer intersubjektiven Überprüfung standhalten. Soweit eine Überprüfung möglich war, würden die Fakten im Rahmen der Auswertung überprüft und in allen Fällen kann eine korrekte Wiedergabe bestätigt werden. An dieser Stelle sei eine Aussage der Autorin Ulli Lust zitiert: „Man muss sich mit den vorgefundenen Begebenheiten arrangieren. Man kann keine Geschichte "hinbiegen". Diese Beschränkung empfinde ich als stimulierend. Die Realität ist viel überraschender als die Erfindung.“⁴⁷³

Als weiteres Kriterium der journalistischen Objektivität wurde die **Ausgewogenheit** der Darstellung definiert. **Joe Sacco** schafft die Gratwanderung, die durch bosnisch-serbische Kriegsverbrecher begangenen Gräueltaten im Krieg, von den bosnischen Serben als Volksgruppe zu trennen. Er befragt Serben, die in Goražde geblieben waren, ebenso wie er nicht verheimlicht, dass es auf beiden Seiten viele Verluste gab. Er befragt auch die überwiegend muslimisch-bosnischen Einwohner der Stadt, ob sie sich ein Zusammenleben mit den Serben jemals wieder vorstellen könnten. Seine Arbeit handelt aber nun mal von Goražde und seinen Einwohnern, daher fällt die Berichterstattung über das Leben dieser

⁴⁷² Sacco, Joe: Presentation from the 2002 UF Comics Conference (Transskript).

http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/ (4. Juli 2008)

⁴⁷³ E-Mail-Interview mit Ulli Lust, 23. Juni 2008

Menschen und ihrer Schicksale naturgemäß wesentlich umfangreicher aus⁴⁷⁴. **Ulli Lust** legt ebenfalls großen Wert auf Ausgewogenheit in ihrer Arbeit „Wer bleibt“. Neben vieler Eindrücke der Bewohner von Neustadt-Halle ist besonders die Verbindung der regimetreuen DDR-Bürger im Verein „Pustebume“ und des Vertreters der Behörde der Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen ein Kunstgriff. Bei **Tim Dinters** „Big Orange – Kleine Welt“ stellt sich die Frage nach Ausgewogenheit nur bedingt. Der Autor ist mit einigen Kontakten zu Bekannten nach Tel Aviv gereist und hat die Stadt – oder eigentlich die Mitglieder der Kunst- und Kulturbranche - nach dem Schneeballsystem erkundet. Herausgekommen sind eine Reihe von Porträts einer sehr homogenen Gruppe an Menschen, in dem sie über ihr Leben und das Leben in Tel Aviv erzählen. Es bleibt aber der Eindruck, dass der Autor seinen Mikrokosmos lediglich von Berlin nach Tel Aviv verlagert, ohne ihn wirklich zu verlassen.

Art Spiegelman ist in seiner Arbeit „A Jew in Rostock“ um Ausgewogenheit bemüht. Die Arbeit ist allerdings ein „Nebenprodukt“ von Spiegelmans Lesereise zu „Maus“ in Deutschland 1992, daher blieb wenig Zeit für Recherche. Spiegelman will sich einen Eindruck verschaffen, ob die fremdenfeindlichen Anschläge von Rostock bedeuten, dass sich in Deutschland wieder rechtsextreme Gruppierungen formieren und versuchen, an die Macht zu kommen. Er fährt nach Rostock, um sich einen Eindruck von der Stadt und von den Menschen zu machen, bringt aber auch Erlebnisse seiner Lesereise und Meinungen von Freunden aus Deutschland mit ein. Er bemüht sich, die Bewohner Rostocks nicht zu verurteilen und verschiedene Standpunkte abzuwägen und schafft damit ein ausgewogenes Ergebnis.

Ganz anders ist dies bei Spiegelmans Arbeit „In the Shadow of No Towers“. Spiegelman und sein posttraumatischer Schock nach den Anschlägen vom 11. September 2001 stehen im Mittelpunkt. Er zeichnet selektiv Erlebnisse auf, die ihn in seiner Meinung und seinen Befürchtungen bestätigen. Allerdings versucht er sich selbst zu beobachten, dies hat ihn wohl zu der Idee bewogen, von sich selbst in der dritten Person Singular zu sprechen.

⁴⁷⁴ Der serbischen Perspektive widmet sich Sacco in der Reportage „The Fixer“. Drawn & Quaterly/Chronicle Books, 2003.

- Sind Comicroportagen journalistische Texte?

Um die Comics als journalistische Produkte validieren zu können, wurde Armin Scholls Versuch einer Journalismusdefinition herangezogen⁴⁷⁵.

Bei allen Arbeiten konnte eine **Abgrenzung zu den Public Relations** getroffen werden. Obwohl zwei der Arbeiten im Auftrag von Institutionen gefördert wurden (Ulli Lusts „Wer bleibt“ entstand im Rahmen eines Arbeitsstipendiums des Bauhaus Dessau, Tim Dinters „Kleine Welt – Big Orange“ wurde durch das Goethe Institut und der Kulturstiftung des Bundes gefördert), nahmen diese keinerlei Einfluss auf den Inhalt der Arbeiten, noch bezogen sich die Arbeiten auf die Institution.

Eine **Abgrenzung zum System Kunst und Fiktionale Aussagen** kann erfolgen, da alle Autoren die Augenzeugenschaft und dadurch die Faktizität ihrer Arbeiten bestätigten. Eine eindeutige Abgrenzung vom **Laienjournalismus** kann nur in einem Fall getroffen werden: Joe Sacco besitzt einen Presseausweis. Er ist auch der einzige, der eine journalistische Ausbildung absolvierte. Seine Selbstbeschreibung lautet aber: Cartoonist, der Journalismus studierte. Alle anderen Autoren haben Ausbildungen als Illustratoren und haben in dieser Funktion für Printmedien gearbeitet. Das Definitionskriterium **„Journalismus als Beruf“** kann in diesem Sinne also ebenfalls als nicht erfüllt angesehen werden.

Eine **Abgrenzung zu nicht aktuellen, publizistischen Medien** kann ebenfalls nicht durchgehend getroffen werden. Lediglich Art Spiegelmans „In a Shadow of No Towers“ und „A Jew in Rostock“ erschienen 10 Folgen lang in klassischen Printmedien. Ansonsten wurden die Arbeiten meist mehrfach veröffentlicht, etwa in Comicmagazinen, als Buch, als kostenlos downloadbares E-Book oder auch bei Wanderausstellungen.

Eine Zuordnung zu **„Journalismus als organisierte Produktion öffentlicher Aussagen“** kann ebenfalls nicht erfolgen. Keiner der Autoren arbeitet in oder für eine Redaktion, die einer der von Scholl aufgezählten Gruppen (Agenturen, Zeitungen, Anzeigenblätter, Zeitschriften, Rundfunksender) angehört. Somit kann eine Klassifizierung der Text als

⁴⁷⁵ vgl. Kapitel 5

Journalismus nur über die vier journalistischen Kerntätigkeiten Recherchieren, Selektieren, Schreiben und Redigieren erfolgen.

Die journalistische Selektion erfolgt durch Wahl des Themas und Gewichtung der Thematik, letztere erfolgt aber vor allem durch Platzierung und Umfang in einem konventionellen Medium. Daher wird das Hauptaugenmerk hier auf die **Nachrichtenauswahl** gelegt. Die Themen, mit denen sich die Comicautoren auseinandersetzen, decken sich mit den Nachrichtenfaktoren der Massenmedien. Joe Sacco behandelt das Thema Krieg (Valenz, Konflikt, Schaden, kulturelle und politische Nähe, Relevanz, Status), Ulli Lust die Absiedelung und Deökonomisierung in Ostdeutschland (Nähe, Identifikation, Valenz, Status), Art Spiegelman die Anschläge auf das World Trade Center und auf die Zentrale Asylbewerber Stelle in Rostock (kulturelle und politische Nähe, Valenz, Konflikt, Schaden, Relevanz, Status). Auf Dinters Arbeit über Tel Aviv treffen die Faktoren Aktualität (anlässlich des Jahrestages des 40jährigen Bestehens der diplomatischen Beziehungen zwischen Israel und Deutschland), ebenso wie kulturelle und politische Nähe zu.

Über die Augenzeugenschaft wurde bereits im Rahmen der Reportagekriterien gesprochen. Die **Recherchetätigkeit** der Comicjournalisten war allerdings wesentlich umfassender und vielschichtiger. Alle Autoren begaben sich für ihre Arbeit zu Recherchezwecken auf Reisen, nur Art Spiegelman hatte im Falle von „In the Shadow of No Towers“ die Tragödie vor seiner Haustür. Joe Sacco reiste mehrere Male nach Gorazde und verbrachte insgesamt mehr als einen Monat vor Ort. Ulli Lust lebte einen Monat in einem Plattenbau in Halle-Neustadt, Tim Dinter verbrachte einen Monat in Tel Aviv und Art Spiegelman machte zumindest einen Kurzbesuch in Rostock während seiner mehrwöchigen Lesereise in Deutschland.

Bei Joe Sacco, Ulli Lust und Tim Dinter ist offensichtlich, dass sie Interviews bzw. Gespräche führten. Im Rahmen der Analyse wurde auch ein Augenmerk auf den **Umgang mit Aussagen in Interviews, also Zitaten oder O-Tönen** gelegt. In den Interviews stellte sich heraus, dass die meisten Autoren diese sehr genau wiedergeben, die meisten Autoren schreiben bei Interviews mit oder legen nach Gesprächen ein Gedächtnisprotokoll

an. Einige der Autoren gaben auch an, Gespräche auf Tonband aufzuzeichnen. Zitate werden allerdings manchmal verkürzt, meistens dann, wenn visuelle Aussagen getroffen werden oder solche, die der Autor zeichnerisch umsetzt und transportiert. Zitiert werden auch historische Persönlichkeiten (Wilhelm Buch in Art Spiegelmans „A Jew in Rostock“) oder Personen der Zeitgeschichte wie Bill Clinton oder Radovan Karadzic bei Joe Sacco. Diese Zitate wurden allerdings aus den konventionellen Print- oder elektronischen Medien übernommen; die Aussagen wurden allerdings ausnahmslos vor Joe Saccos Ankunft in Goražde getätigt und dienten zur Dokumentation politischer Handlungen während des Kriegs in Ostbosnien.

Historische und Demografische Daten wurden ebenfalls von den Autoren recherchiert. Joe Sacco bringt einen historischen Abriss über das ehemalige Jugoslawien, zeichnet Karten, bringt demografische Details. Auch Ulli Lust bringt einen historischen Überblick über die Entstehung Halle-Neustadts. Art Spiegelman recherchierte Fakten zum Verhalten Deutschlands gegenüber Asylbewerbern. Auf das Recherchieren von Originalschauplätzen soll im Zusammenhang mit den Bildern näher eingegangen werden.

Als dominierende **dokumentarischen Vorgehensweise**⁴⁷⁶ hat sich bei allen Comicautoren die Methode des Protokollieren erwiesen. Wie bereits erwähnt, arbeiteten Joe Sacco und Ulli Lust auch mit Rückblicken und dementsprechend wurde die Methode der Rekonstruktion eingesetzt. Im Falle von Art Spiegelmans „In the Shadows of no Towers“ kam auch die Selbstdarstellung zum Einsatz. Der Autor beobachtete und dokumentierte seinen eigenen, posttraumatischen Schock nach den Anschlägen des 11. September 2001.

Die Kerntätigkeit des **Journalistischen Schreibens** bzw. Gestalten unter den Aspekten Leseanreiz, Sprache, Prägnanz und Aufbau kann auf jeden Fall bestätigt werden, die Arbeiten sind lesenswert, in den meisten Fällen transportieren sie mehr Informationen als erwartet, wobei die Bilder eine tragende Rolle spielen. Besonders Joe Sacco und Ulli Lust schaffen es auf bemerkenswerte Weise, die Komplexität ihrer Themen zu reduzieren und unterhaltend und informativ zugleich in ihre Arbeiten einfließen zu lassen. Sie sind es

⁴⁷⁶ vgl. Kapitel 4.4

auch, die am besten zeigen, wie ein Ereignissen in einem Makrokosmos (Wiedervereinigung und Wirtschaft Deutschlands, der Krieg im allgemeinen und speziell in Ex-Jugoslawien) auf den Mikrokosmos (Halle-Neustadt und Goražde) einwirkt.

Diese beiden Autoren sind es auch, die sehr viel Einfühlungsvermögen gegenüber den Protagonisten ihrer Geschichten entwickeln, und es schaffen, deren Gefühle in ihre Zeichnungen zu übertragen, ohne, dass es plump oder aufgesetzt wirkt, oder mit plakativen Mitteln (etwa Tränen oder übertrieben nach unten gezogenen Mundwinkel bei Trauer, Grinsen von einem Ohr zum anderen bei Ironie) dargestellt werden muss.

Das **Redigieren** dient vor allem der journalistischen Qualitätssicherung im Rahmen der redaktionellen Organisation, das Pendant der elektronischen Medien ist die „Freigabe“ oder „Abnahme“. Da keiner der Autoren in einen redaktionellen Ablauf eingebunden ist, erfolgt das Redigieren nur in kleinem Rahmen. Die Autoren redigieren ihre Arbeiten in erster Linie selbst. Den Autoren ist ihre künstlerische Freiheit sehr wichtig, Eingriffe von Redakteuren werden ungern gesehen. Lediglich technische bzw. rechtschreibtechnische Fragen werden mit Kollegen besprochen, teilweise (im Fall der Autoren von „Cargo“, Ulli Lust arbeitet mit eine Kollegen zusammen) wird gegenseitig redigiert. Es ist anzunehmen, dass im Zuge einer Veröffentlichung in Buchform oder in einem Printmedium ein Lektor Korrektur liest. Dennoch kann das Redigieren nicht als Kerntätigkeit der Comicjournalisten gesehen werden. Es ist aber anzunehmen, dass die meisten Journalisten, die als freie Mitarbeiter bzw. nicht in einer Redaktion arbeiten, keine Texte redigieren.

- Wie wird versucht, mit gezeichneten Bildern dem dokumentarischen Anspruch gerecht zu werden?

Das gezeichnete Bilder dem dokumentarischen Anspruch gerecht werden können, wurde bereits in Kapitel 5.5 erläutert. Wie die Bildanalysen im empirischen Teil zeigten, werden auch die untersuchten Arbeiten den dokumentarischen Ansprüchen gerecht⁴⁷⁷.

Besonders bei **Schauplätzen** halten sich die Comiczeichner sehr genau an die Originalvorlagen. Zur detaillierteren Abbildung fotografieren die Zeichner meist sehr viel vor Ort, um eventuelle Erinnerungslücken oder unvollständige Skizzen nachträglich

⁴⁷⁷ vgl. Abbildung 6, 7, 9, 10, 12, 16, 20 auf der beigelegten CD-R.

ergänzen zu können. Dennoch nehmen sich die Künstler auch vereinzelt „künstlerische Freiheiten“ heraus. So empfindet es Sacco, wenn er einen Ort möglichst naturgetreu, aber in Vogelperspektive zeichnet, ohne einen Hubschrauberrundflug zu machen, sondern aus seiner Vorstellung⁴⁷⁸. Sacco über seine Vorgehensweise:

“I took pictures from hilltops above the towns to get these views and it was very important to me to show Gorazde, the town--not "town X" in Bosnia--but a very particular place, basically so that someone from the town would recognize it as his or her town. [...]I'm not drawing it exactly, I'm not tracing over a photograph or anything like that. [...]I hate to use the word "camera," but I brought the reader in the air⁴⁷⁹”.

Bei der Abbildung von **Personen** variieren die Arbeitsweisen. Tim Dinter⁴⁸⁰ gibt an, dass er sich sehr genau an das reale Erscheinungsbild der Personen hält. Ulli Lust meint dazu:

„Orte kann man ungeniert fotografieren, Menschen nicht. Manchmal stelle ich erst im nachhinein fest, dass jene kleine Beobachtung oder diese Randbemerkung eines Passanten, ein glückliches Fundstück war. Dann muss ich die Person aus der Erinnerung zeichnen. Aber selbst wenn ich bereits im Gespräch mit einer Person bin, scheue ich häufig davor zurück, um ein Foto zu bitten. Die Leute reagieren oft ein bissl verschreckt. Und ich möchte sie ja frei drauf los erzählen lassen. Als Comiczeichner habe ich ohnehin immer die "innere Kamera" mitlaufen. Vermutlich ist das mein größter Trumpf. Dokumentarfilmer müssten mich beneiden.“⁴⁸¹

Joe Sacco hält sich ebenfalls sehr genau an das Erscheinungsbild der Personen. Offensichtlich ist dies, wenn es sich um Personen der Zeitgeschichte wie Bill Clinton oder Radovan Karadzic handelt. Doch auch er bestätigt, dass nicht alle Personen fotografiert werden wollen. In diesem Fall skizziere er die Person in seinem Notizbuch, so Sacco.⁴⁸²

⁴⁷⁸ Jenkins, Teil 2

⁴⁷⁹ Sacco, Joe: Presentation from the 2002 UF Comics Conference (Transskript).
http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/ (4. Juli 2008)

⁴⁸⁰ Interview mit Tim Dinter/Jens Harder , 7. Juli 2008, auf der beigelegten CD-R.

⁴⁸¹ Interview mit Ulli Lust, 23. Juni 2008

⁴⁸² Jenkins, Henry: An Interview with Comics Journalist Joe Sacco.

- Mit welchen grafischen bzw. verbalen Darstellungsmitteln wird in der Comicareportage gearbeitet?

Wie bereits zuvor erwähnt, spielen in den dokumentarischen Comics die Handlungsorte eine wichtige Rolle. Die Comiczeichner arbeiten sehr detailliert und genau an einer authentischen Wiedergabe des Settings und so trifft der berühmte Gestaltungsleitsatz „Form follows function“ auch auf den Comic zu. Um den Schauplätzen die nötige Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, arbeiten die Comiczeichner mit großen, oft ganzseitigen **Panels**. Auch wenn die Akzentuierung auf die Personen im Vordergrund gerichtet ist, so spielt der **Hintergrund** doch in allen Bildern eine wichtige Rolle. Selbst wenn es sich nicht um die exakte Wiedergabe eines Originalschauplatzes handelt, wird der Hintergrund dazu verwendet, Atmosphäre oder einige kleinere Details zu transportieren.

Joe Sacco arbeitet viel mit Details im Hintergrund, zum Beispiel gehacktem Holz, Häuser mit Schrapnellsplittern, oder auch Menschen mit amputierten Gliedmaßen. Er begründet diese Vorgehensweise wie folgt:

„With a cartoon, just by the fact that I have background I can play with, I can have these things. [...] it just creates an atmosphere [...] It's not something you mention once and then you go on to the next subject because I can always play with the backgrounds. I can always make it a presence, and that was important to me because when I was there, there was always a presence and obviously [people] have to live through it.“⁴⁸³

Ulli Lust lässt im Hintergrund ihrer Bilder nicht nur Plattenbauten aus dem Boden wachsen, sondern auch üppige Bäume. Denn durch den Rückbau wird Halle-Neustadt immer noch grüner; dabei galt die Stadt schon zu DDR-Zeiten die „grünste Stadt“ des ganzen Landes. Selbst wenn man solche Details anfangs noch übersieht, spätestens nach einigen Panels mit wiederkehrenden Utensilien im Hintergrund begibt man sich als Leser auf die Suche nach dem tieferen Sinn.

http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ_2.html (Part 2), 4. Juli 2008.

⁴⁸³ Sacco, Joe: Presentation from the 2002 UF Comics Conference (Transskript).

http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/ (4. Juli 2008)

Art Spiegelman misst dem Hintergrund ebenfalls eine wichtige Bedeutung zu. In „A Jew in Rostock“ ergeben alle Panels des Mittelteiles zusammen einen großen Plattenbau, der gleichzeitig Hintergrund ist. Darauf und daneben platziert Spiegelman einzelne Sequenzen mit Dialogen.

Wie in Kapitel 5.4 erläutert, hängt die Glaubwürdigkeit eines dokumentarischen Bildes von den Wahrnehmungsprinzipien in der Darstellung im Sinne einer möglichen „Augenzeugenschaft“ ab. In diesem Sinne ist die Normalansicht die am häufigsten verwendete **Perspektive** in den Panels. Als **Einstellung** wurden meist Halbtotale, Totale oder Nahaufnahme gewählt. **Speedlines** werden sehr sparsam eingesetzt und nur, wenn sie für das Verständnis unbedingt notwendig sind, etwa bei der plötzlichen Kehrtwendung eines Panzers. **Lautmalereien** werden hin und wieder eingesetzt, zum Beispiel von Art Spiegelman in jenem Panel als ein Flugzeug in das World Trade Center einschlägt und Spiegelman den Einschlag hört, aber nicht sieht.

Bei den **verbalen Darstellungsmitteln** fällt auf, dass sehr viele Informationen über die Blockkommentare transportiert werden, Sprechblasen kommen weniger häufig zum Einsatz. An der Sprache fällt auf, dass es keine oder kaum Adjektive oder Adverbien gibt, da diese durch die Bilder ersetzt werden.

Der **Seitenaufbau** verläuft meist konventionell, mit Ausnahme von Art Spiegelman, der durchgehend einen avantgardistischen Seitenaufbau einsetzt. Ulli Lust verwendet außergewöhnlich viele Einzelpanels, was sie durch das Medium des E-Books erklärt. Durch das Umblättern mit Hilfe der Pfeiltasten der Tastatur würde man so einen filmähnlichen Ablauf erreichen.

Das **Artwork** der Comics kann man als realistisch bezeichnen. *Joe Sacco* hat einen eher unpräzisen, sehr sachlichen Stil. Er wird stilistisch nur cartoonesk, wenn er eine Situation als ‚lustig‘ verdeutlichen will. Seine Bilder sind darauf ausgerichtet, Fakten zu transportieren, detailliert zu dokumentieren und die Handlung voranzutreiben.

Tim Dinter hat einen sehr fotografischen, realistischen Stil, er arbeitet mit Zeichnungen nicht Cartoons. Seine Arbeit enthält keine Panels und kaum Sprechblasen, er verwendet auch keine Blockkommentare, sondern fügt Erzählerkommentare mit Maschinenlettering unter dem Bild oder im Bild ein. Die Zitate seiner Protagonisten werden mit Handlettering ins Bild gesetzt.

Art Spiegelman arbeitet in Bezug auf seine Erlebnisse, Personen und Orte ebenfalls sehr realistisch. Bei „In the Shadow of No Towers“ nehmen diese Bilder aber nur einen kleinen Teil der Comics ein, wenn es um seine Gefühle und Ängste geht, wird sein Stil sehr cartoonesk und er unterstreicht damit die Stilmittel Humor, Ironie, Übertreibung - eher realistisch.

Ulli Lust arbeitet im allgemeinen ebenfalls sehr realistisch, vor allem wie bereits erwähnt bei den Schauplätzen. Bei Personen legt sie aber mehr Wert darauf, einen „Typ“ hervorzuheben als an einer genauen Darstellung. Je nach Rolle des Protagonisten sehen diese auch mal einem Cartoon ähnlich.

- Welche journalistischen Funktionen erfüllt der Comic?

Als wesentliche, gemeinsame Funktion kann die Agenda Setting Funktion angesehen werden. Denn auch wenn die Themenwahl der Autoren mit den Nachrichtenfaktoren der Massenmedien übereinstimmen, so ist doch der Zugang ein anderer. Die Comicjournalisten stellen die soziale Komponente, die Menschen und ihre Schicksale in den Vordergrund. Eine weitere Funktion die allen Autoren zugestanden werden kann, ist die Unterhaltungs- und Rekreationsfunktion.

Bei *Joe Saccos* Arbeiten, und so auch bei „Safe Area Goraždes“ ist die **Politische Funktion** gegeben. Sacco dokumentiert in dem Comic das Versagen der UNO und Nato in Bezug auf das Konzept der „Schutzzonen“. Das Versagen der dänischen UNO-Blauhelme beim Massaker von Srebrenica ist gemeinhin aus den Medien bekannt. Aber mit seinem Bericht in den letzten Kapiteln über Entscheidungsunfähigkeit und das Fehlverhalten der UNO, wird dem Leser deutlich vor Augen geführt, wie sehr die ‚Weltgemeinschaft‘ Goraždes jahrelang im Stich gelassen hat.

Eine weitere wichtige Funktion bei Joe Sacco ist jene der **Medienkritik**. Der studierte

Journalist macht sich auf eigenen Faust auf den Weg in Krisenregionen und recherchiert über einen längeren Zeitraum. Dabei beobachtet er auch das Verhalten seiner Kollegen von den Massenmedien sehr genau, ebenso wie die Berichterstattung, die sie betreiben. Der Leser von Joe Saccos Reportagen bekommt mit, wie die Journalisten über eine Stadt hereinbrechen und ihr Standardprogramm absolvieren: Ein paar O-Töne von englischsprechenden Interviewpartner einholen, sich von zwielichtigen Personen gegen viel Geld Menschen und ihre Schicksale vor die Kameras oder Mikrofone servieren lassen und möglichst schnell wieder aus der Stadt verschwinden.

Auch *Art Spiegelman* lässt an mehreren Stellen Kritik über das patriotische und unkritische Verhalten der US-amerikanischen Medien nach dem 11. September 2001 anklingen.

Eine umfassende Abgrenzung vom **Marketing- bzw. Populären Journalismus** kann ebenfalls getroffen werden. Auch wenn eine Gemeinsamkeit besteht – das Interesse an menschlichen Schicksalen - gibt es weder in den Themen noch in der Umsetzung, und am allerwenigsten bezüglich der Gewinnorientierung - Parallelen mit dem Comicjournalismus.

- *journalistische Berufsauffassungen, Subgenres*

Bezüglich der Berufsauffassungen kann gesagt werden, dass keiner der Autoren sich der Spezies des objektiven Berichterstatters zugehörig fühlt oder das auch nur möchte. Auch Joe Sacco, der durchaus viele Fakten in seine Comics einbaut, möchte die Möglichkeiten, die der subjektive Zugang bietet, nicht missen.

Für alle Comicautoren kann eine Zuordnung zur **Berufsauffassung des interpretativen Journalisten** getroffen werden. Bei *Joe Sacco* gibt es auch starke Tendenzen des **anwaltschaftlichen** Journalisten. Er verschafft jenen Öffentlichkeit, die keine haben. Den Palästinenser, da in den USA die Position des militärischen Partners Israels prominenter ist, oder den Bürgern Goražde, weil die Journalisten lieber aus Sarajevo berichten, wo das Leben angenehmer und die Infrastruktur besser ist.

Sacco wurde auch immer wieder dem **New Journalism** zugeordnet, angesichts seiner ausgiebigen Recherchen und seinem Schwerpunkt auf die soziale Komponente ist das durchaus legitim. Sacco hingegen sieht sich aber selbst nicht als New Journalist:

„I hesitate to make the direct connection. I studied standard American journalism and wanted to write hard news. (...) Other people have assigned me a place among New Journalists, whatever that means. In my work I'm just trying to create the flavor of a place I've been.“⁴⁸⁴

Auch die Vertreter des **Narrativen Journalismus** erheben Anspruch auf Joe Sacco als einen Vertreter ihrer Berufsauffassung. Sacco war bereits Vortragender bei der „Nieman Conference on Narrative Journalism“, die jährlich in Harvard stattfindet. Daher ist es wohl im Sinne der Selbstzuordnung des Autors, ihn als Vertreter des Narrativen Journalismus zu sehen, der verwandt mit dem New Journalism ist.

Art Spiegelman kann mit seinen fiktionalen Elementen und Stilmitteln bei „In The Shadow of No Towers“ als Vertreter der **New Journalists** gesehen werden. Während er in „A Jew in Rostock“ noch interpretativ arbeitet, steht bei dem Essay „In the Shadow of No Towers“ die Meinungsbildung im Vordergrund.

Bei *Tim Dinter* ist eine Zuordnung schwer, er sammelt Eindrücke, agiert eher als teilnehmender Beobachter. Seine Arbeit bezeichnet er als Reiseskizzenbuch; zu Recht nicht als Reportage, wie es der Untertitel des Buches „Cargo. Comicreportagen Israel – Deutschland“ annehmen lässt. Sieht man die Arbeit als eine Mischung aus Reisebericht und einer Reihe von **Porträts**, kann „Kleine Welt – Big Orange“ gemäß der Darstellungsformen dem **interpretativen Journalismus** zugeordnet werden.

Ulli Lust setzte sich in ihrer Arbeit mit dem sozialen Brennpunkt Neustadt-Halle auseinander. Sie lebte eine Monat in einem der Plattenbauten, traf Menschen, ließ sich in Gespräche verwickeln. Sie recherchierte historische Fakten, brachte Gespräche vom ewiggestrigen PDS-Stadtrat bis zum Mitarbeiter des Archivs für die Stasi-Unterlagen. Herausgekommen ist eine Reportage, die starke Anleihen am Subgenre der

⁴⁸⁴ Jenkins, Henry: An Interview with Comics Journalist Joe Sacco

http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ.html (Teil 1), 04.07.2008

Sozialreportage nimmt. Die Autorin kann ebenfalls als dem **interpretativen Journalismus** zugehörig angesehen werden.

Abschließend kann gesagt werden, dass alle Autoren den Ansprüchen einer dokumentarischen Arbeitsweise gerecht wurden.. Sowohl die Recherche als auch die korrekte Wiedergabe der Fakten in Wort und Bild kann als bestätigt angesehen werden. Auch wenn das Redigieren meist in Eigenregie erfolgt, kann man die vier journalistischen Kerntätigkeiten nach Scholl als ausreichend erfüllt und die Texte somit als journalistische Arbeiten ansehen.

Drei der Arbeiten, die sich auf eine Augenzeugenschaft des Autors berufen („Safe Area Goražde“; „Wer bleibt“, „A Jew in Rostock“) konnten die Kriterien einer Reportage erfüllen, eine weitere kann als Essay („In the Shadow of No Towers“) gesehen werden. Bei „Kleine Welt – Big Orange“ konnte keine eindeutige Zuordnung getroffen werden, es handelt sich um eine Mischform aus Reiseeindrücken und Porträts.

Bei der Gestaltung der Bilder wird auf einen realistischen Stil bzw. ein realistisches Artwork Wert gelegt. Gerade der Hintergrund zeigt sich in der Untersuchung als wesentliches Stilmittel, um Atmosphäre zu vermitteln und ein realistisches Setting zu erlangen. Dies führt dazu, dass die Autoren mit überdurchschnittlich großen Panels arbeiten. Personen werden meist realistisch und wenig cartoonesk dargestellt. Einem wichtigen Teil der Informationsvermittlung kommt den Blocktexten zu, Stilelemente des Cartoons wie Speedlines oder Lautmalereien werden sparsam eingesetzt.

Die Autoren erfüllen vor allem die interpretative Funktion der Massenmedien bzw. des Journalismus und auf jeden Fall auch die Unterhaltungsfunktion.

13 Schlussbetrachtung

Seine Geburt hat der Comic der Presse zu verdanken. Dennoch war der Comic von Anfang an ein Stiefkind, zwar geliebt von den Lesern, aber verachtet wegen seiner Einfachheit. Denn eigentlich hätte Joseph Pulitzer lieber die Klassiker der Kunst in seinen Wochenendausgaben gedruckt, als Comics. Nur ihrer Einfachheit und Reduziertheit haben es die Comics zu verdanken, dass sie anstelle von Titan und Michelangelo „The Yellow Kid“ oder „Krazy Kat“ die Sonntagsbeilagen zierte. Neben „klassischen“ Geschichten wie die *Amour fou* zwischen Katze, Maus und Ochse in „Krazy Kat“ oder Wilhelm Buschs „Max & Moritz“ nachempfundenen „The Katzenjammer Kids“, schafften es manche Comics als Erweiterung der Karikatur, eine satirische Kommentarfunktion einzunehmen. Doch dass sich die Comics jemals dokumentarischer Inhalte annehmen würden, schien ausgeschlossen. Warum auch? – eben erst begann die Fotografie die Massenmedien zu erobern. Dass die Comics sich mit dem Journalismus paarten, war letztendlich keine programmatische Entwicklung des Mediums, sondern eine auf persönlicher Ebene. Joe Sacco machte sich Anfang der 1990er Jahre auf den Weg in die besetzten Gebiete Palästinas, um sich selbst ein Bild von der Lage vor Ort zu machen. Er meinte: „I had no grand theory of comics as journalism at the time. I just happened to be a cartoonist who had studied journalism.“⁴⁸⁵ So kam es zur Entstehung des Comic-Subgenres „Comicroportage“. Art Spiegelman hatte zuvor in den 1980er Jahren mit „Maus“, der Biographie seiner Eltern, den Weg dafür geebnet. Und mittlerweile haben die beiden doch schon einige Nachahmer gefunden.

Die empirischen Analyse konnte bestätigen, dass es sich bei den untersuchten Comics um journalistische Produkte handelt. Angesichts der dokumentarischen Vorgehensweise der Autoren und der Ähnlichkeit der Stilmittel des Comics und des Films zeigen die Comics aber auch einige Übereinstimmung mit dem Dokumentarfilm. Die von den Autoren gewählten Themen entsprechen in allen Fällen auch den Nachrichtenwerten der Massenmedien – doch der Zugang der Autoren ist durchwegs ein anderer. Die Autoren

⁴⁸⁵ Contino, Jennifer M.: Pieces of War. Joe Sacco. In: Sequential Tart.

<http://www.sequentialart.com/archive/oct01/sacco.shtml>, 19. Julie 2008

beschäftigen sich mit der persönlichen, menschlichen Seite vom Krieg, der Deökonomisierung und Deurbanisierung Ostdeutschlands, der rassistischen Anschläge von Rostock, der terroristischen Anschläge von New York oder der Beziehung zwischen Israel und Deutschland. „Social facts are facts too,“⁴⁸⁶ meint Mark Kramer, Direktor des „Nieman Programm of Narrative Journalism“ an der Harvard Universität. Es gilt auf jeden Fall zu beobachten, wie sich der Narrative Journalismus in nächster Zeit entwickelt und ob diese Strömung vielleicht eine neue Gegenbewegung zum Informationsjournalismus wird – und wie die Comicreportage im Rahmen dieser Entwicklung zu sehen ist.

Der Comic hat sich als Medium mit enormer Nachhaltigkeit erwiesen. Eine Comicreportage mit einigen Seiten fertigzustellen, dauert – je nach Rechercheaufwand und individuellem Arbeitstempo des Autors - mindestens einen Monat. Meist aber viel länger, im Falle von Joe Saccos „Safe Area Gorazde“ waren es 3 ½ Jahre. In der schnelllebigen Medienwelt ist der Nachrichtenfaktor „Zeit/Aktualität“ der wichtigste, insofern wird man Comicreportagen für tagesaktuelle Themen nicht einsetzen. Doch ähnlich wie beim Buchjournalismus⁴⁸⁷ schafft es die Comicreportage durch ihre historische Distanz zum Geschehen, aber wohl auch durch die Loslösung von der journalistischen Massenproduktion in den Redaktionen, nachhaltigen, engagierten und außergewöhnlichen Journalismus zu liefern. So schreibt Henryk M. Broder im Vorwort zu „Cargo“: „Der Comic ist die moderne Form der Wandmalerei. Primitiv im besten Sinne, dabei sehr sophisticated und extrem nachhaltig.“

“Recherchieren, Selektieren, Schreiben und Redigieren“ definiert Armin Scholl als die vier journalistischen Kerntätigkeiten. Gerade das Redigieren ist eine Aufgabe, die in erster Linie in Redaktionen anfällt. Die Comicreporter verbringen vergleichsweise wenig Zeit mit Redigieren, so wie auch die vielzähligen freien Mitarbeiter, ohne die heute die meisten Redaktionen ihren Betrieb kaum aufrecht erhalten könnten. Betreiber eines Weblogs werden ebenfalls sehr wenig Zeit mit Redigieren verbringen und ihre Texte ausschließlich

⁴⁸⁶ Weber, Marcus: Das Humane zum Vorschein bringen. message, 4/2006 (keine Seitenangabe)
aus: <http://www.message-online.com/64/weber.htm>, 05.07.2008.

⁴⁸⁷ vgl. Haas, 1999, S. 322f.

selbst überarbeiten. Ob die Tätigkeit des Redigierens als Definitionskriterium für Journalismus taugt, sei dahingestellt.

Als viel wichtiger, aber leider empirisch schwer überprüfbar, erweist sich die Integrität des Autors. Von ihr hängt letztendlich die Glaubwürdigkeit des Autors ab⁴⁸⁸. Mit ihren konstruierten, von Hand gezeichneten Bildern und dem individuellen Zugang des Autors im Mittelpunkt stehen, kann die Comicroportage ihren subjektiven Zugang klar deklarieren – und dem mündigen Rezipienten einen Interpretationsspielraum zu überlassen. Das macht interpretativen Journalismus aus.

⁴⁸⁸ vgl. dazu Hrachovec, 2001, S. 45.; Doelker, 1979, S. 81., Hickethier, 2001, S 201.

Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

Dinter, Tim: Kleine Welt – Big Orange. In: Cargo. Comicreportagen Israel – Deutschland. avant-Verlag, Berlin, 2005, S. 7 – 33.

Lust, Ulli: Wer bleibt. E-Book (PDF)
http://www.electrocomics.com/ebook_unterseiten/werbleibt.htm (7. Juli 2008)

Sacco, Joe: Safe Area Gorazde. The War in Eastern Bosnia 1992 – 1995. Fantagraphics Books, Seattle, WA, 2000.

Spiegelman, Art: A Jew in Rostock. In: „The New Yorker“, 7. Dez 1992.

Spiegelman, Art: In the Shadows of No Towers. Pantheon Books/Random House, New York, USA, 2004.

SEKUNDÄRLITERATUR

Apeltauer, Martin: Comics: Neuere Tendenzen einer narrativen Gattung. Salzburg, 1992.

Alby, Tom: Web 2.0. Konzepte, Anwendungen, Technologien. Hanser, München/Wien, 2007.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Suhrkamp, Frankfurt, 1964.

Bentele, Günter; Brosius, Hans-Bernd; Jarren, Otfried: Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaften. Wiesbaden, 2006.

Bentele, Günter u. Ruoff, Robert: Wie objektiv sind unsere Medien? Frankfurt am Main, 1982. zit. nach Pürer, Heinz: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. UKV, Konstanz 2003

Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Böhlau, Wien, 2002.

Caneppele, Paolo u. Krenn, Günter: Film ist Comics. Wahlverwandschaften zweier Medien. Film Archiv Austria, 1999.

Cucciolini, Giulio C.: Ein Bastard auf Papier. In: Hein, Michael, Hüners, Michael und Torsten Michaelson [Hrsg.]: Ästhetik des Comics. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2002. S. 58 – 72.

Der Literatur-Brockhaus in acht Bänden. Mannheim, Wien, Zürich, BI-Taschenbuchverlag, Band I.

Doelker, Christian: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Klett-Cotta, Stuttgart, 1997.

Doelker, Christian: „Wirklichkeit“ in den Medien. Klett & Balmer, 1979.

- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics für Kinder und Jugendliche. In: Günther Lange (Hg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band I, Baltmannsweiler: Schneider Verlag, Hohengehren GmbH, 2002.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Beltz Verlag, Weinheim/Basel, 1990.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Das „Dritte Reich“ im Comic. Geschichtsbilder und darstellungsästhetische Strategien einer rekonstruierten Gattung. In: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 2, Campus Verlag, Frankfurt, 1992, Seite 298 – 317.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Das heimliche Regiment der Sprache im Comic. In: Comics Anno 2. Comics zwischen Lese- und Bildkultur. Hrsg. v. B. Franzmann, I. Hermann, H. J. Kagelmann, u. a.; München, Profil Verlag, 1991, S. 66 – 78.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Entstehungsgeschichte des Comics. In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Hrsg. Von Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze u.a. I. Band, de Gruyter Verlag, Berlin/New York, 1999, S 776 – 784.
- Dovifat, Emil: Zeitungslehre. Berlin, New York, 1976, zit. nach: Reumann, Kurt: Journalistische Darstellungsformen. In: Noelle-Neumann, Elisabeth; Schulz, Winfried; Wilke Jürgen (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation. Frankfurt/Main, 2000.
- Eisner, Will: Comics & Sequential Art. Poorhouse Press, Florida,USA, 1985.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Fink Verlag/UTB, München, 2002.
- Fiske, John: Lesarten des Populären. Turia + Kant, Wien, 2000, zit. nach Renger, Rudi: Populärer Journalismus. Nachrichten zwischen Fakten und Fiktion. Studienverlag, Innsbruck, Wien, München, 2000. In: Hepp, Andreas u. Winter, Rainer: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006.
- Fix, Marianne: Politik und Zeitgeschichte im Comic. Bibliothek. Forschung und Praxis. Jahrgang 20, Nr. 2, 1996.
- Flandera, Christian: Schmutz und Schund. Die Diskussionen der sozialdemokratischen und katholischen Lehrerschaft in Österreich. Salzburg, 2000.
- Flusser, Vilem: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen, 1994.
- Franzmann, B. v.; Hermann, I., Kagelmann, H. J. u. a.[Hrsg.]: Comics Anno 2. Comics zwischen Lese- und Bildkultur.; München, Profil Verlag, 1991.
- Früh, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. Ölschläger, München, 1991.
- Fuchs, Wolfgang J. u. Reinhold C. Reitberger: Comics. Anatomie eines Massenmediums. Heinz Moos Verlag, München 1971.
- Geisler, Michael: Die literarische Reportage in Deutschland. Königstein/Ts., 1982.

- Gombrich, Ernst H.: Standards of Truth. The Arrested Image and the Moving Eye. In: Mitchell, William J.T. (Hrsg.): The Language of Images. Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Grittmann, Elke: Das politische Bild. Herbert von Halem Verlag, Köln, 2007.
- Groth, Otto: Vermittelte Mitteilung. München, Fischer, 1998.
- Grünewald, Dietrich: Comics. Niemeyer, 2000.
- Grünwald, Dieter: Die Karikatur im Unterricht. In: Kunst und Unterricht Nr. 43, 1977, S. 16 -25.
- Grünewald, Dietrich (Hrsg.): Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst. VG Bild-Kunst, Bonn, 2002.
- Haas, Hannes: Die Recherche. In: Neverla, Irene, Grittmann, Elke und Pater, Monika (Hrsg.): Grundlagentexte zur Journalistik. UKV Verlag, Konstanz, 2002, S. 567 – 575.
- Haas, Hannes: Empirischer Journalismus: Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar, 1999.
- Haas, Hannes u. Pürer, Heinz: Berufsauffassungen im Journalismus. In: Pürer, Heinz (Hrsg.): Praktischer Journalismus. Kuratorium für Journalistenausbildung, Salzburg, 1996, S. 355 – 365.
- Haas, Hannes [Hrsg.]: Mediensysteme. Struktur und Organisation der Massenmedien in den deutschsprachigen Demokratien. Braumüller, 1990.
- Haller, Michael: Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten. Ölschläger, München, 1987.
- Haller, Michael: Recherchieren. Ein Handbuch für Journalisten. UVK Medien, Konstanz, 2000.
- Hartley, John: Populär Reality. 1996, S. 35 zit. Nach Renger, Populärer Journalismus. In: Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006.
- Hausmanning, Thomas: Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1989.
- Havas, Harald u. Gerhard Habarta: Comic-Welten. Geschichte und Struktur der neunten Kunst. Edition Comic Forum, Wien, 1993.
- Havas, Harald: Die Kunst des Comic-Lesens. IDE /Informationen zur Deutschdidaktik, 18. Jahrgang, 3/94.
- Hein, Michael, Hüners, Michael und Torsten Michaelsen [Hrsg.]: Ästhetik des Comics. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2002.
- Heinisch, Severin: Die Karikatur. Über das irrationale im Zeitalter der Vernunft. Wien, Graz, Köln, Böhlau, 1988.
- Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006.

- Hickethier, Kurt: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar, Metzler, 2001.
- Hrachovec, Herbert: Comics zum Bosnienkrieg. In: medien & zeit, 3/2001, Jahrgang 16, S. 43 – 50.
- Huntington, Samuel P.: Der Kampf der Kulturen. The Clash of Civilizations. Btb Verlag, 1998, S. 57 ff.
- Kaps Joachim: Das Spiel mit der Realität. Erwachsenen-Comics in der Bundesrepublik Deutschland. 1990.
- Katz, Steven D.: Die richtige Einstellung. Shot by Shot. Zur Bildsprache des Films. Zweitausendeins, Frankfurt/Main, 1999.
- Kisch Egon Erwin: Mein Leben für die Zeitung. In: Schönemanns Monatshefte Juli 1928. Zitiert nach: Kisch, Egon Erwin: Mein Leben für die Zeitung. 1926 – 1947, Journalistische Texte 2. Berlin u. Weimar, 1983.
- Knieper, Thomas: Kommunikationswissenschaftliche Beiträge zu einer interdisziplinären Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus: Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung, Halem Verlag, Köln, 2005, S. 56 – 69.
- Knieper, Thomas: Zur visuellen Kultur der Medien. In Haller, Michael [Hrsg.]: Die Kultur der Medien. Münster, Lit, 2002, S. 129 – 140.
- Knigge, Andreas C. : Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer. Rowolth Verlag, Hamburg, 1996.
- Knigge, Andreas C.: Faszination durch Bilder, Frustration durch Texte? Comics im heutigen Kulturbetrieb. In: Comics Anno 2. Comics zwischen Lese- und Bildkultur. Hrsg. Franzmann; v. B; Hermann I; Kagegmann, H.J. u. a.; Profil Verlag, 1991, S. 85 – 90.
- Knigge, Andreas C.: Fortsetzung folg. Ullstein, Frankfurt/Main, 1986.
- Krafft, Ulrich: Comics lesen. Klett-Cotta, Stuttgart, 1978.
- La Roche, Walter von: Einführung in den praktischen Journalismus. 9., neu bearb. Auflage, List Verlag, München, 1985.
- Lefèvre, Pascal: Die Wiederentdeckung der Sinnlichkeit in der Comictheorie. In: Hein, Michael, Hüners, Michael und Torsten Michaelsen [Hrsg.]: Ästhetik des Comics. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2002.
- Leonhart, Rudolf Walter: Journalismus und Wahrheit. München, Zürich, Piper Verlag, 1976, zit. nach Elles, Christoph u. Dominic Grzbielok: Das Phänomen der Fälschung in den Medien: Fiktion und Wirklichkeit. Verlag Müller, Saarbrücken, 2007.
- Lexikon der Weltliteratur. Hrsg. von Gero von Wilpert, dtv, München, 1997.
- Lindner, Rolf: Die Stunde der Cultural Studies. WUV, Wien, 2000.

- Löffelholz, Martin: Krisenkommunikation. In: Löffelholz, Martin [Hrsg.]: Krieg als Medienereignis. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1993.
- Löffelholz, Martin [Hrsg.]: Theorien des Journalismus. Ein diskursiven Handbuch. VS Verlag, Wiesbaden, 2004.
- Lutter, Christina u. Reisenleitner, Markus: Cultural Studies. Eine Einführung. Löcker, Wien, 2005.
- Lüneborg, Margreth: Europa ohne Öffentlichkeit? In: Löffelholz, Martin [Hrsg.]: Theorien des Journalismus. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004, S. 435 – 450
- Maletzke, Gerhard: Integration - Eine gesellschaftliche Funktion der Massenkommunikation. In: Haas, Hannes [Hrsg.]: Mediensysteme. Struktur und Organisation der Massenmedien in den deutschsprachigen Demokratien. Braumüller, Wien, 1990, S. 165 – 172.
- Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Beltz, Deutscher Studien Verlag, 2000.
- Merten, Klaus, Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg Siegfried [Hrsg.]: Die Wirklichkeit der Medien. Opladen, 1994.
- McCloud, Scott: Comic richtig lesen. Carlsen Verlag, Hamburg, 2001.
- Mikos, Lothar u. Claudia Wegner [Hrsg.]: Qualitative Medienforschung. UVK, Konstanz, 2005.
- Mitchell, W.J.T: Bildtheorie. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2008.
- Monaco, James: Film verstehen. Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck/Hamburg, 2001.
- Möller, Erich: Die heimliche Medienrevolution. Wie Weblogs, Wikis und freie Software die Welt verändern. Heise Verlag, Hannover, 2006.
- Müller, Marion G.: Grundlagen der visuellen Kommunikation. UVK, Konstanz, 2003.
- Müller, Marion G., Knieper Thomas [Hrsg.]: War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Herbert von Halem Verlag, Köln, 2005.
- Munier, Gerald: Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion? Über die Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart. Hannover, Unser Verlag., 2000.
- Neuberger, Christoph: Journalismus als Problembearbeitung. Objektivität und Relevanz in der öffentlichen Kommunikation. Konstanz/UKV, 1996, S. 94ff, zit. nach Grittmann, Elke: Das politische Bild. Herbert von Halem Verlag, Köln, 2007.
- Noelle-Neumann, Elisabeth, Winfried Schulz, Jürgen Wilke [Hrsg.]: Das Fischer Lexikon – Publizistik. Massenkommunikation. Fischer TB-Verlag, Frankfurt/Main, 2000.
- Packard, Stephan: Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse. Wallstein, Göttingen, 2006.
- Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. DuMont, Köln, 1996, S. 63 – S. 67.

- Panofsky, Erwin.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Neuaufl., Köln 1978, S. 36.
- Platthaus, Andreas: Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte. Alexander Fest Verlag, 1998.
- Pürer, Heinz: Grundsätze der Mediensprache. In: Pürer, Heinz: Praktischer Journalismus, Salzburg, 2002, S. 224 – 231.
- Pürer, Heinz: Praktischer Journalismus, Salzburg, 2002.
- Pürer, Heinz: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. UKV, Konstanz 2003.
- Reichertz, Jo: Wissenssoziologische Verfahren der Bildinterpretation. In: Mikos, Lothar u. Claudia Wegner [Hrsg]: Qualitative Medienforschung. UVK, Konstanz, 2005, S. 141 – 151.
- Renger, Rudi: Journalismus als kultureller Diskurs. In: Löffelholz, Martin [Hrsg.]: Theorien des Journalismus. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004, S. 359 – 371.
- Renger, Rudi: Populärer Journalismus: Nachrichten zwischen Fakten und Fiktion. Studienverlag, Innsbruck, Wien, München, 2000.
- Renger, Rudi: Populärer Journalismus. In: Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006, S. 269 – 283.
- Reumann, Kurt: Journalistische Darstellungsformen. In: Noelle-Neumann, Elisabeth; Schulz, Winfried; Wilke Jürgen [Hrsg]: Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation. Frankfurt/Main, 2000, S. 91. – 116.
- Rohner, Ludwig: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung, Berlin, 1966.
- Ronneberger, Franz: Funktionen des Systems Massenkommunikation. In: Haas, Hannes [Hrsg.]: Mediensysteme. Struktur und Organisation der Massenmedien in den deutschsprachigen Demokratien. Braumüller, 1990, S. 158 – 164.
- Ruß-Mohl, Stefan: Journalismus. Frankfurter Allgemeine Buch, Frankfurt/Main, 2003.
- Sabin, Roger: Adult Comic. Methuen, London, 1993.
- Sachsse, Rolf: Bildjournalismus heute. Reihe Journalistische Praxis, List Verlag, 2003.
- Sparks, Colin: Popular Journalism: Theorie and Practice. In: Dahlgren, P./Sparks, C. [Hrsg]: Journalism and Popular Culture. London, 1966 S. 37ff.. zit. nach Renger, Populärer Journalismus. In: Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006.
- Saxer, Ulrich: Die Objektivität publizistischer Information. In: Langenbucher, Wolfgang [Hrsg.]: Zur Theorie der politischen Kommunikation, München, 1974. S. 211, zit nach Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Böhlau, 2002, S. 409.
- Schimming, Ulrike: Fotoromane. Analyse eines Massenmediums. Peter Lang –Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/Main, 2002.

Schlüter, Hans Joachim: Reportage in der Zeitung. In: Pürer, Heinz (Hrsg.): Praktischer Journalismus in Zeitung, Radio und Fernsehen. 4. überarbeitete und erweiterte Auflage. Salzburg: Kuratorium für Journalistenausbildung, 1996, S. 126 – 139.

Schmidt, Siegfried: Die Wirklichkeit des Beobachters. In: Merten, Klaus, Siegfried Schmidt und Siegfried Weischenberg [Hrsg.]: Die Wirklichkeit der Medien. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, S. 3 – 19

Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg Siegfried: Mediengattungen: Berichterstattungsmuster, Darstellungsformen. In: Merten, Klaus, Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg Siegfried [Hrsg.]: Die Wirklichkeit der Medien. Opladen, 1994, S. 212-236.

Schneider, Wolf: Deutsch für Profis. Goldmann, München, 2001.

Schneider, Wolf u. Raue, Paul-Josef: Das neue Handbuch des Journalismus. Reinbek, Hamburg, 2006.

Scholl, Armin: Journalismus als Gegenstand empirischer Forschung: Ein Definitionsvorschlag. In: Neverla, Irene; Grittmann, Elke und Monika Prater [Hrsg.]: Grundlagentexte zur Journalistik. UKV/UTB, Konstanz, 2002, S. 455 – 485.

Schulz, Winfried: Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien. Freiburg/München, 1976, zitiert nach Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Böhlau, Wien, 2002.

Schulz, Winfried: Nachricht. In: Noelle-Neumann, Elisabeth, Schulz, Winfried; Wilke, Jürgen [Hrsg.]: Fischer Lexikon Publizistik/Massenkommunikation. Frankfurt am Main, S. 307 – 337.

Siegel, Christian Erns: Egon Erwin Kisch: Reportage und politischer Journalismus. Bremen, 1973

Spindler, Beater: Krieg im Spiegel der Fotografie. Zur Fotografieberichterstattung über die Golfkriege von 1991 und 2003. In: Müller, Marion G., Knieper Thomas [Hrsg.]: War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Herbert von Halem Verlag, Köln 2005, S 182 – 199.

Staab, Joachim Friedrich: Entwicklungen der Nachrichtenwert-Theorie. In: Neverla, Irene, Grittmann, Elke und Pater, Monika [Hrsg.]: Grundlagentexte zur Journalistik. UKV Verlag, Konstanz, 2002, S. 608 – 617.

Töppfer, Rodolphe: Essay zur Physiognomie. Machwerk Verlag, Siegen, 1982.

Törne von, Lars: Entdeckungen in Berlin und Tel Aviv. Tagesspiegel, 23.10.2005

Van Straten, Roelof: Einführung in die Ikonographie. Reimer, Berlin, 2004.

Wallisch, Gian-Luca: „New Journalism“ als journalistisches Genre mit literarischem Anspruch. Wien, 1990.

Weischenberg, Siegfried: Journalistik. Bd.2: Medientechnik, Medienfunktionen, Medienakteure. Westdt. Verlag, Opladen, 1995.

Wermke, Jutta: Wozu Comics gut sind ?! Scriptor Verlag, 1973.

Williams, Raymond: Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur. Frankfurt

a. M., 1977. zit, nach Renger, Rudi: Populärer Journalismus. In: Hepp, Andreas u. Rainer Winter: Kultur – Medien – Macht. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006.

Wolfe, Tom: The New Journalism. New York, 1973.

WEBQUELLEN

Bahners, Patrick: Kindertheater der Grausamkeit: Peanuts. In: FAZ, 10.09.2005, Nr. 211, Seite 40.
<http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~E27EAF50EE9BC49C78B1E2AD49CC676A4~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (17.06.2008)

Carlin, John: The real comic Heroes. Tateetc. Nr. 9/Spring 2007.
<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue9/realcomicbookheroes.htm> (18. Juli 2008)

Finger, Evelyn: Rückbau Ost. *Die Zeit*, 17.07.2003, Nr.30 aus:
http://www.zeit.de/2003/30/Abri_a7_Ost (15.07.2008)

Jenkins, Henry: An Interview with Comics Journalist Joe Sacco
http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ.html (Teil 1),
(4.Juli 2008)

Jenkins, Henry: An Interview with Comics Journalist Joe Sacco.
http://www.henryjenkins.org/2007/03/an_interview_with_comics_journ_2.html (Part 2),(4. Juli 2008)

Lust, Ulli. Biografie. Aus <http://www.ullilust.de/info/biographie.htm> (15.07.2008)

Platthaus, Andreas: Gegen den Strich. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandel, 21. 08. 2000 aus:
<http://www.boersenblatt.net>. (25.05.2004)

Strzyz, Wolfgang: Comics im Buchhandel. Ein chronologischer Abriss. In: Börsenblatt des Deutschen Buchhandel, 21. 08. 2000 aus: <http://www.boersenblatt.net>. (05.2004)

Aktuelle Kriege laut Arbeitsgemeinschaft Kriegsursachenforschung des Departments Sozialwissenschaften der Universität, 23.05.2008 aus:
http://www.sozialwiss.uni-hamburg.de/publish/Ipw/Akuf/kriege_aktuell.htm

Weinberg, Steve: Tell it long, take your time, go in depth. In: Columbia Journalism Review, Jan./Feb. 1998, aus:
http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3613/is_199801/ai_n8806692/ (15. 05. 2008,)

Wallisch, Gianluca: Kreative Wirklichkeit. Message, 2/2000 unter
http://www.message-online.de/arch2_00/02wall.htm (06/2004)

Wikipedia: Peanutes
<http://en.wikipedia.org/wiki/Peanuts>

Moore, Alan u. Melinda Gebbie: Lost Girls, Part I, Online Edition
<http://www.thefirstpost.co.uk/25910,life,lost-girls>

Sacco, Joe: Presentation from the 2002 UF Comics Conference (Transskript).

http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/ (4. Juli 2008)

Weber, Marcus: Das Humane zum Vorschein bringen. Message, 4/2006 (keine Seitenangabe)
aus: <http://www.message-online.com/64/weber.htm>, 05.07.2008.

Wikipedia: Persepolis (Marijane Satrapi)
http://de.wikipedia.org/wiki/Persepolis_%28Comic%29

Wikipedia: Alan Moore
http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Moore

Wikipedia: Webcomics
<http://en.wikipedia.org/wiki/Webcomic>

Wikipedia: Comics zu 9/11
http://en.wikipedia.org/wiki/9-11_%28comics%29

Wikipedia: Quantum Link
http://de.wikipedia.org/wiki/Quantum_Link

Wikipedia: Electrocomics
<http://www.electrocomics.com/>

Wikipedia: Ralf König
http://de.wikipedia.org/wiki/Ralf_K%C3%B6nig

Wikipedia: Das Gesicht Mohammeds (Karikaturenstreit)
http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Gesicht_Mohammeds

Wikipedia: Huffington Post
http://en.wikipedia.org/wiki/Huffington_Post

<http://www.alex.com>

<http://technorati.com/pop/blogs>

<http://www.youtube.com/citizennews>

Wikipedia: Perez Hilton
http://en.wikipedia.org/wiki/Perez_Hilton

Wikipedia: Social Bookmarking
http://de.wikipedia.org/wiki/Social_Bookmarking

Die Comicreportage

Publizistik und Kommunikationswissenschaft/Diplomarbeit

Inhaltliche Ziele:

Comics sind seit ihrer Entstehung im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ein Teil der Populärkultur und werden oft der „low art“, der trivialen Kunst und Literatur, zugeordnet. Journalismus hingegen wird, zumindest von den Cultural Studies, als „the most important textual system in the world“ angesehen. Eine Kombination aus beiden Textsystemen, die die Comicreportage darstellt, wirft Fragen bezüglich ihrer Glaubwürdigkeit, ihrer Fähigkeit zur Darstellung von Realität und zum Transport von Faktizität auf.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich zuerst der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Comics in Hinblick auf den Trivialitätsverdacht. Besonderes Augenmerk wird dabei auf Comics mit einer erwachsenen Leserschaft gelegt. Nach einer Beschreibung der visuellen und verbalsprachlichen Darstellungsmittel und einer Abgrenzung von verwandten Bild-Textgattungen wird die Möglichkeit der Darstellung von Realität im von Hand gezeichneten Bild und speziell im Comics diskutiert. Folgende Forschungsfragen werden in diesem auf Literatur basierenden Teil beantwortet:

- Seit wann und warum stehen die Comics in Verdacht, triviale Literatur zu sein?
- Was sind Comics und was unterscheidet sie von Karikaturen, Bildgeschichten und anderen Bild-Textmedien?
- Mit welchen grafischen und verbalen Darstellungsformen arbeiten Comics?
- Können Comiczeichnungen Realität glaubwürdig darstellen?

Der journalismustheoretische Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Journalismusdefinitionen und da v.a. der vierdimensionalen Definition von Armin Scholl (Journalismus als Funktionssystem, als organisierte Produktion öffentlicher Aussagen, als Beruf, journalistische Tätigkeiten, journalistischen Berufsauffassungen, mit den Funktionen der Massenmedien und der Objektivitätsdebatte, dem Cultural Studies Ansatz in der Journalismusforschung, den Visual Cultural Studies und den journalistischen Darstellungsformen mit Schwerpunkt Reportage, Sozialreportage und New Journalism. Auf dieser theoretischen Basis werden folgende Forschungsfragen gestellt:

- Sind Comicreportagen journalistische Texte?
- Sind Comicreportagen auch Reportagen nach journalistischen Maßstäben?
- Können Comicreportagen dem journalistischen Objektivitätsanspruch gerecht werden?
- Wie wird versucht, mit gezeichneten Bildern einem dokumentarischen Anspruch gerecht zu werden ?
- Mit welchen grafischen und verbalen Darstellungsformen wird in der Comicreportage gearbeitet?

Forschungsdesign

Die Beantwortung der Forschungsfragen erfolgt durch einer an den Cultural Studies orientierten Produktions- und Textanalyse sowie einer ikonographischen Analyse des Materials. Untersucht werden fünf Comics, deren Autoren einen auf Augenzeugenschaft und Faktizität begründeten Zugang zu ihrer Arbeit gewählt haben. Die Texte werden untersucht auf den Entstehungsvorgang, Zuordnung/Abgrenzung zu einer der vier Dimensionen von Scholls Journalismusdefinition, Recherchetätigkeit, Themenauswahl/Nachrichtenwerte, soziokultureller Hintergrund und Ausbildung des Autors, Reportagekriterien, journalistisches Schreiben, Überprüfbarkeit von Fakten und Ausgewogenheit der Darstellung. Im Zuge der Auswertung folgt eine Verifikation/Falsifikation als Reportage und gegebenenfalls eine Zuordnung zu Subgenres bzw. zu anderen journalistischen Darstellungsformen, eine Zuordnung der Berufsauffassung des Autors und eine Einordnung hinsichtlich der erfüllten Funktionen von Massenmedien.

Ergebnisse, Interpretation

Die empirische Analyse konnte bestätigen, dass es sich bei den Comics um journalistische Texte handelt. Im ersten Teil der Arbeit konnte auch die Fähigkeit des Comics zur glaubwürdigen Darstellung der Realität bestätigt werden. Die als Kriterien definierten journalistischen Kerntätigkeiten Recherche, Selektion, journalistisches Schreiben und Redigieren sind bei allen Arbeiten vorhanden. Drei der Arbeiten konnten als Reportagen eingeordnet werden, eine weitere als Essay bzw. Kommentar und die fünfte Arbeit als eine Mischung aus Reisebericht und Porträt. Die Themenauswahl der Autoren ist vergleichbar mit jener der Massenmedien, doch beschäftigen sich die Autoren mit den sozialen Auswirkungen von Politik, Krieg, Terrorismus, Rassismus und Arbeitslosigkeit auf die Menschen. Als journalistische Berufsauffassung sind die Autoren überwiegend dem interpretativen Journalismus zuzuordnen. Abschließend kann der Comicjournalismus und daher auch die Comicreportage als Gegenentwurf zum objektiven und oft inhumanen Informationsjournalismus gesehen werden.

JUDITH DENKMAYR | LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN

geb. am 27.1.1978 in Linz, OÖ

AUSBILDUNGSDATEN

1984 - 1988	Volksschule in Leonding/OÖ
1988 - 1992	Hauptschule in Linz/OÖ
1992 - 1997	Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftl. Berufe, Linz-Auhof/OÖ Reifeprüfung am 2. Juni 1997
Okt. 1998	Beginn des Diplomstudiums Publizistik/Fächerkombination: Deutsche Philologie und Ethnologie
Jan. 2001	1. Diplomprüfung in beiden Studienrichtungen bestanden
Jan. 2004	2. Studienabschnitt abgeschlossen
2008	Abgabe der Diplomarbeit

BERUFSPRAXIS

seit 05/2007	Onlineredakteurin/Marketing bei der ATV Privat TV GmbH & Co KG 1020, Wien, www.atv.at
03/2006 - 05/2007	Redakteurin (Online & On Air) bei der gotv Fernseh GmbH, 1060 Wien www.gotv.at
2004 - 2006	PR & Content Management für PLAY.FM - Webradio und Audio-Archiv, Quartier 21/ Museumsquartier, 1070 Wien, www.play.fm
2004	Redaktionsassistentin und Dokumentation im Studio Wien des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF), 1130 Wien
2004	Freie journalistische Tätigkeit für Kurier, Trend, Profil
2004	1monatiges Volontariat im Wirtschaftsressort der Tageszeitung Der Standard , 1010 Wien
2003	2monatiges Praktikum beim Studio Wien des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF), 1130 Wien
2003	2monatiges Praktikum als redaktionelle Mitarbeiterin in der Redaktion Neue Medien bei n-tv – Der Nachrichtensender , 10119 Berlin, www.ntv.de
2002	Volontariat & Freie Mitarbeit im Ressort Kultur & Medien bei der Tageszeitung Kurier , 1072 Wien
2002	Freie Mitarbeit in der Internetredaktion des öffentlich-rechtlichen Senders Ö3 (ORF), 1190 Wien

- 2001 2monatiges Praktikum in der Internetredaktion von **Ö3 (ORF)**, 1190 Wien, oe3.orf.at
- 2000-2001 Redaktionsassistentin bei **Der Spiegel** (Redaktionsvertretung Wien), 1010 Wien (Teilzeit)
- 1999 - 2006 Mitarbeiterin bei der Organisation und Veranstaltung der jährlich stattfindenden **Literaturwoche für junge LeserInnen** des Internationalen Institut für Jugendliteratur, 1040 Wien
- 1997/98 Beschäftigung auf Honorarnotenbasis bei der **Medienagentur gmbh**, 4020 Linz