

Lukas R.A. Wilde

Formgrenzen als Material oder die Materialität der Formgrenzen

Sebastian Lörchers interkulturell-hypermediale Begegnungen in Bangalore

Comics, Manga oder Graphic Novels scheinen je nach theoretischem Zugriff zwischen zwei unterschiedlichen und schwer miteinander versöhnbaren Hyperonymen zu oszillieren. Auf der einen Seite mögen wir es mit einer *Form* von Erzählungen zu tun haben, auf der anderen Seite mit einem *Medium* für Geschichten. Der epistemologische (und allzumal theoriegeschichtliche) Zusammenhang zwischen »Form« und »Medium« ist philosophisch und medientheoretisch selbstredend zu komplex, um hier ein weiteres Mal aufgearbeitet zu werden.¹ Muss man sich hier aber überhaupt festlegen? Was genau steht auf dem Spiel? Aus dem jeweiligen begrifflichen Ansatz heraus ergeben sich sehr unterschiedliche Beobachtungsperspektiven auf die fraglichen Phänomene und kaum miteinander in Deckung zu bringende Anschlussprobleme. Gute Gründe sprechen aber dafür, dass diese Frage selbst zu einer Ressource werden kann, mit der Künstler_innen produktiv arbeiten können. Wir könnten dann von einer *notwendigen* Spannung zwischen dem sprechen, was auf Seite der »Comic-Form«, was auf ihren »medialen Kontext« verrechnet wird – oder umgekehrt: wie das »Medium Comic« verstanden wird und an welchen formalen

1 | Vgl. für den Comic Lukas R.A. Wilde: Was unterscheiden Comic-→Medien? In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 1 (2014), S. 25–50; Stephan Packard: Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: »Was ist ein Comic?«. In: Julia Abel/Christian Klein (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart 2016, S. 56–73; Lukas R.A. Wilde: Der digitale Comic als Herausforderung. Von Remediation zum Interface. In: Stephan Packard/Véronique Sina (Hg.): Aktuelle Perspektiven der Comicforschung. Berlin, in Vorbereitung.

Aspekten wir dieses erkennen. Dass es sich dabei nicht nur um eine begriffliche Ent- bzw. Unterscheidung handelt, sondern um ein ästhetisches Potenzial, dafür möchte der folgende Beitrag eine Lanze brechen, indem er den Einsatz der »Sollbruchstelle« zwischen Form und Medium anhand von Sebastian Lörchers autobiografischem Reisebericht *Making Friends in Bangalore* nachzeichnet.² Die These dabei ist, dass die interessantesten »Gutters« dieses Werks nicht *zwischen* den Bildern liegen, obgleich Comics zumeist anhand dieses formalen Kriteriums definiert und diskutiert werden. Wenn die narrativen Repräsentationen des medialen Formats »Comic« ganz wesentlich in Sequenz und *gutter*, in der viel beschworenen Leerstelle *zwischen* zwei Bildern, fundiert sein mögen, so greift die *Mediation mit Comics* – also dem Herstellen spezifischer Relation zwischen Künstler_innen, Leser_innen und dargestellten Figuren – hier auf eine kategoriale »Leerstelle« zwischen dem zurück, was gegenüber der Bildsequenz *nicht mehr* (hypermediale Erweiterungen) oder *noch nicht* (Einzelbilder in Comic-Ästhetik) zu ihrem formalen Kern gehört. Einerseits meint dies tagebuchartige »Paratexte«, Fotografien oder digitale Reproduktionen früheren ad hoc-Skizzen; andererseits eine übergreifende »Comic-Ästhetik« der diskontinuierlichen Brüche zwischen Figuren und Hintergründen, zwischen handelnden Subjekten und betrachteten Orten. Übergreifend wird also gerade die Ambivalenz *zwischen* Form und Medium, das Spiel mit medialen Formatierungen und materiellen Formgrenzen, zum gestalterischen Material, um eindrucksvoll von interkulturellen Begegnungsmöglichkeiten zu erzählen.

Wo und wann begegnen wir »Comic«?

Die theoriepragmatisch sparsamste Möglichkeit, Comics als Medien zu fassen, besteht in der Konzeption eines »konventionell als distinkt verstandenem Medium« à la Irina Rajewsky.³ Comic-Medialität lässt sich dann zunächst anhand einer bestimmten semiotischen Gestaltung (oder: Formatierung) von anderen »Medien« differenzieren, die aus sonst kaum voneinander differenzierbaren (heute zumeist digitalen) Dispositiven hervorgehen: Romane, Bilderbücher, Gebrauchsanweisungen... all diesen *anderen* Medienformaten gegenüber erkennen wir einen »Comic« etwa an *sequenziellen Bildern*, typischerweise in Verschränkung von Bildlichkeit und Schriftlichkeit, zumeist handgezeichnet.

2 | Sebastian Lörcher: *Making Friends in Bangalore*. Mit dem Skizzenbuch in Indien. Frankfurt a.M. 2014.

3 | Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002; vgl. Gabriele Rippl/Lukas Etter: *Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative*. In: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Hg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. 2. Aufl. Berlin 2015, S. 191–218.

Distributionsbezogene oder institutionelle Comic-Definitionen, wie sie in David Kunzles doch etwas in Ungnade gefallenem drittem Kriterium für »being a comic« expliziert wurden (»The medium in which the strip appears and for which it is originally intended must be *reproductive*, that is, in printed form, a *mass medium*«),⁴ scheinen dieser medialen Form gänzlich äußerlich und somit Teil eines bloß »medialen Kontexts« (der Distribution). Möchte man Comics *selbst* als Medien erachten, muss also mindestens von gestaffelten Form-/Medium-Kaskaden ausgegangen werden, um ihre Einbettung in »Trägermedien« à la Codex-Buch, Zeitung oder Webseiten erfassen zu können. Verkompliziert wird dieses etwas missliche Verhältnis zudem dadurch, dass nicht nur semiotisch-formale sondern auch technisch-apparative und schließlich institutionell-kulturelle Aspekte einer gegebenen kommunikativen Interaktion als deren »Medialität« thematisiert werden können. Anderswo habe ich ein integratives Medialitätsmodell des Comics vorgeschlagen,⁵ um die Wechselwirkungen und gegenseitigen Bedingungsverhältnisse innerhalb von Konfigurationen aus heterogenen Elementen (*assemblages*) genauer zu beschreiben, in denen sich Knotenpunkte lokalisieren lassen, die wir typischerweise als Werke, und zwar eben: als »Comic«-Werke bezeichnen.

Ich spreche daher bei Comics im Folgenden zunächst von einem *medialen Format*, oder dynamischer: einer *medialen Formatierung* von (materiellen, semiotischen und sozialen) Ressourcen.⁶ Die Frage, was als Teil dieser Formatierung und was – in Differenz dazu – auf Seiten des medialen Horizonts fällt, bleibt unabschließbarer Analysehorizont einer medienkulturwissenschaftlichen Comicforschung. Denn: eine jede Differenzierung zwischen der medialen Form des Comics und dem medialen Kontext des Comics mag wohlbegründet und keinesfalls beliebig sein, sie bleibt jedoch notwendig konventionell, historisch und kulturell *situiert*. Und notwendig werden daher auch jeder begrifflichen Setzung zwischen »Form« und »Medium« Aspekte entgehen, denen in der konkreten Mediation von und mit Comics größte Bedeutung zukommen kann. »Mediation« als Analysefokus meint nun ein Umschwenken von der möglichst umfassenden Beschreibung kommunikativer Artefakte, Ereignisse oder Situ-

4 | David Kunzle: *The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley 1973, Hervor. L.W.

5 | Wilde: *Der digitale Comic als Herausforderung*; sowie Lukas R.A. Wilde: *Medium, Form, Genre? Medialität(en) des Comics*. In: Markus Engels/Ulrike Preußner/Felix Giesa (Hg.): *Comics in der Schule. Theorie und Unterrichtspraxis*, Berlin 2021, S.37–65.

6 | Vgl. auch Stephan Packard/Andreas Rauscher/Véronique Sina/Jan Noël Thon/Lukas R.A. Wilde/Janina Wildfeuer: *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stuttgart 2019, S. 188–209.

ationen (und ihrer Medialität) zur genauen Beobachtung der Herstellung und Modifikation von Kommunikations- und Handlungsgefügen selbst.⁷

In den anschließenden Überlegungen folge ich der mehrfach ausgezeichneten Reisedokumentation *Making Friends in Bangalore* (»Sondermann Newcomer Preis« 2014, »Bestes Internationales Reiseskizzenbuch 2014«, Festival de Carnet de Voyage, »Eines der schönsten deutschen Bücher 2014«, Auszeichnung der Stiftung Buchkunst). Sie steht in einer langen Tradition gezeichneter Reisetagebücher, die etwa auf Joe Saccos *Palestine* (1996), Guy Delisles *Pyongyang: A Journey in North Korea* (2005 [2004]), Craig Thompsons *Carnet de Voyage* (2004) oder Sarah Gliddens *How to Understand Israel in 60 Days or Less* (2010) verweist.⁸ In *Making Friends* repräsentiert der Berliner Zeichner Sebastian Lörscher eine drei Jahre zuvor erfolgte Reise im Süden Indiens mit der Kunsthochschule Berlin-Weißensee (nicht *nur*, aber *auch* »als Comic«). Ich verwende hier diesen bewusst vagen Begriff der »Repräsentation«, um nicht zwischen »in Comic-Form« und »im Medium Comic« vorentscheiden zu müssen. Auch das Verb »repräsentieren« mag aber voreilig gewählt sein, legt es uns doch auf das *Artefakt* fest, das wir letztlich in Händen halten können. Das ist legitim und plausibel, gäbe es ohne jenes Werk doch keinen Anlass, über Lörschers Unternehmung zu sprechen. Die interkulturellen Begegnungen, von denen Lörscher in *Making Friends* erzählt, wurden aber innerhalb seiner non-fiktionalen Geschichte selbst bereits durch »comic-artige Zeichnungen« hergestellt. Da sich der Zeichner auf seiner Reise lediglich des Englischen bedienen konnte, um mit Einheimischen in Kontakt zu kommen, nutzte er an Ort und Stelle angefertigte Skizzen, um mit einem kulturell ungewohnten Umfeld zu interagieren: an allen erdenklichen Straßenecken, öffentlichen Plätzen oder Märkten von Bangalore beginnt er, in sein Notizbuch zu kritzeln, woraufhin sich häufig Einheimische um ihn scharen, ihn beobachten, ansprechen, die Bilder kommentieren und so mit ihm in Austausch kommen.

Reproduktionen der Sketche (zumeist Portraits von Personen oder Bilder der Umgebung), die dabei entstanden sind, sehen wir im 2014 gedruckten Werk, das als eine Art Simulation von Lörschers ursprünglicher Reisearbeitenmappe auftritt. Bei diesen Reproduktionen handelt es sich nicht um die einzigen »Unterbrechungen« der sequenziellen Bildgeschichten, die als Rahmenhandlung im Präteritum von der Entstehung der Sketche berichten. Einen wichtigen

7 | Vgl. dazu auch Elena Giannoulis/Lukas R.A. Wilde: Emoticons, Kaomoji, and Emoji. The Transformation of Communication in the Digital Age. In: Elena Giannoulis/Lukas R.A. Wilde (Hg.): Emoticons, Kaomoji, and Emoji. The Transformation of Communication in the Digital Age. London, New York 2020, S. 1–22.

8 | Joe Sacco: *Palestine*. Seattle 1996; Guy Delisle: *Pyongyang. A Journey in North Korea*. Montréal 2004; Craig Thompson: *Carnet de voyage*. Marietta 2004; Sarah Glidden: *How to Understand Israel in 60 Days or Less*. New York 2010.

Bestandteil von *Making Friends* bilden auch angefügte Fotografien sowie eine Sammlung tagebuchartiger Text-Essays, die dem Werk weitere mediale bzw. (multi)modale Ebenen hinzufügen und zugleich die Grenze zwischen Text und Paratext verwischen. Nach Hannah Miodrags Verständnis von *gradueller* »comicalness«⁹ oder Colin Beinikes Konzept von *skalierter* »comicality«¹⁰ kann es sich bei beidem stets nur um relative, allenfalls prototypisch vorhandene Merkmalsbündel handeln, etwa: »having comic-like qualities or attributes, similar to an artifact being literary, being theatrical, without being necessarily literature or theatre.«¹¹ Üblicherweise werden die entsprechenden und relevanten »qualifying aspects«¹² zuerst auf Ebene der statischen Bildsequenzialität bzw. dem *gutter* zwischen mindestens zwei narrativ eingesetzten Bildern gesucht, die ein Artefakt kategorial als Comic ausweisen bzw. einen entsprechenden medialen Interpretationsrahmen aktivieren.

Nur in dieser quasi »mittleren« Ebene von hypermedialen Verschränkungen handelt es sich also um »Comics« im formal etabliertem Sinne. In der Tat wird der ganze Band auch nicht als »Comic« ausgewiesen, sondern vom Verlag als »graphic journey« gekennzeichnet. Lörcher identifiziert sich selbst auch als »Illustrator« – nicht als Comiczeichner. Der Band ist für ihn eine »Mischung aus Skizzen- und Comicbuch«. ¹³ Der Hauptteil von *Making Friends* besteht dennoch unzweifelhaft aus narrativen Bildfolgen voller Sprechblasen, Speedlines und anderer typischer Comic-Elemente. Die interessantesten Aspekte von *Making Friends* liegen dennoch gewissermaßen »oberhalb« bzw. »unterhalb« der Bildsequenz und des *gutters* dazwischen. Lörchers origineller Umgang mit dieser Spannung, die »Comics« aus den angeführten Gründen eingeschrieben und auch nicht auszutreiben ist, remediert die widersprüchlichen Erfahrungen von interkulturellen Begegnungen, die er in Bangalore empfunden haben mag. Dies soll in den folgenden Abschnitten nachgezeichnet werden.

9 | Hannah Miodrag: Origins and Definitions. Arguments for a Non-Essentialist Approach. In: International Journal of Comic Art IJoCA 17.1 (2015), S. 24–44.

10 | Colin Beinike: On Comicality. In: Inks. The Journal of the Comic Studies Society 1.2 (2017), S. 226–253.

11 | Ebd., S. 228.

12 | Lars Elleström: The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations. In: Lars Elleström (Hg.): Media Borders, Multimodality and Intermediality. Basingstoke 2010, S. 11–50, hier: S. 26.

13 | Zitiert nach Stefanie Flamm: Bleichgesicht mit Buntstiften. In: Zeit Online, 27. Februar 2014, <https://www.zeit.de/2014/10/bangalore-comic-skizzen> [letzter Zugriff: 1. Februar 2020].

Hypermediale Begegnungen



Abb. 1 Sebastian Lörcher: *Making Friends in Bangalore. Mit dem Skizzenbuch in Indien.* Frankfurt a.M. 2014, S.47–48.

Auch wenn Lörcher keine Panel-Rahmen verwendet und seine Buntstift-Zeichnungen stattdessen in den weißen Papierhintergrund übergehen, erzählt ein Großteil von *Making Friends* (etwa 95 von 144 Seiten) eine sequenzielle Geschichte über seinen einmonatigen Aufenthalt in Bangalore. Eine wiederkehrende Ausgangssituation wird dabei nur leicht variiert: das erlebende Ich, das stets nur über eine Point-of-View-Perspektive, ins Bild hineinragende Hände sowie Sprechblasentexte impliziert ist, schlägt irgendwo sein Zeichenbuch auf und beginnt zu skizzieren (vgl. Abb. 1). Dabei werden einheimische Pasant_innen auf ihn aufmerksam, beginnen mit ihm zu interagieren und begutachten seine grafischen Interpretationen der unmittelbaren Umgebung. Nicht selten bitten sie auch um Portraits ihrer selbst oder ihrer Freund_innen: »Hey, Why don't you draw him?«,¹⁴ »My grandmother says, you should sketch her immediately!!«. ¹⁵ Oft werden dabei konkrete Wünsche geäußert (»And don't

14 | Lörcher: *Making Friends*, S. 36.

15 | Ebd., S. 47.

draw my hair problems!«)¹⁶ oder Ergebnisse kommentierend begutachtet (»You have drawn me too fat«).¹⁷ Häufig, so lässt uns die Geschichte wissen, wird Lörcher im Anschluss von den Einheimischen herumgeführt oder gar zu ihnen nach Hause eingeladen; fast immer kommen so interessante Gespräche in Gang und es ereignen sich authentischere Begegnungen, als sie europäische Tourist_innen mit Fotoapparaten gewöhnlich erwarten dürfen.

Soweit die narrative Behauptung in Comic-Form. In einer der Endsektionen des Bandes werden fotografische Belege für ihre Wahrfähigkeit nachgeliefert.¹⁸ Wir begegnen dem gleichen Personal in fotografischer Darstellung wieder, das wir bereits zuvor in der Buntstift-Diegese kennengelernt haben und auch in deren Filzstift- oder Bleistift-»Übersetzungen«, die an Ort und Stelle der Begegnungen in das Notizbuch eingezeichnet worden sind. Die finale Sektion des Buches zeigt exemplarische Fotografien einiger Protagonisten (fotografisch abgelichtet wurden nur Männer), die sich nicht ohne Stolz mit Lörchers Buch und den darin festgehaltenen Portraits ihrer selbst präsentieren (vgl. Abb. 2). Für autobiografische Comics darf es zu den fest etablierten Stilmitteln des Genres gehören, den gezeichneten Darstellungen der Diegese eingestreute Fotografien zur Seite zu stellen, welche die Aussagen der Zeichner_innen verifizieren und zugleich als Reflektion ihrer künstlerischen Entscheidungen, Auswahl- und Übersetzungsprozesse fungieren.¹⁹ Eine dritte Ebene jedoch, die bereits Erwähnung fand, darf als höchst innovativ gelten. Das Buch selbst (*Making Friends* der Edition

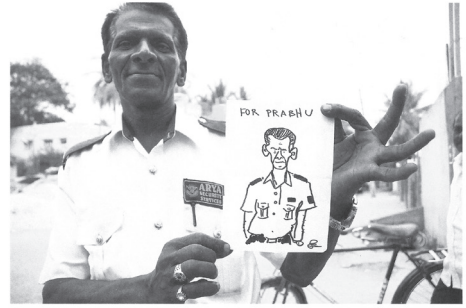


Abb. 2 Lörcher: *Making Friends in Bangalore*, S. 141.

16 | Ebd., S. 36.

17 | Ebd., S. 48.

18 | Ebd., S. 140–142.

19 | Vgl. Monika Schmitz-Emans: Photos im Comic. In: Christian A. Bachmann/Véronique Sina/Lars Banhold (Hg.): Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld. Essen 2012, S. 55–74.

Büchergilde) präsentiert sich nämlich als materielles Simulakrum des gleichen Zeichenbuchs, welches Lörcher in Indien mit dabei hatte und dem wir die gesamte Geschichte (Buntstift- bzw. Comic-Diege) hindurch folgen. Da wir das erlebende Ich aufgrund der Perspektivenwahl nie sehen können, mag man sogar so weit gehen, das Zeichenbuch in visueller Hinsicht zum eigentlichen Protagonisten der Handlung zu erklären.

Was wir als Leser_innen in Händen halten, ist selbstredend ein reproduziertes Artefakt, mediiert durch zeitgenössische Digitaldruckverfahren. Mit Matthew Kirschenbaum könnten wir dennoch von der starken Betonung einer »formalen Materialität«²⁰ sprechen, was Aaron Kashtan in seiner jüngsten Monografie zur Materialität des Comics von »forensischer Materialität«²¹ unterscheidet. Letztere verweise auf ein *singuläres* Objekt, welches die Kontinua von Raum und Zeit als numerisch identisches Individuum durchlaufen habe. Formale Materialität hingegen betreibe lediglich ein Mimikry-Spiel, indem sie (eine spezifische) Materialität formalästhetisch imitiert. Ziel dabei sei nach Kashtan das, was die Filmwissenschaftlerin Laura Marks als »haptische Visualität« beschrieben hat.²² Ein Comic provoziere so einen »imaginary tactile contact between the hand of the reader and the hand of the artist«.²³ Wir können uns leicht vorstellen, nicht nur die gleiche, sondern gar *dieselbe* Materialität in Händen zu halten, mit der ein_e Künstler_in tatsächlich gearbeitet hat.²⁴ Auch Lörchers »publication design intersects with [the book's] content in such a way as to create meanings that wouldn't exist otherwise«.²⁵

Viele Seiten in *Making Friends* zeigen Reproduktionen der Originalzeichnungen in (beinahe) mutmaßlicher Originalgröße – als fotografische Reproduktionen, die das einbettende Original-Skizzenbuch noch leicht verkleinert am Rande sichtbar halten. Interessanterweise sind die Seitenzahlen von *Making Friends*, die eigentlich durchlaufend an den Außenkanten der Seiten zu finden sind, dabei soweit eingerückt, dass sie nun dem fotografisch abgebildeten Skizzenbuch zugehörig scheinen. An dieser Stelle wird die Unterscheidung

20 | Matthew G. Kirschenbaum: *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA 2008, S. 11.

21 | Aaron Kashtan: *Between Pen and Pixel. Comics, Materiality, and the Book of the Future*. Ohio 2018, S. 69.

22 | Vgl. Laura U. Marks: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis 2002.

23 | Kashtan: *Between Pen and Pixel*, S. 74.

24 | Vgl. auch Hillary Chute: *Materializing Memory. Lynda Barry's One Hundred Demons*. In: Michael A. Chaney (Hg.): *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison 2011, S. 282–309, hier: S. 307.

25 | Kashtan: *Between Pen and Pixel*, S. 73.

zwischen Original und Reproduktion gezielt irritiert, die Seitenzahlen scheinen eine metaleptische, paradoxe Überschreitung diegetischer Ebenen zu vollziehen.

Wenn wir in dieser Weise narratologische Begrifflichkeiten heranziehen wollen, haben wir es mit einer reizvoll komplexen Konfiguration zu tun: Die First-Level-Diegesis in Comic-Sequenzen ist in farbigen Bundstiften gehalten und markiert damit eine klare Differenz zur eingebetteten Second-Level-Hypodiegesis:²⁶ Lörchers schwarzweiß-Sketches, die innerhalb der dargestellten (autobiografischen, nicht-fiktionalen) Situationen in Indien entstehen. Wenn die beiden Ebenen sich begegnen und überschneiden, ergeben sich weitere, seltsam metaleptische bzw. parado-

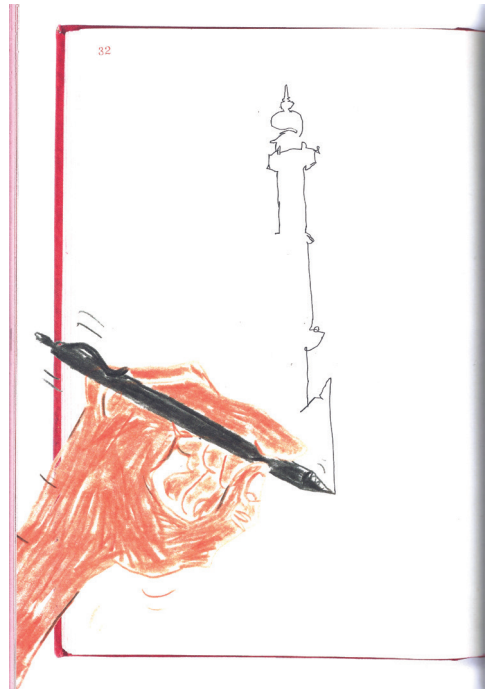


Abb. 3 Lörcher: *Making Friends in Bangalore*, S. 31.

xale Effekte. Betrachten wir etwa eine (bunt) gezeichnete Hand, die mit dem (selbst bunt gehaltenen) Zeichenstift eine Bleistift-Linie in die fotografische Reproduktion des Skizzenbuchs einfügt (vgl. Abb. 3). Die rahmende First-Level-Diegesis, also die Buntstiftzeichnungen, sind erst nach Lörchers Aufenthalt in Indien entstanden (vermutlich in seinem Berliner Studio). Sie posieren hier nichtsdestotrotz als *Urheber* der Schwarzweiß-Sketches, welche dem »graphischen re-enactment« ihrer Schöpfung eigentlich lange vorausgingen.

Ohne hier den langen Diskussionsstand ausführlich nachzeichnen zu können, ob wir im Comic von graphischen bzw. piktorialen »Erzähler_innen« oder entsprechenden »Erzählinstanzen« sprechen sollten,²⁷ lassen sich an Bildern wie dem angeführten dennoch einige interessante Punkte herausstellen. Die komplexen Fragen nach den graphischen »Instanzen«, denen wir die *Bilder* des Comics üblicherweise zusprechen, drehen sich im Wesentlichen darum, ob wir diese (analog zur Erzähler_in im Roman) in sinnvoller Weise von den tat-

26 | Vgl. Jan-Noël Thon: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln 2016, S. 35–70.

27 | Vgl. Jan-Noël Thon: *Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative*. In: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Hg.): *From Comic Strips to Graphic Novels*, S. 67–99.

sächlichen Zeichner_innen des jeweiligen Werks differenzieren können. Beide Bereiche ließen sich daraufhin noch einmal sehr unterschiedlich konzipieren, je nachdem ob wir uns für die historisch-empirischen, die hypothetisch aus dem Text heraus erschlossenen oder die impliziten, und damit in Richtung einer abstrakten, textinternen »Instanz« zurück geschobenen Urheber_innen interessieren.

Philippe Marion entwickelte etwa entlang von Theorien »filmischer Enunziation« eine Beschreibungssprache *grafischer Enunziation*, die zwischen »narration«, »monstration« und »graphiation« differenziert.²⁸ Letzteres sei die fundamentalste Ebene im Comic, der die grafischen Linien zugerechnet werden müssten, *bevor* sich diese in Schrift und Bild differenzieren lassen (sichtbar bleiben sie etwa anhand von Panel-Rahmen, anhand von Sprechblasen, oder in unspezifizierten diagrammatischen Linien).²⁹ Thierry Groensteen spricht von einem übergeordneten »monstrator«, der verantwortlich sei für »the fact that what is *seen* is the result of something being shown and thus of a decision regarding enunciation«. ³⁰ Ich möchte die meisten dieser theoretischen »Fässer« nun deswegen ungeöffnet lassen, da sich viele Fragen in autobiografischen (also *nicht*-fiktionalen) Werken wie *Making Friends* anders stellen, wo alle impliziten und expliziten Spuren zu Lörcher zurückführen, der nicht nur als Schöpfer beider grafischer Ebenen (Buntstifte und Filz-/Bleistifte), sondern auch als Urheber der Fotografien und als Autorisierungsinstanz des Gesamtwerks auftritt. Auf einen Streitpunkt möchte ich jedoch kurz etwas genauer eingehen, da er zum Verständnis der hypermedialen Sprache von *Making Friends* viel beitragen kann.

Eine vieldiskutierte Frage der Comic-Narratologie dreht sich darum, ob »Erzähler_innen« (hypothetische oder implizite, verbale oder grafische) nicht lediglich als gewöhnliche *erzählende Figuren* aufgefasst werden müssten, über die wir nur *sehr wenig* narrative Informationen erhalten. Denn schließlich wird oft auch in Sprechblasen viel »erzählt«, sprich: vergangene Situationen repräsentiert. Der Unterschied zwischen »Erzählinstanzen« und »regulären Figuren« schiene damit eher gradueller Natur zu sein und darin begründet, in welchem Maße die Erzählsituation selbst im Werk ausstaffiert wird. Oder mit Jan-Noël Thon: »Does the film, comic, or video game provide any information

28 | Vgl. Jan Baetens: *Revealing Traces. A New Theory of Graphic Enunciation*. In: Robin Varnum/Christina T. Gibbons (Hg.): *The Language of Comics. World and Image*. Jackson 2001, S. 145–155.

29 | Vgl. Philippe Marion: *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur; essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve 1993.

30 | Thierry Groensteen: *The Monstrator, the Recitant and the Shadow of the Narrator*. In: *European Comic Art 3.1* (2010), S. 1–21, hier: S. 4, Herv. im Orig.

about the specific situation in which a given narrator narrates«?³¹ Je mehr Informationen über die Erzähl- bzw. Darstellungssituation geliefert wird, desto deutlicher erscheint die »extradiegetische« Erzählinstanz stattdessen als eine reguläre Figur innerhalb einer rahmenden First-Level-Diegeese, während alles, was in den Bildern zu sehen wäre, stattdessen als eingebettete Hypodiegeese erachtet werden könnte.³² Üblicherweise wissen wir in Comics nicht viel über die Situation, in welcher die Zeichnungen angefertigt und ausgearbeitet worden sind – in welcher zeitlichen Reihenfolge die Bilder etwa entstanden sind, über welche Dauer hinweg, anhand welcher verworfenen Vorzeichnungen usw.³³ All dies ist – gewöhnlich – nicht Teil diegetischer Situationen und hinterlässt allenfalls Spuren, die sehr indirekt auf (hypothetische, implizierte oder auch empirische) Zeichner_innen rückschließen lassen. Es gibt graduelle Ausnahmen, die umso bemerkenswerter sind. Nicht selten handelt es sich dabei um Reisecomics, die eben nicht in der Ruhe des Studios, sondern mit knappen Ressourcen in Echtzeit entstanden sind. Als Craig Thompson in *Carnet de Voyage* (2004) von seinem Aufenthalt in Marokko berichtet, erfahren wir auch, dass ihm im Zug nach Fez die Zeichenutensilien abhandengekommen sind.³⁴ Er sucht vor Ort nach Ersatz, bekommt aber nicht sein gewohntes Material, sondern nur mittelmäßig verarbeitete Filzstifte. Dies schlägt sich deutlich auf die folgenden ca. 30 Seiten nieder, die vor Ort in Marokko entstanden sind. Die Linienführung ändert sich merklich.³⁵

In *Making Friends* können wir ebenfalls kaum etwas über die Situation wissen, welcher Lörchers First-Level-Diegeese in bunten Farben entspringt. Trotzdem nehmen die Buntstifte, und dies ist natürlich ganz üblich, für sich in Anspruch, die *diegetische Gegenwart* zu repräsentieren, während den Bleistift-Linien eine eingebettete Hypodiegeese zugewiesen wird: Repräsentationen innerhalb der Repräsentation. Die Buntstift-Hände in Bangalore zeichnen die Bleistift- und Filzstift-Portraits. Dennoch scheint, besonders in Seiten wie Abb. 3, von den Bleistift-Linien etwas zu emanieren, was ich in Ermangelung eines besseren Begriffs als einen »grafischen Realitätseffekt« bezeichnen möchte: wir wissen schließlich vieles über die konkreten Situationen, in welchen sie unter schwierigen Bedingungen entstanden sind (Zeitdruck, Ablenkung, kommentierende Eingriffe usw.). Als Lörcher sich nach einem Unfall die rechte

31 | Thon: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, S. 156.

32 | Vgl. 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.

33 | Vgl. Lino Wirag: *Comiczeichnen. Figurationen einer ästhetischen Praxis*. Berlin 2016.

34 | Thompson: *Carnet de voyage*, S. 86.

35 | Vgl. Wirag: *Comiczeichnen*, S. 192.

Hand verletzt,³⁶ muss er fortan mit links weiterzeichnen. Wir erhalten also konkrete Vorstellungen über die tatsächliche Entstehung der Sketche »an Ort und Stelle«, denn wir lesen von dieser in der diegetischen Unmittelbarkeit der Buntstift-Zeichnungen, welche selbst wiederum dem kontrollierten, uns gänzlich entrückten Raum des Studios entspringen.

Der »monstrator« oder »graphiator« der Bangalore-Sketche ist nach jeder narratologischen Terminologie, die wir zur Hand nehmen, zunächst aber nichts anderes als eine Figur in Lörchers Geschichte; die Existenz ihrer Erzeugnisse hingegen ist der Hand gegenüber vordatiert, die re-enacted (also mit piktorialen Mitteln nachstellt), sie würde die Zeichnungen *soeben* anfertigen. Dieser grafische Realitätseffekt jedoch basiert nicht nur auf dem paradoxen zeitlichen Wechselspiel beider grafischen Ebenen und ihren metaleptischen Verschränkungen, sondern baut zugleich auf die fotografische Dimension im Anhang (vgl. Abb. 2). Diese verankert die Zeichnungen schließlich in einer suggerierten Indexikalität, einem rhetorischen »Es-war-so-gewesen«,³⁷ das die Bleistiftlinien mit der gleichen spatio-temporalen Deixis auflädt, die auch den Fotos zuzukommen scheint. Sie lässt uns wissen, dass es sich bei den Zeichnungen inmitten des Straßenlärms von Bangalore nicht nur um Repräsentationen handelte, sondern um Performances, um flüchtige Aufführungsereignisse zeichnerischen Könnens und intuitiver Entscheidungen.

Das materielle Objekt der Edition Büchergilde spielt damit gezielt mit der Unterscheidbarkeit von Darstellung und Simulakrum, um die gleiche Performance mit den materiellen Mitteln des Digitaldrucks nachzustellen (zu re-enacten). Die haptische Visualität fungiert als Einladung an die Imagination, vorzustellen, wir hielten das (*forensisch identische*) Artefakt tatsächlich in Händen, über welches Lörchers Performances in Bangalore hergestellt worden sind. Die hypermediale Verschränkung dieser drei materiellen und narratologischen Ebenen suggeriert ein Vertrauen darin, dass die portraitierten Einheimischen authentisch stolz, berührt oder zumindest nicht indifferent gegenüber ihren Portraits sind. Der Dialog aller drei Ebenen miteinander scheint zu sagen: hier fand eine interkulturelle Begegnung statt, die authentischer war als eine rein habituelle finanzielle Transaktion; authentischer auch als ein verbal-sprachlicher Austausch je hoffen könnte, zwischen Angehörigen »fremder« Kulturräume zu mediiieren. Lörchers Zeichnungen sind manchmal Tauschobjekte, manchmal Geschenke, sein Lohn dafür stets spontane Gesten: ein ehrliches Lächeln, eine überraschende Erwiderung, eine Einladung in eine

36 | Lörcher: Making Friends, S. 78–81.

37 | Roland Barthes: Camera Lucida. Reflections on Photography. Aus d. Franz. von Richard Howard. New York 1981, S. 76.

Heimstadt, und natürlich: Geschichten, die er später in Buntstiften – in der medialen Formatierung eines Comics – wiederholen wird. Soweit der Gestus.

Interkulturelle Begegnungen

Die Möglichkeit, sich über Kulturgrenzen hinweg zu begegnen, ist ganz offensichtlich das zentrale Thema des Bandes.³⁸ In den eröffnenden Textinformationen in Tagebuchform gesteht Lörcher, sein gesamtes Wissen über Indien bestand zuvor lediglich aus Klischees («Ich wusste, dass Kühe dort heilig sind, hatte schon mal einen Bollywood-Tänzer auf Youtube gesehen und ja, ich war tatsächlich auch schon mal indisch essen».³⁹ Wie soll es möglich sein, über die verschiedensten Grenzen hinweg, linguistischer, geographischer und soziopolitischer Art, Grenzen aus unterschiedlichen Lebenswirklichkeiten und sozialen Situierungen, tatsächlich respektvollen Austausch auf Augenhöhe zu erfahren? Lörchers erste Antwort besteht darin, zunächst einmal wenig zu *tun*, sondern eine unaufgeregte Beobachtungsposition einzunehmen und einfach zu zeichnen. Dadurch, so die Suggestion bereits des Titels, soll es spontan und »natürlich« möglich werden, Freundschaften in Bangalore zu schließen.

Der Autor betont in seinen textlichen Nachworten an zahlreichen Stellen, wie freundlich er stets behandelt wurde; dass nur in den seltensten Fällen finanzielle Gegenleistungen für alle Arten von Hilfestellungen verlangt wurden; dass unzählige Menschen ein genuines Interesse an ihm und seinem Heimatland Deutschland an den Tag gelegt hätten: »Noch nie habe ich ein so gastfreundliches, offenes und herzliches Volk getroffen. Und selten fiel es mir so leicht, neue Freunde zu gewinnen«.⁴⁰ Doch in einer der letzten längeren Comic-Szenen des Bandes, »Iraq & ...«,⁴¹ erfahren wir eine etwas andere Perspektivierung. Lörcher präsentiert einen Dialog mit fünf Irakis, die als Gastarbeiter in Indien weilen. Sie sind alles andere als begeistert von ihrer Übergangsheimat und berichten von den zahllosen täglichen Schwierigkeiten, mit denen sie als Ausländer zu kämpfen haben. Die Polizei etwa sei korrupt und verlange stets Bestechungsgelder, um ihnen gültige Visa auszustellen, »just

38 | Zum Zusammenhang von Bildverstehen und unterschiedlichen Kulturbegriffen vgl. neben Packard et al.: *Comicanalyse*, S. 188–209 insb. Gabriele Münnix: *Das Bild vom Bild. Bildsemiotik und Bildphänomenologie in interkultureller Perspektive*. München 2019.

39 | Lörcher: *Making Friends*, S. 3.

40 | Ebd., S. 139.

41 | Ebd., S. 108–118.

because they don't like us«. ⁴² Der Protagonist reagiert geschockt: »Well, I like India because of its people«, erwidert er, »I think they're pretty nice!«. ⁴³

»Hold on, man... let me tell you something«, antwortet ihm einer der Irakis, »Look at yourself! You are special!«. »Yeah«, fügt ein anderer hinzu, »You are WHITE. [...] That's all why they are so nice to you. And that's why you like India!«. ⁴⁴ Lörcher reflektiert diesen Umstand nicht nur in Interviews (»Die Stelle musste unbedingt rein, weil sie meine Rolle deutlich macht«), ⁴⁵ sondern auch an zahlreichen Stellen des Werks selbst, besonders in seinem 14seitigen Textepilog. Hier fügt er den Comicszenen zahlreiche begleitende Hintergrundinformationen hinzu, die unter thematischen Lemmata wie »Work«, »Education«, »Religion« oder »Women« zusammengestellt sind. Im letzten Abschnitt (noch einmal abschließend betitelt als »Making Friends in Bangalore«) ist schließlich zu lesen: »Dass die Inder derart freundlich auf mich reagierten, hatte mit Sicherheit ein wenig damit zu tun, dass ich ein zeichnender Weißer und somit in doppelter Hinsicht ein Exot bin.« ⁴⁶ Aus intersektionaler Perspektive ⁴⁷ ist also nicht nur Lörchers Hautfarbe und »westliche« Nationalität relevant sowie auch der Umstand, dass er als alleine reisender *Mann* in Indien unterwegs ist – all dies trägt signifikant zu dem beschriebenen Sonderstatus bei, durch welchen sich seine Möglichkeiten der Begegnung überhaupt erst ergeben. Es ist aber auch seine besondere *Befähigung*, all die Zeichnungen zu produzieren, die wir als Leser_innen in Händen sehen; eine Tradition von Straßenmalerei existiert in Bangalore quasi nicht, was auch dieser Tätigkeit eine soziopolitische Konnotation einschreibt. Letztlich ist das öffentlich zur Schau gestellte Zeichnen mit »vermeintlich obsoletem Werkzeug« ⁴⁸ ungewöhnlich genug, scheint Lörcher zu sagen, um es niemals vollständig in den Routinen und Praxen des habitualisierten Umgangs mit Tourist_innen aufgehen zu lassen, die für »westliche« Besucher_innen mit Fotoapparaten – *mechanischen* Bildgebungsverfahren – eigentlich vorgesehen sind. In einem Interview mit der *Zeit* führt Lörcher die praktischen Konsequenzen des Zeichnens für

42 | Ebd., S. 114.

43 | Ebd., S. 117.

44 | Ebd.

45 | Zitiert nach Flamm: Bleichgesicht mit Buntstiften, n.pag.

46 | Lörcher: Making Friends, S. 139.

47 | Vgl. Packard et al.: Comicanalyse, S. 151–184.

48 | Pieke Biermann: Selfies mit Feder, Tusche und Buntstift. Sebastian Lörcher: »Making Friends in Bangalore«. In: Deutschlandradio Kultur, 2. April 2014, n.pag., https://www.deutschlandfunkkultur.de/zeichnungen-selfies-mit-feder-tusche-und-buntstift.950.de.html?dram:article_id=281819 (letzter Zugriff: 1. Februar 2020).



Abb. 4 Sebastian Lörcher: *Making Friends in Bangalore. Mit dem Skizzenbuch in Indien.* Frankfurt a.M. 2014, S. 142.

seine Arbeit genauer aus: »Vor einer Zeichnung muss keiner Angst haben, jeder kann zusehen, wie sie entsteht, und sie kommentieren. In Haiti war das offensichtlich. Seit dem Erdbeben vor vier Jahren sind Fotografen dort nicht mehr gut angesehen. Die Menschen denken: Die verkaufen unsere Armut für teuer Geld. Dort hätte ich als Fotograf Ärger bekommen.«⁴⁹

Von oberflächlichen touristischen Begegnungen erzählt *Making Friends* aber ebenfalls. Denn natürlich stellen auch sie sich ein: wenn Konversationen habitualisiert und formelhaft bleiben, wenn er denselben Phrasen begegnet, die wohl Millionen europäische Tourist_innen vor ihm bereits gehört haben. Für die Bewohner_innen Bangalores ist er zunächst ebenfalls nichts anderes als die Repräsentation ihrer Vorstellung des »westlichen Lebensstils«: »We all loooove Germany! [...] the Germans, they work like machines! They are very straight people!«⁵⁰ Nicht eine Mediation durch Worte in der geteilten Sprache Englisch, sondern erst die Handzeichnung scheint interkulturelle Klischees und (negative wie positive) Vorurteile überwinden zu können. In einer längeren Szene⁵¹ besucht Lörcher auch das Atelier eines ortsansässigen Künstlers und sie tauschen gegenseitig angefertigte Portraits von sich aus (dies ist auch

49 | Zitiert nach Flamm: Bleichgesicht mit Buntstiften, n.pag.

50 | Lörcher: *Making Friends*, S. 155.

51 | Ebd., S. 56–65.

die einzige Stelle des Bandes, in der wir eine grafische Repräsentation seines Gesichts zu sehen bekommen, und bezeichnenderweise wird auch hierzu ein fotografischer Beweis beigelegt, vgl. Abb. 4).

In der Handzeichnung, so hat Simon Grennan in seiner monumentalen Phänomenologie der Comic-Bildlichkeit philosophisch herausgearbeitet,⁵² begegnen wir stets einer anderen Subjektivität und es stellt sich eine Zone der Intersubjektivität ein – nicht als einer Auflösung oder Aufhebung des »Anderen« (oder gar Objektivität), sondern eines *Dazwischen*, einer *Begegnung*. Es gibt automatische fotografische Bilder wie Überwachungskameras, aber keine automatischen oder neutralen, »subjektunbehafteten« Zeichnungen. Björn Hochschild, der in seiner Comic-Phänomenologie daran anschließt, führt diesen Gedanken weiter aus:

»Wenn man einen Gegenstand als Zeichnung wahrnimmt, dann bedeutet das zum einen [...], ihn als Gegenstand wahrzunehmen, der aus den Spuren eines *anderen* menschlichen Verhaltens besteht, dass sich auf einer Oberfläche (Papier, Bildschirm, Wände, etc.) abgezeichnet hat. Man begegnet in diesen Spuren (den gezeichneten Linien, Punkten oder Flächen etwa) dem anonymen Anderen der Zeichnenden.«⁵³

Der Autor und Zeichner Lörcher nutzt diese Momente gemeinsamer, mutmaßlich symmetrischer Aufmerksamkeit, um Figuren zu konturieren, die durchaus nicht in gängige Klischeevorstellungen fallen: etwa Rucha, eine 20jährige Motorradtaxi-Fahrerin, die auf seine Frage beinahe geschockt reagiert, ob sie bereits verheiratet sei. »What?? Am I looking like wanting to serve my husband at this very age?«.⁵⁴ Rucha ist eine Filmstudentin und eine unabhängige Frau, die allenfalls aus Liebe heiraten wolle, irgendwann, zuvor aber unbedingt noch auf Reisen gehen möchte. Dennoch bekennt sie, ihre Heimat zu sehr zu lieben, um dauerhaft im Ausland bleiben zu können. Später folgt Lörcher ihr auf eine illegale Tanzveranstaltung in einem abgelegenen Privathaus. Als die Polizei auftaucht und die Veranstaltung beendet, fliehen die beiden gemeinsam und der Autor verletzt sich bei einem Sturz in ein Straßenschlo. Zwei Schüler, deren Klassenkamerad_innen nicht wissen sollen, dass sie in einem Armenviertel leben, laden ihn zu ihrer Familie ein,⁵⁵ mit shiitischen Muslimen sucht er im Monat Muharram das Trauerfest auf.⁵⁶ Szenen wie diese

52 | Simon Grennan: *A Theory of Narrative Drawing*. New York 2017.

53 | Björn Hochschild: *Die Wahrnehmung des Anderen. Begegnungen mit Figuren im Verhalten von Comics und Filmen*. Dissertation am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin, 2020, 460 Seiten, S. 174; Herv. im Orig. Schreibfehler verbessert von L.W.

54 | Lörcher: *Making Friends*, S. 70.

55 | Ebd., S. 86–95.

56 | Ebd., S. 96–107.

und die darin festgehaltenen Konversationen präsentieren Bangalore und seine Bewohner_innen als komplexer und vielschichtiger als es interkulturelle Muster vorsehen – und als es für Tourist_innen gewöhnlich einsichtig ist.

Eine der möglichen Grundlagen für eine respektvolle(re) Begegnung mit Passant_innen scheint mir in Lörchers Zeichnungen selbst zu liegen. Seine Figurendarstellungen sind dezidiert an die Cartoon-Ästhetik des Comics angelehnt, auch dort, wo es sich nicht um Comics, sondern Ein-Bild-Portraits handelt.⁵⁷ Dennoch greift er auf die gleiche Figurenästhetik der späteren Nacherzählungen zurück, die auch bei den Sketchen vor Ort zum Einsatz kommt. Mit Cartoon-Ästhetik ist hierbei der von Scott McCloud geprägte und von Stephan Packard ausgebaute Begriff einer zeichnerischen Reduktion gemeint, die insbesondere die Darstellung von Akteur_innen betrifft.⁵⁸

»McCloud sieht [den Cartoon] als Entfernung von einer realistischen Darstellung, deren Realismus er als Photorealismus konzipiert. Die Entfernung des Cartoons von diesem Realismus abstrahiert das dargestellte menschliche Gesicht, reicht aber nicht ganz an das abstrakteste Extrem der Skala heran. Der Cartoon wäre demnach auf dem Weg zum Smiley, erreicht dessen Grad an Abstraktion aber nicht ganz, sondern enthält doch noch einige spezifischere und individuellere Eigenschaften.«⁵⁹

Akteur_innen und Protagonist_innen werden vor allem auf jene Elemente reduziert, die besonders Kommunikations- und Handlungsrelevant sind: Mund, Augen, Augenbrauen, gestikulierende Arme... Es geht dem Cartoon also nicht um die Darstellung der *Wahrnehmbarkeit* eines Gegenübers, sondern um eine Darstellung besonderer kommunikativer Relationen von Gesichtern und Körpern.⁶⁰ Das muss nicht zwangsläufig in Kontrast zu »wahrheitsgemäß« bzw. »authentisch« verstandenen Darstellungen aufgefasst werden, wie Johannes Schmid für Cartoon-Zeichnungen in Zusammenhang mit Dokumentationspraxen herausgearbeitet hat: »Cartooning may function as a different form of *realism* by capturing an underlying truth through abstract graphic representation.«⁶¹ Es handelt sich also um eine *diagrammatische* Form der Iko-

57 | Vgl. Andrei Molotiu: Cartooning. In: Charles Hatfield/Bart Beaty (Hg.): Comics Studies. A Guidebook. New Brunswick 2020, S. 153–171.

58 | Vgl. Scott McCloud: Understanding Comics. The Invisible Art. New York 1993; Stephan Packard: The Drawn-Out Gaze of the Cartoon. A Psychosemiotic Look at Subjectivity in Comic Book Storytelling. In: Maike S. Reinert/Jan-Noël Thon (Hg.): Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives. New York 2017, S. 111–124.

59 | Packard et al.: Comicanalyse, S. 21.

60 | Anne Magnussen: The Semiotics of C. S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics. In: Anne Magnussen/Hans-Christian Christiansen (Hg.): Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comic. Kopenhagen 2000, S. 193–207.

61 | Johannes C.P. Schmid: Frames and Framing in Documentary Comics. Dissertation Amerikanistik/Literatur und Kultur Nordamerikas and der Universität Hamburg, 2019, 280

nizität, die in fotografischen Medien zumeist in Konkurrenz zu indexikalisch begründeter Ikonizität steht,⁶² im Comic aber durch das Basismedium (oder die semiotische Basismodalität) der gezogenen Linie leicht miteinander verbunden werden kann.⁶³ McClouds Anspruch jedenfalls, der Cartoon sei eine geradezu »universelle« Zeichengattung, ließe sich nachdrücklich als ideologisch kritisieren, insofern sein exemplarischer Cartoon-Avatar stets männlich und weiß bleibt und wohl auch ein spezifisches Alter behält (tatsächlich altert McClouds Cartoon-Alter Ego in seinen späteren Büchern mit). Nichtsdestotrotz: ebenso wie der Cartoon stets eine gefährliche Nähe zur rassistischen Karikatur aufweist, als dass er zur Hervorhebung von Körpereigenschaften eingesetzt werden kann, die als typisch oder identifizierend (für soziale Gruppen) ausgegeben werden, kann er auch respektvoll zum Einsatz kommen, um sozial identifizierende Merkmale gerade zu maskieren.⁶⁴ Cartoon-Protagonist_innen haben eine hohe Wiedererkennbarkeit, ohne dass wir viel über ihre Wahrnehmbarkeit aussagen können. Lörchers »Friends in Bangalore« erscheinen daher auch nicht als rassifizierte Anschauungsobjekte, sondern als *Subjekte* mit Handlungsmacht und -Autonomie, über deren Wahrnehmbarkeit wir eher wenig wissen. Ihre Darstellungen sind nicht piktorial-ikonisch, sondern diagrammatisch-relational; sie transkribieren Körper und Gesichter in jene Relationen, die relevant für die kommunikative Interaktionen und den Austausch von Emotionen sind und die sie als handelnde Subjekte ausweisen; mit Schmid: »[C]artoon realism may [...] entail a sincere symbolic representation of inner states, rather than the accurate depiction of outer appearances.«⁶⁵

Diese Ambivalenz des Cartoons gegenüber der Wahrnehmbarkeit des Dargestellten wird besonders deutlich, wenn man Lörchers Figurendarstellungen mit den Hintergründen vergleicht (vgl. Abb. 5). Die Sketche von Marktplätzen, Straßen oder Gassen heben stets nur jene Merkmale hervor, die zur Konturierung einer bestimmten Stimmung oder Atmosphäre beitragen. Die Figuren hingegen scheinen einem anderen Bildregime anzugehören. Dies kor-

Seiten, S. 119; Herv. im Orig; vgl. auch S. 127–138.

62 | Vgl. Christoph Ernst: Diagrammatische Ikonizität. Diagramme, Karten und ihre Reflexion im Film. In: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.): Medienreflexion im Film. Ein Handbuch. Bielefeld 2014, S. 279–292.

63 | Vgl. Lukas R.A. Wilde: The Epistemology of the Drawn Line. Abstract Dimensions of Narrative Comics. In: Aarnoud Rommens/Benoît Crucifix/Björn-Olav Dozo/Erwin Dejasse/Pablo Turnes (Hg.): Abstraction and Comics/La BD et l'abstraction, Vol. II, Brüssel/Liège 2019, S. 9–32.

64 | Vgl. Elisabeth Klar: Tentacles, Lolitas, and Pencil Strokes. The Parodist Body in European and Japanese Erotic Comics. In: Jaqueline Berndt/Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): Manga's Cultural Crossroads. New York 2013, S. 112–142.

65 | Schmid: Frames and Framing in Documentary Comics, S. 127.

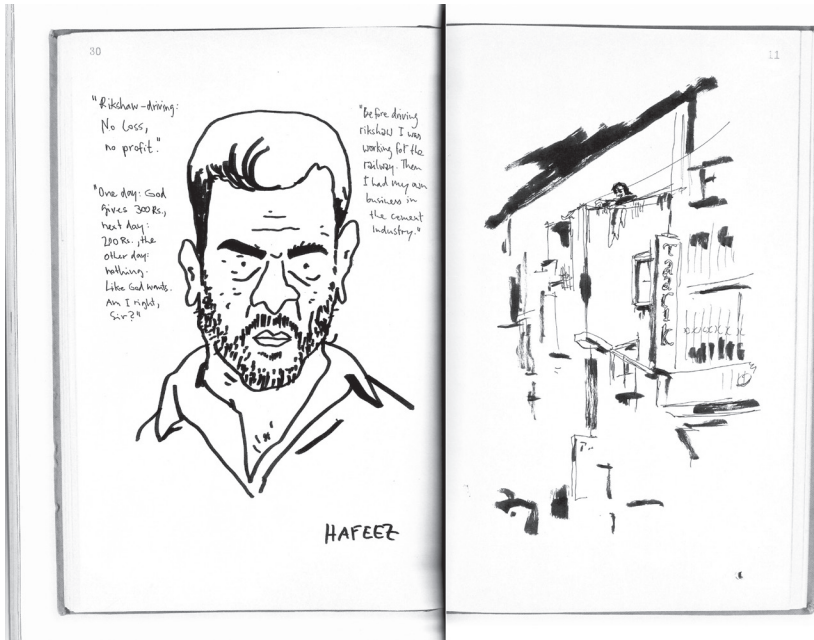


Abb. 5 Sebastian Lörcher: *Making Friends in Bangalore. Mit dem Skizzenbuch in Indien.* Frankfurt a.M. 2014, S. 30 u. 11.

respondiert bereits mit McClouds Beobachtung, dass Hintergründe im Comic (gegenüber Figuren) vollständig unterschiedliche Bildregister bedienen und einen anderen Grad von Wahrnehmungsnähe und Darstellungskorrespondenz aufweisen können.⁶⁶ Im Comic existiert schlichtweg kein fotografisches Dispositiv, welches ein visuelles Kontinuum mit der gleichen »piktoralen Objektivität« aufzeichnen könnte; stattdessen *müssen* Zeichner_innen auf grundlegend bildlicher Ebene Entscheidungen treffen und *können* Unterschiede zwischen handelnden Akteur_innen und bloßen Settings und Props (Requisiten) in die Bildlichkeit mit einschreiben. Im Animationsfilm besitzt diese Differenz sogar oft eine technisch-apparative Basis, insofern animierte Figuren und unbewegte Hintergründe im Multiplane-Compositing in verschiedenen Bildebenen zuhause sind und erst später im *animation stand* (oder im digitalen Schnitt)

66 | Vgl. McCloud: *Understanding Comics*, S. 42–45; zu den Begriffen Wahrnehmungsnähe und Darstellungskorrespondenz vgl. ausführlicher Lukas R.A. Wilde: *LEGO als Marke, Lego als Material: Transmedialisierbarkeit und Wahrnehmbarkeit dargestellter Welten.* In: Sabine Coelsch-Foisner/Christopher Herzog (Hg.): *Kulturelle Dynamiken/Cultural Dynamics. Transmedialisierung.* Heidelberg 2019, S. 333–364.

zusammengefügt werden.⁶⁷ Im Comic existiert dafür zwar keine technologische (also materiell-ontologische) Notwendigkeit. Dennoch schreibt sich diese Formatierung der Bildlichkeit häufig auch dort in die Panels mit ein, wo wir es nicht einmal mit Sequenzen – sondern mit Einzelbildern – zu tun haben. An diesem flexiblen Scharnier der graduellen Cartoonisierung entsteht ein *gutter* nicht *zwischen* den Bildern, sondern gewissermaßen *inmitten* der Bildlichkeit des Comics bzw. entlang von Konturen und Umrisslinien von Figuren. Sie differenzieren die Cartoon-Protagonist_innen, in welche Lörcher seine »Friends in Bangalore« transkribiert, auf grundlegend visueller Ebene von den »fremden« Orten, in welche diese Begegnungen stattfinden, ohne sie zugleich ebenso als »fremd« auszuweisen.

Fazit

Zusammenfassend versucht Lörcher in *Making Friends in Bangalore*, Begegnungen mit Personen aus unbekanntem Kulturkreisen zu repräsentieren und zu re-enacten, indem er sich unter anderem der medialen Formatierung eines Comics bedient. Er tut dies insbesondere dort, wo er die diegetische Unmittelbarkeit einer First-Level-Diegeese kreiert, die als Nacherzählung der Erfahrungen eines erlebenden Ichs ausgewiesen wird. Was ich mit meinen skizzenhaften Beobachtungen aber zeigen wollte, war, dass die interessantesten *gutters* dieses Werks nicht *zwischen* den Bildern liegen, wohin Leser_innen eine kontinuierliche Diegeese projizieren mögen, sondern *zwischen* diesen formal als Comic definierbaren Elementen und dem, was *nicht mehr* oder *noch nicht* ein Comic ist: Einzelbilder in Comic-Ästhetik und hypermediale Erweiterungen. Lörchers Bildlichkeit selbst ist vom Comic und seiner piktorialen Formatierung inspiriert, insofern wir darin einen diskontinuierlichen Bruch zwischen Figuren und Hintergründen, zwischen handelnden und betrachtenden Akteur_innen bzw. Subjekten einerseits und betrachteten Orten andererseits beobachten können. Zudem sind jene Sequenzen in einen hypermedialen Kontext eingebunden, der nach den meisten Comic-Definitionen als bloßer Paratext angesehen werden müsste, da er nicht zur Comic-Form »selbst« gehört: Tagebuchartige Text-Einträge, Fotografien von den zuvor aufgetretenen Protagonist_innen sowie digitale Reproduktionen der ursprünglichen ad hoc-Zeichnungen, die das Edition Büchergilde-Werk als materielles Simulakrum imitiert. Wenn ein Comicstrip in einer Tageszeitung als Form in einem (anderen) Trägermedium identifiziert wird, so ist es in *Making Friends* gerade die Ambivalenz *zwi-*

67 | Vgl. Thomas Lamarre: *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*. Minneapolis 2010.

schen Form und Medium in vielen unterschiedlichen narrative Ebenen – oder, anders formuliert: das Spiel mit verschiedenen medialen Formatierungen und Formgrenzen – das hier zum gestalterischen Material des Autors wird.

Literatur

- Baetens, Jan: Revealing Traces. A New Theory of Graphic Enunciation. In: Varnum, Robin/Christina T. Gibbons (Hg.): *The Language of Comics. Word and Image.* Jackson 2001, S. 145–155.
- Barthes, Roland: *Camera Lucida. Reflections on Photography.* Aus d. Franz. von Richard Howard. New York 1981.
- Beinike, Colin: On Comicity. In: *Inks. The Journal of the Comics Studies Society* 1.2 (2017), S. 226–253.
- Biermann, Pieke: Selfies mit Feder, Tusche und Buntstift. Sebastian Lörcher: »Making Friends in Bangalore«. In: *Deutschlandradio Kultur*, 2. April 2014, https://www.deutschlandfunkkultur.de/zeichnungen-selfies-mit-feder-tusche-und-buntstift.950.de.html?dram:article_id=281819 (letzter Zugriff: 1. Februar 2020).
- Chute, Hillary: Materializing Memory. Lynda Barry's *One Hundred Demons*. In: Michael A. Chaney (Hg.): *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels.* Madison 2011, S. 282–309.
- Delisle, Guy: *Pyongyang. A Journey in North Korea.* Montréal 2004.
- Elleström, Lars: The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations. In: Lars Elleström (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality.* Basingstoke 2010, S. 11–50.
- Ernst, Christoph: Diagrammatische Ikonizität. Diagramme, Karten und ihre Reflexion im Film. In: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch.* Bielefeld 2014, S. 279–292.
- Flamm, Stefanie: Bleichgesicht mit Buntstiften. In: *Zeit Online*, 27. Februar 2014, <https://www.zeit.de/2014/10/bangalore-comic-skizzen> (letzter Zugriff: 1. Februar 2020).
- Giannoulis, Elena/Lukas R.A. Wilde: Emoticons, Kaomoji, and Emoji. The Transformation of Communication in the Digital Age. In: Elena Giannoulis/Lukas R.A. Wilde (Hg.): *Emoticons, Kaomoji, and Emoji. The Transformation of Communication in the Digital Age* London, New York 2020, S. 1–22.
- Glidden, Sarah: *How to Understand Israel in 60 Days or Less.* New York 2010.
- Grennan, Simon: *A Theory of Narrative Drawing.* New York 2017.
- Groensteen, Thierry: The Monstrator, the Recitant and the Shadow of the Narrator. In: *European Comic Art* 3.1 (2010), S. 1–21.

- Hochschild, Björn: Die Wahrnehmung des Anderen. Begegnungen mit Figuren im Verhalten von Comics und Filmen, Dissertation am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin, 2020, 460 Seiten.
- Kashtan, Aaron: *Between Pen and Pixel. Comics, Materiality, and the Book of the Future*. Ohio 2018.
- Kirschenbaum, Matthew G.: *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, MA 2008.
- Klar, Elisabeth: Tentacles, Lolitas, and Pencil Strokes. The Parodist Body in European and Japanese Erotic Comics. In: Jaqueline Berndt/Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): *Manga's Cultural Crossroads*. New York 2013, S. 112–142.
- Kunze, David: *The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley 1973.
- Lamarre, Thomas: *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*. Minneapolis 2010.
- Lörscher, Sebastian: *Making Friends in Bangalore. Mit dem Skizzenbuch in Indien*. Frankfurt a.M. 2014.
- Magnussen, Anne: The Semiotics of C. S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics. In: Anne Magnussen/Hans-Christian Christiansen (Hg.): *Comics & Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Kopenhagen 2000, S. 193–207.
- Marion, Philippe: *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur; essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve 1993.
- Marks, Laura U.: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis 2002.
- McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York 1993.
- Miodrag, Hannah: Origins and Definitions. Arguments for a Non-Essentialist Approach. In: *International Journal of Comic Art IJoCA* 17.1 (2015), S. 24–44.
- Molotiu, Andrei: *Cartooning*. In: Charles Hatfield/Bart Beaty (Hg.): *Comics Studies. A Guidebook*. New Brunswick 2020, S. 153–171.
- Münnich, Gabriele: *Das Bild vom Bild. Bildsemiotik und Bildphänomenologie in interkultureller Perspektive*. München 2019.
- Packard, Stephan: *Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: »Was ist ein Comic?«*. In: Julia Abel/Christian Klein (Hg.): *Comics and Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart 2016, S. 56–73.
- : *The Drawn-Out Gaze of the Cartoon. A Psychosemiotic Look at Subjectivity in Comic Book Storytelling*. In: Maike S. Reinerth/Jan-Noël Thon (Hg.): *Subjectivity across Media. Interdisciplinary and Transmedial Perspectives*. New York 2017, S. 111–124.
- /Andreas Rauscher/Véronique Sina/Jan-Noël Thon/Lukas R.A. Wilde/Janina Wildfeuer: *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stuttgart 2019.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen 2002.
- Rippl, Gabriele/Lukas Etter: *Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative*. In: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Hg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. 2. Aufl. Berlin 2015, S. 191–218.
- Sacco, Joe: *Palestine*. Seattle 1996.

- Schmid, Johannes C.P.: *Frames and Framing in Documentary Comics*. Dissertation Amerikanistik/Literatur und Kultur Nordamerikas and der Universität Hamburg, 2019, 280 Seiten.
- Schmitz-Emans, Monika: *Photos im Comic*. In: Christian A. Bachmann/Véronique Sina/Lars Banhold (Hg.): *Comics intermedial*. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld. Essen 2012, S. 55–74.
- Thompson, Craig: *Carnet de voyage*. Marietta 2004.
- Thon, Jan-Noël: *Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative*. In: Daniel Stein/Jan-Noël Thon (Hg.): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. 2. Aufl. Berlin 2015, S. 67–99.
- *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln 2016.
- Wilde, Lukas R.A.: *Was unterscheiden Comic-Medien?* In: *Closure*. Kieler e-Journal für Comicforschung 1 (2014), S. 25–50.
- *›Backwards and batshit-fucking-bonkers«*. Das innovative Kommunikationsgefüge non-narrativer Webcomics. In: *Closure*. Kieler e-Journal für Comicforschung 4 (2017), S. 68–104.
- *LEGO als Marke, Lego als Material: Transmedialisierbarkeit und Wahrnehmbarkeit dargestellter Welten*. In: Sabine Coelsch-Foisner/Christopher Herzog (Hg.): *Kulturelle Dynamiken/Cultural Dynamics*. Transmedialisierung. Heidelberg 2019, S. 333–364.
- *The Epistemology of the Drawn Line. Abstract Dimensions of Narrative Comics*. In: Aarnoud Rommens/Benoît Crucifix/Björn-Olav Dozo/Erwin Dejasse/Pablo Turnes (Hg.): *Abstraction and Comics/La BD et l'abstraction*, Vol. II, Brüssel/Liège 2019, S. 9–32.
- *Medium, Form, Genre? Medialität(en) des Comics*. In: Markus Engels/Ulrike Preußner/Felix Giesa (Hg.): *Comics in der Schule. Theorie und Unterrichtspraxis*, Berlin 2021, S.37–65
- *Der digitale Comic als Herausforderung. Von Remediation zum Interface*. In: Stephan Packard/Véronique Sina (Hg.): *Aktuelle Perspektiven der Comicforschung*. Berlin, in Vorbereitung.
- Wirag, Lino: *Comiczeichnen. Figurationen einer ästhetischen Praxis*. Berlin 2016.

