

CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in

Lukas R. A. Wilde (Tübingen)

Aufsatztitel

»Backwards and batshit-fucking-bonkers« Das innovative Kommunikationsgefüge non-narrativer Webcomics.

Journal

Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 4 (2017) – www.closure.uni-kiel.de

Empfohlene Zitierweise

Lukas R. A. Wilde: »Backwards and batshit-fucking-bonkers« Das innovative Kommunikationsgefüge non-narrativer Webcomics.. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 4 (2017), S. 68–104. <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure4/wilde>>. 21.11.2017.

Herausgeber_innen

Cord-Christian Casper, Chris Ullrich Cochanski, Yanine Esquivel, Kerstin Howaldt, Julia Ingold, Gerrit Lungershausen, Susanne Schwertfeger, Simone Vrckovski, Rosa Wohlers

Redaktion & Layout

Victoria Allen, Cord-Christian Casper, Chris Ullrich Cochanski, Sandro Esquivel, Yanine Esquivel, Constanze Groth, Jana Hanekamp, Kerstin Howaldt, Julia Ingold, Gerrit Lungershausen, Marie-Luise Meier, Susanne Schwertfeger, Simone Vrckovski, Dennis Wegner, Rosa Wohlers

Technische Gestaltung

Sandro Esquivel, Simone Vrckovski

Kontakt

Homepage: <http://www.closure.uni-kiel.de> – Email: closure@comicforschung.uni-kiel.de

»Backwards and batshit-fucking-bonkers«

Das innovative Kommunikationsgefüge non-narrativer Webcomics

Lukas R. A. Wilde (Tübingen)

Die euphorischen Aufbruchzeiten des Webcomics, in denen sich Pioniere und Herolde heroischen Hoffnungen hingeben durften, sie könnten »Comics neu erfinden« (McCloud 2001, 9), oder gar eine ganz neue »Kunstform jenseits unserer Vorstellungskraft« (McCloud 2001, 241) erschließen, liegen heute sicher etwas hinter uns. Webcomics sind gewiss alltäglicher geworden. Trotz eines stetig wachsenden wissenschaftlichen Interesses daran (vgl. zur Übersicht Hammel 2016; Wilde 2015a sowie die Beiträge in Goodbrey/Nichols) hat die einstmals mit politischem Eifer diskutierte Frage »Was kann ein Webcomic, was ein Printcomic nicht kann?« (Hammel 2014b, 48; vgl. Hammel 2014a) meiner Einschätzung nach so auch ein wenig an Brisanz eingebüßt. Vielleicht gilt dies auch für die Suche nach einer »spezifische[n], von anderen Comics unterscheidbare[n] Ästhetik« (Banhold/Freis 2011, 175; vgl. Goodbrey; Reichert). In Hinblick auf das Thema »Anfänge und Neuanfänge des Comics« halte ich es daher für aufschlussreicher, gerade umgekehrt ein gezieltes

Unterlaufen formal definierter Grenzen dessen in den Blick zu nehmen, was im Bereich des Digitalen noch als Comic wahrgenommen wird. Die Ausdifferenzierung eines »konventionell als distinkt wahrgenommene[n] Medium[s]« (Rajewsky, 19) wie dem Comic, verstanden als »conventionally distinct means of communicating cultural content« (Wolf 2005, 253), vollzieht sich allen strengen, formalen und insbesondere allen wissenschaftlichen Definitionen zum Trotz auch in der Alltagssprache, in unserem alltäglichen Umgang mit Medienangeboten (vgl. dazu ausführlich Wilde 2014; 2015b; 2018b).¹

Was solche neuen Formen angeht, interessieren mich hier besonders Gattungen von non-narrativen Darstellungsformen. Damit meine ich nun nicht die »üblichen Verdächtigen« abstrakter Comics (vgl. Baetens 2011 sowie umfassend Rommens/Dozo/Turnes/Dejasse). Anstelle hochgradig experimenteller Werke möchte ich äußerst populäre Formate heranziehen, die trotz deutlich weniger Beachtung große Breitenwirkung besitzen. An anderer

Stelle habe ich bereits auf die Funktionen diagrammatischer Darstellungen (etwa Achsen-, Kreis-, Balkendiagramme, Flowcharts oder Organigramme) als neuer Comic-Gattung der Alltagsbeobachtungen und -kommentierung aufmerksam gemacht (vgl. Wilde 2012; 2015b; 2017c). Ich möchte diese Frage weiterverfolgen, indem ich ein weiteres Format heranziehe, das unzweifelhaft *als Comic* gilt, dabei aber in ein nicht weniger ambivalentes Spiel mit dessen begrifflichen Grenzen eintritt. Was ich damit einmal mehr vorschlage (vgl. Wilde 2015c), ist, Webcomics nicht nur als neue Untersuchungsgegenstände anzusehen, sondern als eine Herausforderung an unsere Begriffe: als eine Chance »die Theorie des Comic anders zu denken« (Reichert, 138). In diesem Beitrag möchte ich zunächst diskutieren, inwiefern der Begriff des *Essayistischen* bzw. des »Comic-Essays« für solche Werke tragfähig sein könnte und dies anschließend anhand eines non-narrativen Artikulationsmodus genauer konturieren. Dazu werde ich die Narrativität des Comics zunächst in transmedialer Weise bestimmen (wie sie also auch auf andere multimodale Medienangebote wie den Film übertragbar wäre), um im abschließenden Teil zur spezifischen *grafischen Standbildlichkeit* der diskutierten Werke zurück zu kehren. Im Zentrum wird dabei ein Vorschlag für einen Begriff stehen, den ich als *Basisnarrativität* bezeichnen möchte. Eine solche wäre einer Darstellung zuzusprechen, wenn eine Rezipient_in (anhand ihrer) eine Imagination über eine *raumzeitlich verortete Situation* entwickeln wird, die von *partikularisierten Einzelgegenständen* bevölkert ist. Diese Frage ist ganz unabhängig von der »Verzeitlichung« des so Dargestellten

und auch unabhängig von dessen Fiktivität, und sie geht keinesfalls mit Bildmedien generell einher. Dies wird insbesondere anhand von *piktografischen* Darstellungen ersichtlich, wenn diese als Kennzeichnungen von Gegenstandstypen – also bloßen Klassen von Objekten, keinen fiktiven oder nicht fiktiven Einzelgegenständen – aufgefasst werden, auf welche kommunikativ Bezug genommen wird. Und eben dieser Modus, so die These, dominiert im non-narrativen Comic.

Ziehen wir zur Verdeutlichung zunächst Matthew Inmans Webcomic-Serie *The Oatmeal* heran, »one of the most popular humor sites on the Web [sic!]<« (Leopold, n. pag). Sie verzeichnet über sieben Millionen Leser_innen pro Monat (vgl. anon.; Leopold). Gedruckte Editionen (vgl. Inman 2012) verbrachten viele Wochen auf Platz 1 der *New York Times* Best Seller-Liste und am 25. Juli 2014 erhielt Inman auch den prestigeträchtigen Eisner Award in der Kategorie »best digital comic« (vgl. Wilde 2017a). Anfang Mai 2017 postete Inman nun eine Folge mit dem Titel *You're not going to believe what I'm about to tell you* (Inman 2017b), in welcher sich eine nicht näher gekennzeichnete Erzählerstimme an eine undefinierte Adressatenschaft wendet: »You're not going to believe these things I tell you«, öffnet der Text.

And that's okay. / You have good reason not to.
/ But I need you to keep listening, regardless of
what you believe. / [...] All I care about is that
you read this to the end. / Sound good? Then let's
begin (Inman 2017b, n. pag).

In den nachfolgenden 30 (vertikal angeordneten) Panels erwarten die Leser_innen überwiegend Textartikulationen auf weißem Grund, deren schriftbildliche Gestaltung (vgl.

Krämer/Cancik-Kirschbaum/Totzke) beinahe an konkrete Poesie erinnert.

Die wenigen beigegefügtten Zeichnungen (vgl. Abb. 1) veranschaulichen und konkretisieren bestimmte Momente und Motive aus Inmans

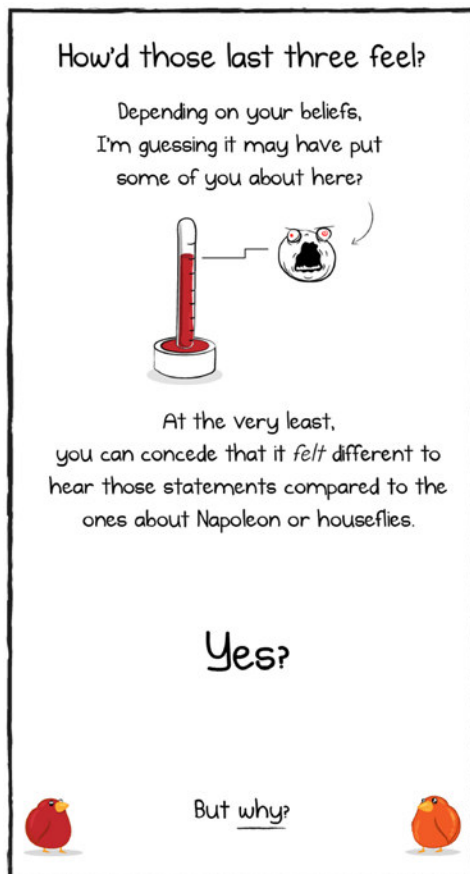


Abb. 1: *You're not going to believe what I'm about to tell you* (Inman 2017b, n. pag).

Gedankengang. Worum nun geht es? In verschiedenen Anläufen setzt sich der Autor mit der kognitiven Verarbeitung von Wissen auseinander und verstrickt seine Leserschaft in ein reflexives Spiel darüber. Anekdoten, Fakten und *urban legends* über George Washington werden unterbreitet, die gleich wieder zurückgenommen werden (»Except it isn't true«, Inman 2017b, n. pag). Beigefügte Hyperlinks

weisen stattdessen auf die verschiedensten Befunde von Forschungsanstalten und Universitäten hin. Der Sinn der Übung wird nach einigen Wiederholungen deutlich: »The POINT is to give you an emotional barometer of how you feel when presented with new ideas« (Inman 2017b, n. pag) – dieses »Barometer« sehen wir in Abbildung 1. Im Anschluss werden evolutionsbiologische Klärungsangebote für den sogenannten »backfire effect« geboten (»Why do we gnash our teeth when presented with evidence counter to our beliefs? Why would providing MORE evidence make someone LESS likely to believe in an idea? {It seems backwards and batshit-fucking-bonkers to me}« (Inman 2017b, n. pag). Der Autor kommt schließlich zu Empfehlungen für konkrete Verhaltensstrategien: Die Schuld, neuem Wissen gegenüber kognitive Widerstände aufzubauen, läge bei der Amygdala. Daher stelle man sich diese personifiziert im (oder als) kleinen Zeh vor:

I imagine it yelling insane things at me. / I let it yell. / I let it have its moment. / I let the emotional cortex fight its little fight. / And then I listen. / And then I change (Inman 2017b, n. pag).

Subjektiv-autobiografische Beschäftigungen mit gesellschaftlich relevanten Themen (hier: dem zunehmend als problematisch empfundenen »Post-Faktischen«) findet man bei *The Oatmeal* häufig. Im September 2016 veröffentlichte Inman etwa *How to be perfectly unhappy*, ein flammendes Plädoyer gegen den vermeintlichen Wert von »happiness« als Konsumgut zur Befriedigung schneller Bedürfnisse.

I read long, complicated books about very smart things. And I read short, silly books about very stupid things. I read until their stories are more fascinating to me than the people actually around

me. / I work. I work for twelve hours a day. I work until I can't think straight and I forget to feed myself and the light outside dims to a dire glow. I work until I smell weird. / [...] I do these things because I want to be tormented and challenged and *interested*. [...] I'm not unhappy. I'm just busy. I'm *interested*. And that's okay (Inman 2016, n. pag; Herv. im Orig.).

Auch hier haben die Bilder eine womöglich eher illustrative Funktion; viele der Panels präsentieren lediglich Textblöcke in aufwändig gestalteter Typografie. Im deutschsprachigen Webcomic arbeitet Johanna Baumann aka Schlogger, die sicher zu den wichtigsten deutschen Talenten gezählt werden darf, seit vielen Jahren auf vergleichbare Weise.² Sie ist gelernte Grafikdesignerin, die unter anderem auch professionelles *graphic recording* für Workshops, Vorträge und Sitzungen anbietet (»ein grafisches Protokoll, das gleichzeitig die Inhalte erklärend visuell aufbereitet und für alle Teilnehmer eine bleibende Erinnerung darstellt«, Baumann 2017, n. pag). In einem ähnlichen Modus erstellt sie auf ihrem Comicblog tagebuchartige Posts, die kreative Momentaufnahmen aus Gedankengängen und Überlegungen zum Zeitgeschehen präsentieren. *Gehirnfurz* #206: *Konsequenzen* vom 12. Juli 2016 schlägt etwa einen ganz ähnlichen Ton an wie Inman gegenüber der *happiness*:

Menschen wollen immer mehr ohne Konsequenzen leben. / Und nur das *Gute* ohne das *Schlechte* haben. Nur so viel Beziehung, wie ohne Verantwortung möglich ist. Keine Verpflichtungen eingehen. Sich alles *offen* halten (Baumann 2016, n. pag; Herv. im Orig.).

Der schriftliche Diskurs wird von exemplifizierenden Zeichnungen begleitet, durch welche der monierte Warencharakter des schnellen

Glücksversprechens anschaulich hervortritt (vgl. Abb. 2). Eine diagrammatische Darstellung schließlich übersetzt das Fazit des Beitrags in sinnlich wahrnehmbare Relationen: »[E]rst mit den *Tiefen* erkennt man die *Höhen*« (Baumann 2016, n. pag; Herv. im Orig.; vgl. dazu auch Wilde 2017c).



Abb. 2: *Gehirnfurz* #206: *Konsequenzen* (Baumann 2016, n. pag; Ausschnitt L. W.).

Heuristiken: Das »Essayistische« als Gattungsbegriff

Zwei Comic-Gattungen, zu denen all diese Webcomic-Formen ganz offensichtlich eine große Nähe aufweisen, konnten sich in den vergangenen Jahren über viel Beachtung freuen. Auf der einen Seite bestehen hier sicher große Gemeinsamkeiten mit dem Genre

der *graphic memoirs* bzw. der dokumentarischen Comics, auf der anderen Seite mit Sachcomics (*educational comics*) bzw. *information comics*. Mit den erstgenannten Formen (vgl. Pedri sowie die Beiträge in Grünewald 2013) verbindet Inmans und Baumanns Arbeiten eine Art autobiografischer Pakt, wie ihn Philippe Lejeune in der von Rezipient_innenseite angenommenen Identität von Autor_in, Erzähler_in und Protagonist_in gegeben sah (vgl. Schröder, 268). In autobiografischen Darstellungsformen liegt demnach ein besonderer Nachdruck auf eben jener Persönlichkeit und ihrer Subjektivität. Deutliche Unterschiede ergeben sich hingegen mit Blick auf die zentralen Kategorien von Zuverlässigkeit oder dokumentarischem Wahrheitsanspruch.³ Inman und Baumann präsentieren nicht nur gänzlich subjektiv gefärbte und häufig auch ironische und humoristische Darstellungen. Zumeist handelt es sich zudem nicht um Präsentationen vorgefallener (wahrer, unwahrer oder fiktiver) Begebenheiten. Ihre Texte bieten eher Meinungen, Beurteilungen, Einschätzungen, Ansichten (»backwards and batshit-fucking-bonkers«) und nicht zuletzt viele Fragen. Welchen Wert hat ein von Nancy Pedri als zentral erachtetes Kriterium wie »fidelity constraint« (Pedri, 127) noch, wenn *keinerlei* Situationen dargestellt werden, die »vorgefallen« sein könnten?⁴ Dieser Umstand dürfte auch eine Abgrenzbarkeit gegenüber vielen Sachcomics ermöglichen (vgl. hierzu die Beiträge in Hangartner/Keller/Oechslin; Leinfelder/Hamann/Kirstein/Schleunitz sowie Jüngst). Die größte Nähe besteht hier sicherlich zu der von Will Eisner geprägten (vgl. 2001, 144; 2008, 24) und von Heike

E. Jüngst aufgegriffenen (17) Kategorie der *attitudinal instruction comics*, welche Anschauungen oder Einstellungen gegenüber Sachverhalten vermitteln sollen. In allen Bestimmungsversuchen der Sub-Gattung, über die etwa Urs Hangartner einen Überblick bietet (vgl. Hangartner 2016), spielt umgekehrt aber eine persönliche, subjektiv gefärbte und rhetorisch-kraftvolle Autor_innenperspektive kaum eine Rolle.

In aller Vorläufigkeit möchte ich daher lieber von »Comic-Essays« sprechen, im Sinne eines erweiterten Gattungsbegriffes (auf analoger Ebene von »filmischen Großformen«, vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, 39–64, bevor konkrete *inhaltliche* Genre-Differenzierungen in Anschlag gebracht werden können, vgl. Bartosch; Wilde 2018b). Unter einer solchen Großform wäre eine erste, grundlegende Einordnung des Medienangebots nach Diskurstypen zu verstehen (ein erstes »Vertextungsmuster«). Wie man mit William J. T. Mitchell zum so verstandenen Potential des Mediums Comic sagen könnte:

As a medium, as graphic discourse, comics can be applied to any genre of narrative or discourse; one can write a letter, philosophize, describe a procedure, or tell a story (Mitchell, 256).⁵

Als Gattungsbezeichnung würde es sich zunächst lediglich um einen Verständigungsbegriff handeln, der anhand von Prototypen und Vergleichsoperationen heuristische Funktionen erfüllt. Um dieses Unternehmen auch deskriptiv fruchtbar machen zu können, wären genauere Merkmale zu benennen, durch welche sich »Comic-Essays« (in Anführungszeichen) anhand eines *non-narrativen Artikulationsmodus* exakt beschreiben lassen.

Für solche Merkmale liegen insbesondere in der Filmwissenschaft zahllose Angebote vor. Die Kategorie des »Essayfilms« ist filmtheoretisch ebenso bedeutsam wie sie dennoch stets (in durchaus programmatischer Weise) problematisch bleiben muss.⁶ Das »Essayistische« wird dennoch recht deutlich vom Dokumentarischen (und auch vom Autobiografischen) abgegrenzt, insofern zwar alle dieser Artikulationsmodi gleichsam auf eine als faktisch angenommene Realität bezogen sind, Essayfilme aber nicht der Wiedergabe von Vorfällen, Ereignissen oder Begebenheiten, sondern der Reflexion theoretisch-abstrakter Begriffe und konzeptueller Sachverhalte verschrieben sind.⁷ In ganz ähnlicher Weise hat aktuell Nick Sousanis die Möglichkeiten hervorgehoben, mit und durch Comics zu denken: »[t]he very process of creating comics offers a powerful way for conducting research itself« (Sousanis 2017, 15). Dazu aber müssten zunächst »notions of explanatory narratives« (Sousanis 2017, 14; Herv. L. W.) überwunden werden. Der Vektor des Arguments wird deutlich: Durch eine genauere Konturierung von Alternativen zum »narrativen Modus« könnten sich einerseits deutlich präzisere Analysen neuer Webcomic-Formen ergeben als es unter den zuvor benannten generischen Rahmungen von »*graphic memoirs*« oder »*information comics*« möglich ist. Darüber hinaus könnte eine Konzeption dieses »essayistischen« (non-narrativen) Comic-Modus' auch Perspektiven auf ähnliche Comic-Formate in anderen Trägermedien bieten, die ebenfalls »zwischen« bestehenden Kategorien liegen.⁸ Im Wesentlichen möchte ich daher das *non-narrative Kommunikationsgefüge* im

Ganzen genauer bestimmen. Im folgenden Abschnitt wird daher kurz der diesbezügliche Forschungsstand aufgearbeitet. In den beiden anschließenden Abschnitten kann dies durch kontrastierende Blicke auf die Makro-Ebene des grafischen Diskurses (im Ganzen) sowie durch Beobachtungen zu den semiotischen Möglichkeiten einer *grafischen* (statt: fotografischen) Bildlichkeit komplementiert werden. Dies wird zu einer abschließenden Neueinordnung des non-narrativen Kommunikationsgefüges zurückführen.

Kommunikationsgefüge I: Narrative Comics

Comics aller Couleur werden von bestimmten Akteuren angefertigt, die sich historisch-empirisch bestimmen lassen. An diese Urheber schließen sich komplexe Prozesse von Autorschaft und Autorisierung, welche oft medien-spezifisch verkompliziert werden, etwa durch arbeitsteilige Autor_innenkollektive, serielle Produktionsstrukturen sowie Konflikte um Handlungsmacht nicht nur zwischen Szenarist_innen, Zeichner_innen und Herausgeber_innen, sondern auch gegenüber Verlagen als *intellectual property holders* und nicht zuletzt den Fan-Gemeinden (vgl. Kelleter/Stein; Stein 2009; 2013). Auf all diese Akteure lassen Comics als vorliegende Artefakte zurückschließen. Achim Heschler spricht diesbezüglich von einem »external communication system« (Heschler 108). Es tritt uns bei der Lektüre in Form von impliziten oder hypothetischen Autor_innen und Autor_innenkollektiven entgegn.⁹ Deren Kommuni-

kations- und Darstellungsabsichten können im pragmatischen Kontext erschlossen (oder eher: vermutet) werden, wenn es zur Verrechnung und Disambiguierung angenommener Bedeutungen notwendig erscheint (vgl. hierzu die Übersicht in Thon 2016, 125–166). Jan-Noël Thon spricht von »Autorenfiguren« (*author figures*), wenn diese vom Paratext eines Werkes auch konkret präsentiert werden (vgl. Thon 2016, 134). Wir können eine solche Autor_innenfigur als eine Art »cultural *legend* created by texts« im Sinne Edward Branigans auffassen (Branigan, 87; Herv. im Orig.). Von diesen (sowohl empirisch-historischen wie auch hypothetisch-pragmatisch erschlossenen) Autor_innen unterscheidet man zumindest in fiktionalen Texten üblicherweise den »Erzähler« als eine textimmanent erzeugte und zumeist ebenfalls fiktiv verstandene Entität (vgl. zur Übersicht die Beiträge in Birke/Köpfe, insbesondere Zipfel, sowie auch Margolin 2014).

Im Comic – wie auch in anderen multimodalen Zeichenkonfigurationen – verkompliziert sich diese Konstellation erheblich, insofern die narrativ relevanten Informationen über verschiedene Kanäle zugleich vergeben werden: Schriftlichkeit und Bildlichkeit (vgl. Hochreiter/Klingenböck; Varnum/Gibbons; Wilde 2017b), beides noch einmal differenzierbar von einer basaleren *grafischen* Ebene der Linien-Inskriptionen (vgl. Gardner; LaMarre; Lefèvre 2016 sowie umfassend Wilde 2017d). Obgleich es durchaus möglich ist, auch für jene piktorialen und grafischen Kanäle entsprechende »visuelle Erzähl-« bzw. »Zeige-Instanzen« zu postulieren (vgl. etwa Baetens 2001; Groensteen 2013, 79–119;

Kuhn/Veits), tendiere ich aus den von Martin Schüwer (vgl. 382–445), Jan-Noël Thon (vgl. 2013; 2016, 125–166) oder unlängst Achim Heschel (vgl. 108–116) ausgeführten Gründen dazu,

[a]uf den Begriff des Erzählers [...] nur dort [zurückzugreifen], wo er unentbehrlich wird: Wann immer [sic!] sich ein Erzähler nämlich verbal Ausdruck verschafft. In anderen Fällen spreche ich lieber, weniger anthropomorphisierend, von »inszenatorischer Präsenz« (Schüwer, 407).

Dieser »Präsenz« unterliegt etwa Selektion, Organisation und Kommentierung des dargestellten Geschehens. Wem aber attribuieren wir diese Operationen? Thons Antwort, die auf die philosophische Argumentation von Gregory Currie (27–48) aufbaut, lautet überraschend schlicht:

[A]t least in the context of fictional narrative representations, recipients will usually attempt to attribute verbal narration to some kind of (fictional) narrator (even if there are only a few cues to such a narrator's presence apart from the presence of the verbal narration itself), while attributing the audiovisual, verbal-pictorial [...] representations to the work's hypothetical author collective in a majority of cases (Thon 2016, 153).

Leicht vereinfacht gesagt, attribuiert eine Rezipient_in demnach in fiktionalen Texten die textlich-verbale Anteile eines Comics (die wohl unweigerlich das kognitive Schema eines personalen Sprechaktes aktivieren, vgl. Bareis; Schüwer, 382–388) einem ebenfalls als fiktiv gedachten, figurenähnlichen *Erzähler* (egal wie »schwach« oder »verdeckt« die Spuren seiner Präsenz auch sein mögen, vgl. Jannidis).¹⁰ Die piktorialen und grafischen Artikulationen hingegen wären eher dem hypothetisch erschlossenen Autor_innenkollektiv zuzuschreiben,

solange kein besonderer Grund vorliegt, etwa fiktive Zeichner_innen anzunehmen, welche von diesem bzw. diesen verschieden sind (vgl. Schüwer, 388–392).¹¹

Bei den »autobiografisch« verstandenen Comics von Inman und Baumann ist das Kommunikationsgefüge noch einmal deutlich komplexer: Das »erzählende Ich« gibt sich auch als die jeweilige Autor_innenfigur



Abb. 3: *How to be Perfectly Unhappy* (Inman 2016, n. pag; Montage L. W.).

zu erkennen, die in gleicher Weise für Zeichnungen wie für die Texte verantwortlich ist; eben Inman bzw. Baumann, die auch auf Wikipedia, in anderen Blogs und auf Webseiten ausgewiesenen Autor_innenfiguren.¹² Deren »autoriale Handlungsmacht« erstreckt sich gleichermaßen über das gesamte Webseiten-Design, was nicht unbedeutend ist, da etwa auch die Hyperlink-Belege unter Inmans Behauptungen oder Baumanns einleitende und

kommentierende Html-Bemerkungen integrale Bestandteile ihrer jeweiligen Aussagenformationen liefern. Die bildlichen Selbstdarstellungen der jeweiligen Schöpfer_innen ließen sich damit etwa analog zu Joe Saccos Comic-Reportagen (vgl. Schüwer, 435–442) oder vielleicht treffender: zu Art Spiegelmans *Maus* (vgl. Packard 2006, 249–257; Thon 2016, 200–206) auffassen. In diesem Fall hätten wir es mit dem bekannten Dualismus eines »Erzählenden Ichs« vs. eines »Erlebenden Ichs« (*I-as-narrator vs. I-as-character*, vgl. Groensteen 2013, 98–103; Rüggeheimer) zu tun, die beide als (Selbst-)Darstellungen der Autor_innenfiguren fungieren, wobei das piktorial dargestellte »Erlebende Ich« auch ständig wechselnde, metaphorische (»uneigentliche«) Erscheinungsformen annehmen kann (vgl. Abb. 3). Dieses Verfahren kennen wir etwa von Spiegelmans »Mäuse-Verkleidungen«, es wird generell im Comic häufig eingesetzt:

Lewis Trondheim prefers to draw himself with a bird's head. Moebius likes to multiply his graphic selves; he appears in the guise of different characters, some corresponding to different stages of his life, some to different roles (Groensteen 2013, 99).

Ich möchte dennoch eine andere Modellierung vorschlagen, die womöglich interessantere Perspektiven auf die jeweiligen Werke bietet. Es geht mir dabei weniger darum, diesen narratologischen Befund durch einen »richtigeren« ersetzen zu wollen. Stattdessen möchte ich, wie man mit Frank Zipfel sagen könnte, bestimmte konzeptuelle Rahmenbedingungen freilegen, auf denen solche Fragen grundlegend aufbauen (vgl. Zipfel, 48).

Gewiss: wir könnten mit Umberto Eco kritisch danach fragen, ob sich nicht *jeder* Text in einem sehr grundlegenden Sinn als eine »narrative Darstellung« auffassen ließe (Ecos Beispiel ist Spinozas *Ethik*), als eine Erzählung über »einen (grammatisch implizierten) Agenten, also /ego/, welcher die Handlung des Verstehens oder Äußerns ausführt, und indem er dies tut, von einem verwirrten Bewusstseinszustand zu einem deutlicheren Bewusstsein [...] gelangt« (Eco 1987, 137). Eine solche Leseweise aber erscheint Eco (und auch mir) als einigermaßen ungewöhnlich – und auch analytisch nicht unbedenklich, da wir so andere wichtige Unterscheidungen verlieren.¹³ Wir wären dann nämlich darauf festgelegt, jede Artikulation primär als eine homodiegetische (und im unmarkierten Fall non-fiktionale) »Erzählung« über ein artikulierendes Subjekt aufzufassen. Auch der hier vorliegende Text wäre dann als Erzählung einer sich reflexiv darstellenden Erzählerfigur (namens Lukas R. A. Wilde) zu verstehen.¹⁴ Werner Wolf hat sehr richtig dafür plädiert, ebenso wenig wie »Narrativität« exklusiv an literarische Texte zu binden sei, dürfe eine »radikal ubiquitäre Position« (Wolf 2002, 31) akzeptabel werden, »wegen des Problems, vor ihrem Hintergrund überhaupt Nicht-Narratives noch dingfest machen zu können« (Wolf 2002, 31). Dies führt zum Kern meines Angebots, wie der non-narrative Artikulationsmodus genauer zu bestimmen wäre – und welche Konsequenzen dies für einen »essayistischen« (non-narrativen) Artikulationsmodus im Comic hat.

Storyworlds: Die Konstitution von Basisnarrativität

Obgleich die meisten Comic-Definitionen implizit oder explizit den Faktor der »Narrativität« mit sich führen und der Konsens vorherrscht, dass Comics in erster Linie ein narratives Medium darstellen (vgl. zur Übersicht Chute; die Beiträge in Brunken/Giesa, insb. Packard 2013, sowie in Gardner/Herman), wurde der Begriff lange eher intuitiv verwendet. Eine Annäherung an die Narratologie fand erst recht spät statt, nach derer als »postklassisch« verstandenen Integration transmedialer und kognitiver Forschungsansätze (vgl. Chute/DeKoven; Lefèvre 2011 sowie die Beiträge in Stein/Thon 2013). Mit Bezug auf Werner Wolfs wegweisenden Text *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik* (2002) und seine daran anschließenden Arbeiten (vgl. Wolf 2003; 2004) wird »Narrativität« seither weniger in enger Fassung über den *discourse* (z. B. als sprachvermitteltes Erzählen) als vielmehr über die von der Rezipient_in konstruierte *histoire* – das Dargestellte – verstanden (vgl. zur Orientierung Packard 2016b, 65–66). Narrativität wäre dann keine Eigenschaft eines Textes mehr, sondern ein kognitives Schema, das von verschiedenen Stimuli (»Narremen«) unterschiedlich aktiviert werden kann. Wurden »Narration« und »Repräsentation« zuvor häufig als Gegensatzpaare angesehen, so ist es nun möglich, »diegetische« und »mimetische« Modi als gleichermaßen narrativ aufzufassen, solange sie ähnliche Rezeptionsmöglichkeiten zulassen (vgl. Herman 2003; Thon 2014; Ryan 2005; 2014b; für piktoriale Darstellungen vgl. umfassend Wilde 2018a, Kap. IV).

Konzipiert man »Narrativität« somit als ein skaliertes und allenfalls prototypisch vorhandenes Merkmalsbündel, als ein *fuzzy set* (vgl. Abbot; Ryan 2007), so steht in dessen Zentrum die (selektive) Darstellung einer raumzeitlich lokalisierten *Situation*. Dazu können verschiedene, eher fakultativ angesehene »narrativitätssteigernde« Elemente hinzukommen. Marie-Laure Ryan konturiert dieses *fuzzy set* als

(1) a spatial constituent consisting of a world (the setting) populated by individuated existents (characters and objects); (2) a temporal constituent, by which this world undergoes significant changes caused by non-habitual events [...]; (3) a mental constituent, specifying that the events must involve intelligent agents who have a mental life and react emotionally to the states of the world (or to the mental states of other agents) (Ryan 2014a, 475).

Nur äußerst eingeschränkt »narrativ« wären damit etwa »representations of abstract entities and entire classes of concrete objects, scenarios involving »the human race«, »reason«, »the State«, »atoms«, »the brain«, etc.« (Ryan 2007, 29). Bereits der erste Punkt (das konstitutive Attribut einer »Welt« voll »individuiertes Gegenstände«) ist insofern bemerkenswert, als er in vielen »klassischen« Definitionen schlicht vorausgesetzt oder ganz unterschlagen wurde, die erst am zweiten Punkt, den Zustandsveränderungen ansetzen. Der »klassischen« Konzeption von Genette zufolge würde »Narrativität« bekanntlich mindestens »an action or an event, even a single one, [...] a transformation, a transition from an earlier state to a later and resultant one« erfordern (Genette, 19; vgl. Prince, 4).

Viele der piktorialen Faktoren, die zu einer rezipient_innenseitigen Narrativierung von Bildmedien anregen (können), hat Werner

Wolf bereits umfassend beschrieben (vgl. auch Grünewald 2012; Holländer; Ryan 2009; Sonesson; Steiner; Speidel). Wenn die Rezipient_in sich zu einer »narrativierenden« (verzeitlichenden) Interpretationsweise entschieden hat, so setzt sie auch eine partikuläre Existenz des Dargestellten im Raum voraus. Legt man aber das oben angeführte transmediale Modell zugrunde, so werden die Kriterien an »Narrationsinduzierung« deutlich erweitert. Sie würden lediglich erfordern, dass die Rezipient_innen-schaft auf Grundlage des sichtbaren Bildinhalts eine *Situation* in einer möglichen Welt imaginiert, einer »basic facts domain« (Margolin 2007, 71), in der das intensional im Bild Sichtbare auch eine extensionale Identität besitzt. Dies ist unabhängig von einer expliziten »Verzeitlichung« dieser Situation und unabhängig von einem Urteil über deren Fiktivität (vgl. dazu umfassend Wilde 2018a, Kap. V).¹⁵

Aus Perspektive der kognitiven Narratologie bedeutet dies, dass eine mentale Modellbildung einer dargestellten Situation vollzogen werden konnte (vgl. Kukkonen, 24).¹⁶ David Herman formuliert dies so:

[N]arratives can also be thought of as systems of verbal or visual cues prompting their readers to *spatialize* storyworlds into evolving configurations of participants, objects, and places« (Herman 2004a, 263; Herv. im Orig.).

Nimmt man diese Auffassung ernst, so bedeutet es, dass narrative Darstellungen einerseits *immer* – zumindest implizierte – »spatial configurations« umfassen (Herman 2004a, 64). Andererseits aber impliziert jede Darstellung von partikularisierten Objekten oder Personen *zwingend* auch, dass diese ebenfalls in der Zeit existieren. In der Diegese oder Storyworld ist

beides gleichermaßen impliziert. Die Diegese gilt nach den *Grundbegriffen der Literaturwissenschaft* allgemein »als Inbegriff der Sachverhalte, deren Existenz von der Erzählung behauptet oder impliziert wird« (Gfrereis, 38). Als einer komplexen, raumzeitlichen und auf mehrere ontologische Ebenen verteilten Struktur von Situationen kann über diese auch *propositional* (d. h. wahrheitsfähig) gesprochen werden: »[A]ny narrative, regardless of its lengths, is a macro speech act of the constative type, claiming that such and such happened« (Margolin 2014, 647; vgl. Klauk, 265; Köppe; Walton, 35; Werner 2014; Wulff, 40). Oder erneut in Ryans Worten:

[A]uch wenn Fiktion eine fremde Welt darstellt, stellt sie diese Welt dar, als wäre sie tatsächlich, indem sie sie im Indikativ beschreibt und nicht im Konditional. Indem sie als Faktisches auftritt, lädt sie ihre Nutzer ein, sich in diese fremde Welt zu versetzen. Ich nenne diesen Akt von Sich-Versetzen fiktionale Neuzentrierung (*fictional recentering*) (Ryan 2009, 74; Herv. im Orig.).

Ich möchte eine solche Rezipient_innenhaltung, die eine in Raum und Zeit verortete Situation imaginiert, über die propositional gesprochen werden kann, als (Unterstellung von) *Basisnarrativität* bezeichnen. Dies ist unabhängig davon, welche selektiven »Ausschnitte« der Welt tatsächlich vorliegen und ob diese als ein fiktionaler oder non-fiktionaler *claim* ausgegeben oder angesehen werden (vgl. aber Anm. 15). So müssen auch Einbild-Cartoons *immer* als basisnarrativ erachtet werden, insofern sie ein *referential*

meaning (vgl. Bordwell, 8; Persson, 32; Thon 2016, 53), eine Bezugnahme auf partikularisierte (fiktive oder nicht fiktive, in jedem Fall aber *extensionale*) Gegenstände voraussetzen. In Wolfram Pichlers und Ralph Ubls bildtheoretischer Übersichtsdarstellung würde es sich hierbei um die Frage der *definiten Bestimmbarkeit* von Bildobjekten handeln (vgl. Pichler/Ubl, 50–57). Dabei ist nicht entscheidend, ob diese tatsächlich vorgenommen wird oder überhaupt vorgenommen werden kann – sondern ob die Rezipient_innenschaft solches annimmt oder erwartet (vgl. erneut Wilde 2018a, Kap. V):



Abb. 4: *Libretto 1* (Lutz, 17f.).

Die definite Bildbestimmung fängt [...] schon da an, wo man bereit ist zu sagen: Das ist derselbe Mann mit Bart wie in jenem anderen Bild. Ob es den so identifizierten Mann mit Bart auch als einen wirklichen gibt, ist unter dieser Voraussetzung gleichgültig; bedeutsam ist allein die Möglichkeit oder Erwartung, dass das gegebene Bildobjekt *reidentifiziert* werden kann, sei es auch nur in einem anderen Bild (Pichler/Ubl, 51; Herv. im Orig.).

Wenn wir noch einmal Abbildung 3 heranziehen,

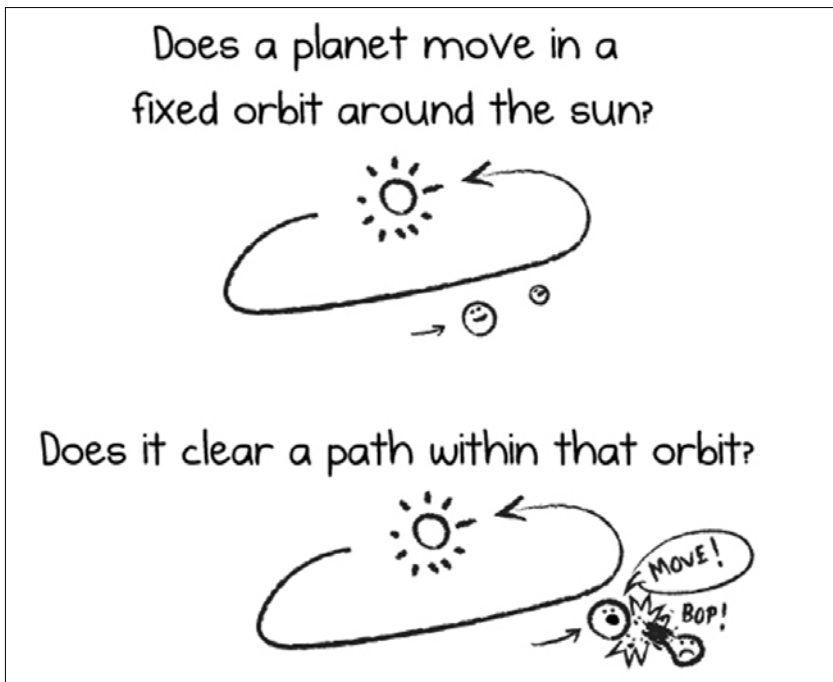


Abb. 5: *How to be Perfectly Unhappy* (Inman 2016, n. pag; Ausschnitt L. W.).

lässt sich in den beiden oberen Panels unschwer inferenziell auf *dasselbe* dargestellte Wesen schließen (in zwei unterschiedlichen Zeitmomenten), obgleich die in der Abbildung sichtbaren »Bildobjekte« sich phänomenologisch gesehen deutlich unterscheiden.¹⁷ Damit lässt sich erklären, warum Basisnarrativität (und ein *referential meaning*) im Comic zumeist vorausgesetzt werden kann (auch wenn die Situationen elliptisch bleiben und von der Rezipient_in mit Rückgriff auf Weltwissen imaginativ ergänzt werden müssen). Sie ergibt sich beinahe zwangsläufig über die Sequenzialität der Bildfolge: »Das von einem Bild zum nächsten wiedererkannte, reidentifizierte Bildobjekt weist über die Bildvehikel, in denen es zu erkennen ist, immer schon hinaus: Es scheint eine eigene Geschichte zu haben« (Pichler/Ubl, 52; vgl. analog dazu Packard 2006, 103). Mit Stephan Packard gesprochen verwei-

sen wohl darum die (allermeisten) Comics typischerweise immer auf dargestellte Einzeldinge (vgl. Packard 2006, 180; 2013) – wir setzen dies in der Lektüre der Bildsequenz geradezu voraus.

Diese mediale Interpretationsgewohnheit bleibt selbst dort noch aktiv, wo von *keinerlei* gegenständlichen Bildinhalten mehr die Rede sein kann. Ein schönes Beispiel dafür wäre Ferdinand Lutz' ICOM-preisgekürtes *Libretto 1* (2016). Auf den ersten Blick hat es lediglich abstrakte Bilder aufzuweisen (vgl. Abb. 4), die sich bei der Lektüre jedoch

als durchaus konventionell narrative Darstellung entpuppen: »Erzählt« wird von den Begebenheiten in einer Kleinstadt, in der alle Haushalte (bis auf einen!) in der Lotterie gewonnen haben. Es handelt sich daher, trotz der »abstrakten Optik«, dennoch um eine konventionelle narrative Darstellung über eine entsprechende non-fiktive Begebenheit im spanischen Sodeto zum Jahreswechsel 2011/2012 (alle Bewohner bis auf den Regisseur Costis Mitsotakis wurden hier über Nacht reich).

Die Schwelle zur Narrativierung ist also äußerst leicht zu überschreiten – in vielen Fällen bereits durch die mediale Rahmung *als Comic*:

[T]here is a current cultural disposition to read whatever formally resembles comics as likely narrative, likely fictional, and as less likely than serious (Packard 2017a, 22; Herv. L. W.; vgl. 2016a, 133–139).

Doch damit lässt sich nichtsdestotrotz ohne weiteres brechen. In Abbildung 5 vergleicht Inman die Schwierigkeiten, eine präzise Vorstellung von »happiness« zu entwickeln, mit den epistemologischen Definitionsproblemen von Planeten. Zur besseren Einprägsamkeit dieses Gedankens präsentiert er eine »Mikro-Erzählung« über zwei anthropomorphisierte Himmelskörper und das Ereignis ihrer Begegnung: »Move!«, »Bop!« (vgl. Abb. 5): »[A]n action or an event, even a single one« (Genette, 19). Ist damit jedoch zugleich eine *basic facts domain* impliziert, für die Inmans Werk behaupten würde, dass (»dort«) bestimmte anthropomorphe Planeten *existieren*? (Denken wir etwa an die Figur Ego, The Living Planet, die in GUARDIANS OF THE GALAXY VOL. 2 von Kurt Russel gespielt wird). Genau diese »Domäne« (»Narratives represent things as existing, and circumstances as being so«, Currie, 7) geben die grafischen Diskurse von Inman und Baumann auf – zumindest auf Makro-Ebene.

Damit aber ergibt sich die folgende Paradoxie: Einerseits fungieren Szenendarstellungen wie Abbildung 5 global eher wie Sinnbilder oder Piktogramme (vgl. Novitz, 13; McDonnell, 85, 94; Scholz, 134–145; Steinbrenner, 182; Wilde 2017a). Andererseits muss die Re-

zipient_innenschaft dazu *zunächst* eine mentale Modellbildung der dargestellten Situation vollzogen haben (es muss ein vorläufiges *referential meaning* erschlossen worden sein), bevor dieser hinzutretende, symbolische Bedeutungen zugestanden oder zugesprochen werden können. Erst dann können diese als »eigentlich Gemeintes« extrahiert werden (vgl. Eder, 61–130; Wilde 2018a, Kap. V).¹⁸ Mit Thon lassen sich diese beiden Ebenen genauer zueinander bestimmen. Er differenziert zwei unterschiedliche Bezugsgrößen narrativer Darstellungen. Auf der einen Seite haben wir es mit (»lokalen«) *dargestellten Situationen* zu

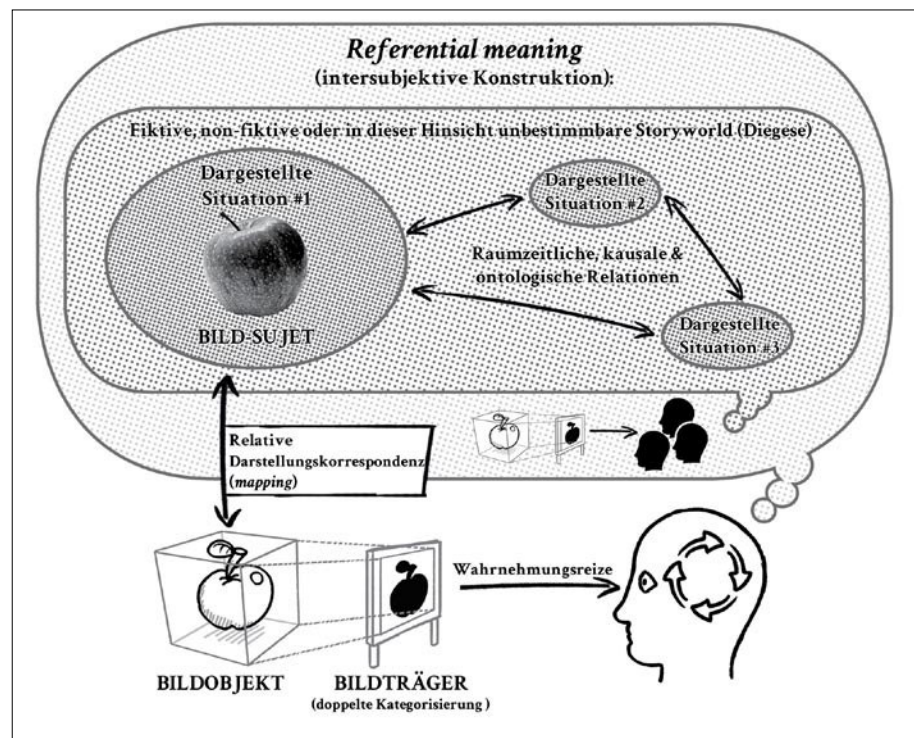


Abb. 6: Bildlichkeit und narratives Verstehen (Illustration von Kilian Wilde).

zipient_innenschaft dazu *zunächst* eine mentale Modellbildung der dargestellten Situation vollzogen haben (es muss ein vorläufiges *referential meaning* erschlossen worden sein), bevor dieser hinzutretende, symbolische Bedeutungen zugestanden oder zugesprochen werden können. Erst dann können diese als »eigentlich Gemeintes« extrahiert werden (vgl. Eder, 61–130; Wilde 2018a, Kap. V).¹⁸ Mit Thon lassen sich diese beiden Ebenen genauer zueinander bestimmen. Er differenziert zwei unterschiedliche Bezugsgrößen narrativer Darstellungen. Auf der einen Seite haben wir es mit (»lokalen«) *dargestellten Situationen* zu

tionierung beider Bezugsgrößen zueinander entwickeln sich für die Rezipient_in die genannten »mental models of who did what to and with whom, when, where, why, and in what fashion in the world to which recipients relocate« (Herman 2004a, 9): eine Storyworld oder Diegese (vgl. dazu umfassend Ryan/Thon; Thon 2015). Abbildung 6 zeigt noch einmal zusammenfassend, warum das, was wir in Bildern *sehen*, niemals diegetisch sein kann. In bildtheoretischen Ansätzen spricht man bei einem Gegenstand, der durch ganz unterschiedliche solcher »Bildobjekte« (und auch durch völlig andere Zeichenmodalitäten wie Schrift) darstellbar wäre, von einem »Bild-Sujet« (*picture subject*). Als Teil eines intersubjektiven Konstrukts, einer Storyworld, kann dieses Sujet allenfalls in recht hoher Darstellungskorrespondenz zu dem stehen, was wir »im Bild« sehen. Auch ein Darsteller auf einer dreidimensionalen Theaterbühne aber kann lediglich eine Repräsentation von Hamlet sein (der in einer ontologisch geschiedenen raumzeitlichen Domäne »existiert«), und dies gilt für perzeptuelle Ersatzreize auf zweidimensionalen Flächen ganz ebenso (vgl. ausführlicher Wilde 2018a, Kap. IV).

Narrativität zeigt sich vor allem in Hinblick auf solche Grenzfälle, die die Konstitution globaler Kohärenz (einer Diegese) gezielt unterlaufen. Dazu gehören etwa die bereits erwähnten abstrakten Comics (nicht jedoch *Libretto 1*). Jan Baetens hat ganz richtig gezeigt, dass unter »abstrakten« Comics nicht nur solche Werke fallen, die über *keinerlei* gegenständliche (figurative) Bilder mehr verfügen, sondern auch solche, deren »Bildobjekte« sich keinem raumzeitlichen Kontinuum mehr

zuordnen lassen, in denen die dargestellten Objekte eine individuierte oder partikularisierte Existenz (als Bild-Sujets) hätten:

Abstract's opposite is not only »figurative« or »representational« but also [...] »narrative«. Abstraction seems to be what resists narrativization, and conversely narrativization seems to be what dissolves abstraction (Baetens 2011, 95; vgl. dies zu Groensteen 2014).

Mit Thons zweistufigem Modell des narrativen Verstehens lässt sich genau beschreiben, was in diesem Modus geschieht: die einzelnen Bilder bzw. Bildszenen besitzen Basisnarrativität und erlauben damit ein (jeweils) lokales *referential meaning*, ohne dass dieses aber in einer globalen dargestellten Welt beheimatet (und raumzeitlich, ontologisch oder kausal miteinander verbunden) wäre.¹⁹ Auch dies lässt sich

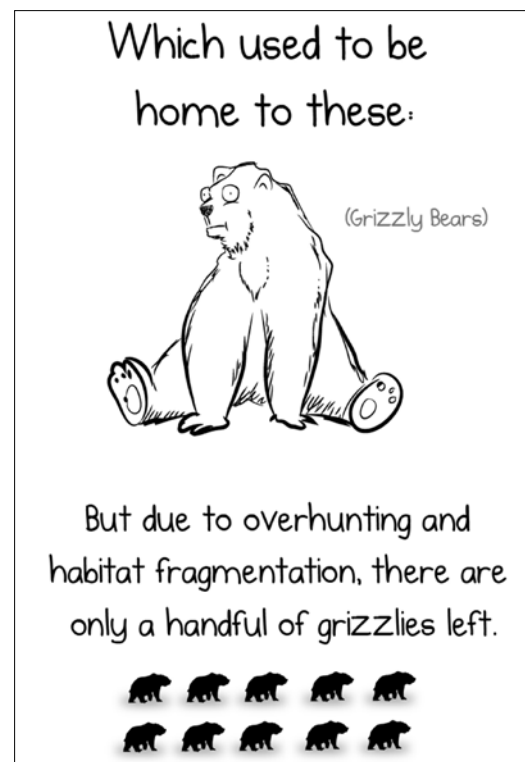


Abb. 7: *Grizzlies North Cascade* (Inman 2017a, n. pag; Ausschnitt L. W.)

aber noch »unterbieten«, und hier spielen insbesondere die grafischen (handgezeichneten) Qualitäten der Comic-Medialität mit hinein.

Piktogrammatik: Die Auflösung von Basisnarrativität

If we conceive of a world as some kind of container for individual existents, or as a system of relationships between individual existents, not all texts project a world (Ryan 2014b, 32).

Gewiss, »[e]very situation has narrative potential« (Groensteen 2013, 27). Aber präsentiert jedes Bild überhaupt eine »Situation«? Präsentiert jedes Bild partikuläre Einzeldinge? Dies scheint mir das Schlüsselkriterium der rezipient_innenseitig unterstellten Basisnarrativität zu sein.

Erneut ein Beispiel aus *The Oatmeal*: Anfang März 2017 startete Inman eine Kampagne zur Erhaltung von Grizzlybären nahe seiner Heimatstadt Seattle, welche weite mediale Beachtung erfahren hat (vgl. Liptak). In Zusammenarbeit mit zwei Non-Profit-Organisationen versuchte der Autor, das US-amerikanische Innenministerium von einem Programm zur Wiederansiedlung der Bären zu überzeugen, deren Zahl mittlerweile auf unter zehn gesunken sei. Dazu spendete Inman 25.000 Dollar aus eigenen Mitteln und forderte seine Leserschaft dazu auf, 50.000 Unterstützerkommentare auf der Seite des National Park Service zu hinterlassen. »It seems odd, but but social pressure is how legislation gets made« (Inman 2017a, n. pag). Innerhalb weniger Tage kamen über 100.000 Kommentare zusammen (vgl. Brulliard). Ob dies den gewünschten Effekt

nach sich zog, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht sagen. Um seine Leser_innen zum Handeln zu motivieren, legte Inman jedenfalls seine Standpunkte in Comicform dar, und präsentiert dazu auch eine Infografik über die verbleibenden Bären. Eine weitere Illustration liefert zudem eine »comichaft« Darstellung der betroffenen Spezies: »Seattle [...] used to be home to *theses*« (Inman 2017a, n. pag; Herv. L. W.). *Wen oder was genau stellt Inman damit dar?* Die zehn »Bären-Piktografen« (vgl. Abb. 7) wären kaum als *Abbildungen* bestimmter Bären aufzufassen, sie veranschaulichen schließlich nur deren ungefähre Zahl anhand von »Bildsymbolen«. Doch auch die deutlich detailliertere Illustration unmittelbar darüber soll wohl lediglich veranschaulichen, wie »diese« (jene Kategorie von Lebewesen) aussehen: eben sympathisch und damit erhaltenswert. Gewiss, sie zeigen dies, könnte man sagen, anhand eines (fiktiven?) einzelnen Exemplars. Aber gilt dies dann nicht ebenso für die zehn piktografischen Silhouetten darunter? Welche Rezeptionsweise ist in beiden Fällen die vorgängige – als Darstellung von Gegenstandsklassen vs. als Darstellung partikularisierter Entitäten (welche exemplarisch herangezogen werden)? Warum, aufgrund welcher Kriterien? Was steht bei dieser Frage auf dem Spiel? Ich möchte meinen: erneut die Frage nach Basisnarrativität, nach der Imagination einer spezifischen *Situation* in einer möglichen, von Individuen bevölkerten Welt. Grundsätzlich ist dieser Bezug hier deutlich genug – es geht ja um nichts anderes als eine Intervention innerhalb dieser Welt. Damit aber ist nicht zugleich behauptet, dass die einzelnen Bilder eine solche Welt (oder einen Ausschnitt der-

selben) darstellen, ebenso wenig wie das kontextfreie Wort ›Bär‹ oder die Aussage ›Bären haben zottiges Felk‹ selbiges tut.

Insbesondere für fotografische Bilder lässt sich mit einer gewissen Berechtigung stets annehmen, dass sie über Basisnarrativität verfügen, da sie immer Rückschlüsse auf Situationen zulassen, in denen einmal ein partikulares Einzelding vor einer Kamera gestanden hat (Currie spricht hierbei von »*representation-by-origin*«, vgl. Currie, 19–21 sowie auch Eco 2000, 353–375). Einer viel beachteten Aussage von Jurij M. Lotman zufolge zeige ein Film daher auch etwa *immer* Konkretes:

[D]as Wort der natürlichen Sprache kann einen Gegenstand, eine Gruppe von Gegenständen und eine Klasse von Gegenständen jeder beliebigen Abstraktion bezeichnen [...]. Das ikonische Zeichen besitzt eine ursprüngliche Konkretheit, eine Abstraktion kann man nicht sehen« (Lotman, 69).

Die Comic-Theorie scheint dem im Allgemeinen zu folgen. Der Philosoph David Carrier sieht so in der ›Grammatik‹ des Comics den Körper/Geist-Dualismus von Descartes eingebettet: Bilder zeigen demzufolge stets »outward bodily expressions«, Texte »inner states« (Carrier, 72). Packard macht dem gegenüber deutlich, dass auch im Comic zwischen der Extensionalität der Darstellung und einer singulären Gegenständlichkeit des Dargestellten streng zu unterscheiden ist (vgl. Packard 2013, 27 sowie auch Steinbrenner, 181–185). Denken wir etwa an all jene Bildmedien, in denen nicht von Basisnarrativität gesprochen werden kann: viele Verkehrsschilder, die meisten Piktogramme oder Emoticons, aber auch die meisten Gattungsbilder in Bildlexika, denen wir allesamt keine Ausschnitte selektiv darge-

stellter Situationen, kein *referential meaning*, unterstellen (und dies selbst, wenn die Konstitution eines Bildinhalts bzw. von ›Bildobjekten‹ ganz unproblematisch ist, vgl. hierzu Christian sowie Wilde 2017a; 2018a, Kap. III).²⁰ Neil McDonells durchaus typische These hierzu lautet: »The picture of a man on a restroom sign does not refer to any particular man but to all men« (McDonell, 85; vgl. Kjørup, 3504; McLaren, 4; Scholz, 134–145). In Pichlers und Ubls Terminologie hätten wir es mit »indefinit bestimmbar[n] Bildern« zu tun (Pichler/Ubl, 50–59). Sie machen kommunikativ zugänglich, wie *Gegenstandsklassen* aussehen, ohne damit die Existenz eines (bestimmten) Exemplars in einer (möglichen, fiktiven oder nicht fiktiven) Welt zu implizieren. Kendall L. Walton spricht hierbei von »nicht funktionalen Requisiten der Imagination« (Walton, 281; Übersetzung L. W.).²¹

Packard arbeitete sich unlängst sehr genau an dieser Differenz und der Frage nach ihrem fraglichen ›Primat‹ ab (vgl. 2016a). In Peirce'schen Begriffen haben wir es demnach entweder mit einem ikonischen Qualizeichen zu tun, das visuelle Eigenschaftsdimensionen ins Spiel bringt, oder – in konkurrierender Leseweise – mit einem indexikalischen Sinzeichen, das auf bestimmte Einzeldinge verweist (vgl. Peirce). Packards Argument aber ist, dass es ein Primat nicht geben kann. Die ›Bildlichkeit an sich‹ bleibt eine rückwirkende Universalisierung bestimmter Rezeptionsgewohnheiten, medialer Vorerwartungen und generischer Konventionen, die sich entlang historischer ›Drifts‹ entwickeln und ausdifferenzieren (vgl. Packard 2016a, 133–139). Auch unsere Gewissheit, dem fotografischen Dispositiv ein

›Es-war-so-gewesen« (Barthes, 76) zuzugestehen, war schließlich schon lange vor den Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung höchst fragwürdig, war immer schon Eingriffen, Manipulationen, Montagen und Hybridisierungen ausgesetzt (vgl. dazu Fineman). Schon bei der Fotografie handelt es sich also lediglich um eine *Rezeptionserwartung*, auch hier sind stets beide Möglichkeiten gegeben. »Schon die Konkurrenz dieser zwei gängigen Reduktionen zeigt deren Nachträglichkeit und Willkür an. Lügen sie in einem vorgängigen Zeichendenken ›an sich‹ vor, müsste entweder die eine oder die andere vorliegen« (Packard 2016a, 135). Es gibt kein ›Bild an sich‹ (vgl. Wilde 2014), es gibt nur unterschiedliche, konkrete, und stets generisch gerahmte Bildmedien.

Im non-narrativen Modus stellen die Bilder des Comics um, und zwar exakt entlang jener Differenz: von Basisnarrativität und *referential meaning* auf Piktogrammatik, die Darstellung von Gegenstandsklassen (auf welche kommunikativ Bezug genommen werden soll). Insbesondere möchte ich hierbei auf eine faszinierende Möglichkeit hinweisen, eine Grundannahme an Comic-Bildlichkeit aufzugeben, nämlich die Folgende: »Narrative Comicbilder sind Blicke in einen fiktionalen Raum« (Schüwer, 83).²² Genau mit diesem Paradigma brechen Inman und Baumann, wenn sie ›Bildobjekte‹ – wie die obigen Bären – auf leerem Seitengrund bzw. auf der weißen ›digitalen Leinwand‹ präsentieren (vgl. Abb. 1, Abb. 3). In Jörg R. J. Schirras aufschlussreicher modalen Bildtheorie (vgl. Schirra 2001; 2005; 2013 sowie Potysch/Wilde; Wilde 2017a) bestimmt der Autor *typische* Bilder als solche,

die ein System raumzeitlicher Relationen, einen *Kontext*, eröffnen. Ein so verstandener Kontext ist nach Ernst Tugendhat »nicht nur ein [...] sondern es ist das Identifizierungssystem für Wahrnehmbares« (Tugendhat, 462; vgl. dies auch zum Begriff des »displacement«, »to describe the semiotic potential of language to refer to objects remote in time and space«, Nöth, 61). Damit aber ist ein solches Identifizierungssystem nichts anderes als die Definition einer Diegese: »some kind of container for individual existents, or [...] a system of relationships between individual existents« (Ryan 2014b, 32; vgl. Hartmann; Schirra 2013; Wilde 2017a; Wulff sowie umfassend in Wilde 2018a, Kap. V). Dieses Identifizierungssystem erst ermöglicht die Partikularisierung von (fiktiven, nicht fiktiven oder in dieser Hinsicht unbestimmbaren) Einzeldingen in einer möglichen Welt: Basisnarrativität! Ferdinand Fellmann bringt diesen Zusammenhang in folgendem Satz auf den Punkt: »[B]ilder sind Ansichten möglicher Welten [...]. Das macht die Bildsemantik zu einer Mögliche-Welten-Semantik« (2000, 21). Das mag für raumdarstellende Bilder und insbesondere für fotografische richtig (oder zumindest *typisch*) sein. Von solchen Vertretern unterscheidet Schirra nun aber schlüssig Piktogramme, und zwar nicht aufgrund ihrer Ästhetik, sondern da es sich um »spatial entities as something ›outside‹ the everyday space of Euclidian dimensions« (Schirra 2005, 74) handele, »spatial objects in the abstract state space of an infogram« (Schirra 2005, 74). Winfried Nöth zeigt, warum bei solchen ›ausgeschnittenen‹ Bildobjekten die

Grenze des piktorialen Kontexts durch ihre eigene Kontur bestimmt ist:

Sometimes, this frame is coextensive with the contours of a figure which emerges from a ground, for example, the figure of a political hero painted on a white wall. In this case, the contours of the figure constitute the immaterial picture frame; the ground of this picture is simply a painted wall and not a picture (Nöth, 69f.).

Zwar ist es selbstredend jederzeit möglich, auch solche Leerstellen mit Rückgriff auf alltägliches Weltwissen als »piktoriale Ellipsen« (vgl. Schirra 2005, 78) zu interpretieren, in welcher die »ausgesparte Welt« lediglich der imaginativen Ergänzung durch die Leserschaft überantwortet bleibt – und so wird man es in narrativen Comics für gewöhnlich auch stets annehmen. Bei Inman und Baumann scheint mir eine andere Rezeption aber wesentlich naheliegender: es handelt sich um die kommunikative Bezugnahme auf *Gegenstandstypen*, nicht auf irgendwelche partikularisierten Objekte. Bei dem emotionalen Barometer, das Inman seiner Leserschaft zur Verfügung stellen möchte (vgl. Abb. 1), handelt es sich um ein bloßes *Vorstellungsmodell*. Der Autor macht visuelle Eigenschaftsdimensionen zugänglich (vgl. Wilde 2018a, Kap. III), ohne damit irgendeine (fiktionale oder non-fiktionale) Referenzialisierung zu implizieren. Bei den Bären ließe sich dies in kommunikativer Hinsicht so deuten, dass es schön wäre, wenn es wieder mehr sympathische (reale) Wesen *gäbe*, die den dargestellten visuellen Eigenschaften in bestimmter Hinsicht entsprechen. Auch Baumanns auf leerem Grund schwebende Handys, die Bedürfnisbefriedigungs-Apps karikieren (vgl. Abb. 2), wären wohl eher als indefinit

bestimmte Gattungsbilder aufzufassen, die zunächst keine Bezugnahme auf Einzeldinge einer dargestellten Welt vorsehen. Solche Panels scheinen einer prädikativen Bildtheorie daher wie maßgeschneidert zu entsprechen (vgl. Sachs-Hombach 2001; Sachs-Hombach/Schirra 2011; Potysch/Wilde). Anders gesagt: Die für das Essayistische so entscheidende *medienreflexive Qualität* der Bilder (vgl. Filser, 84, 100f.), ihre eigene »Gemachtheit« zu thematisieren, kann im handgezeichneten Medium so eingesetzt werden, dass sie eine Bezugnahme auf scheinbare Einzelgegenstände einschränkt oder gar ausschließt. Sousanis geht sogar so weit zu behaupten, – im genauen Gegensatz zu Carrier oder Lotman –, die Bilder des Comics seien daher *besonders* gut geeignet, »to wrestle with complex and abstract concepts« (Sousanis 2017, 13).

Kommunikationsgefüge II: Non-narrative Comics

Nun lässt sich noch einmal abschließend begründen, warum eine sprachliche Darstellung wie »Bären haben zottiges Fell« kaum als *narrativ* einzustufen wäre; und nur wenig narrativer wäre ein Satz wie: »Ich bin generell ein eher fröhlicher Mensch«. Anders bereits: »Nun sitze ich hier über der Tastatur, während draußen die Sonne scheint«. Diese Differenzierung hängt, in einfachen Worten, mit der bereits angeführten narratologischen Frage zusammen, »to what extent *the narrating situation* is represented as part of the diegetic primary story-world, which, in turn, usually boils down to the question of whether *the narrating situation*

is represented« (Thon 2016, 158; Herv. L. W.). Es bedarf also erneut einer raumzeitlichen Indexikalisierung. Wenn Inman und Baumann zu weiten Teilen keinerlei globale Diegesen – ob fiktiv oder nicht fiktiv – etablieren, so begründet sich damit noch einmal, warum ihre Texte nicht sinnvoll »Erzählern« zu attribuieren wären.²³ Ein jeder Erzähler ist relativ zu der von ihm konstituierten diegetischen »primary storyworld« bestimmbar (vgl. Thon 2016, 155), von der hier gerade keinerlei Rede sein kann (außer in dem ubiquitären Sinne, insofern dies auf alle kommunikativen Artefakte zuträfe). Noch plakativer: Das schriftliche Zeichen »Bär« ist nicht nur darum nicht narrativ, weil es keine Zustandsveränderungen präsentiert. Viel grundlegender noch wird damit *keinerlei* partikulares Individuum referenzialisiert, welches in einer bestimmten möglichen Welt zuhause wäre. Genau wie bei Piktogrammen befinden wir uns in kommunikativer Hinsicht auf Ebene des Lexikons und nicht auf Ebene einer partikularen Bezugnahme (vgl. Eco 2000, 280–336), welche für narrative *und auch basisnarrative* Situationsdarstellungen gleichermaßen konstitutiv wäre.

Wo eine solche Referenzialisierung einer primären Welt voller Einzeldinge nicht mehr möglich ist, verändert sich aber auch das Kommunikationsgefüge des Comics ganz grundlegend. Groensteen unterscheidet im inferenziellen Verstehen von Bildzusammenhängen zwischen den beiden Modi »what has intervened?« und »what is signified?« (Groensteen 2013, 36–41). Während beim Schluss darauf was »vorgefallen« sei (*what has intervened*), alle Bildinhalte einem (fiktiven oder nicht fiktiven) raumzeitlichen Kontinuum attribuiert werden

können, muss andernfalls davon ausgegangen werden, dass *andere* (poetische, argumentative, metaphorische oder rhetorische) Funktionen den Zusammenhang der Bilder legitimieren. Sousanis beschreibt seine Methode ganz ähnlich als »to get at the material through metaphor in both words and images« (Sousanis 2017, 15). Diese Bildmetaphern müssen häufig nicht von einem primären *referential meaning* differenziert werden, da hier gar keines vorliegt, auf dem sie aufbauen könnten (im Sinne von Eders zusätzlichen »symbolischen Bedeutungen«, Eder, 61–130 oder Schüwers »Montage als indirekte[m] Ausdruck einer Idee, einer Ideologie«, Schüwer, 278). Ein Anschluss wäre hier eher an die Cartoon- und Karikaturenforschung möglich, wo bildrhetorische Verfahren wie Metapher, Sinnbild, Personifikation oder Typisierung bereits sehr gut beschreibbar sind (vgl. zur Übersicht etwa Medhurst/DeSousa oder Grünewald 2016).

Wo auch immer uns diese non-narrativen Verfahren begegnen, muss dabei zugleich darauf geschlossen werden, dass eine Instanz außerhalb der »Diegese« (von Letzterer kann ohnehin nur eingeschränkt und lokal die Rede sein) etwas »anzeigen« (*what is signified*) oder vielleicht einfach *kommunizieren* möchte, wie sich Groensteen ausdrückt (2013, 36). Das, was dann dargestellt wird, ist zugleich das, was (mutmaßlich) kommuniziert werden *soll* – etwa, dass Grizzlybären solch ein sympathisches Aussehen haben! Oder, dass bestimmte kognitive Abwehrreaktionen gegen unliebsame Fakten als »backwards and batshit-fucking-bonkers« anzusehen sind. In sprachdominierten Medien sind non-narrative Artikulationen (wie etwa Allgemeinaussagen)

wenig irritierend, eine diskursglobale Auflösung von Situationsdarstellungen ist hier nichts Ungewöhnliches. Der vorliegende Text unternimmt schließlich nichts Anderes. Für Bildmedien hingegen handelt es sich häufig um eine ungewöhnliche »Opazität«. Das Erkennen von Objekten, Figuren und ganzen Szenen ist bei Bildern doch in vielen Fällen nicht nur prä-attentativ, weitgehend kulturunabhängig und ohne explizite Kenntnisse eines erlernten Kodes möglich, sondern auch ohne Rückschlüsse auf kommunikative Intentionen (zumindest wo eine bestimmte ikonische Kategorisierungsschwelle klar überschritten wird). Darauf hat insbesondere die phänomenologische Tradition immer wieder hingewiesen (vgl. Wiesing), und ebenso lässt sich dies aus Perspektive der kognitiven Semiotik begründen (vgl. etwa Blanke; Eco 2000, 358–386 sowie Wilde 2018a, Kap. III). Wo das dergestalt im Bild Sichtbare unmittelbar auf eine Ebene der Diegese »ge-mapped« werden kann (vgl. Abb. 6) – wie es in fotografischen Bildmedien häufig (aber keinesfalls immer, vgl. Thon 2017) der Fall ist – schlägt sich Klaus Sachs-Hombachs »Wahrnehmungsnähe« (2003, 73–99) auf eine bestimmte Weise nieder: Jeder wahrnehmbare Aspekt des Bildes ist dann auch in seiner Referenzialisierungsfunktion gegenüber einer diegetischen Situation relevant (in hoher Darstellungskorrespondenz, mit allen »epistemologischen Verbindlichkeiten«, die Bildlichkeit mit sich führen kann, vgl. Kress, 16; sowie Wilde 2018a, Kap. IV).

Ein narrativer Einsatz von Bildmedien sorgt damit für die medientheoretisch so typische *Transparenz des Medialen*, die »Selbstneutralisierung, des Entzugs der Medien in ihrem Voll-

zug« (Krämer, 133). Diese Transparenz schlägt in Momenten der Opazität um, wenn die gewohnte – narrative – Leseweise des Comics korrigiert werden muss und die jeweiligen Autor_innen wieder als eine »den Inhalt bestimmende und formgebende Instanz« (Filser, 97) ins Licht gerückt werden, ja, gerückt werden müssen, da ansonsten nicht verständlich wird, was mit den piktorialen Darstellungen überhaupt *gezeigt* werden soll. Wir werden beinahe gewaltsam mit jenem »Subjekt, das sich durch das Schreiben stets neu situiert und konstituiert« konfrontiert (Filser, 85; zur Konzeption dieser »essayistischer Subjektivität« vgl. umfassender Corrigan, 80–103). Dass sich in Comics die Autor_innen ihrer jeweiligen Werke häufig »invisibilisieren«, wenn ein Bezug auf eine Storyworld möglich ist, die sich »quasi von selbst« zeigt, wurde viel diskutiert (vgl. Schüwer, 27–37). Dies gilt selbst innerhalb des engeren Korpus an konventionellen (sprich: narrativen) Sachcomics, in dem Schemadarstellungen und diagrammatische Strukturbilder daher auch als Fremdkörper identifiziert werden, welche die Narration »nicht integrierbar« unterbrechen (Jüngst, 186; vgl. Dittmar).²⁴ Im Modus des Essayistischen hingegen, so Filser, würde die mediale Artikulation »nicht als eine sich scheinbar selbst erzählende Geschichte, sondern als Diskurs kenntlich« (Filser, 98). Damit stellen non-narrative Webcomics in besonderer Weise »Intermedien« im Sinne Packards dar, welche in einer spezifischen historischen Situation ihre gewohnte »Lesbarkeit« inmitten der visuellen Kultur neu aushandeln (vgl. Wilde 2018b); und dies sowohl, was eine ungewohnte »Arbeitsteilung« von Schriftlichkeit und Bildlichkeit anbelangt (vgl. Packard

2017b, 137f.), als auch, was ihre Einordnung gegenüber konventionellen Mediengrenzen betrifft (vgl. Packard 2016b, 62). Und je genauer man hinsieht, desto häufiger scheint man diesen »essayistischen« (non-narrativen) Qualitäten auch in zahllosen anderen Comics zu begegnen (vgl. hierzu Anm. 8). Dieses Potential steht vielleicht nicht für einen heroischen »Neuanfang« des Comics – womöglich aber für eine leichte Ausweitung unserer Beschreibungskategorien.

Bibliografie

- Abbot, H. Porter: Narrativity. In: Handbook of Narratology. Volume 1 und Volume 2. 2. Aufl. Hg. v. Peter Hühn, Jan C. Meister, John Pier u. Wolf Schmid. Berlin: de Gruyter, 2014 [2009], S. 587–607.
- Alter, Nora M. u. Timothy Corrigan (Hg.): Essays on the Essay Film. New York: Columbia University Press, 2017.
- Anonym: Triumph of the Nerds. The Internet has Unleashed a Burst of Cartooning Creativity. In: The Economist <<http://www.economist.com/news/christmas-specials/21568586-internet-has-unleashed-burst-cartooning-creativity-triumph-nerds>>. 22.12.2012. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Bachmann, Christian A.: Metamedialität und Materialität im Comic. Zeitungscomic – Comicheft – Comicbuch. Berlin: Christian A. Bachmann, 2016.
- Baetens, Jan: Revealing Traces. A New Theory of Graphic Enunciation. In: The Language of Comics. Word and Image. Hg. v. Robin Varnum u. Christina T. Gibbons. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, S. 145–155.
- Baetens, Jan: Abstraction in Comics. In: Graphic Narratives and Narrative Theory. Special issue of SubStance 40.124 (2011), S. 94–113.
- Banhold, Lars u. David Freis: Von postmodernen Katzen, abwesenden Katzen und Dinosaurier reitenden Banditen. Medienästhetik, Distribution und medialer Kontext von Webcomics. In: Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld. Hg. v. Christian A. Bachmann, Véronique Sina u. Lars Banhold. Essen: Christian A. Bachmann, 2012, S. 159–179.
- Bareis, J. Alexander: Mimesis der Stimme. Fiktionstheoretische Aspekte einer narratologischen Kategorie. In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Hg. v. Andreas Blödorn, Daniela Langer u. Michael Scheffel. Berlin: de Gruyter, 2006, S. 101–122.
- Barthes, Roland. Camera Lucida. Reflections on Photography. Übers. v. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Bartosch, Sebastian: Genre und Comic. In: Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Hg. v. Markus Kuhn, Irina Scheidgen u. Nicola Valeska Weber. Berlin: de Gruyter, 2013, S. 381–406.
- Bauer, Matthias u. Christoph Ernst: Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld. Bielefeld: transcript, 2010.
- Baumann, Johanna (W/A): Danach – Über die Zeit nach einer Trennung. Stuttgart: Panini, 2012.
- Baumann, Johanna (W/A): Gehirnfurz #206. Konsequenzen. In: Schlogger. Gehirnfürze-Kurzcomics <<http://schlogger.de/gehirnfurz-206-konsequenzen>>. 12.06.2016. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Baumann, Johanna: Herzlich Willkommen! In: Schlogger <<http://schlogger.de>>. 2017. Letzter Zugriff am 31.07.2017.

- de Beaugrande, Robert-Alain u. Wolfgang U. Dressler: *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman, 1981.
- Bellour, Raymond: *The Cinema and the Essay as a Way of Thinking* (2011). In: *Essays on the Essay Film*. Hg. v. Nora M. Alter u. Timothy Corrigan. New York: Columbia University Press, 2017, S. 227–239.
- Bender, Theo u. Philipp Brunner: *Essayfilm*. In: *Lexikon der Filmbegriffe* <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=702>>. 12.10.2012. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Birke, Elisabeth u. Tilmann Köppe: *Author and Narrator. Problems in the Constitution and Interpretation of Fictional Narrative*. In: *Author and Narrator*. Hg. v. Dorothee Birke u. Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2015, S. 1–12.
- Blanke, Börries: *Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003.
- Blümlinger, Christa u. Blümlinger Wulff (Hg.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 1992.
- Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1989.
- Bordwell, David u. Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. 10. Aufl. New York: McGraw-Hill, 2013.
- Borstnar, Nils, Eckhard Pabst u. Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, 2008.
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- Brulliard, Karin: *A Proposal to Bring Back Grizzlies just Got a Funny Boost*. In: *The Washington Post* <https://www.washingtonpost.com/news/animalia/wp/2017/03/15/a-proposal-to-bring-back-grizzlies-just-got-a-funny-boost/?utm_term=.6e0da6bc6bb1>. 15.03.2017. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Brunken, Otto u. Felix Giesa (Hg.): *Erzählen im Comic. Beiträge zur Comicforschung*. Essen: Christian A. Bachmann, 2013.
- Carrier, David: *The Aesthetics of Comics*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Cates, Isaac: *Comics and the Grammar of Diagrams*. In: *The Comics of Chris Ware. Drawing is a Way of Thinking*. Hg. v. David M. Ball u. Martha B. Kuhlman. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, S. 90–104.
- Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Christian, Alexander: *Piktogramme. Tendenzen in der Gestaltung und im Einsatz grafischer Symbole*. Köln: Herbert von Halem, 2017.
- Chute, Hillary: *Comics as Literature? Reading Graphic Narrative*. In: *PMLA* 123 (2008), S. 452–465.
- Chute, Hillary u. Marianne DeKoven: *Introduction. Graphic Narrative*. In: *Graphic Narrative. Special Issue of MFS: Modern Fiction Studies* 52 (2006), S. 767–782.
- Civaschi, Matteo u. Gianmarco Milesi: *Das Leben in 5 Sekunden. 200 Biographien von Gott bis Pippi Langstrumpf*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2014a.
- Civaschi, Matteo u. Gianmarco Milesi: *Der ganze Film in 5 Sekunden. 150 große Kinomomente von Psycho bis Avatar*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2014b.
- Corrigan, Timothy: *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press, 2011.

- Currie, Gregory: *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Davies, David: *Aesthetics and Literature*. London: Continuum, 2007.
- van Dijk, Teun A. u. Walter Kintsch: *Discourse and Communication. New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*. New York: Academic Press, 1983.
- Dittmar, Jakob F.: *Grenzüberschreitungen. Integration von Technikdokumentation und dreidimensionalen Bildern in fiktionale Comics*. In: *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*. Hg. v. Thomas Becker. Essen: Christian A. Bachmann, 2011, S. 147–158.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*. Weinheim: Beltz, 1990.
- Doležel, Lubomír: *Fictional Worlds. Density, Gaps, and Inference*. In: *Style. From Possible Worlds to Virtual Realities. Approaches to Postmodernism 29.2 (1995)*, S. 201–214.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Übers. v. Heinz-Georg Held. München: Hanser, 1987.
- Eco, Umberto: *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*. Übers. v. Alastair McEwen. London: Vintage, 2000.
- Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren, 2008.
- Eisner, Will: *Comics & Sequential Art*. 21. Aufl. Tanarac: Poorhouse Press, 2001 [1985].
- Eisner, Will. *Graphic Storytelling and Visual Narrative. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist; includes new and updated material*. New York: Norton, 2008 [1996].
- Enderwitz, Anne u. Rajewsky, Irina O. (Hg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin: de Gruyter, 2016a.
- Enderwitz, Anne u. Rajewsky, Irina O.: *Einleitung*. In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. v. Anne Enderwitz u. Irina O. Rajewsky. Berlin: de Gruyter, 2016b, S. 1–17.
- Fellmann, Ferdinand: *Bedeutung als Formproblem*. In: *Vom Realismus der Bilder*. Hg. v. Klaus Sachs-Hombach. Magdeburg: Scriptorium, 2000, S. 17–40.
- Filser, Barbara: *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*. Paderborn: Fink, 2010.
- Fineman, Mia. *Faking it. Manipulated Photography before Photoshop*. New York: Yale University Press, 2012.
- Flöthmann, Frank: *Grimms Märchen ohne Worte*. 3. Aufl. Köln: DuMont, 2013.
- Flöthmann, Frank: *Muss ein Comic immer aus Bild und Text bestehen? In: Was ist eigentlich eine Graphic Novel? Zur Kultur des Erzählens mit Bildern. Der Reader zum gleichnamigen Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 2.–4.7.2014*. Hg. v. Ute Helmbold. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, 2015, S. 220–231.
- Fludernik, Monika: *Genres, Text Types, or Discourse Modes. Narrative Modalities and Generic Categorization*. In: *Style 34.2 (2000)*, S. 274–292.
- Gardner, Jared: *Storylines*. In: *Graphic Narratives and Narrative Theory. Special Issue of Substance 40.1 (2011)*, S. 53–69.
- Gardner, Jared u. David Herman (Hg.): *Graphic Narratives and Narrative Theory. Special Issue of Substance 40.1 (2011)*.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

- Gfrereis, Heike: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 1999.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 2. Aufl., übers. v. Peter Weber-Schäfer. München: Piper, 1973.
- Goodbrey, Daniel M.: From Comic to Hypercomic. In: Cultural Excavation and Formal Expression in the Graphic Novel. Hg. v. Jonathan C. Evans u. Thomas Giddens. Oxford: Interdisciplinary Press, 2013, S. 291–302.
- Goodbrey, Daniel M. u. Jayms Nichols (Hg.): Digital Comics. Special-Themed Issue of Networking Knowledge 8.4 (2015).
- Groensteen, Thierry: Comics and Narration. Übers. v. Ann Miller. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- Groensteen, Thierry: Narration as Supplement. An Archaeology of the Infra-Narrative Foundations of Comics (1988). Übers. v. Ann Miller u. Bart Beaty. In: The French Comics Theory Reader. Hg. v. Ann Miller u. Bart Beaty. Leuven: Leuven University Press, 2014, S. 163–182.
- Grünwald, Dietrich: Fluss und Bäche. »Zeit in der Bildergeschichte. In: Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld. Hg. v. Christian A. Bachmann, Véronique Sina u. Lars Banhold. Essen: Christian A. Bachmann, 2012, S. 23–54.
- Grünwald, Dietrich (Hg.): Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie. Essen: Christian A. Bachmann, 2013.
- Grünwald, Dietrich: Entlarvung durch Verlarvung. Metaphorik der visuellen Satire. In: Visuelle Satire. Deutschland im Spiegel politisch-satirischer Karikaturen und Bildergeschichten. Hg. v. Dietrich Grünwald. Berlin: Christian A. Bachmann, 2016, S. 107–142.
- GUARDIANS OF THE GALAXY VOL. 2 (USA 2017; R: James Gunn).
- Hague, Ian: A Defining Problem. In: Comics & Politik. Comics & Politics. Hg. v. Stephan Packard. Berlin: Christian A. Bachmann, 2014, S. 73–88.
- Hammel, Björn: Was haben elf telepathische Elefanten mit Star Trek zu tun? Inside Webcomics. In: COMIC! Jahrbuch 2015 (2014a), S. 8–21.
- Hammel, Björn. Webcomics. Einführung und Typologie. Berlin: Christian A. Bachmann, 2014b.
- Hammel, Björn: Webcomics. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 169–180.
- Hangartner, Urs: Sequential Art to Teach Something Specific. Sachcomics – Definitorisches, Historisches, Aktuelles. In: Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information. Hg. v. Urs Hangartner, Felix Keller u. Dorothea Oechslin. Bielefeld: transcript, 2013, S. 13–43.
- Hangartner, Urs: Sachcomics. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 291–303.
- Hangartner, Urs, Felix Keller u. Dorothea Oechslin (Hg.): Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information. Bielefeld: transcript, 2013.
- Hartmann, Britta: Diegetisieren, Diegese, Diskursuniversum. In: montage a/v 16.2 (2007), S. 53–69.
- Herman, David: Introduction. In: Narrative Theory and the Cognitive Sciences. Hg. v. David Herman. Stanford: CSLI, 2003, S. 1–32.
- Herman, David: Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004a.
- Herman, David: Toward a Transmedial Narratology. In: Narrative Across Media. The

- Languages of Storytelling. Hg. v. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004b, S. 47–75.
- Hescher, Achim: Reading Graphic Novels. Genre and Narration. Berlin: de Gruyter, 2016.
- Hochreiter, Susanne u. Ursula Klingenböck (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: transcript, 2014.
- Holländer, Hans: Zeit-Zeichen der Malerei. In: Ästhetik des Comic. Hg. v. Michael Hein, Michael Hüners u. Torsten Michaelsen. Berlin: Schmidt, 2002, S. 103–124.
- Inman, Matthew (W/A): How to Tell If Your Cat Is Plotting to Kill You. Kansas City: Andrews McMeel Publishing, 2012.
- Inman, Matthews (W/A): How to be Perfectly Unhappy. In: The Oatmeal <<http://theoatmeal.com/comics/unhappy>>. 09.2016. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Inman, Matthews (W/A): Grizzlies North Cascade. In: The Oatmeal <http://theoatmeal.com/blog/grizzlies_north_cascades>. 03.2017a. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Inman, Matthews (W/A): You're not going to believe what I'm about to tell you. In: The Oatmeal <<http://theoatmeal.com/comics/believe>>. 04.2017b. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Jahn, Manfred: A Guide to Narratological Film Analysis. In: Poems, Plays, and Prose. A Guide to the Theory of Literary Genres. English Department, University of Cologne <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>>. 02.09.2003. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Jannidis, Fotis: Wer sagt das? Erzählen mit Stimmverlust. In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Hg. v. Andreas Blödorn, Daniela Langer u. Michael Scheffel. Berlin: de Gruyter, 2006, S. 151–164.
- Jüngst, Heike E.: Information Comics. Knowledge Transfer in a Popular Format. Frankfurt a. M.: Lang, 2010.
- Kelleter, Frank u. Daniel Stein: Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens. Zur Gattungsentwicklung von Superheldencomics. In: Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Hg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: transcript, 2012, S. 259–290.
- Kibédi Varga, Aron: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Text und Bild, Bild und Text. Hg. v. Wolfgang Harms. Stuttgart: Metzler, 1990, S. 356–367.
- Kindt, Tom u. Hans-Harald Müller: The Implied Author. Concept and Controversy. Berlin: de Gruyter, 2006.
- Kjørup, Søren: Pictograms. In: Semiotik. Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. A Handbook on the Sign. Band 4. Hg. v. Roland Posner, Klaus Robering u. Thomas A. Seboek. Berlin: de Gruyter, 2004, S. 3504–3510.
- Klauk, Tobias: Fiktion und Modallogik. In: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2014, S. 255–273.
- Klauk, Tobias u. Tilmann Köppe (Hg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin: de Gruyter, 2014.
- Köppe, Tilmann: Fiktive Tatsachen. In: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2014, S. 190–208.
- Köppe, Tilmann u. Jan Stührling: Against Pan-Narrator Theories. In: Journal of Literary Semantics 40 (2011), S. 59–80.
- Köppe, Tilmann u. Jan Stührling: Against Pragmatic Arguments for Pan-Narrator Theories. The Case of Hawthorne's Rappaccini's Daughter. In: Author and Narrator. Hg. v.

- Dorothee Birke u. Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2015, S. 13–43.
- Kramer, Sven u. Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK, 2011.
- Krämer, Sybille: *Kulturanthropologie der Medien. Thesen zur Einführung*. In: *Paragana: Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie* 13.1 (2004), S. 130–133.
- Krämer, Sybille, Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Tötzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie, 2012.
- Kress, Gunther R.: *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge, 2010.
- Krohn, Bill: *Welles, Fernsehen und der Essay-film*. In: *Schreiben, Bilder, Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Hg. v. Christa Blümlinger u. Blümlinger Wulff. Wien: Sonderzahl, 1992, S. 171–177.
- Kuhn, Markus u. Andreas Veits: *Narrative Mediation in Comics: Narrative Instances and Narrative Levels in Paul Hornschemeier's The Three Paradoxes*. In: *Author and Narrator*. Hg. v. Dorothee Birke u. Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2015, S. 235–262.
- Kukkonen, Karin: *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.
- Kunz, Tobias: »Oopsie, I made a universe!« *Narration und Metareferenz in Brian K. Vaughan und Fiona Staples' Saga*. In: *Medienobservationen* <http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/comics/comics_pdf/kunz_metareferenz.pdf> 23.08.2017. Letzter Zugriff am 25.10.2017.
- LaMarre, Thomas: *Manga Bomb. Between the Lines of Barefoot Gen*. In: *Comics Worlds and the World of Comics. Towards Scholarship on a Global Scale*. Hg. v. Jaqueline Berndt. Kyoto: International Manga Research Center, Kyoto Seika University, 2010, S. 262–307.
- Lefèvre, Pascal: *Die Modi dokumentarischer Comics*. Übersetzt von Markus Oppolzer. In: *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie*. Hg. v. Dietrich Grünewald. Essen: Christian A. Bachmann, 2013, S. 31–43.
- Lefèvre, Pascal: *No Content without Form. Graphic Style as the Primary Entrance to the Story*. In: *The Visual Narrative Reader*. Hg. v. Neil Cohn. London: Bloomsbury, 2016, S. 67–88.
- Leinfelder, Reinhold, Alexandra Hamann, Jens Kirstein u. Marc Schleunitz (Hg.): *Comics Meets Science. Proceedings of the Symposium on Communicating and Designing the Future of Food in the Anthropocene*. Berlin: Christian A. Bachmann, 2017.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- Leopold, Todd: *From Grains of Oatmeal, Big Things for Cartoonist*. In: CNN <<http://edition.cnn.com/2013/01/31/tech/oatmeal-inman-web-comics>>. 31.01.2013. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Liew, Sonny (W/A): *The Art of Charlie Chan Hock Chye*. New York: Pantheon, 2016.
- Lim, Yiru: *Who is Charlie Chan Hock Chye? Verisimilitude and (The Act of) Reading*. In: *Comicsforum* <<https://comicsforum.org/2017/09/26/who-is-charlie-chan-hock-chye>>. 26.09.2017. Letzter Zugriff am 25.10.2017.
- Liptak, Andrew: *The Oatmeal Launched a Write-in Campaign to Reintroduce Grizzly Bears to the North Cascades*. In: *The Verge* <<https://www.theverge.com/2017/3/12/14901798/the-oatmeal-write-in-campaign-grizzly-bears-north-cascades>>. 12.03.2017. Letzter Zugriff am 31.07.2017.

- Lotman, Jurij M.: Probleme der Kinoaesthetik. Einführung in die Semiotik des Films. Übers. v. Christiane Böhler-Auras. Frankfurt a. M.: Syndikat, 1977.
- Lutz, Ferdinand (W/A): libretto 1. Köln: Quantity Books, 2016.
- Malmkjær, Kirsten: The Linguistics Encyclopedia. 2. Aufl. London: Routledge, 2004 [1991].
- Margolin, Uri: Character. In: The Cambridge Companion to Narrative. Hg. v. David Herman. Cambridge, Ma: Cambridge University Press, 2007, S. 66–79.
- Margolin, Uri: Narrator. In: Handbook of Narratology. Volume 1 und Volume 2. 2. Aufl. Hg. v. Peter Hühn, Jan C. Meister, John Pier u. Wolf Schmid. Berlin: de Gruyter, 2014 [2009], S. 646–666.
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Übers. v. Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen, 1994.
- McCloud, Scott: Comics neu erfinden. Wie Vorstellungskraft und Technologie eine Kunstform revolutionieren. Übers. v. Jens Balzer. Hamburg: Carlsen, 2001.
- McDonell, Neil: Are Pictures Unavoidably Specific? In: *Synthese* 57.1 (1983), S. 83–98.
- McLaren, Ian: Some Pictorial Symbol Systems for Public Places. In: *Iconic Communication*. Hg. v. Philip G. Barker u. Masoud Yazdani. Bristol: Intellect, 2000, S. 42–50.
- Medhurst, Martin J. u. Michael A. DeSousa: Political Cartoons as Rhetorical Form. A Taxonomy of Graphic Discourse. In: *Communication Monographs* 48 (1981), S. 197–236.
- Miodrag, Hannah: Origins and Definitions. Arguments for a Non-Essentialists Approach. In: *International Journal of Comic Art IJoCA* 17.1 (2015), S. 24–44.
- Mitchell, William J.T.: Comics as Media. Afterword. In: *Critical Inquiry* 40.3 (2014), S. 255–265.
- Möbius, Hanno: Das Abenteuer »Essayfilm«. In: *Versuche über den Essayfilm*. Hg. v. Hanno Möbius u. Chris Marker. Marburg: Inst. für Neuere Dt. Literatur, 1991, S. 10–24.
- Nichols, Bill: Introduction to Documentary. 3. Aufl. Bloomington: Indiana University Press, 2017 [2001].
- Nöth, Winfried: Metapictures and Self-Referential Pictures. In: *Self-Reference in the Media*. Hg. v. Nina Bishara u. Winfried Nöth. Berlin: Mouton de Gruyter, 2007, S. 61–78.
- Novitz, David: Pictures and their Use in Communication. A Philosophical Essay. The Hague: Nijhoff, 1977.
- Nünning, Ansgar u. Vera Nünning: Produktive Grenzüberschreitung. Intermediale und Interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, S. 1–22.
- Packard, Stephan: Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006.
- Packard, Stephan: Erzählen Comics? In: *Erzählen im Comic. Beiträge zur Comicforschung*. Hg. v. Otto Brunken u. Felix Giesa. Essen: Christian A. Bachmann, 2013, S. 17–32.
- Packard, Stephan: Wie narrativ sind Comics? Aspekte einer historischen Transmedialität. In: *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Hg. v. Susanne Hochreiter u. Ursula Klingeböck. Bielefeld: transcript, 2014, S. 97–120.
- Packard, Stephan: Bilder erfinden. Fiktion als Reduktion und Redifferenzierung in graphischen Erzählungen. In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. v. Anne

- Enderwitz u. Irina O. Rajewsky. Berlin: de Gruyter, 2016a, S. 125–143.
- Packard, Stephan: Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: »Was ist ein Comic?«. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2016b, S. 56–73.
- Packard, Stephan: How Factual are Factual Comics? Parasitic Imaginations in Referential Cartoons. In: Comics Meets Science. Proceedings of the Symposium on Communicating and Designing the Future of Food in the Anthropocene. Hg. v. Reinhold Leinfelder, Alexandra Hamann, Jens Kirstein u. Marc Schleunitz. Berlin: Christian A. Bachmann, 2017a, S. 19–27.
- Packard, Stephan: Sagen und Sehen jenseits von Schrift und Bild. Aufteilungen des Sinnlichen im Comic. In: Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt. Hg. v. Matthias Harbeck, Marie Schröer u. Linda Heyden. Berlin: Christian A. Bachmann, 2017b, 131–143.
- Pantenburg, Volker: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.
- Pantenburg, Volker: Farocki/Godard. Film as Theory. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.
- Pedri, Nancy: Graphic Memoir. Neither Fact nor Fiction. In: From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative. Hg. v. Daniel Stein u. Jan-Noël Thon. Berlin: de Gruyter, 2013, S. 127–153.
- Peirce, Charles S.: On a New List of Categories. In: Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition. Volume 2: 1867-1871. Hg. v. Edward C. Moore. Bloomington: Indiana University Press, 1984, S. 49-59.
- Persson, Per: Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery. Cambridge, Ma: Cambridge University Press, 2003.
- Pichler, Wolfram u. Ralph Ubl: Bildtheorie. Zur Einführung. 2. Aufl. Hamburg: Junius, 2016 [2014].
- Pietrzak-Franger, Monika, Stephan Packard u. Susanne Schwertfeger: Entflachung des Denkens. Unflattening – am Roundtable. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 2.5 (2016), S. 11–19.
- Potysch, Nicolas u. Lukas R.A. Wilde: Picture Theory and Picturebooks. In: The Routledge Companion to Picturebooks. Hg. v. Bettina Kümmerling-Meibauer. London: Routledge, 2017, S.439–450.
- Prince, Gerald: Narratology. The Form and Functioning of Narrative. Berlin: Mouton, 1982.
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen: Francke, 2002.
- Reichert, Ramón: Die Medienästhetik der Webcomics. In: Theorien des Comics. Ein Reader. Hg. v. Barbara Eder, Elisabeth Klar u. Ramón Reichert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 121–141.
- Richardson, Brian (Hg.): Style. Special Issue: The Implied Author 45.1 (2011).
- del Rio Garcia, Eduardo (Rius) (W/A): Marx für Anfänger. Übers. v. Ludwig Moos. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1982 [1979].
- Rommens, Aarnoud, Björn-Olav Dozo, Pablo Turnes u. Erwin Dejasse (Hg.): Abstraction and Comics/La BD et l'abstraction. Liege: Liège University Press/Presses Universitaires de Liège, 2017.
- Rüggemeier, Anne: »Posing for All the Characters in the Book«. The Multimodal Processes of Production in Alison Bechdel's Relational Autobiography Are You My Mother?. In: Journal of Graphic Novels and Comics 7.3 (2016), S. 254–267.
- Ryan, Marie-Laure. Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

- Ryan, Marie-Laure: On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology. In: *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Hg. v. Jan C. Meister, Tom Kindt u. Wilhelm Schernus. Berlin: de Gruyter, 2005, S. 1–23.
- Ryan, Marie-Laure: Towards a Definition of Narrative. In: *The Cambridge Companion to Narrative*. Hg. v. David Herman. Cambridge, Ma: Cambridge University Press, 2007, S. 22–38.
- Ryan, Marie-Laure: Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien. Übersetzt von Sylvia Zirden. In: »Es ist, als ob«. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. Hg. v. Gertrud Koch u. Christiane Voss. München: Fink, 2009, S. 69–86.
- Ryan, Marie-Laure: Narration in Various Media. In: *Handbook of Narratology. Volume 1 und Volume 2*. 2. Aufl. Hg. v. Peter Hühn, Jan C. Meister, John Pier u. Wolf Schmid. Berlin: de Gruyter, 2014a [2009], S. 447–467.
- Ryan, Marie-Laure: Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Hg. v. Marie-Laure Ryan u. Jan-Noël Thon. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014b, S. 25–49.
- Ryan, Marie-Laure u. Jan-Noël Thon (Hg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- Sachs-Hombach, Klaus: Bild und Prädikation. In: *Bildhandeln*. Hg. v. Klaus Sachs-Hombach. Magdeburg: Scriptorum, 2001, S. 55–76.
- Sachs-Hombach, Klaus: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem, 2003.
- Sachs-Hombach, Klaus u. Jörg R.J. Schirra: Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen. In: *IMAGE. Themenheft Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation 3* (2006) S. 175–191 <<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=84>>. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Sachs-Hombach, Klaus u. Jörg R.J. Schirra: Prädikative und modale Bildtheorie. In: *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Hg. v. Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm u. Hartmut Stöckl. Berlin: Schmidt, 2011, S. 95–119.
- Sackmann, Eckart: Comic. Kommentierte Definition. In: *Deutsche Comicforschung 6* (2010), S. 6–9.
- Sadanobu, Toshiyuki: »Characters« in Japanese Communication and Language. An Overview. In: *Acta Linguistica Asiatica 5.2* (2015), S. 9–27.
- Scherer, Christina: Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm. München: Fink, 2001.
- Scherer, Christina: Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm. In: *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Hg. v. Sven Kramer u. Thomas Tode. Konstanz: UVK, 2011, S. 143–158.
- Schirra, Jörg R.J.: Bilder – Kontextbilder. In: *Bildhandeln*. Hg. v. Klaus Sachs-Hombach. Magdeburg: Scriptorum, 2001, S. 77–100.
- Schirra, Jörg R.J.: *Foundation of Computational Visualistics*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2005.
- Schirra, Jörg R.J.: Kontext. In: *GIB – Glossar der Bild-Philosophie* <<http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Kontext>>. 2013. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Schmid, Wolf: Implied Author. In: *Handbook of Narratology. Volume 1 und Volume 2*. 2. Aufl. Hg. v. Peter Hühn, Jan C. Meister, John Pier u. Wolf Schmid. Berlin: de Gruyter, 2014 [2009], S. 288–300.

- Scholz, Oliver R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2004 [1991].
- Schröer, Marie: *Graphic Memoirs – autobiographische Comics*. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Hg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 263–275.
- Schröer, Marie: »Der Ursprung der Welt«. Die wahre Größe der Klitoris. In: *Der Tagesspiegel* <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/der-ursprung-der-welt-die-wahre-groesse-der-klitoris/19959222.html>>. 21.06.2017. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Schüwer, Martin: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.
- Smith, Craig: *Motion Comics. The Emergence of a Hybrid Medium*. In: *Writing Visual Culture* 7 (2015), S. 1–23.
- Sonesson, Göran: *Mute Narratives*. In: *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Hg. v. Ulla B. Lagerroth, Hans Lund und Erik Hedling. Amsterdam: Rodopi, 1997, S. 243–250.
- Sousanis, Nick (W/A): *Unflattening*. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 2015.
- Sousanis, Nick: *Beyond Illustration*. In: *Comics Meets Science. Proceedings of the Symposium on Communicating and Designing the Future of Food in the Anthropocene*. Hg. v. Reinhold Leinfelder, Alexandra Hamann, Jens Kirstein u. Marc Schleunitz. Berlin: Christian A. Bachmann, 2017, S. 13–17.
- Speidel, Klaus: *Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures*. In: *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 2.1 (2013), S. 173–194 <<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128/158>>. 2013. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Stein, Daniel: *Was ist ein Comic-Autor? Autorinszenierung in autobiografischen Comics und Selbstporträts*. In: *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Hg. v. Daniel Stein, Katerina Kroucheva u. Stephan Ditschke. Bielefeld: transcript, 2009, S. 201–235.
- Stein, Daniel: *Unzuverlässiges Erzählen in Comicserien. Roundtable zum unzuverlässigen Erzählen 4*. In: *ComFor – Gesellschaft für Comicforschung* <<http://www.comicgesellschaft.de/2013/03/28/daniel-stein-unzuverlassiges-erzaehlen-in-comicserien>>. 28.03.2013. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Stein, Daniel u. Jan-Noël Thon: *Introduction. From Comic Strips to Graphic Novels*. In: *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Hg. v. Daniel Stein u. Jan-Noël Thon. Berlin: de Gruyter, 2013, S. 1–23.
- Steinbrenner, Jakob: *Ambiente. Überlegungen zum King Kong Kunstkabinett und der Genremalerei*. In: *Aus dem King Kong Kunstkabinett*. Hg. v. Walter Amann, Wolfgang Schikora, Ulrich Zierold u. Wolfgang Herzer. München: Antje Kunstmann, 1999, S. 177–185.
- Steiner, Wendy: *Pictorial Narrativity*. In: *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Hg. v. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, S. 145–177.
- Steirer, Gregory: *Unflattening*. In: *Cinema Journal* 56.2 (2017), S. 168–173.
- Stockwell, Peter: *Cognitive Poetics. An Introduction*. London: Routledge, 2008 [2002].
- Strömquist, Liv (W/A): *Der Ursprung der Welt*. Übersetzt von Katharina Erben. Berlin: Avant, 2017.

- THE EMOJI MOVIE (USA 2017; R: Tony Leondis).
- Thompson, Craig (W/A): Habibi. London: Faber, 2011.
- Thon, Jan-Noël: Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative. In: From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative. Hg. v. Daniel Stein u. Jan-Noël Thon. Berlin: de Gruyter, 2013, S. 67–100.
- Thon, Jan-Noël: Narrativity. In: The Johns Hopkins Guide to Digital Media. Hg. v. Marie-Laure Ryan, Benjamin J. Robertson u. Lori Emerson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014, S. 351–355.
- Thon, Jan-Noël: Converging Worlds. From Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes. In: StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies 7.2 (2015), S. 21–53.
- Thon, Jan-Noël: Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.
- Thon, Jan-Noël: Transmedial Narratology Revisited. On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondence in Films, Comics, and Video Games. In: Narrative 25.3 (2017), S. 286–320.
- Tugendhat, Ernst: Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Varnum, Robin u. Christina T. Gibbons (Hg.): The Language of Comics. Word and Image. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- Vaughan, Brian K. (W), Viona Staples (A) et al.: Saga. Berkeley, CA: Image Comics, seit 2012.
- Walsh, Richard: Who is the Narrator? In: Poetics Today 18.4 (1997), S. 495–513.
- Walton, Kendall L.: Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge, Ma: Harvard University Press, 1993 [1990].
- Werner, Jan C.: Fiktion, Wahrheit, Referenz. In: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2014, S. 125–158.
- Werner, Lukas: Metacomics. In: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Hg. v. Julia Abel u. Christian Klein. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 304–315.
- Wiesing, Lambert. Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Wilde, Lukas R. A. Der Witz der Relationen. Komische Inkongruenz und diagrammatisches Schlussfolgern im Webcomic XKCD. Stuttgart: Ibidem, 2012.
- Wilde, Lukas R. A.: Was unterscheiden Comic-Medien? In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 1 (2014), S. 25–50 <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure1/wilde>>. 11.2014. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Wilde, Lukas R. A.: Bibliographie – Digitaler Comic. In: Webcomic Im Fokus. Internationaler Comic-Salon Erlangen 2014. Dokumentation der Veranstaltung. Hg. v. Lukas R. A. Wilde (Comic Solidarity), 2015a, S. 51–59 <<http://www.comicsolidarity.de>>. 03.2015. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Wilde, Lukas R. A.: Distinguishing Mediality. The Problem of Identifying Forms and Features of Digital Comics. In: Digital Comics. Special-Themed Issue of Networking Knowledge 8.4 (2015b), S. 1–14 <<http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/article/view/386>>. 05.2015. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Wilde, Lukas R. A.: Gibt es eine Ästhetik des Webcomic? In: Webcomic Im Fokus. Internationaler Comic-Salon Erlangen 2014. Dokumentation der Veranstaltung.

- Hg. v. Lukas R. A. Wilde (Comic Solidarity), 2015c, S. 4–15 <<http://www.comic-solidarity.de>>. 03.2015. Letzter Zugriff am 31.07.2017.
- Wilde, Lukas R. A.: Kingdom of Characters. Die »Mangaisierung« des japanischen Alltags aus bildtheoretischer Perspektive. In: *Visual Narratives – Cultural Identities. A Special-Themed Issue of VISUAL PAST 3.1* (2016), S. 615–648.
- Wilde, Lukas R. A.: Comics | Piktogramme. Mediale Transformationen in der »Sprache« des Comics. In: *Comics an der Grenze. Sub/Versionen von Form und Inhalt*. Hg. v. Matthias Harbeck, Marie Schröer u. Linda Heyden. Berlin: Christian A. Bachmann, 2017a, S. 97–118.
- Wilde, Lukas R. A.: Die Sounds des Comics. Fünf mal mit den Augen hören. In: *SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft 2* (2017b), in Vorb.
- Wilde, Lukas R. A.: Evidenz und Medienrhetorik. Die komische Inszenierung wissenschaftlicher Darstellungen als junges Subgenre des (Web-)Comic. In: *Comics und Naturwissenschaften*. Hg. v. Clemens Heydenreich. Berlin: Christian A. Bachmann, 2017c, in Vorb.
- Wilde, Lukas R. A.: The Epistemology of the Drawn Line. Abstract Dimensions of Narrative Comics. In: *Abstraction and Comics/La BD et l'abstraction*. Hg. v. Aarnoud Rommens, Björn-Olav Dozo, Pablo Turnes u. Erwin Dejasse. Liege: Liège University Press/Presses Universitaires de Liège, 2017d, S. 423–447.
- Wilde, Lukas R. A.: Im Reich der Figuren. Meta-narrative Kommunikationsfiguren und die »Mangaisierung« des japanischen Alltags. Köln: Herbert von Halem, 2018a, in Vorb.
- Wilde, Lukas R. A.: Medium, Form, Genre? Medialität(en) des Comics. In: *Comics in der Schule*. Hg. v. Markus Engelns, Ulrike Preußner u. Felix Giesa. Berlin: Christian A. Bachmann, 2018b, in Vorb.
- Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. v. Vera Nünning u. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, S. 23–104.
- Wolf, Werner: Narrative and Narrativity. A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts. In: *Word and Image 19.3* (2003), S. 180–197.
- Wolf, Werner: »Cross the Border – Close that Gap«. Towards an Intermedial Narratology. In: *European Journal of English Studies 8.1* (2004), S. 81–103.
- Wolf, Werner: Intermediality. In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hg. v. David Herman, Manfred Jahn u. Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005, S. 252–256.
- Wolf, Werner: Fiktion. Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien? In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. v. Anne Enderwitz u. Irina O. Rajewsky. Berlin: de Gruyter, 2016, S. 227–244.
- Woodfin, Rupert (W) u. Oscar Zarate (A): *Marxismus. Ein Sachcomic*. 2. Aufl. Überlingen: TibiaPress, 2013 [2011].
- Wulff, Hans-Jürgen: Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen. Zwei Anmerkungen. In: *montage a/v 16.2* (2007), S. 39–51.
- Zipfel, Frank: Narratorless Narration? Some Reflections on the Arguments for and against the Ubiquity of Narrators in Fictional Narration. In: *Author and Narrator*. Hg. v. Dorothee Birke u. Tilmann Köppe. Berlin: de Gruyter, 2015, S. 45–63.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: *You're not going to believe what I'm about to tell you* (Inman 2017a, n. pag.).
- Abb. 2: *Gehirnfürz #206: Konsequenzen* (Baumann 2016, n. pag; Ausschnitt L. W.).
- Abb. 3: *How to be Perfectly Unhappy* (Inman 2016, n. pag; Montage L. W.).
- Abb. 4: *Libretto 1* (Lutz, 17f.).
- Abb. 5: *How to be Perfectly Unhappy* (Inman 2016, n. pag; Ausschnitt L. W.).
- Abb. 6: *Bildlichkeit und narratives Verstehen* (Kilian Wilde, www.wilde-grafik.com).
- Abb. 7: *Grizzlylies North Cascade* (Inman 2017b, n. pag; Ausschnitt L.W.).

Anmerkungen

- 1] Mustergültige Definitionen des Comics bestimmen diesen etwa als »zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen« (McCloud 1994, 9) oder als »eine Erzählung in mindestens zwei stehenden Bildern« (Sackmann, 6; vgl. dazu Hague; Miodrąg). Dies trifft auf viele der gleich zu besprechenden Phänomene kaum zu, die aber dennoch ganz unproblematisch als Comics gelten (vgl. dazu ausführlich Wilde 2018b). Wenn wir danach fragen, wo ein Comic eigentlich »anfängt«, ist somit zunächst bemerkenswert, dass viele Akteure und Rezipient_innen in digitalen Einbettungen wesentlich »liberaler« sind als etwa in der Buchhandlung. Einer interessanten Intuition von Philip Dreher zufolge, scheint bereits die Einbettung von künstlerisch-ästhetischen bzw. humoristischen *Grafikdateien* in Blogs als kultureller Marker für »Comichaftigkeit« zu fungieren (vgl. Wilde 2015b), selbst wenn diese Grafiken fast nur Texte enthalten. In Jpg-Formatierung verhalten sich diese wesentlich *Schriftbildlicher* als der adaptive Html-Texthintergrund.
- 2] Bereits 2013 war Schlogger die Gewinnerin des Webcomic-Preises »Lebensfenster«. Im April 2017 wurde ihr Aktivismus in der deutschen Webcomic-Szene schließlich auch durch den ICOM-Sonderpreis für besondere Leistungen gewürdigt. Zu Baumanns Print-Publikationen zählt eine bei Panini veröffentlichte Bachelorarbeit in Comic-Form (Baumann 2012).
- 3] Auch hier könnte man noch wesentlich feiner differenzieren (wodurch sich aber die grundsätzliche »Widerständigkeit« der genannten Formen nicht auflöst). Pascal Lefèvre übertrug beispielsweise Bill Nichols' sechs Modi von Dokumentarfilmen auf den Comic (vgl. Lefèvre 2013), die gemeinhin als das differenzierteste filmische Kategoriensystem gelten. Was die Text-Bild-Relationen angeht, entsprechen die *Oatmeal*- und Schlogger-Folgen am ehesten dem expositorischen Modus: »Expositorische Filme bedienen sich häufig eines Stimme-Gottes-Kommentars (der Sprecher ist zu hören aber nicht zu sehen) [...]. Dieser Modus beruht ganz stark auf der internen Logik des vorgebrachten Arguments, für das die Bilder lediglich eine untergeordnete, illustrierende Rolle spielen. Der expositorische Modus erweckt den Anschein von [...] überzeugenden Argumenten, indem er Generalisierungen und weitgreifende Argumente zulässt« (Lefèvre 2013, 37). Für den expositorischen Modus ist nun aber auch eine *allwissende* und *unparteiische* Haltung typisch, »[s]omit wird zumindest ein impliziter Objektivitätsanspruch gestellt« (Lefèvre 2013, 38), was auf die stark subjektiv gefärbten Perspektiven von Inman und Baumann gerade nicht zutrifft (in dieser Hinsicht stehen sie Nichols' *poetischem* Modus wesentlich näher). Die Kategorie »Essayfilm«, die komplett quer zu Nichols' Kategorien liegt, kann mit solchen Spannungen womöglich deutlich besser umgehen.
- 4] Vgl. dies zu David Davies' »we assume the author has included only events she believes to have occurred, narrated as occurring in the order in which she believes them to have occurred« (Davies, 46).
- 5] Betrachtet man »das Narrative« mit Werner Wolf als ein kognitives Schema, so existiert etwa komplementär dazu »das Deskriptive« oder »das Argumentative« (vgl. Wolf 2002, 37). Insbesondere in der Textlinguistik existieren zahlreiche Typologien für kognitive Makrogenres, die etwa auch »persuasive«, »expositorische« oder »konversationelle« Textsorten vorsehen. Bekannt sind etwa die Modelle von Kirsten Malmkjær (259), Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang U. Dressler

(184) oder Monika Fludernik. Fludernik differenziert auf drei Abstraktionsebenen: Konkrete Texttypen und Genres (wie Romane, Briefe, Witze oder Anleitungen) tauchen demgemäß als Manifestationen von fünf Makrogenres auf (das Narrative, das Argumentative, das Instruktive, das Konversationelle und das Reflexive), welche auf Mikroebene wiederum durch jeweils eigene Diskurs-(Präsentations-)Modi ausgezeichnet sind (vgl. hierzu auch die Darstellungen in Kibédi Varga, 365; Nünning/Nünning, 5–10 sowie für Sachcomics Jüngst, 302–305). Einerseits aber besteht kaum Einigkeit darüber, wo ein solches »Makrogenre« beginnt und endet, weswegen solche Typologien häufig eher als erste Annäherung fungieren (vgl. Ryan 2007, 26). Für die Anwendung auf Comics könnten filmwissenschaftliche Kategorien wie etwa von Seymour Chatman (vgl. 21) oder David Bordwell und Kristin Thompson ohnehin näherstehen (sie unterscheiden »narrative« Organisationsformen von »kategorialen«, »rhetorischen«, »abstrakten« und »assoziativen«, vgl. Bordwell/Thompson, 350–385; die hier zu beschreibenden Comic-Formen wären demnach am ehesten als »rhetorisch« zu bezeichnen).

- 6] Vgl. zur Übersicht die Beiträge in Alter/Corrigan; Blümlinger/Wulff; Kramer/Tode. Für eine weiterhin aktuelle Argumentation, warum der Essay-film keine abgrenzbare filmische Kategorie sein könne, da sein wichtigstes Merkmal gerade in der Vermischung und Durchdringung bestehender Gattungen läge vgl. Krohn. Ich orientiere mich im Folgenden vor allem an den Konzeptionen von Hanno Möbius, Christina Scherer (2001), Barbara Filser und Timothy Corrigan.
- 7] Das Kieler *Lexikon der Filmbegriffe* spricht so vom »Intellektuellen Bruder der Dokumentation« (Bender/Brunner, n. pag), was eine betont subjektive, gar poetische Herangehensweise keinesfalls ausschließt (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, 50 sowie Scherer 2011). Zugleich ist damit angesprochen, dass der Film in diesem Modus als eine Form des *Denkens* und *Argumentierens* verstanden wird (vgl. Bellour; Pantenburg 2006; 2015), die sich spezifischer multimodaler Mittel bedient, um komplexe Zusammenhänge in einer Dialektik aus Theorie und Poesie zu erfassen.
- 8] Gerade etwa beobachtete Marie Schröer an Liv Strömquist's *Der Ursprung der Welt* (2017) sehr zutreffend das »Potential des Comics für grafische Essays« (Schröer

2017, n. pag). Es handelt sich dabei um eine Kulturgeschichte der Vulva in Comic-Form. Vor allem denke ich aber an »collage style«-Serien (Jüngst, 22), wie etwa ...*Para Principiantes* des mexikanischen Künstlers Rius (aka Eduardo del Rio Garcia), von denen zahlreiche Ableger wie die Serie *Infocomics...* (vgl. z. B. Woodfin/Zarate) existieren. In zahlreichen Comicdefinitionen werden diese – entgegen ihrer Selbstbezeichnung als Comic – gerade aus dessen Definition ausgeschlossen, da sie »nur partiell eigentliche Comics oder Comic-Elemente zur Attraktion nutzen« (Hangartner 2013, 15; beiden Serien gegenüber äußerte Hangartner zuletzt weniger Vorbehalte, vgl. Hangartner 2016, 294.). Oder in Jüngsts Worten: »There is not necessarily a narrative sequence but rather the effect of looking at one poster after the other, as the page layout is the most important structuring elements« (Jüngst, 22; vgl. auch Dolle-Weinkauff, 303). Ein weiterer Anknüpfungspunkt bietet sich mit Sousanis' Arbeiten selbst, insbesondere seine in Comicform verfasste Dissertationsschrift *Unflattening* (2015). Deren »Comichaftigkeit« (vgl. Miodrag; Wilde 2015b) dürfte zwar niemand ernsthaft in Abrede stellen. Dass man sich dennoch neuer Begrifflichkeiten bedienen sollte, um ein derart »neuartiges Denkmedium« (Pietrzak-Franger/Packard/Schwertfeger, 11) besser zu erfassen, das »die Form des grafischen Erzählens *bis hin zu ihren Grenzen* austestet« (Pietrzak-Franger/Packard/Schwertfeger, 12, Herv. L. W.), darauf hat Sousanis selbst ganz zutreffend hingewiesen. Und er könnte auch über Inman oder Baumann sprechen, wenn er all diese Formen des »spatialized thinking« (Sousanis 2017, 13) weniger als mediale Hybridisierung von Prosa und Illustration verstehen will, und noch weniger ohne Bezug auf die »usual suspects of film and literature« (Sousanis 2017, 13). Stattdessen seien sie »instead better thought of as a blending of poetry and graphic design« (Sousanis 2017, 13).

- 9] Für eine begriffsgeschichtliche Rekonstruktion des nicht unproblematischen Konzepts von »impliziten Autoren« vgl. Kindt/Müller, 151–182 sowie die Beiträge in Richardson; zur Übersicht vgl. Schmid sowie für den Comic Thon 2016, 183–206. Nicht weiter eingehen werde ich auf die faktischen vs. implizit im Text angelegten Leserschaften, die ebenfalls als Teil des »externen Kommunikationssystems« herangezogen werden müssten.

- 10] Die Unterscheidung »fiktiv« vs. »nicht fiktiv« bezieht sich auf die Ebene des Dargestellten, die Unterscheidung »fiktional« vs. »non-fiktional« auf die Ebene der Darstellung: »In diesem Sinne lässt sich also z.B. von fiktionaler Rede, von einem fiktionalen Diskurs, von fiktionalen Texten, Filmen usw. Sprechen, während sich »fiktiv« auf Gegenstände, auf fiktive Entitäten bezieht« (Enderwitz/Rajewsky 2016b, 1f.). Der Unterschied zwischen »Fiktionalität« und »Non-Fiktionalität« ist demnach nur pragmatisch bzw. institutionell zu klären (vgl. die Beiträge in Klauk/Köppe sowie in Enderwitz/Rajewsky 2016a). Prinzipiell wird die Unterscheidung von »Fiktionalität« und »Non-Fiktionalität« zumeist als eine *kategoriale* angesehen, in welcher eine Rezipient_in sich immer *eben* für die eine oder die andere Seite entscheiden wird (vgl. Wolf 2016, 231f., im Widerspruch dazu aber Stephan Packards Annahme einer ebenfalls »gradierte[n] Fiktionalität«, 2016a, 139). Das Urteil »Fiktivität« vs. »Non-Fiktivität« hingegen ist notwendig *immer* äußerst graduell aufzufassen: bereits der Planet Erde etwa, der in den allermeisten Darstellungen zumindest *impliziert* ist, ist schließlich nicht fiktiv.
- 11] Wenn ich in »konventionellen« Kommunikationsgefügen im Comic keine Notwendigkeit sehe, visuelle Erzählinstanzen zu postulieren, soll damit (um noch einmal Missverständnissen vorzubeugen) keinesfalls die Relevanz all jener narrativen Funktionen bestritten werden, die etwa Groensteen dem »*monstrator*« und schließlich dem »*fundamental narrator*« zuschreibt (Groensteen 2013, 90–97). Wenn darunter aber dezidiert *nicht-personalisierte* narratologische Funktionen gemeint sind, bedarf es keiner zusätzlichen Konstrukte, die – wie es Thon zuspitzt – an »phantomische little men« (Thon 2016, 148) denken lassen. Aus ähnlichen Gründen spricht Schüwer mit Bezug auf Manfred Jahn statt vom »Erzähler« der Bilder auch lieber von »der Inszenierung« (Schüwer, 29). Dies schließt nicht aus, dass die hypothetisch erschlossenen Autor_innen von Text zu Text (und auch innerhalb eines Werkes) unterschiedliche »Rollen« im Sinne Erwing Goffmans spielen können (verstanden als ein soziales »situation-based self«, Sadanobu, 13). Uri Margolin beschrieb diese theoretische Option als »the actual author-performer merely feigning, pretending or playing the role of a reporter of facts« (Margolin 2014, 662). Gänzlich anders sieht dies etwa im Falle des fiktiven Zeichners Charlie Chan Hock Chye in Sonny Liew's Comic *The Art of Charlie Chan Hock Chye* aus, bei dem wir in der Tat auch die Zeichnungen der fiktiven Entität Charlie (und nicht dem tatsächlichen Autor Sonny Liew) attribuieren (vgl. Lim). Interessant ist sicherlich auch Craig Thompsons *Habibi*, in dem ebenfalls Teile der piktorialen (in jedem Fall: der grafischen) Gegebenheiten an eine extradiegetische Erzählinstanz (eine erzählende Figur) gebunden sind (vgl. Thon 2016, 187–194); auch Brian K. Vaughans und Fiona Staples *Saga* spielt unentwegt mit dieser Möglichkeit (vgl. Kunz). Deutlich komplexer wird dies bei dem von Packard diskutierten »*Spider-Man-Problem*« (vgl. Packard 2014), auf das ich hier leider nicht genauer eingehen kann.
- 12] Beide Autor_innenfiguren sind medial einigermaßen präsent. »If Inman isn't a king of the Internet, he's certainly among its royalty« (Leopold, n. pag). Er ist längst ein TED-Talk-Star auf Youtube (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=QYyJZOHgpcom>, letzter Zugriff am 31.07.2017) und führte spektakuläre Crowdfunding-Kampagnen durch. Baumann ist in der deutschen Webcomic-Szene stark vernetzt und vernetzend tätig, was unlängst auch durch den ICOM-Preis 2017 gewürdigt wurde. Selbst Sousanis wäre der Anspruch, mit *Unflattening* ein »wissenschaftliches« Werk vorgelegt zu haben, zumindest insofern zuzugestehen, als dass seine Artikulationen von vielen Rezensenten durchaus ihm selbst – und nicht etwa einer textimmanenten Erzählinstanz – attribuiert werden (vgl. etwa Steirer 2017). Umgekehrt bezeichnet etwa Monika Pietrzak-Franger *Unflattening* (konsequent) als »Roman« (in Franger/Packard/Schwertfeger, 11) und auch Packard spricht durchgängig von »the narrator's voice« (in Franger/Packard/Schwertfeger, 13). Die Unsicherheit, ob dies notwendig ist – ob eine von Sousanis' unterschiedene Erzählinstanz anzunehmen wäre – scheint mir keineswegs ein analytisches Defizit, sondern ein programmatischer Bestandteil des gewählten Modus.
- 13] Um dies zu verdeutlichen, zunächst ein naheliegender Kontrast: »Argumentierende« Comics kennen wir spätestens seit McClouds »Metacomic«-Trilogie (vgl. Werner 2016). Doch wie Packard immer wieder betont hat, bedient sich McCloud der Einführung eines handelnden Avatar-Stellvertreters, eines *narrator-as-narrating character* im Sinne Richard Walshs (vgl. auch Thon 2016, 154). McCloud bietet »einen Protagonisten, der

- in einer Abfolge von Szenen handelt« (Packard 2016b, 66), »der für ihn durch die Thesen führt, als würde nicht argumentiert, sondern von einer Argumentation erzählt« (Packard 2013, 26; vgl. 2006, 198). Einen solchen finden wir bei den angeführten Beispielen von Inman oder Baumann nicht (oder nur höchst punktuell). Wenn uns an einer Differenzierbarkeit gelegen ist, könnten wir in einem ersten Anlauf folgende Frage von Thon heranziehen: »Does the film, comic, or video game provide any information about the specific situation in which a given narrator narrates« (Thon 2016, 156).
- 14] Wir differenzieren diese »dargestellte Figur« (Lukas R. A. Wilde) im Übrigen genau dann vom hypothetisch erschlossenen Autor (Lukas R. A. Wilde), wenn wir uns fragen, welches »Bild« von Ersterem uns Letzterer mit diesem Exkurs zu seiner Person vermitteln möchte. Ich würde bei diesem »Ich« (aus gleich zu erläuternden Gründen) dennoch nicht von einer »Figur« sprechen – anders als etwa bei McClouds Avatar –, wenn »sie« in keinerlei Situationen verortet wird. Es dürfte wohl auf einige Zustimmung stoßen, dass der vorliegende Text insofern nur äußerst eingeschränkt als »Erzählung« aufzufassen wäre (obgleich sich vermittels Weltwissen natürlich auch hier eine implizierte, nicht fiktive »Storyworld« – unsere Welt – ergänzen lässt). Das scheint mir wenig kontrovers, und nichts Anderes werde ich für non-narrative Webcomics geltend machen.
- 15] Damit muss keinesfalls behauptet sein, dass der so konstruierte »propositionale Kern« nicht tatsächlich genau dies wäre: eine *nachträgliche*, sowohl logisch wie auch zeitlich *rückwirkende Konstruktion*. In jeder konkreten Lektüre hat eine Einordnung des Medienangebots zumeist bereits stattgefunden. Packard hat dies erneut treffend begründet: »Ist die Fiktionalität eines Bildes oder schriftlichen Textes zu beschreiben, genügt es daher nicht, einen semiotischen Kern gleichsam objektiviert zu erläutern und dann einen fiktionalen von einem faktualen oder anderen Umgang mit diesem Kern zu unterscheiden. Vielmehr ist die Weise, in der der Kern gegen andere Funktionen der Rezeption abgegrenzt wird, selbst ein entscheidender Aspekt eines fiktionalen Programms« (Packard 2016a, 131). Genau die Anregung zur Konstruktion dieses »Kerns« möchte ich hier als Basisnarrativität auffassen, da in den diskutierten Beispielen eine Einordnung als extensionale Situationsdarstellung nie in Gefahr ist, insofern wohl stets ein elementarer Weltbezug unterstellt werden kann (*irgendeiner*, mindestens einer möglichen Welt).
- 16] Das häufig aufgegriffene Basismodell der kognitiven Text- bzw. Diskursinterpretation stammt von Teun A. van Dijk und Walter Kintsch (vgl. auch Stockwell), auf das sich auch David Herman in seinem Entwurf einer transmedialen Narratologie (vgl. 2004a; 2004b) beruft.
- 17] Ob dies für die anderen sichtbaren Figuren ebenso gilt (ob es sich bei diesen um andere Wesen handelt, an denen bloß Ähnliches *exemplifiziert* wird, oder ob es sich um dieselbe Figur handelt, die nur unterschiedlich dargestellt wird, vgl. Wilde 2016; 2017d), lässt sich kaum sicher entscheiden. Für Identitätskriterien von gezeichneten Figuren vgl. ausführlicher Wilde 2018a, Kap. VII.
- 18] Mitunter gehen Narratologen sogar soweit, dass es sich beim Verstehen einer Zeichenkonfiguration als Darstellung einer diegetischen Situation um einen unmittelbareren *Verstehensprozess* handeln würde (»mere comprehension«, Thon 2016, 54) als bei einer abstrakteren, symbolischeren »interpretation« (Persson, 29).
- 19] Hier existiert ein aufschlussreicher Bezug zum »Möglichkeitsdenken« des Essayistischen (vgl. Filsler, 83). Zunächst gibt es zahlreiche Argumente dafür, dass es sich bei einer narrativen Darstellung nicht bloß um einen Modalzustand unter weiteren handelt (wie »wünschen...«, »hoffen...«, »fürchten, dass...«, vgl. etwa Doležel, 28; Klauk; Walton, 204). Gegenüber bloß möglichen Welten scheint narrativ dargestellten stets ein Moment der Nicht-Hypothetizität, um nicht zu sagen der *fingierten Faktizität* zuzukommen (vgl. dazu Currie, 7 sowie Wilde 2018a, Kap. V). Durch die Aufgabe einer globalen *basic fact domain* (und damit einer Suspendierung des *fictional recentering*) kommen »essayistische« Comics dem Möglichkeitsdenken wesentlich näher als konventionell narrative Comics.
- 20] Tony Leondis' THE EMOJI MOVIE (USA 2017) bildet hierzu eine bemerkenswerte Ausnahme. In diesem Film »existieren« Emojis tatsächlich als partikularisierte Figuren einer diegetischen Welt. Die komische Prämisse des Films basiert exakt auf der

Unterwanderung dieser sonst unproblematischen Interpretationsgewohnheit.

- 21] Diese Frage lässt sich *nicht* alleine anhand der sichtbaren Eigenschaften eines Bildes beantworten. Um Oliver R. Scholz zu Wort kommen zu lassen: »Andererseits ist klar, dass grundsätzlich auch detailreiche und naturalistische Bilder als Piktogramme dienen können. Beispielsweise verwenden findige Besitzer von Cafés Bilder von Filmstars zur Kennzeichnung der Toiletten. In der Umgebung spielen sie die Rolle von Piktogrammen« (Scholz, 133; vgl. McDonell, 93). Es lassen sich umgekehrt Artefakte benennen, die exakt wie Piktogramme oder Emoticons *aussehen*, aber zur Darstellung partikularer Gegenstände eingesetzt werden. Die Arbeiten des Mailänder Grafikdesigners Matteo Civaschi, der die Biografien bekannter Persönlichkeiten (vgl. Civaschi/Milesi 2014a) oder Filmhandlungen (vgl. Civaschi/Milesi 2014b) in Piktogramm-Infografiken »übersetzt« hat, oder auch das Blog *Narratives in Emoji* (vgl. <http://narrativesinemoji.tumblr.com>, letzter Zugriff am 31.07.2017) zeigen, wie sich Piktogramme und Emoticons *narrativ* einsetzen lassen – gerade der Bruch mit »kontextuell-generischen« Erwartung an diese Bildlichkeiten macht hier aber einen Reiz der Lektüre aus. Aufschlussreich ist auch Frank Flöthmanns Comic *Grimms Märchen ohne Worte* (2013), vgl. dies auch zu Flöthmanns eigenen Ausführungen in Flöthmann 2015. Nichtsdestotrotz scheint an die »Comic-Ästhetik« ein bestimmter (semiotisch und medial keineswegs determinierter, sondern kulturell konventionalisierter) »interpretative drift« gebunden (vgl. Packard 2016b, 66; 2017a, 21 sowie umfassend in 2016a), der eine narrativierende (partikularisierende) Rezeption zumindest nahelegt. Sachs-Hombachs und Schirras Überlegungen zum Bildstil als einem »illokutionärem Indikator« scheinen mir hierzu sehr hilfreich (vgl. Sachs-Hombach/Schirra 2006, 181; sowie umfassend Wilde 2018a, Kap. V).
- 22] Ich denke, Schüwer meint hier eher einen »fiktiven« Raum (vgl. Anm. 10). Zudem: Da Comics nicht notwendig fiktional sein müssen (der dargestellte Raum kann also gleichermaßen fiktiv oder nicht fiktiv sein

sowie auch als *fiktional unmarkiert* abstrahiert werden, vgl. Ryan 2009, 83; Pichler/Ubl, 69–74; Wilde 2018a, Kap. IV–V) halte ich die Bezeichnung »diegetischer« (oder eben: »basisnarrativer«) Raum für zutreffender.

- 23] Selbst aber, wenn wir diese Texte nicht als autobiografisch – sondern z.B. als deutlich fiktionalisiert – auffassen, würde ich im Sinne von Tilmann Köpfe und Jan Stührlings »optional narrator thesis« (vgl. Köpfe/Stührling 2011; 2015) dafür plädieren, dass wir es (auch bei den textlichen Darstellungen) immer noch mit *keinerlei* »Erzählern« oder »Erzählinstanzen« zu tun haben, die sich begründet und sinnvoll von den »tatsächlichen« Urhebern der Werke differenzieren ließen (durchaus aber noch hypothetische kommunikative Konstrukte, die sich in der Textlektüre konstituieren): »[W]e do not think that there are theoretical arguments showing that every fictional narrative has a fictional narrator [...], as long as there is no reason to assume that a fictional narrative has a fictional narrator, it does not have one« (Köpfe/Stührling 2015, 31). Für die verschiedensten Formen von Achsen-, Kreis-, und Balkendiagrammen, Flowcharts und Organigrammen, erscheint es mir beispielsweise ganz unintuitiv, »Erzählinstanzen« anzunehmen, selbst wenn sie fiktionale Aussagen über populäre Fantasy- oder SciFi-Welten treffen. Wo würde der »Artikulationsbereich« einer solchen Instanz enden, wie ließe sich im digitalen Raum Text von Paratext unterscheiden, wenn das gesamte Webseiten-Design derselben Autorschaft unterworfen scheint (etwa Inmans eingebundener Disclaimer »Thanks to Weberz for providing dedicated server hosting for this website« oder Baumanns Hinweise auf Webshop und rss-feed)? Um eine »Pan-Narrator-These« für derlei digitale Artefakte zu vertreten, bedürfte es zumindest erheblicher medientheoretischer Anstrengungen.
- 24] Demgegenüber können auch diagrammatische Darstellungen im Comic selbstredend und ganz unproblematisch narrativ eingesetzt werden: Eben dann, wenn sie sich auf das bereits etablierte raumzeitliche Kontinuum beziehen (vgl. für zahlreiche Beispiele Bachmann 2016, 173–188; Bauer/Ernst, 100–108; Cates; Wilde 2017d).