

Alain Müller

Der schmale Grat zwischen Realismus und Interpretation

Ein rekursiver Dialog zwischen „realistischem“ franko-belgischem Comic und Ethnographie¹

Alain Müller

The Fine Line between Realism and Interpretation. A Recursive Dialogue between “realistic” Franco-Belgian Comics and Ethnography

Abstract: This article questions and accounts for the collective management of “the relation to reality” among the amateurs – that is, the interpretative community of authors and readers – of so-called “realistic” Franco-Belgian Comics. My analysis aims at asking to what extent and in what ways this collective management, with its conventions and provisional agreements but also its tensions and controversies, can recursively inform ethnographic methods and theories as to their own collective management of “the relation to reality”. To do so, I examine how the narrative conventions of realistic Franco-Belgian Comics are rhetorically maintained through a tension between two dimensions, which are constantly negotiated among the amateurs of comics: a strong expectation that both the drawings and the storyline faithfully represent “reality” in giving a meticulous and meticulously documented account of “it” on one side, and an acceptance of the interpretative dimension inherent in creative and artistic representations on the other. Questioning the tradition of ethnographic realism in the recursive light of this analysis, I argue in conclusion that this tension pertains to an ontological misunderstanding, and plead for an articulation of ontological multiplicity, i.e., multiple relations to multiple realities, and for granting both fictional beings of comics and ethnographic beings their own modes of existence.

Keywords: ethnography, Franco-Belgian Comics, recursivity, realism, representation, ontologies

Unterwegs zu einer rekursiven Anthropologie des realistischen Comic

„Mein Stil ist nicht von hyperrealistischen, sondern von neorealistischen Szenarien geprägt. Darin ist bei mir etwas Synthetisches enthalten, etwa so, wie es die Ägypter machten. Wenn sie eine Katze zeichnen, malten sie nicht das ganze Fell. Dies mag

1 Die erste Version dieses Artikels wurde auf Französisch geschrieben und von Claudia Brede-Konermann übersetzt, der ich meinen Dank für ihre rigorose, aufmerksame und akribische Arbeit aussprechen möchte. Auch Magdalena Bucher gilt mein Dank für ein weiteres, aufmerksames Durchgehen des Artikels. Dank geht zudem an die zwei anonymen Peer Reviewer sowie die Editor:innen der *Zeitschrift für Empirische Kulturwissenschaft* und hier besonders Regina Bendix für ihre sorgfältige Lektüre und pointierten Kommentare.

man mögen oder auch nicht. Ich füge viele Details hinzu. Ich versuche, exakt zu sein. Wenn ich meinem Szenario ein Auto einfüge, dann zeichne ich das Auto. Wenn ich ein Flugzeug einfüge, zeichne ich das Flugzeug. Ich bin einer jener seltenen Zeichner, der ein Instrumentenbrett so darstellt, als wäre man im Flugzeug. Ich beschaffe mir Informationsmaterial, ich suche ...“

Dieses Zitat aus einem Interview mit Roger Leloup bildet den Ausgangspunkt der in diesem Aufsatz angestellten Überlegungen.² Leloup ist der Autor der Serie *Yoko Tsuno* und ein Vertreter des franko-belgischen Comic – und zwar der sogenannten „realistischen“³ Stilrichtung. Dabei handelt es sich um eine Stilrichtung, die auf der zentralen Erzählkonvention beruht, die „Wirklichkeit“ möglichst exakt zu beschreiben und den fiktiven Handlungsablauf der Erzählung mit „plausiblen“ und „wahrscheinlichen“ Elementen zu konturieren.

Die Anwendungen und Abwandlungen dieses Grundprinzips können je nach Gebrauchsweise variieren; sie sind abhängig von Interpretationen und Aushandlungen, wovon die von Leloup ausgedrückte Spannung zeugt: Diese liegt zwischen einem „Hyperrealismus“, der auf vollkommen „exakte“ Weise *die Welt, wie sie ist*, darstellen soll und impliziert, dass mit dieser Übersetzungsbewegung ein Minimum an Veränderung einhergeht, und einer „Synthese“, die ihrerseits eine Reihe von Transformationen und Übersetzungen zwischen der Vorlage und ihrer Darstellung voraussetzt und bewirkt – also eine interpretative Dimension einschließt. Indem Leloup diese Synthese als *neorealistic* bezeichnet und einen reflexiven Blick auf seine eigene Praxis wirft, positioniert er seine künstlerische Vorgehensweise an der Schnittstelle zwischen diesen beiden Polen: Diese ist, wie er sagt, *exakt* und *detailliert* und erkennt zugleich eine gewisse *Synthese* an.

Die damit ausgedrückte Spannung erinnert an diejenige, die nach wie vor die Theoretisierungen und Anwendungen der ethnographischen Methode in den Kultur- und Sozialwissenschaften, insbesondere in ihrer *deskriptiven* Anwendung⁴, durchzieht, nämlich die Spannung zwischen dem Bestreben um Realismus und der Anerkennung einer interpretativen Dimension.⁵ In seiner Analyse der Erzählkonventionen und -stra-

2 „bd-best.com – Entretien avec Roger Leloup pour le Secret de Khany“, <http://www.bd-best.com/entretien-avec-roger-leloup-pour-le-secret-de-khany-news-8020.html> (abgerufen am 10. Mai 2016 sowie am 28. Februar 2021). Französische Originalzitate wurden, wenn nicht bereits auf Deutsch vorliegend, ebenfalls übersetzt.

3 Siehe beispielsweise den folgenden Artikel, der diese Tradition in Erinnerung ruft und den Comic *Yoko Tsuno* hier einordnet: <https://www.lemonde.fr/blog/bandedessinee/2015/06/30/yoko-tsuno-lanti-manga/> (abgerufen am 28. Februar 2021).

4 Meine Diskussion bezieht sich weniger auf zeitgenössischere methodische Verfahren wie die kollaborative Ethnographie oder jede Form von ethnographischer *Intervention*, sondern vielmehr auf das dominante historisch-gewachsene Verständnis und dessen Anwendung in der Ethnographie.

5 Die Veröffentlichung von *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986) hat zu nachhaltiger Kritik an ethnographischen Darstellungspolitiken geführt und wirkmächtige Spuren hinterlassen, sodass sich der ethnographische Positivismus heute nicht mehr von selbst versteht. Jede

tegien, die der ethnographischen Arbeit zugrunde liegen, hebt Clifford Geertz hervor, wie diese stets zwischen deskriptivem Realismus und Interpretation, zwischen *insensitivity* und *impressionism* oszillieren (Geertz 1988: 10). Die Voraussetzungen für das Gelingen einer Ethnographie beruhen nach Geertz auf ihrer Fähigkeit, die „Wirklichkeit“ darzustellen und abzubilden – oder, so ließe sich sagen: der Wirklichkeit gegenüber Rechenschaft abzulegen, indem man eine interpretative Bewegung vollzieht und sich im Zuge dessen selbst verortet. Damit positioniert man sich, ganz wie Leloup in seiner Arbeit, an einer Schnittstelle zwischen Synthese und Realismus, „at one and the same time an intimate view and a cool assessment“ (Geertz 1988: 10).

Durch diese Ähnlichkeiten neugierig geworden, möchte ich in diesem Artikel die beiden „Darstellungsweisen“ (Becker 2019), die der realistischen Tradition des frankobelgischen Comic und die der Ethnographie, miteinander vergleichen. Selbstverständlich kann mir nun entgegenhalten werden, dass es einen sehr großen Unterschied zwischen der Ethnographie und dem Comic gibt: Während sich erstere einer heuristischen Vorgehensweise und einem „wissenschaftlichen“ Programm verschreibt, dem Programm der Sozial- und Geisteswissenschaften, ist der Comic weiterhin größtenteils fiktional.⁶

Ich bin mir dieser Divergenz bewusst und werde mich dieser Frage deshalb behutsam nähern, indem ich von den *Gemeinsamkeiten* beider Darstellungsweisen ausgehe:

ethnographische Arbeit verlangt eine reflexive Positionierung hinsichtlich jener Politiken, die ihr Informationen liefern – eine Arbeit, die derjenigen ähnelt, zu der sich Leloup, wie im Eingangszitat ersichtlich, bekennt. Auch wenn die Theoretisierungen der ethnographischen Methode eng mit der anthropologischen Disziplin verknüpft sind, so findet sich diese Spannung auch in der qualitativen Sozialforschung wieder. Insbesondere in der Tradition und im Gefolge der sogenannten Chicago School schreiben sich die heuristischen Vorgehensweisen und die Erzählkonventionen deutlich in den Rahmen einer realistischen Logik ein (siehe beispielsweise Lindner 2007). Mag vielleicht der ethnographische Realismus von der qualitativen Sozialforschung auf eine nachdrücklichere Weise beansprucht werden und noch tiefer in ihr verankert sein als es in der Sozial- und Kulturanthropologie der Fall ist, so werden doch die Fragen zur interpretativen Dimension der ethnographischen Arbeit, zu den Darstellungspolitiken und zur Position der Forscherin auf ihrem Gebiet auch hier berücksichtigt (vgl. die von Erwan Le Méner [2003: 9] vorgelegte Analyse der Positionierung von Howard Becker).

6 Bekanntlich gibt es eine zwar kleine, doch gut etablierte Tradition ethnographischer Fiktion (siehe beispielsweise Langness/Frank 1978; Laterza 2007; Schmidt 1984; Tallman 2002). Diese Ausnahme, welche die Regel bestätigt, hat jedoch die epistemologischen und realistischen Grundlagen der Methode nur gestärkt: „The writing of fiction in ethnography remained moderately acceptable as long as it did not challenge the preeminence of the realist or naturalistic genre and the epistemological foundations of that genre: fact vs. fiction, objectivity vs. subjectivity“ (Reck 1993). Anzumerken ist ebenfalls, dass diese Beobachtung zweifelsohne auf die jüngste Verwendung des Mediums Comic zur Berichterstattung über „ethnografische Untersuchungen“ zutrifft (Fassin et al. 2020; vgl. Hamdy et al. 2017), die ich jedoch in diesem Artikel nicht diskutiere, da meine Absicht eine andere ist. Für eine analytische Gegenbewegung können hier beispielsweise Handler und Segal stehen, die Klassiker des literarischen Realismus des 18. und 19. Jahrhunderts einer Relektüre unterziehen und ihr ethnographisches Potenzial und interpretatorische Qualität hervorheben und in diesem Zug Realismus analytisch als „dialogic modes of relation“ anstatt „mimesis and accuracy“ fassen (Handler/Segal 1999: 151).

das heißt vor allem von dem Bestreben, „die Welt“ auf „realistische Weise“ darzustellen, aber auch von einem gemeinsamen Erbe und gemeinsamen Einflüssen, insbesondere von der europäischen realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts.⁷ Mein Ansatz versteht sich somit als Antwort auf Beckers Anregung in seinem Werk *Telling About Society* (2007)⁸: Sein Ziel ist es, verschiedene Darstellungsweisen und die mit ihnen in Verbindung stehenden „Interpretationsgemeinschaften“ (Becker 2019: 7) – oder „worlds of makers and users of representations“ (Becker 2007: 16)⁹ – zu vergleichen. Es geht ihm darum,

„[to] see the problems anyone who tries to do the job of representing society has to solve, what kinds of solutions have been found and tried, and with what results. To see what the problems of different media have in common and how solutions that work for one kind of telling look when you try them on some other kind. [...] To see what solutions to the problem of description one field might import from another.“
(Becker 2007: 3 f.)

Becker geht vergleichend vor, stützt sich dabei auf mehrere Fallstudien zu spezifischen Autor:innen und konzentriert sich eher auf die *makers* als auf die *users*. Ich erweitere dies in zweifacher Weise: Erstens löse ich die Darstellungsweisen aus der exklusiven Kontrolle der Autor:innen und betone eine kollektive Aktivität, welche Autor:innen wie Leser:innen einschließt. Zweitens konzentriere ich mich in meiner Analyse auf eine Studie der Welt des realistischen Comic, des *Kollektivs* seiner Liebhaber:innen [*amateurs*] (Hennion 2009), um darüber in einer rekursiven Bewegung im Sinn Holbraads (2012) die ethnographischen Darstellungsweisen, Epistemologien und Ontologien heuristisch zu ermitteln. Meine Herangehensweise knüpft so an das epistemologische Projekt von Viveiros de Castro an, die Allianz zwischen Anthropologie und ihren „Gegenständen“ in ein neues Gleichgewicht zu bringen und sie zu symmetrisieren, indem die Anthropologie sich fragt, wie die „geistigen Pragmatiken von Kollektiven“ (Viveiros De Castro 2009: 6), die sie untersucht, die eigenen Theorien potenziell anreichern, vermitteln und kollektiv hervorbringen können. Mit derselben Absicht wie Becker und ähnlich wie Marcus (der das Denken und die Methoden des Designs nutzt, um ethnographische und anthropologische Fragen aufzuwerfen und zu ermitteln [Marcus 2013]), besteht meine Vorgehensweise erstens darin, die narrativen Methoden, Techniken und Konventionen zu beobachten, die beim Comic Verwendung finden. In einem zweiten Schritt nehme ich die kollektive Verhandlung der Modi des „Realitätsbezugs“ (Blumenberg 1964)

7 Im Fall der Comics nähere ich mich diesem Erbe als einer *Rechtfertigung* im Sinn von Boltanski und Thévenot (2018) an, die von den Liebhaber:innen selbst beansprucht wird, anstatt sie analytisch beweisen zu wollen. In Bezug auf die Ethnographie hingegen verweise ich auf Marcus/Cushman (1982: 29, vgl. Geertz 1988; Reck 1993; Webster 1983) für eine Analyse dieses Erbes.

8 Dt.: Becker. 2019. *Erzählen über Gesellschaft*.

9 „These worlds“, schreibt Becker (2019: 16), „consist of all the people and artifacts whose activities of making and using center on a particular kind of representation“.

in den Blick. Dies geht über die bloße Frage nach den Darstellungen *der Wirklichkeit* hinaus und wirft stattdessen die Frage nach den Ontologien auf, also nach den Modi des Realitätsbezugs, und deren *politics*¹⁰. Ich werde so aufzeigen, wie die narrativen Rechtfertigungen für einen gewissen Realismus der Comic-Liebhaber:innen von einer modernen Ontologie gekennzeichnet sind – im Sinne Latours (1995). In ihren Praktiken und vor allem in ihren Kontroversen kommen hingegen vielfältigere Ontologien zum Tragen. Um es mit Mol auszudrücken: Es gibt Kollisionen zwischen der Realität, die in den Rechtfertigungen *artikulierte* wird, und den Realitäten, die in den Praktiken *eingebettet* sind (Mol 2003: 31). Drittens schließlich frage ich, inwieweit diese Realitätsbezüge ihrerseits die Darstellungsweisen und die Modi des Realitätsbezugs anreichern und erläutern können, die sowohl in der Praxis der ethnographischen Methoden als auch sozialanthropologischen Theorien hervortreten. Mit anderen Worten: Ich schaue „bei den anderen“ – etwas, woran Ethnograph:innen gewöhnt und worin sie geübt sind –; beobachte, wie sie aus einem Problem „herauskommen“, aus Konflikten, die jenen ähneln, die „wir“ in der ethnographischen Arbeit kennen. Daran anschließend fokussiere ich, in welchem Maße das, was man „dort“ über eine rekursive Dynamik wiederfinden wird, uns über unsere eigenen Konflikte aufklären und uns – mangels einer endgültigen Lösung – helfen kann, diese Konflikte besser zu verstehen. Oder, weiter gefasst, und wie Dumit es in seinem Vorschlag für eine analytische Intervention formuliert: „You listen to others because you want to challenge your habitual theorizations and bring your own attention to your way of struggling with objects, relations, and worlds“ (Dumit 2021: 180).

Es handelt sich hier also in erster Linie um eine ethnographische Studie. Sie ist zugegebenermaßen „egoistisch“ in ihrer Zweckbestimmtheit, da sie ja darauf abzielt, die Praktiken des untersuchten Kollektivs so zutage zu fördern, dass sie die Epistemologien der Ethnographie selbst sowie die Ontologien, die ihm zugrunde liegen, aufzeigen kann, dennoch aber redlich in ihrem empirischen Ansatz bleibt.

Methodisch beruht die Vorgehensweise also auf einer gewöhnlichen teilnehmenden Beobachtung „innerhalb“ der Interpretationsgemeinschaft des Comic, wobei die Einklammerung des Ausdrucks „innerhalb“ ein besonderes Merkmal des untersuchten Kollektivs bezeichnet: Es ist mit keinem ihm eigenen Territorium identifizierbar (außer mit gewissen virtuellen Räumen), und es gibt keine feste Grenze, die das Innen vom Außen zu unterscheiden erlaubt. Seine „Mitglieder“ engagieren sich in unterschiedlichem Maße – von der einfachen gelegentlichen Lektüre bis hin zur Professionalität –, wobei ihr Grad der Identifizierung nicht gleichermaßen ausgeprägt ist wie in anderen Arten von Vergesellschaftung.

10 Über die Frage nach den *Darstellungen der Realität* hinausgehend, befasse ich mich mit der Frage nach der *Produktion von Realitäten*. Deshalb beziehe ich mich nur wenig auf die Forschung, die sich mit dem Comic als Darstellungsmodus befasst, eben weil sie ihn als *Darstellung* betrachtet und somit in einer repräsentationalistischen Ontologie verankert bleibt.

Diese Präzisierungen mögen prosaisch erscheinen, doch tatsächlich sind sie wichtig, denn die oben vorgestellten Theorien der Rekursion beruhen oft auf einer relativ homogenen Vorstellung von „Gesellschaften“ und „Kollektiven“, deren Pragmatiken und Ontologien sich mehr oder weniger grundlegend der „abendländischen“ Moderne widersetzen. Ich werde mich bei dieser Übung also ebenfalls fragen, ob das rekursive Manöver auch dann heuristisch fruchtbar ist, wenn es sich auf die Untersuchung von Kollektiven stützt, die diffuser, fragmentierter, virtueller, „rhizomartiger“ (Müller 2016) und großteils von für die Moderne charakteristischen Darstellungsweisen, Epistemologien und Ontologien durchzogen sind.¹¹

Zurückgeführt auf die methodische Ebene, erfordert dies deswegen Anpassungen. Meine Vorgehensweise beruht auf einer Ethnographie, die im Wesentlichen online durchgeführt wurde. Sie bestand darin, jene virtuellen Räume zu durchschreiten und zu durchmessen, die vom Kollektiv der Liebhaber:innen des franko-belgischen Comic geschaffen wurden und die zu ihm gehören, um in ihnen zu beobachten, teilzunehmen und zu interagieren.

Der franko-belgische Comic zwischen Realität und Fiktion: Verifikationsprüfungen, Beweisdispositive und Kontroversen

Dieser Abschnitt ordnet die untersuchten Praktiken, Konventionen und Aushandlungen ein, indem der Referenzrahmen und das Raster der Konventionen dargelegt werden, in die sie sich einschreiben (und die sie auf rekursive Weise mit hervorbringen). Die verschiedenen praktischen Abwandlungen der „realistischen“ Erzählkonvention, welche die untersuchte Interpretationsgemeinschaft durchdringen, werden dargestellt. Dies betrifft vor allem historische Referenzen, die herangezogen werden, um diese Erzählkonvention zu rechtfertigen und zu standardisieren. Anschließend wird nach den individuellen und kollektiven Aushandlungen dieser realistischen Konvention im Liebhaber:innenkollektiv des franko-belgischen Comic gefragt, indem versucht wird, die ihr zugrunde liegenden Positionierungen zur *Natur* der Realität zwischen den Zeilen hervortreten zu lassen. Ziel ist es zu zeigen, wie diese Aushandlungen Verifikationsprüfungen und Beweisdispositive bereitstellen und wie sie darauf abzielen, die Natur der Realität aufrechtzuerhalten. Abschließend wird auf Kontroversen eingegangen, die für diese Aushandlungen konstitutiv sind.

11 Wie Descola (2010) zu bedenken gibt, sollte auch gefragt werden, in welchem Maß verschiedene Formen von Ontologien auf fluide Weise koexistieren können und ob das untersuchte Kollektiv – trotz seiner Einbettung in die Moderne – Logiken, Epistemologien und Ontologien entwickeln kann, die der Ontologie der Moderne entgegengehen.

Historische Referenzen als Rechtfertigungs- und Standardisierungsmittel realistischer Erzählkonventionen

Interpretationsgemeinschaften stellen eine eigene Geschichte und eine damit einhergehende Tradition her, um die sie durchdringenden Konventionen immer wieder aufrechterhalten und standardisieren zu können (vgl. Müller/Schulze 2021). Genau diese Tendenz ist auch in der Welt des franko-belgischen Comic zu beobachten, wo der ständige Rekurs auf historische Referenzen, auf eine realistische „Tradition“ der Standardisierung und auf den Austausch realistischer Erzählkonventionen sich nicht nur über die Autoren¹² vollzieht, sondern auch über Kommentator:innen, Kritiker:innen, Expert:innen unterschiedlicher Niveaus und Leser:innen – das heißt über das Kollektiv der Liebhaber:innen des Comic im weiteren Sinne. Im Folgenden werden nun in Umrissen die wichtigsten Referenzrahmen und Erzählraster aufgeschlagen. Leloup selbst weist hier weiterhin den Weg. In einem Gespräch über sein Album *L'astrologue de Bruges* [dt. *Der Astrologe von Brügge*] stellt Leloup fest:

„Ich bin kein Historiker, aber deshalb muss man die Geschichte noch lange nicht verfälschen. [...] Auf der Grundlage von Photos und persönlich erstellten Skizzen, von Geschichtsbüchern und Museumskatalogen habe ich allgemeine Schlüsse gezogen, um das Gewisse mit dem Wahrscheinlichen zu verbinden. Ich habe Hergés größten Fehler übernommen: die Pedanterie. Aber auch die Tatsache, an die Figur zu glauben und an die Szenerie, in der sie sich bewegt. Es ist dieses Bemühen um Präzision in der Fiktion, das bewirkt, dass der Leser [sic] ebenfalls daran glauben kann.“¹³

Dieses Zitat ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Es liefert nicht nur die ersten Hinweise, um die praktischen Abwandlungen der realistischen Konvention in Leloups Arbeit besser zu verstehen („an die Figur glauben und an die Szenerie, in der sie sich bewegt“, „das Gewisse mit dem Wahrscheinlichen verbinden“), sondern fügt sie überdies in einen Herkunftszusammenhang ein, der Leloup – zusammen mit anderen – in die Nachfolge von Hergé stellt. Die Arbeit von Hergé, der in den 1920er Jahren *Les Aventures de Tintin* [dt. *Tim und Struppi*] schuf, bildet die historische Referenz, die den Grundpfeiler dieser „realistisch“ genannten Tradition im franko-belgischen Comic darstellt. Die ersten *strips* und die ersten Tintin-Geschichten schreiben sich trotz ihrer Verankerung im jeweiligen Zeitgeschehen eher einer weiteren Diskursform – im foucaultschen und saïdschen Sinn (Saïd 1978) – ein, einer Diskursform, die eine Form von Alterität hervorbrachte, mittels derer sie das europäische „Wir“ und seine Werte durch eine radikale Gegenüberstellung definierte. Hergés Begegnung mit Tschang Tschongjen, einem chinesischen Studenten der Académie royale des Beaux-Arts in Brüssel 1934, markierte jedoch eine Neuausrichtung im Erzählsystem von Tintin. Zahlreiche Analysen

12 Die maskuline Form ist hier nicht generisch, sondern spezifisch gemeint: Die von mir behandelten Autoren der franko-belgischen Tradition sind ausschließlich Männer.

13 https://www.yokotsuno.com/rombaldi/com_album20.html (abgerufen am 28. Februar 2021).

und Kritiken¹⁴ belegen, wie diese Begegnung und die daraus resultierende Arbeit am Album *Le Lotus Bleu* [dt. *Der Blaue Lotos*] – der Erzählleitfaden, die Kulissen und einige in Ideogramme transkribierte Dialoge – eine Art Gründungsmythos des realistischen Genres innerhalb des franko-belgischen Comic bilden und darüber hinaus eine jenseits stereotyper Darstellung „realistische“ Sicht auf China werfen. Viele Analytiker – allen voran Michel Serres (2010) und Philippe Descola (2010) – haben diesen Moment als einen Kipppunkt in der Arbeit von Hergé erkannt, die infolgedessen an ethnographischer Brisanz gewinnen und sogar einen anthropologischen Beitrag leisten sollte.

Auch wenn, wie Léon Vandermeersch (2010)¹⁵ bemerkt, *Le Lotus Bleu* gleichwohl eine Reihe von Stereotypen aufweist (sowohl China als auch Japan betreffend) und von Vorstellungen und Diskursen durchdrungen ist, die als orientalisierend bezeichnet werden können, markiert dieses Album doch ein neues Paradigma in der Arbeit von Hergé. In der Folge bemüht er sich um einen Realismus, der auf mehreren Ebenen lebendig wird und den wir schließlich in Leloups Zitat wiederfinden.

Vor allem auf der Ebene der Zeichnung wird dieses Bemühen um Realismus offenkundig. Es betrifft zunächst die *Figuren*, vorwiegend im Hinblick auf die Proportionen, aber auch im Hinblick auf ihre Art, sich zu bewegen, ihre Kinesis. Darüber hinaus betrifft es die *Kulissen*. Obwohl Hergé nur wenig reiste, stellte er ein umfangreiches – hauptsächlich photographisches – Dokumentationsarchiv zusammen, auf das er und sein Team sich stützten, um Tintins Abenteuer in möglichst realistischen Kulissen zu zeigen. „Kulisse“ bezieht sich hier sowohl auf die Topographie der Orte, die der Held durchquert, wie auch auf die wirklichkeitsgetreu abgebildeten Requisiten und technischen Gegenstände. Überdies greift dieses Bemühen um Realismus auch in den Erzählleitfaden ein, der nunmehr „plausibel“ – „der Leser muss daran glauben können“, wie Leloup resümiert – und kontextuell verankert sein soll, ohne „die Geschichte zu verfälschen“, indem dieser das *Gewisse* mit dem *Wahrscheinlichen* verbindet“. Noch heute stellen viele Historiker:innen fest, in welchem Maße Hergé sich von den soziokulturellen und geopolitischen Realitäten seiner Zeit inspirieren ließ.

Der von Hergé, seinen Mitarbeiter:innen und „Erb:innen“ entwickelte bildliche und narrative Stil, der später kennzeichnend für die Gesamtheit der von der Zeitschrift *Tintin* publizierten Serien werden sollte, wurde mit dem Begriff der „ligne claire“ eingefangen. Der 1977 vom niederländischen Künstler Jooste Swarte erstmals so genutzte Begriff weist auf die exemplarische Lesbarkeit von Hergés Zeichenkunst hin, die sich durch die typische Technik des Tuschens der Konturen einer Zeichnung in einfacher, klarer und homogener Linienführung ohne Schattierung oder Schraffur sowie einfarbiger Flächenkolorierung auszeichnet. Während der Ausdruck zunächst auf die Bilddimension verweist, wird er darüber hinaus auch verwendet, um die narrative und szenische Lesbarkeit von Hergés Werk anzuzeigen (z. B. Peeters 1993: 57). Die klare Linie

14 Vgl. z. B. Peeters 2002: 145 ff.

15 Vgl. hierzu auch Duperrex et al. 2012.

verweist also auf eine Form der Abstraktion und in diesem Sinne auf eine Übersetzung, worin sie sich von einem Realismus *sensu stricto* unterscheidet. Dennoch besitzt diese Technik die Fähigkeit, die Wirklichkeit „täuschend echt“ wiederzugeben; indem sie die Konturen betont und überflüssige Details entfernt, und es ist genau dieses Verfahren, was ihr eine außergewöhnliche Lesbarkeit verleiht.

Auf dieser Basis wird in der Welt des franko-belgischen Comic jenes Bemühen erkennbar, die eigenen Narrative in eine Form des Realismus einzuschreiben und die Kulissen ebenso wie die Szenarien minutiös auf der Basis einer umfassenden Dokumentation zu erstellen. Die repräsentativsten Beispiele seien genannt: Unter den bekanntesten Vertretern dieser realistischen Tradition sind im Grunde genommen viele ehemalige Mitarbeiter von Hergé, etwa Edgar P. Jacobs, Bob de Moor, Jacques Martin oder eben Roger Leloup. Edgar P. Jacobs ist der Schöpfer von *Les Aventures de Blake et Mortimer* [dt. *Blake und Mortimer*] und der andere große Name des franko-belgischen Comic, dessen Begegnung mit Hergé oft als der entscheidende Augenblick für die Entstehung des Stils der *ligne claire* betrachtet wird. Jacobs war ebenso sehr darum bemüht, seine Figuren in plausible Erzählzusammenhänge und realistische Kulissen einzubinden, obwohl seine Figuren sich im Science-Fiction-Genre bewegen. Kommentatoren und Biographen berichten, wie der Abschluss von Jacobs letztem Album vor seinem Tod im Jahr 1987 – dem ersten Band von *Les trois formules du Professeur Sato* [dt. *Die drei Formeln des Professor Sato = Blake und Mortimer, Bd. 8*] – sich verzögerte, weil Jacobs wartete, bis ihm die Photographie eines öffentlichen Abfalleimers aus Tokio zugesandt wurde, damit er ihn wirklichkeitsgetreu wiedergeben konnte (Biermé/Nève 2004: 71). Die Arbeit von Roger Leloup stellt ebenfalls ein anschauliches Beispiel dar. Leloup erklärt, sowohl die Kulisse als auch die Orte sowie die technischen Vorrichtungen und Maschinen äußerst gründlich dokumentieren zu wollen, um sie realistisch in Szene setzen zu können. Ein letztes Beispiel für die Standardisierung der Tradition und der realistischen Konventionen im franko-belgischen Comic ist dasjenige von Jean-Michel Charlier. Dieser produktive Autor zahlreicher „klassischer“ Serien des franko-belgischen Comic wie *Blueberry*, *Tanguy et Laverdure*, *Buck Danny* und *Barbe-Rouge* [dt. *Leutnant Blueberry*, *Mick Tanguy*, *Rex Danny*, *Der rote Korsar*] war Luftfahrtspezialist, und auch er hat seinen Ruf erworben, indem er auf der Gründlichkeit seiner Dokumentationsarbeit und damit auf der soliden Verankerung seiner Szenarien „in der Wirklichkeit“ bestand.

Im Rahmen der in diesem Artikel angestrebten rekursiven heuristischen Diskussion lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die narrativen Konventionen und Strategien des realistischen franko-belgischen Comic sich stark vom fiktionalen literarischen Realismus vor allem des 19. Jahrhunderts inspirieren ließen. Hergé selbst und ebenso die Analytiker:innen seines Werks erwähnen unter anderen Balzac, Dumas oder Dickens als Haupteinflüsse (Peeters 2002: 452), ein Erbe, das auf interessante Weise an das der Ethnographie erinnert (vgl. Fußnote 7).

Zur Bewertung eines „realistischen“ Comic: Verifikationsprüfungen und Beweisregime

Die realistischen Erzählkonventionen entfalten und etablieren sich mit dem Bezug auf diese historische Filiation innerhalb der Welt des franko-belgischen Comic. Diese haben teil an einer Übereinkunft, an einer kollektiv von ihren Liebhaber:innen getragenen Annahme, wonach sich die Erzählhandlung auf als „real“ angesehene „Fakten“ und „Kulissen“ stützen muss. Die Erzählhandlung muss, mit anderen Worten, beständig der Wirklichkeit gegenüber Rechenschaft ablegen [*rendre des comptes au réel*].

Von diesem Prinzip ausgehend, ist eine Übereinstimmung zwischen dem Modell – der „Wirklichkeit“ – und seiner Darstellung – seiner „Kopie“ – nicht nur erwartbar, sondern sie wird stetig gefordert, zelebriert und verifiziert. Infolgedessen führt die Annahme des Realismus zu entsprechenden Beweisregimes, die ihrerseits auf Verifikationsprüfungen¹⁶ beruhen und zugleich den Anlass für sie geben. Im Folgenden wird anhand einiger Beispiele auf zwei unterschiedliche, dominante Verfahren dieser Prüfungen eingegangen.

Das erste Beispiel stellt ein Prüfungsverfahren dar, das in der Welt des Comic sehr häufig angewandt wird und darin besteht, *Montagen*¹⁷ einzusetzen. Die Darstellung (die Zeichnung) wird dem Modell (der „Wirklichkeit“) gegenübergestellt, das sie inspiriert hat. Der Gebrauch dieses technischen Dispositivs beruht auf der Identifizierung der als „real“ betrachteten Modelle – Landschaften, architektonische Monumente, technische Geräte aller Art –, auf die sich die Zeichnungen stützen. Entweder wird direkt nach den Dokumentationen des betreffenden Comiczeichners gesucht – die zum Beispiel in Form von Photographien vorliegen (wobei diese als eine wirklichkeitsgetreue Übertragung der Realität angesehen werden), oder die Elemente, die dem Autor als Vorlage dienten, werden selbst gesammelt und/oder photographiert. Auf dieser Basis des Vergleichs wird die Zeichnung schließlich beurteilt und, das heißt, in ihrem Verhältnis zur Realität auf die Probe gestellt.

Auch wenn diese Methode oft als Spiel betrieben wird – sie erinnert ein wenig an das „Suchbildspiel“ (*spot the difference* – Finde den Unterschied) –, so ist sie gleichwohl ein technisches Dispositiv, das kollektiv oder individuell ausgeführte Verifikationsprüfungen erlaubt. Anerkannte Expert:innen haben in ihren Publikationen zu Hergés Werk diese Vorgehensweise als Mittel hervorgehoben, um sowohl die Gründlichkeit seiner Dokumentationsarbeit als auch die Verankerung seines Werks in der „Realität“ zu betonen und somit zu würdigen. So macht beispielsweise das Buch des englischen Journalisten Michael Farr mit dem besonders anschaulichen Titel *Tintin: le rêve et la réa-*

16 Ich beziehe mich hier insbesondere auf Bessy/Chateauraynaud (1995: 245), die sich auf die körperliche Erprobung von Objekten befassen, die ihnen nach den „Verifikationshandlungen“ [*actes de vérification*] zugrunde liegen, um falsifizierte von „authentischen“ Objekten zu unterscheiden.

17 Ich behandle das Wort wie einen emischen Ausdruck; er wird vor allem im ersten Beispiel eines Blogs, den ich weiter unten untersuche, zum Tragen kommen.

Quelques montages réalité et fiction



Abb. 1: Screenshot der Website „Blogoth 67 – Yoko Tsuno & Rothenburg ob der Tauber“, <http://blogoth67.wordpress.com/2012/04/23/yoko-tsuno-rothenburg-ob-der-tauber/>

lité. *L'Histoire de la création des aventures de Tintin* (2001)¹⁸ diese Gegenüberstellung von „Modellen“ und „Kopien“ zu seiner entscheidenden narrativen Grundlage. In *Le monde d'Hergé* (1983)¹⁹ stellt Benoît Peeters ähnliche Vergleiche an. Dieser vergleichende Ansatz findet sich in verschiedenen, Hergé oder allgemein dem realistisch genannten Stil der franko-belgischen Comics gewidmeten Medien wieder, vor allem in museographischen Dispositiven, aber auch in persönlicheren Produktionen wie in Blogs, die sogenannte „Montagen von Realität und Fiktion“ herstellen und auf diese Weise versuchen, „die Genauigkeit der Szenerie zu verifizieren“. In der Montage werden laut Kommentar auf dem Blog eine Photographie der nebeneinanderstehenden Wahrzeichen der Stadt, das Plönlein mit dem Siebersturm und das Kobolzeller Tor, und die entsprechende Zeichnung im Album übereinander gesetzt. Die Montage soll hier idealerweise als perfekte Parallelverschiebung oder Translation im geometrischen Sinne erscheinen. Die Perspektive ist hier von größter Bedeutung: Der Translationseffekt beruht auf der Tatsache, dass die Photographie (wahrscheinlich von den Autor:innen des Blogs aufgenommen) so gerahmt wurde, dass diese die Perspektive der Zeichnung aufnimmt und somit eher die „Realität“ an die Darstellung angepasst wird als umgekehrt. Auf der Grundlage dieses Beweisdispositivs kann die Verifikationsprüfung funktionieren: Jede Form von Ungenauigkeit, jede Ausnahme von der idealisierten Translation, stellt potenziell einen „Fehler“ des Zeichners dar.

Derartige Beispiele gibt es viele im Internet; die Tatsache, dass bereits dieses Album den Anlass für drei verschiedene Blogeinträge liefert, zeugt davon.²⁰

Doch die Verifikationsprüfungen beruhen nicht ausschließlich auf solchen Montagen und somit auf rein visuellen Dispositiven. Vielmehr bündeln sie verschiedene Dispositive und finden ihre Anhaltspunkte [*prises*] im Sinn von Bessy und Chateauraynaud (1995) in hervorstechenden Elementen des rein Visuellen, Bildlichen – wie im Falle der „Montage“ – und/oder im Hinzuziehen von räumlichen als auch historischen Distanzen und Skalierungen. Sie können auch auf einer individuelleren Ebene eingebunden sein, ohne dass sie „äußere“ technische Dispositive wie die Montage zwingend einsetzen. Folglich nutzen sie auch „kognitive Dispositive“ (Bessy/Chateauraynaud 1995), die vor allem auf dem Gedächtnis und der individuellen Kenntnis von Orten und ihren Geschichten fußen. So hat mir beispielsweise H.-E., ein Leser-Liebhaber von ungefähr vierzig Jahren, seine Einschätzung einer Szene aus einem Album mitgeteilt, das zu einer „klassischen“ franko-belgischen Serie gehört:

„Man sieht hier [...], wie der von einer Horde von Schergen verfolgte Held beim Öffnen einer Tür mit Verblüffung feststellt, dass er sich in einem luxuriösen Einkaufszentrum befindet; er fährt eine Rolltreppe hoch, um sich auf dem Gipfel des Victoria Peak wie-

18 Dt.: Farr. 2007. *Auf den Spuren von Tim & Struppi*.

19 Dt.: Hergé. 1983. *Ein Leben für die Comics*.

20 Vgl. auch „J'ai vu Leloup...“, <https://thanagra.typepad.com/blog/2008/02/070-jai-vu-leloup.html> (abgerufen am 12. April 2016 sowie am 11. Oktober 2022).

derzufinden – die Handlung spielt in Hongkong. Auch wenn diese beiden Orte sehr wohl existieren, so sind sie doch keineswegs benachbart. Ich kenne die Stadt ein wenig, und ich war an beiden Orten. [...] Es ist für einen Pariser, als wäre man im Forum des Halles und würde sich dank einer Treppe oben auf der Kuppe von Montmartre wiederfinden. Es versteht sich von selbst, dass ich dies nicht akzeptieren kann.“

Dieses Beispiel zeigt, wie das Missverhältnis zwischen dem Modell und seiner Darstellung – hier beurteilt anhand metrischer Raumskalen – von H.-E. als etwas „Inakzeptables“ betrachtet wird. Die Prüfung, ob eine Geschichte plausibel und wahrscheinlich ist, ob sie der Realität entspricht oder nicht, ist für Liebhaber:innen zusammenfassend entscheidend für die Beurteilung eines bestimmten Werkes, denn diese ermöglicht es, dessen Qualität zu bestimmen und sie zu beurteilen.

Von den Verifikationsprüfungen zu den Politiken des Wirklichen

Zwischen den Zeilen zeichnet sich hier *die Welt* ab, wie *diese* aus der Perspektive der Liebhaber:innen *ist*. Ihre Ontologien und Realitätsbezüge²¹ werden ständig und in erster Linie durch die Verifikationsprüfungen konstruiert und ausgehandelt, wobei sich diese wiederum an die Orte des Hervortretens der Wirklichkeit halten und darin ihre Anhaltspunkte identifizieren. Der Ausdruck „Perspektive“ entfaltet an dieser Stelle seine volle Bedeutung, weil *die Welt, wie sie ist*, hier im Wesentlichen als *die Welt, wie sie gesehen wird*, definiert wird. Daraus geht eine Ontologie hervor, die stark von der Vorrangstellung des Visuellen geprägt ist, und die – typisch für die Moderne (vgl. Haraway 1988) – über das Prisma der Proportionen, des *Metrischen* (die metrische Distanz zwischen zwei Punkten gilt als durch die Natur des Wirklichen bedingt) und der *Perspektiven* definiert ist. Ein zweiter Konvergenzpunkt zwischen realistischem Comic und Ethnographie scheint sich hier abzuzeichnen. Er beruht auf der Vorrangstellung des Visuellen in den modernen Epistemologien und Ontologien, die sowohl im Comic als auch in der Ethnographie besonders betont werden; aber auch auf der Betonung der Perspektive, dem Standpunkt [*standpoint*] in jeder dieser beiden Darstellungsweisen sowie den Interpretationsgemeinschaften, die sich darauf beziehen, um die Glaubwürdigkeit des Werks hinsichtlich der Realismusannahme zu beurteilen. So betont Geertz beispielsweise und exemplarisch, wie die Glaubwürdigkeit eines ethnographischen Berichts auf seiner Fähigkeit beruhe, nicht nur eine Reihe „objektiver“ Details – *things*

21 Auch Becker erwähnt diese implizite Verbindung zwischen Darstellungsweisen und dem, was er „Theorien“ nennt. Diese zielen auf die Definition dessen ab, *what entities are* (Becker 2007: 11), und die jedem Vorhaben zugrunde liegen, das anstrebt, Tatsachen darzustellen. Es handelt sich hier um eine ontologische Frage, denn bevor *die Welt* auf exakte und realistische Weise abgebildet wird, muss man sich über die *Beschaffenheit* der Welt einig sein. Dies zeigt sich im Zusammenspiel der Modi und Politiken der Darstellung und dem, was ich die Modi der Wirklichkeitsverbundenheit nenne – in Reaktion auf Pollner (1975), der von „Politiken des Wirklichen“ spricht, und Mol (1999), die das Konzept ontologischer Politiken einführt –, mit all den Kontroversen, Disputen und „Wertekonflikten“, zu denen diese Anlass geben können.

as they are – zum Ausdruck zu bringen, sondern auch und vor allem, *things as one would have [seen] them*, das heißt aus der Sichtweise der Autor:innen, aus *ihrer Perspektive*. Geertz zufolge ist diese Spannung zwischen der gleichzeitigen Abwesenheit (objektive Sichtweise) und Anwesenheit (subjektive Sichtweise) der Autor:innen konstitutiv für das Rechtfertigungsgeraster, das es erlaubt, die Glaubwürdigkeit eines ethnographischen Werks zu beurteilen.

Der Comic zwischen Fiktion und Realität: Spannungen und Kontroversen

Bisher wurde gezeigt, wie stark die individuelle und kollektive Produktion, Evaluation und Bewertung des Comic auf einer realistischen Konvention beruht. Das Wort ‚Konvention‘ erhält an dieser Stelle seine volle Bedeutung, weil die Annahme, der zufolge ein Comic „realistisch“ und „glaubwürdig“ sein *muss*, auf einer kollektiv, sowohl von den Autor:innen als auch von den Liebhaber:innen geteilten Arbeitsgrundlage beruht.

Die Anwendung dieser Konvention, ihre Interpretation und vor allem, wie sie in ein Spannungsverhältnis dazu gesetzt wird, dass der Comic gleichwohl *fiktional* bleibt, führt zu Aushandlungen und lebhaften Kontroversen. Wenn sich Leloup in dem Zitat, das diesen Aufsatz eröffnete, auf seine realistische Strenge bezieht, aber zugleich den Hyperrealismus zurückweist und sagt, „dies mag man mögen oder auch nicht“, so gibt er damit ausdrücklich zu verstehen, dass diese Frage Gegenstand von Kontroversen ist.

Das Spannungsverhältnis zwischen objektivem Ultrarealismus und interpretativer Fiktion – um die von Leloup genannten Kategorien aufzugreifen – ist, wie ich zeigen werde, kollektiv, aber auch auf individueller Ebene an die einzelnen *Bewertungsprüfungen* eines spezifischen Comic geknüpft – wobei *bewerten* zugleich *evaluieren* und *einschätzen* meint²². In meinem Interview mit H.-E. wog dieser in der Bewertung eines Comic zwischen der Annahme eines Realismus und dem Status der Fiktion ab, und so zeugt seine Antwort von dieser geschilderten Spannung:

„Ich denke, dass die Kulisse so glaubwürdig wie möglich sein muss, wobei mir sehr technische Details bei Flugzeugen, Schiffen und anderen Fahrzeugen gleichgültig sind, solange es glaubwürdig bleibt. Ich bin tatsächlich bereit, alle möglichen und vorstellbaren Fiktionen zu akzeptieren, solange sie im Rahmen eines sehr weiten Realismus gehalten sind; dies lässt mich die Geschichte, die ich gerade [lese], noch leichter akzeptieren und macht sie noch realer, auch wenn ich in meinem Kopf weiß, dass es sich nur um Fiktion handelt. [...] Ich lasse mich gern von einer Geschichte packen, ohne durch ein störendes Detail abgelenkt zu werden, weil die Autoren ihre Arbeit schlecht getan und/oder Detailfragen ignoriert haben.“

Für H.-E. hängt also die Bewertung eines Comic von der Aufrechterhaltung einer ständigen Spannung zwischen „Ultrarealismus“ und „Fiktion“ ab. Er lehnt damit eine definitive Entscheidung und die eindeutige Wahl eines „Interpretationsschlüssels“ ab. Den

22 Auf eben diese doppelte Dimension bezieht sich der Begriff *valuation* [Bewertung], wie er von Dewey (1939) diskutiert wird (vgl. Helgesson/Muniesa 2013).

Begriff des „Interpretationsschlüssels“ entlehne ich Latours Terminologie (2012)²³, die er in seiner Erörterung der „Existenzweisen“ entwickelt. Für Latour ist jede der vielfältigen Existenzweisen, welche die Welt ausmachen – und zu denen „das Wissenschaftliche“ (das, was er „wissenschaftliche Referenz [REF]“ nennt) sowie „das Fiktionale [FIK]“ gehören –, durch besondere Felizitäts- bzw. Nicht-Felizitätsbedingungen, also durch bestimmte Voraussetzungen des Gelingens bzw. Nicht-Gelingens gekennzeichnet.²⁴ Jeder Existenzweise ist ein „Interpretationsschlüssel“ zugeordnet, der durch einen „Kategorienfehler“ (Latour 2012: 60 f., 2014: 92 f.) in einer Art Gegenbeweis aufgedeckt werden kann. Einer der Hauptgründe für diese Kategorienfehler besteht in der Moderne im Vorrang der wissenschaftlichen Erkenntnis, die Latour „objektiv und berichtigt“ nennt; einen Referenzmodus also, der eine ständige Quelle von Missverständnissen ist. Diese wissenschaftliche Erkenntnis beruht auf ihrer Fähigkeit, das Territorium oder den Gegenstand der Erkenntnis als vollkommen identisch mit der Karte, das heißt mit der Gegenstandsdarstellung, zu präsentieren, und zwar indem die Referenzketten unsichtbar gemacht werden und dadurch eine Entsprechung zwischen der Aussage, der Karte und dem Sachverhalt, dem Territorium, etabliert wird: Karte und Territorium „vermischen sich“ auf diese Weise „bis hin zum Ineinanderübergehen“ (Latour 2012: 81, 2014: 122). Die objektive und *berichtigte Erkenntnis* beruht also auf dem Mythos einer Erkenntnis, die sich auf „eine Fortbewegung ohne jegliche Transformation“ stützt, auf ein „bloßes Gleiten von einer Identität zu einer Identität durch eine Identität“ (Latour 2012: 87, 2014: 129).

Übertragen auf meine Diskussion der Dispositive der Realismusprüfung für Comic-Zeichnungen und bezogen auf das Zitat von H.-E. wirft die Latour'sche Analyse folgende Frage auf: Verirren sich die Comic-Liebhaber:innen in einem Kategoriefehler, wenn sie das Fiktionale anhand eines falschen Interpretationsschlüssels, nämlich des Referenzmodus, beurteilen? Es scheint gerade der Modus der Weltverbundenheit zu sein, der von Liebhaber:innen des realistischen Comic bevorzugt wird: Er beruht auf der Annahme, dass die Übertragung des Modells auf seine Darstellung heruntergespielt werden müsse, die Karte mit dem Territorium – dem Modell – identisch sein solle, sei dies als piktorales Modell oder szenisches Modell in Form der Berichterstattung historischer Fakten.

Als Kontrapunkt zu dieser Frage stellt sich eine weitere: Beruht das Gelingen eines Comic, seine Felizitätsbedingungen, auf der Aufrechterhaltung jener Spannung zwischen Referenz und Fiktion und folglich auf einer Form von „Zusammenarbeit“ zwischen beiden Existenzweisen? Die Frage knüpft an diejenige Latours an, wenn er

23 Dt.: 2014.

24 So gesehen existiert nicht eine Welt, sondern mehrere Welten; jede Existenzweise bringt folglich ihre Welt hervor. Dieses Begriffsvokabular ist für meinen Argumentationszusammenhang und entsprechend meiner Vorgehensweise insoweit geeignet, als es darauf abzielt, die Analyse der Darstellungsweisen auf die grundlegendere Frage der Ontologien und der ontologischen Politiken zu verlagern.

sich fragt, „wie zwei Modi sowohl zusammenarbeiten als auch die Missverständnisse wechselseitig vervielfältigen können“, und als Beispiel der Zusammenarbeit den Moment zitiert, wo „die Wissenschaftler [anfängen], die erkannte Welt nach dem Modell zu denken, welches ihnen im selben Moment eine sogenannte ‚realistische‘ Malerei vorschlägt, ausgeführt von Künstlern, die selbst ganz erfüllt sind von den neuen Wissenschaften“ (Latour 2014: 358).

Um diese doppelte Frage zu beantworten, richtet sich der Blick nun auf kollektive Aushandlungen, auf Missverständnisse und auf Kontroversen, die genau von diesem Kategorienfehler oder dieser gegenseitigen kollaborativen Mischung von Referenzmodus und fiktionalem Modus verursacht werden.

Kontroversen

Die Spannung zwischen Ultrarealismus und interpretativer Fiktion durchdringt das Kollektiv der Autor:innen sowie der Liebhaber:innen des Comic weit stärker als bisher ausgeführt. Eine Position akzeptiert, dass die Übertragung des Modells auf die Darstellung einen interpretativen Spielraum einschließt, in dem auch der künstlerische Mehrwert angesiedelt ist (dies ist der Fall bei der oben erwähnten *ligne claire* Hergés). Hier werden eher Merkmale einer Übersetzung fokussiert als eine isomorphe, mimetische Übertragung. Eine andere Position verfiicht die realistische Garde und betrachtet jede „Abweichung von der Wirklichkeit“ als Zeichen der Mittelmäßigkeit. Aus der Verteidigung dieser Positionen ergeben sich Kontroversen, die die realistische Konvention – oder den Referenzmodus – mobilisieren, nicht um die Qualität der Arbeit der Autor:innen hervorzuheben, sondern eher deren Versäumnisse. Einige Beispiele sollen nun die Arten der Auseinandersetzung zeigen.

Die Kontroversen können erstens als formalisierte und aufwendig begründete Kritik auftreten, die in der Welt der Comic-Liebhaber:innen und mit dem Publikum im weiteren Sinn geteilt wird. Diese Vorgehensweisen sind mit einer Verifikationsprüfung verbunden und beruhen auf Beweisdispositiven, die jeweils ein „negatives“ Prüfungsergebnis aufweisen. Ein besonders anschauliches Beispiel dafür ist der Blog „Salimbet.com – US Military aviation: US Jet Age Aircraft and Equipment“: In einem der Abschnitte über die Comic-Serie *Buck Danny* [dt. *Rex Danny*] – einem weiteren Flaggschiff des franko-belgischen Comic mit einem amerikanischen Militärflieger als Helden – sollen die „Fehler“ aufgedeckt werden, die der von Jean-Michel Charlier inszenierte und von Victor Hubinon gezeichnete Comic aufweist; beide sind für ihren Realismus bekannt. Diese Fehler betreffen insbesondere die Kulissen und die technischen Elemente sowie ganz besonders die Flugausrüstung der Piloten. Der Autor des Blogs fertigt selbst

Zeichnungen an und ordnet sie nach der Logik der „Montage“ an, um so zu korrigieren, zu *berichtigen*.²⁵

Wir haben es hier nicht mit einer virulenten Kontroverse zu tun, da ja die Angeklagten nicht mehr da sind, um sich zu verteidigen; und doch deutet die Vorgehensweise eine kritische Infragestellung der Arbeit von Hubinon und Charlier an, von denen vom Kollektiv der Comic-Liebhaber:innen ein unerschütterlicher Realismus erwartet wird. Die Verifikationsprüfung und damit das technische Dispositiv, auf dem die Kontroverse beruht, führen zu einem Dispositiv der Anklage.

Zweitens können Verifikationsprüfungen auch Anlass für Kontroversen sein, welche die Form von Debatten annehmen. Sie finden häufig auf virtuellen Diskussionsplattformen statt. Ich nenne exemplarisch jene Kontroverse, die in einem Diskussionsforum zum Werk von Jacques Martin stattgefunden hat und sich auf die Episode „*Loasis*“ der *Lefranc*-Serie bezieht [dt. „*Die Oase*“, L. Frank, Bd. 7]. Ausgelöst wird sie durch die Frage der Plausibilität der geschilderten Tatsachen und fokussiert damit auf den Bereich eines szenaristischen Realismus mit Blick auf ein sehr spezifisches Element, nämlich den Wassermangel, dem der Held in einem Abenteuerkontext wie der Sahara ausgesetzt sein müsste. So fragt eine:r der Teilnehmer:innen:

„Ich erinnere mich nicht mehr an die Details der Geschichte von *L'Oasis*, aber wenn ich die Bilder wieder sehe, die etwas weiter oben online gestellt worden sind, sieht Lefranc in dieser Hinsicht mit seinem Motorsegler hilflos aus ... Es sei denn – ich erinnere mich nicht mehr genau –, er hätte vorhergesehen, dass sich dort, wo er landen würde, eine Quelle befände. Aber wie konnte er das wissen ...? Und wie konnte er wissen, dass es Trinkwasser ist? Ansonsten sieht es mit dem Auftritt des jungen Brahim, der oben erwähnt wurde und an den ich mich nicht erinnern konnte, so aus, als sei dieses Problem gelöst, denn Brahim scheint zwei Schläuche umgehängt zu haben, von denen ich annehme, dass sie voller Wasser sind, aber [...] Lefranc hätte diese Begegnung nicht voraussehen können ...“

Die Debatte beginnt dann damit, gegen defensive Antworten das Argument der Nicht-Plausibilität anzuführen: „Er [der Held Lefranc] hat doch eine ganze Ausrüstung in seinem Flugzeug befördert, und man kann annehmen, dass er genügend Wasser mitgenommen hat, um in der Wüste zu überleben“, erwidert ein:e andere:r Teilnehmer:in. Das Beispiel ist interessant, weil sich die Kontroverse bis zu diesem Zeitpunkt einzig auf den Referenzrahmen bezieht, an dem die realistische Annahme teilhat: Ist es technisch gesehen möglich, dass Lefranc in diesem Kontext Zugang zu Wasser hätte haben können, oder nicht? Auf diese Weise wird eine Ontologie der Realität als selbstverständlich vorausgesetzt, die durch die Zwänge des physischen, natürlichen Körpers bestimmt wird; ein bisher im Laufe der Diskussion unbeachtetes Element.

25 <http://www.salimbeti.com/aviation/comics14.htm> (abgerufen am 21. April 2016 sowie am 28. Februar 2021) – da ist sie wieder: die berichtigte Erkenntnis.

Im weiteren Verlauf der Kontroverse findet ferner eine Verschiebung statt, die der realistischen Position diejenige der fiktiven Dimension der erzählerischen Äußerung gegenüberstellt, die als Interpretation bezeichnet werden kann. So entgegnet derjenige, dessen Fragen die Debatte ausgelöst haben, mit den folgenden Worten:

„Es hängt auch davon ab, wie man eine Geschichte (Comic, Roman oder ähnliches) begreift: als eine realistisch scharfe und bis in die kleinsten Details dokumentierte Erzählung oder aber als ein Märchen, eine Art Allegorie, oder auch als die Evokation oder die Anzeige eines gesellschaftlichen Problems (im vorliegenden Fall des Problems der Episode *Oase*: der Entführungswelle von Linienflugzeugen durch Terroristen; oder des Unwillens und der Unfähigkeit militärischer und politischer Kräfte, wenn es darum geht, als Geiseln genommene Passagiere zu befreien; was weiß ich).“

Ein anderes, ähnliches Beispiel stellt eine Diskussion dar, die in einem Comic-Forum über die 2016 erschienene Veröffentlichung eines Albums der Serie *Tanguy et Laverdure* mit dem Titel *Menace sur Mirage F1* [dt. *Mick Tanguy; Tanguy und Laverdure Klassik 1: Gefahr für Mirage F1*] geführt wurde. Die Serie inszeniert Piloten der französischen Luftwaffe und wurde erstmals 1959 von Uderzo (dem Zeichner von Asterix) und dem Szenaristen Charlier in der Comic-Zeitschrift *Pilote* herausgebracht. Das neue, 2016 erschienene Opus wurde von Matthieu Durand, einem der neuen Szenaristen der Serie, auf der Grundlage eines unveröffentlichten Romanmanuskripts von Charlier gezeichnet. Den Ausgangspunkt der Diskussion bildet die Umschlagrückseite des Albums, die die beiden Helden zeigt, wie sie mit Schiffchen und Kampfstiefeln über das Rollfeld eines Militärflugplatzes marschieren. „Das Tragen eines Schiffchens auf einem Parkplatz oder einem Rollweg ist, außer eventuell bei einer Zeremonie, strafbesetzt“, beginnt ein:e:r Teilnehmer:innen. „Und da wir ja auf Kleinigkeiten herumreiten, [...] Fliegen mit Kampfstiefeln, das kann nicht besonders praktisch sein“, fügt ein anderer hinzu.

Diesen Bemerkungen in Richtung eines *Ultrarealismus*, wie ihn Leloup in dem Eingangszitat versteht, wird von einem weiteren Teilnehmer widersprochen:

„Ich erkenne die Linienführung von Uderzo wieder, und das freut mich[.] Ich lese zunächst einmal einen Comic ... und nicht ein Spezialwerk zur Luftfahrt[;] also mache ich einfach kein Hehl aus meiner Freude, die ursprünglichen Merkmale der Figuren wiederzufinden ... Ich habe sie gesucht, seit Uderzo die Serie gestoppt hatte ... immerhin mehr als 40 Jahre lang[;] das ist schon ein sehr positiver Punkt ... der Rest ist nicht so wichtig.“

Aber die Verteidiger:innen des Ultrarealismus lassen es dabei nicht bewenden; einer führt darauf besonders detaillierte technische Argumente an:

„Das [Tragen des Schiffchens auf dem Rollfeld] war in der Vergangenheit üblich (und dennoch ... Dies stellte bei den Propellern nicht wirklich ein Problem dar, sondern eher seit den Triebwerken ...), aber mindestens seit der *Mirage F1* wird es nicht mehr praktiziert ... [...] Und bei der gewählten Vignette kann man sich vorstellen, dass sich die Inspektion außerhalb einer Tätigkeit auf dem besagten Parkplatz ereignet (was den

Fehler nicht wirklich entschuldigt ...). Aber der Begriff F. O. D. (Foreign Object Damage/ Fremdkörperschaden) ist gleichwohl seit einer Ewigkeit bekannt und wird überall dort konsequent verwendet, wo ich eine Gelegenheit hatte, hereinzuschauen ...“

Die Nennung eines „unentschuldbaren Fehlers“ ist symptomatisch für die typische Entfaltung der Gelingens- bzw. Nicht-Gelingensbedingungen objektiver und berechtigter Erkenntnis sowie der Ontologie, die diese mitherstellt: etwas ist nicht „real“, nicht „objektiv“ oder „faktenbasiert“, es spiegelt nicht *eine* bestimmte Welt wider. Das dagegehaltene Argument erinnert daran, dass es sich um eine Fiktion mit ihren eigenen Gelingens- und Nicht-Gelingensbedingungen handelt und nicht um ein „Spezialwerk zur Luftfahrt“. Damit wird hier Fiktion als eigene, wenn auch erfundene Welt verteidigt und zugleich hergestellt.

Die geschilderten Kontroversen entsprechen genau der analytischen Definition, die Cyril Lemieux vorschlägt. Seiner Auffassung nach stellt die Kontroverse nämlich einen „triadischen Konflikt“ dar, der auf „Situationen“ verweist, in denen „eine Meinungsverschiedenheit zwischen zwei Parteien vor einem Publikum inszeniert wird, wobei der Dritte von diesem Zeitpunkt an die Position des Richters einnimmt“ (Lemieux 2007: 195 f.). In unserem Fall werden nämlich die anderen Lesenden des Forums in die Rolle des öffentlichen Richters versetzt und können anschließend auch die Rolle des Publikums oder des Akteurs der Kontroverse übernehmen. Ohne die virtuelle Präsenz einer Gemeinschaft von Liebhaber:innen, die alle die Annahme der realistischen Konvention beim Comic teilen, hätte die Kontroverse wenig Sinn.

Überdies taucht hier die Frage des Wertekonflikts und des Kategorienfehlers wieder auf, wozu Latour schreibt:

„Indem man paarweise Wertekonflikte vergleicht, beispielsweise zwischen Wissenschaftlichem und Religiösem oder zwischen Recht und Politik oder Wissenschaftlichem und Fiktionalem etc., werden wir recht schnell gewahr werden, daß ein großer Teil der Spannungen [...] daher rührt, daß man, um die *Wahrhaftigkeit* eines Modus zu beurteilen, die Bedingungen für das Wahrsprechen eines anderen Modus verwendet.“

(Latour 2012: 29, 2014: 52)

Diese Kontroversen lassen ein weiteres Mal – beurteilt anhand des Latour’schen Vokabulars – eine Konfusion erahnen zwischen einem „realistischen“ Modus, zu welchem man über objektive Erkenntnis gelangt, und einem „fiktionalen“ Modus. Anders gefasst, scheint hier ein invasives Eindringen der objektiven und berechtigten Erkenntnis in einen fiktionalen Modus vorzuliegen, gemäß dem sich auch hier eine „objektive Tatsache“ als „unwiderlegbar“ erweist.

Ich lasse diese Zwischenüberlegung für den Moment so stehen und setze die Annäherung an die verschiedenen Logiken und Ontologien, die in diesen Kontroversen unter den Comicophilen entfaltet werden, fort, wobei ich mich diesmal, basierend auf einem Interview, ihren Rechtfertigungsargumenten zuwende. Ich habe mich mit Andrea Salimbeti, dem schon zuvor erwähnten Autor des Blogs „US Military aviation“,

unterhalten. Dieser hat sich vorgenommen, die Fehler der *Buck Danny*-Serie zu berichtigen [dt. *Rex Danny*]. Er ist begeistert von der Luftfahrt, diplomierter Luftfahrtingenieur und Psychologe, Mitautor von Werken zur Militärarchäologie und widmet sich nach eigener Aussage neben dem Blog verschiedenen weiteren „Hobbys“ wie Disney-Figuren (über die er ebenfalls einen Blog unterhält) und maßstabsgetreuen Modellen. Salimbeti erklärte mir, er habe diesen Abschnitt des Blogs, die „Vergleichsseite“, erstellt, um „den Lesern [sic] und Fans von Buck Danny die Diskrepanz, das *Missverhältnis* zwischen bestimmten künstlerischen Darstellungen und den realen Ausrüstungen [zu] zeigen (Auszug aus der Korrespondenz vom 25. Januar 2016). Als ich um eine Erklärung bat und fragte, worin seiner Ansicht nach die Bedeutung des Realismus der dargestellten Ausrüstungen läge und worin der Mehrwert bestehe, den sie für die Erzählung erbringen würden, antwortete er mir:

„Gute Frage. Ich bin mir nicht sicher, für wie viel Prozent der Lesenden die Richtigkeit [*accuracy*] solcher Details wichtig ist. Wahrscheinlich hat jeder Leser seine eigene Sichtweise; für manche sind die realistischen Darstellungen der Sachkultur selbst im Hinblick auf kleine Details sehr wichtig, für andere müssen nur die technischen Darstellungen (Luft- und Wasserfahrzeuge, Automobile usw.) exakt sein, und die Ausrüstungen oder die Uniformen bedeuten ihnen wenig. Für andere ist das Wichtigste das Szenario, das realistisch und vorstellbar sein muss, während ihnen die Richtigkeit der Uniformen oder der Maschinen wenig bedeutet. Für die meisten ist es wahrscheinlich ein Mix aus diesen Elementen (gutes Szenario, glaubwürdige Darstellungen usw.).“

Für Salimbeti stellt die realistische Annahme also eine Selbstverständlichkeit dar; lediglich das Herunterbrechen dieses Realismus auf die verschiedenen, einzelnen „realen“ Elemente der Erzählung (hier mit Bezug auf die Sachkultur oder die historische Glaubwürdigkeit) ist Gegenstand möglicher Infragestellungen.

Ein weiteres Beispiel für einen Diskurs, der Realismus rechtfertigt und als vernünftig erklärt, ist dasjenige von J., selbst Szenarist und Herausgeber von Comics. Obschon er mir mitteilt, dass in einem Comic „bestimmte Fehler aufgrund des fiktionalen Aspekts in Kauf genommen werden können“, bleibt J. gleichwohl ein Verfechter des Realismus, und dies umso mehr, als er sich zur Autorschaft bekennt:

„Ich finde, dass ein Szenarist, der behauptet, sehr gut informiert zu sein und seine Unterlagen gründlich durchforstet zu haben und trotzdem unheimlich viele Fehler in seinem Comic macht, wie ein Historiker ist, der ein Buch zu einem Thema gemacht und dabei historische Fehler begangen hat: Das ist äußerst anfechtbar.“

Als ich ihm erwidere, dass er sich damit auf dem Boden des Ultrarealismus zu bewegen scheine, antwortet er mir:

„Ein kleiner, aber entscheidender Unterschied: Ich bin nicht für Ultrarealismus. Ich bin für Realismus, für das Plausible und Logische, vor allem, wenn die Autoren angekündigt haben, seriöse Arbeit zu liefern. Ich bin der Ansicht, dass die Autoren ihre Leser respektieren, wenn diese Autoren gut dokumentierte Comics vorlegen [...], wenn sie

für sich in Anspruch nehmen, dokumentarisch gearbeitet zu haben und nicht einfach die Comic-Figuren dazu bringen, irgendetwas zu tun, ganz gleich was. Ich kann nicht verstehen, wie ein Jagdflugzeug (das ist ein in einem realistischen Comic gefundenes reales Beispiel) mit ausgefahrenem Fahrwerk auf einem Sandstrand landet und ‚wie eine Blume‘ aufsetzt, während dieses Flugzeug in Wirklichkeit einsinken und über ungefähr 100 Meter abgebremst würde, indem es in den Sand einsinkt, sich in seine Bestandteile zerlegt und dabei seinen Piloten auf der Stelle tötet. Das ist kein Ultrarealismus, das ist das Einmaleins eines jeden Szenarios: Ein Jagdflugzeug landet auf einer Hartbelagpiste, Punkt. Eben deshalb hat man Luftwaffenbasen mit sogar verstärkten Hartbelagpisten gebaut, weil Jagdflugzeuge nicht einfach irgendwo landen können.“

Bei diesen Rationalisierungs- und Rechtfertigungspraktiken ist auch hier eine Form des Gleitens zu beobachten, ein invasives Eindringen der objektiven und berichtigten Erkenntnis, wonach sich eine „objektive Tatsache“ im fiktionalen Modus als „unwiderlegbar“ erweist. Außerdem wird zwischen den Zeilen auch der ontologische Sockel deutlich, auf dem die realistische Konvention gebaut wird; doch dieser bleibt tief vergraben und wird als gegeben angesehen, da die Formulierung „[die Comic-Figuren] nicht einfach dazu [zu] bringen, irgendetwas zu tun, ganz gleich was zu Recht sehr vage bleibt. Was würde diesem Irgendetwas, ganz gleich was entsprechen? Wahrscheinlich die Verankerung einer szenaristischen Sequenz, die physikalische, „natürliche“ Gesetze außer Acht lässt.

Schlussfolgerungen und rekursive Fragen: Für eine fruchtbare Kontroverse oder für ihre Überwindung?

All die Prozesse, die in dieser Analyse der Comic-Welt thematisiert wurden, liefern Erklärungen für ein besseres Verständnis jener Spannung zwischen positivistischem Realismus und interpretativer Position, die auch die historischen Theoretisierungen der ethnographischen Methode wie auch ihre zeitgenössischen Ableger und die damit verbundenen Kontroversen betreffen. Die Wahrnehmung dieser Spannung erlaubt es, Dimensionen zu thematisieren, die, obwohl sie durch die Analyse der Welt des Comic offensichtlich geworden sein mögen, in der Welt der Ethnographie latent vorhandene Selbstverständlichkeiten bleiben, die von ihren Praktiker:innen selten infrage gestellt werden.

Denn so finden sich Verifikationsprüfungen und die sie ermöglichenden Beweis- und Kontrolldispositive sowie eine Verankerung ihrer Gelingensbedingungen in den Logiken der objektiven und berichtigten Erkenntnis auch in der Ethnographie. Es sei hier an die berühmte Kontroverse Mead vs. Freeman erinnert oder an diejenige, die Marianne Boelens (1992) Kritik an William Foote Whytes *Street Corner Society* (1943)²⁶ auslöste.²⁷ In beiden Fällen fußt die Kontroverse auf der Einführung eines Dispositivs

26 Dt.: Whyte. 1996. *Die Street Corner Society. Die Sozialstruktur eines Italienviertels.*

27 Vgl. hierzu bspw. Guth 1997.

zur Verifikation der Wahrhaftigkeit überlieferter ethnographischer Daten, das auf dem erneuten Besuch der untersuchten Gegenden und der Gesprächspartner:innen der Ethnograph:innen beruht. Jedes Mal ermöglicht dieses Kontrolldispositiv die Identifikation und Berichtigung von „Fehlern“. Eine ähnliche Vorgehensweise entstand nach dem Erscheinen von Alice Goffmans *On the Run. Fugitive Life in an American City* (2014)²⁸. Im Jahr 2015 wurde Goffman zunächst in einem anonymen, an hunderte von Sozialwissenschaftler:innen verschickten Bericht und dann in einem von Steven Lubet, Rechtsprofessor an der Northwestern University, weitreichend verbreiteten Angriff beschuldigt, „bestimmte Daten erfunden“ zu haben. Diese Anschuldigung erregte großes Aufsehen und ermunterte einige Journalist:innen zu einem *Faktencheck*, einer „Kontrolle der Fakten“. Es ging darum nachzuvollziehen, woher die in der Monographie erwähnten Informationen stammten und ob sie „wahr“ seien. Genau hier finden wir eine Vorgehensweise wieder, wie sie durch das Beweisdispositiv im vorgestellten Comic eingesetzt wurde. Ich erinnere daran, dass diese Vorgehensweisen auf einem Kategorienfehler zu beruhen scheinen, der darin besteht, die Logiken der objektiven und berichtigten Erkenntnis auf andere Erkenntnis- und Existenzweisen anzuwenden. Wenn versucht wird, ethnographische Werke einem *Faktencheck* zu unterziehen, haben wir es bei den dafür herangezogenen Dispositiven nicht mit einem ähnlichen Kategorienfehler zu tun?

Die Antwort auf diese Frage besteht vielleicht in einer Reflexion über die Art, wie diese Kontroversen geführt werden. Mein Zugang zur Comic-Welt über Kontroversen reiht sich in eine analytische Perspektive ein, die ihre „institutive“ Dimension (Fabiani 2007) betont. Diese durch die *Science Studies* verbreitete Perspektive (Latour 1987) besteht darin, „sich letztlich weniger damit zu beschäftigen, was [die Kontroversen] von einer präexistenten Struktur enthüllen können, die dafür bekannt ist, ihre Ursache zu sein, als damit, was [sie] hervorbringen, was ihnen nicht präexistent war, und mit der Art und Weise, wie sie es hervorbringen“ – wie es Lemieux (2007: 192) treffend zusammenfasst.

Die Kontroverse zwischen den Verteidiger:innen des *Ultrarealismus* und den Befürworter:innen der interpretativen Fiktion, wie sie die Comic-Welt durchzieht, bildet ein hervorragendes Beispiel für den institutierenden Effekt der Kontroverse. Weit davon entfernt, eine zentrifugale Kraft im Kollektiv seiner Liebhaber:innen darzustellen, ermöglicht die Kontroverse vielmehr, dieses Kollektiv auf der Basis eines indexikalischen Referenzrahmens zusammenzuschweißen, indem sich auf gemeinsam etablierte historische Bezüge und Traditionen berufen wird. Auf diese Weise kann der Comic in einem Gleichgewicht zwischen Realismus und Fiktion gehalten werden, aus dem seine suggestive, ästhetische und künstlerische Kraft und folglich seine *eigenen* Gelingensbedingungen hervorgehen.

28 Dt.: Goffman. 2016. *On the Run. Die Kriminalisierung der Armen in Amerika.*

Diese Kontroversen beruhen also zweifellos auf einem Kategoriefehler, der darauf abzielt, die Konventionen der objektiven und berichtigten Erkenntnis – mit ihrem Glauben an eine translationale Entsprechung von „Modell“ und „Kopie“, von „Tatsache“ und „Aussage“ – auf eine Existenzweise, nämlich das Fiktionale, anzuwenden. Und obwohl diese Existenzweise sich eigentlich auf ihren eigenen Bedingungen des Gelingens und Nicht-Gelingens abstützt, bleiben sie dennoch instituierend. Diese Kontroversen ermöglichen es also, die Idee in Betracht zu ziehen, dass der Comic als Ergebnis einer Mischung von berichtigter Erkenntnis und Fiktion auf seinen eigenen Bedingungen des Gelingens und Nicht-Gelingens beruht, eines produktiven und instituierenden Spannungsverhältnisses zwischen diesen beiden Polen, welches das Auftreten einer völlig eigenständigen Existenzweise des Comic ermöglicht.

Die Frage der Spannung lässt sich jedoch noch grundsätzlicher aufspannen, indem die bisher beschriebenen Praktiken neu artikuliert werden – und hier erlaube ich mir nochmals einen Umweg über die Comic-Welt. Diese lassen erkennen, dass Comicliebhaber:innen zwar über ihre Praktiken berichten, indem sie eine naturalistische Ontologie mobilisieren. Aber im Sinne von Mol (2002) produzieren und inszenieren sie ständig mehrere Realitäten. Erstens scheinen die Liebhaber:innen sich trotz allem darüber einig zu sein, dass Comics ihre eigene, inszenierte Realität produzieren. Auch wenn diese immer wieder mit *der* Welt, die ihr Modell ist, in Übereinstimmung gebracht wird, bleibt sie dennoch eine Welt *an und für sich*. Was das Modell betrifft, *die* Welt, scheint diese zwar gegeben, aber muss in Wirklichkeit ebenfalls ständig produziert, reproduziert und tatsächlich auch inszeniert werden – und dies auf Grundlage *von den* Comics. Genau das scheint zu passieren, wenn Liebhaber:innen gemeinsam *eine reale Welt* konstruieren, in der militärische Regeln gelten, der Durst die Körper in der Wüste bedroht und die Architektur eines Ortes ihm seine visuelle Realität verleiht. Verifikationssysteme können daher als Prozesse des In-Ordnung-Bringens [*ordering*] (Lien/Law 2012) interpretiert werden, die darin bestehen, mehrere Ontologien, mehrere *Welten* ineinander zu falten, um nur eine einzige durchscheinen zu lassen: *die* Welt und ihre Realität, und auch deren mimetische Darstellung.

Wenn ich nun zu meinem rekursiven Projekt zurückkehre, welches darin besteht, über die Erläuterung der Welt des Comic zu einem besseren Verständnis der Kontroverse über die Theoretisierungen der ethnographischen Methode zu gelangen, dann besteht die erste Frage darin, ob dieselben Kontroversen für die anthropologische Disziplin und die Ethnographie *instituierend*, d. h. konstitutiv sind. Auch hier wird die Kontroverse entfacht, und sodann ermöglichen die objektivierende Position des Realismus und die sie entfaltenden Beweisdispositive, dass der Standard der realistischen Konventionen in der Ethnographie erhalten wird. Autor:innen werden zu einer *dokumentarischen* Strenge verpflichtet, was die Ethnographie in dem Gleichgewicht hält, aus dem sie ihre Kraft schöpft. Auf diese Weise wird der Kontroverse ihre instituierende Dimension verliehen. Diese Schlussfolgerung lässt die folgende Idee von Lemieux anklingen:

„Es scheint – an dieser Stelle kommt die instituierende Dimension der Kontroverse erneut zum Vorschein –, dass dies vor allem durch die Einführung neuer Beweisdispositive und Peer Reviews, also durch die Kritik der Fachkolleg:innen geschieht. Aus diesem Grund werden die Kontroversen alles in allem viel seltener aus dem Weg geräumt als schrittweise normalisiert, das heißt, sie werden anhand ihrer Übernahme durch die Gemeinschaft der Fachkolleg:innen und die neuen Antworten, um die diese sich bemüht, sie ihnen liefern, institutionell integriert.“ (Lemieux 2007: 207)

Grundsätzlicher lässt sich zweitens nun fragen, ob diese Kontroversen sich ausräumen ließen, wenn wir die Idee eines ontologischen Pluralismus akzeptieren und – das wäre mein Plädoyer – dem ethnographischen Modus eine spezifische Erkenntnis- und Existenzweise mit ihren eigenen Bedingungen des Gelingens und Nicht-Gelingens zugestehen würden. Dies würde bedeuten, dass das ethnographisch Wahre in keiner Weise dem Wahren der berechtigten Erkenntnis entspräche.

Meiner Ansicht nach würden die Ethnographie und die Welt ihrer Praktiker:innen ohne Zweifel davon profitieren, sich noch ein wenig mehr von den Resten des Positivismus zu befreien. Der ethnographische Modus ist durchaus eine besondere Existenzweise; ja, die ethnographischen Seinsweisen verdienen eine neue Ontologie! Nichtsdestoweniger ermöglicht das positivistische Erbe mit seinen Relikten vielleicht gerade aufgrund des Drucks, den es auf die Ethnographie ausübt, die Freisetzung der Kräfte seiner Theoretiker:innen, um eine klare Definition dessen zu formulieren und zu kultivieren, worauf der ethnographische Modus in seiner spezifischen Besonderheit verweist. So, wie sich die fiktionale Kraft des Comic für seine Liebhaber:innen nur dann entfaltet, wenn er durch „reale“ Elemente im Sinn der objektiven und berechtigten Erkenntnis durchdrungen ist, so schöpft zweifellos auch die Ethnographie ihre Kraft und ihre spezifische Besonderheit aus der Aufrechterhaltung ähnlicher „realer Tatsachen“ und dem Glauben an deren Existenz; und das ist vielleicht auch halb so schlimm.

Literatur

- Becker, Howard Saul. 2007. *Telling about society*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Becker, Howard Saul. 2019. *Erzählen über Gesellschaft*, eingeleitet und hrsg. von Reiner Keller. Wiesbaden: Springer Vieweg. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15870-5>
- Bessy, Christian, et Francis Chateauraynaud. 1995. *Experts et faussaires pour une sociologie de la perception*. Paris: Métailié.
- Biermé, Philippe, et François-Xavier Nève. 2004. *Chez Edgar P. Jacobs: dans l'intimité du père de Blake et Mortimer*. Liège: CEFAL.
- Blumenberg, Hans. 1964. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik, 1), hrsg. von Hans Robert Jauß, 9–27. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Boelen, Marianne W.A. 1992. Street Corner Society: Cornerville revisited. *Journal of Contemporary Ethnography* 21: 11–51. <https://doi.org/10.1177/0891241692021001002>

- Boltanski, Luc, und Laurent Thévenot. 2018. *Über die Rechtfertigung: eine Soziologie der kritischen Urteilskraft*. Hamburg: Hamburger Ed.
- Descola, Philippe. 2010. Un rêve d'ethnologue In *Tintin au pays des philosophes*, éd. par Michel Serres, 46–49. Paris: Philosophie Magazine.
- Dewey, John. 1939. *Theory of Valuation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dumit, Joseph. 2021. Substance as Method (Shaking Up Your Practice). In *Experimenting with Ethnography: A Companion to Analysis*, ed. by Andrea Ballesterio, Brit Ross Winthereik, 175–185. Durham: Duke University Press.
- Duperrex, Matthieu, Claire Dutrait, et François Dutrait. 2012. Le dispositif de Shanghai. Une lecture du Lotus Bleu de Hergé. *Materiali Foucaultiani* 1/1: 169–186.
- Fabiani, Jean-Louis. 2007. Disputes, polémiques et controverses dans les mondes intellectuels. Vers une sociologie historique des formes de débat agonistique. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 25/1: 45–60. <https://doi.org/10.3917/mnc.025.0045>
- Farr, Michael. 2001. *Tintin, le rêve et la réalité: l'histoire de la création des aventures de Tintin*. Bruxelles: Editions Moulinsart.
- Farr, Michael. 2007. *Auf den Spuren von Tim & Struppi*. Hamburg: Carlsen.
- Fassin, Didier, Frédéric Debomy, et Jake Raynal. 2020. *La force de l'ordre*. Paris: Delcourt.
- Geertz, Clifford. 1988. *Works and Lives: the Anthropologist as Author*. Cambridge: Polity Press.
- Goffman, Alice. 2014. *On the Run: Fugitive Life in an American City*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goffman, Alice. 2016. *On the run: Die Kriminalisierung der Armen in Amerika*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Guth, Suzie. 1997. Street Corner Society: une étape dans l'étude de la structuration des groupes. *Sociétés contemporaines* 25: 105–126. <https://doi.org/10.3406/socco.1997.1437>
- Hamdy, Sherine, Coleman Nye, Sarula Bao, and Caroline Brewer. 2017. *Lissa: a story about medical promise, friendship, and revolution*. North York, Ont.: University of Toronto Press.
- Handler, Richard, and Daniel Segal. 1999. *Jane Austen and the fiction of culture: an essay on the narration of social realities*. Tucson: Univ. of Arizona Press.
- Haraway, Donna. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14/3: 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Helgesson, Claes-Fredrik, and Fabian Muniesa. 2013. For What It's Worth: An Introduction to Valuation Studies. *Valuation Studies* 1/1: 1–10. <https://doi.org/10.3384/vs.2001-5992.13111>
- Hennion, Antoine. 2009. Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux* 153/1: 55–78. <https://doi.org/10.3917/res.153.0055>
- Holbraad, Martin. 2012. *Truth in Motion: The Recursive Anthropology of Cuban Divination*. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226349220.001.0001>
- Langnes, L. L., and Gelya Frank. 1978. Fact, Fiction and the Ethnographic Novel. *Anthropology and Humanism Quarterly* 3: 18–22. <https://doi.org/10.1525/ahu.1978.3.1-2.18>
- Laterza, Vito. 2007. The Ethnographic Novel: Another Literary Skeleton in the Anthropological Closet? *Suomen Anthropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society* 32(2): 124–34.
- Latour, Bruno. 1987. *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*. Milton Keynes: Open University Press.
- Latour, Bruno. 1995. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Akademie. <https://doi.org/10.1515/9783050070155>

- Latour, Bruno. 2012. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des modernes*. Paris: la Découverte.
- Latour, Bruno. 2014. *Existenzweisen: eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp. <https://doi.org/10.3196/219458451467454>
- Le Mener, Erwan. 2003. Le sociologue comme auteur. *Tracés. Revue de Sciences humaines* 4, L'interprétation, décembre 2003 [en ligne]. URL: <http://traces.revues.org/index3853.html>. <https://doi.org/10.4000/traces.3853>
- Lemieux, Cyril. 2007. À quoi sert l'analyse des controverses ? *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 25/1: 191–212. <https://doi.org/10.3917/mnc.025.0191>
- Lien, Marianne, and John Law. 2012. Slippery: field notes on empirical ontology. *Social Studies of Science* 43(3): 363–78. <https://doi.org/10.1177/0306312712456947>
- Lindner, Rolf. 2007. *Die Entdeckung der Stadtkultur: Soziologie aus der Erfahrung der Reportage*. Frankfurt a.M., und New York, NY: Campus-Verlag.
- Marcus, George E. 2013. Experimental forms for the expression of norms in the ethnography of the contemporary'. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3/2: 197–217. <https://doi.org/10.14318/hau3.2.011>
- Marcus, George E., and James Clifford, eds. 1986. *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California press.
- Marcus, George E., and Dick Cushman. 1982. Ethnographies as Texts. *Annual Review of Anthropology* 11: 25–69. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.11.100182.000325>
- Mol, Annemarie. 1999. Ontological politics. A word and some questions. *The Sociological Review* 47: 74–89. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03483.x>
- Mol, Annemarie. 2002. *The Body Multiple. Ontology in Medical Practice*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220nc1>
- Müller, Alain. 2016. Beyond Ethnographic Scriptocentrism: Modelling Multi-Scalar Processes, Networks, and Relationships. *Anthropological Theory* 16/1: 98–130. <https://doi.org/10.1177/1463499615626621>
- Müller, Alain, et Marion Schulze. 2021. Le Hardcore (punk) entre distribution quasi globale et géohistoire localisée et localisante : à propos d'une tension instituante. In *Circulations musicales transatlantiques au XXe siècle*, éd. par Philippe Poirrier, et Lucas Le Texier, 263–279. Dijon: EUD.
- Peeters, Benoît. 1983a. *Le monde d'Hergé*. Tournai: Casterman.
- Peeters, Benoît. 1983b. *Hergé: ein Leben für die Comics*. Reinbek bei Hamburg: Carlsen Verlag.
- Peeters, Benoît. 1993. *La bande dessinée: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris: Flammarion.
- Peeters, Benoît. 2002. *Hergé, fils de Tintin*. Paris: Flammarion.
- Pollner, Melvin. 1975. The Very Coinage of Your Brain: The Anatomy of Reality Disjunctures. *Philosophy of the Social Sciences* 5/3: 411–30. <https://doi.org/10.1177/004839317500500304>
- Reck, Gregory G. 1993. Narrative and Social Science: Reclaiming the Existential. *Issues in Integrative Studies* 11: 63–74.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage Books, A Division of Random House.
- Schmidt, Nancy J. 1984. Ethnographic Fiction: Anthropology's Hidden Literary Style. *Anthropology & Humanism Quarterly* 9/4: 11–14. <https://doi.org/10.1525/ahu.1984.9.4.11>

- Serres, Michel. 2010. Une leçon d'ethnologie. In *Tintin au pays des philosophes*, éd. par Michel Serres, 50–51. Paris: Philosophie Magazine.
- Tallman, Janet, 2002. The Ethnographic Novel: Finding the insider's voice. In *Between Anthropology and Literature: Interdisciplinary discourse*, ed. by Rose De Angelis, 11–22. London: Routledge.
- Vandermeersch, Léon. 2010. L'empire du milieu. In *Tintin au pays des philosophes*, éd. par Michel Serres, 24–27. Paris: Philosophie Magazine.
- Viveiros de Castro, Eduardo B. 2009. *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris: Presses universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.castro.2009.01>
- Webster, Steven. 1983. Ethnography as storytelling. *Dialectical Anthropology* 8: 185–205. <https://doi.org/10.1007/BF00244429>
- Whyte, William Foote. 1943. *Street corner society*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Whyte, William Foote. 1996. *Die Street corner society: die Sozialstruktur eines Italienviertels*. Berlin et al.: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110809640>