



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Medienreflexivität in algerisch-französischen  
Graphic Novels“

Verfasserin

Viktoria Ruth Luisa Metschl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ramón Reichert

## Inhalt

Einleitung .....	4
Kapitel 1: Reflexivität .....	6
1.1 Bernhard Waldenfels – Eine „Phänomenologie der Fremde“ .....	9
1.2 Methodische Dreiteilung .....	12
1.2.1 Medienwissenschaftliche Dimension: „Reflexivität“, „Intermedialität“ ...	12
1.2.2 Intersubjektive Ebene: „Identität“, „Stereotype“ .....	15
1.2.3 Historiographische Ebene: „Mythos“, „Nation“, „Nationalkultur“ .....	18
1.3 Reflexionen zum Portfolio .....	21
Kapitel 2: Orientalistische Malerei .....	24
2.1 Die „Beunruhigung durch das Fremde“ – Erste Verunsicherung des Subjekts .....	25
2.2 Bilder der Vereinnahmung – Zu den Reisebedingungen der Orientalmaler .....	32
2.3 Der intime „Orient“ – Delacroix' <i>Femmes d'Alger dans leur appartements</i> .....	36
2.4 Der politische „Orient“ – Horace Vernets <i>Prise de la smalah d'Abd el-Kader</i> .....	41
2.5 Heim und Un-heimlichkeit – Bedingungen der Verbreitung, Medialisierung und Veröffentlichung der Bilder .....	45
Erster Exkurs: Schwellen zwischen Text und Bild – Karikaturen .....	57
Kapitel 3: Radio .....	69
3.1 Rundfunk-Traditionen .....	70
3.2 Rundfunk-Revolutionen .....	76
Zweiter Exkurs: Schwellen zwischen Bild und Sprache – „Fremdheit“ der Sprachen .....	94
Kapitel 4: Zeitungen und Zeitschriften .....	99
4.1 Framing .....	105
4.2 Spannungen zwischen Einzelbild und Kontext .....	115
4.3 „Gleichzeitige Ungleichzeitigkeit“ .....	119

Kapitel 5: Comics postkolonial? .....	127
5.1 Medienwissenschaftliche Ebene: Fremdheitsvektoren und Mimikry .....	133
5.2 Intersubjektive Ebene: Ethik des Blicks .....	143
5.3 Historiographische Ebene: Alternative Geschichte(n) darstellen .....	148
Schluss .....	160
Alben .....	162
Abbildungsverzeichnis .....	162
Bibliographie .....	163
Internetquellen .....	171

## Einleitung

Im Jahr 2012 feiert der algerische Staat seine fünfzigjährige Unabhängigkeit und erinnert damit auch an den achtjährigen Krieg, der 1962 zur Befreiung von der französischen Kolonialherrschaft führte. Bis heute scheinen Aufarbeitungsversuche der gemeinsamen kolonialen Vergangenheit von Tabus und Verdrängung durchzogen zu sein, und bis heute gibt es keine offizielle Entschuldigung des französischen Staates für die begangenen Verbrechen der Kolonialmacht an der algerischen Bevölkerung. Die unterschiedlichsten Medienformate begleiten diese Konflikte als Vermittlerinstanzen seit Beginn der kolonialen Beziehungen. Sie waren stets in diplomatische, militärische und ideologische Zusammenhänge eingebunden, haben die Wahrnehmung des jeweils anderen Landes und seiner Bevölkerungen geprägt und dabei zu sehr konkreten Vorstellungen und Identitätsbildern vom „Fremden“ beigetragen. Insofern waren die Medien selbst auch „Quellen kultureller Praxis.“<sup>1</sup>

Daher entsteht diese Arbeit aus dem Versuch heraus, dem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher Medienformate in einem im deutschsprachigen Raum bisher wenig erforschten Konflikt näher zu kommen. Sie versucht, Medienwissenschaft auch politisch zu begreifen und an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis anzusiedeln, wo Medienformate als „Gestalterinnen der Erfahrung“<sup>2</sup> von Lebenswelten und Gesellschaften wirken. Dabei verankert sie sich in der aktuellen Kultur der Comics, welche in beiden Ländern eine lebendige und fest etablierte Ausdrucksform darstellen, und widmet sich der Frage, inwieweit und mit welchen Mitteln Graphic Novels mediale Praktiken und medial generierte Wahrnehmungsformen von „Eigenem“ und „Fremden“ reflektieren, indem sie andere Medienformate aufgreifen.

Die Wahl des Mediums Comic, als Ausgangspunkt für die Überlegungen zu einer Medienreflexivität, die dann zwangsläufig weitere Medien integrieren werden, wurde einerseits getroffen, weil es zwar eine Reihe französischer Werke gibt, die sich jeweils mit einem spezifischen Medium im Kontext der algerisch-französischen Beziehungen befassen, aber bisher Untersuchungen fehlen, die sich dem Ensemble der Medienpraktiken und deren Austauschprozesse bei Entstehung und Erzeugung bestimmter Repräsentationsformen „eigener“ und „fremder“ Identitäten innerhalb dieses Konfliktes widmen. Daher ist die Entscheidung für Comics aufgrund der Erfahrung gefallen, dass diese, als Medium der Populärkultur, andere Medienformate aufgrund ihrer Relevanz in sozialen und politischen Auseinandersetzungen aufgreifen und zur Debatte stellen,

---

<sup>1</sup> Engell, Lorenz/ Vogl, Joseph: „Vorwort“, in: Pias, Claus/ Vogl, Joseph/ Engell, Lorenz/ Fahle, Oliver/ Neitzel, Britta (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2002, S. 8-11, S. 8.

<sup>2</sup> Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, S.22.

indem sie sie in ihre comic-spezifischen Zusammenhänge und Erzählungen einbetten<sup>3</sup>.

Andererseits geht aus der praktischen Erfahrung auch das weitere Argument für diese Wahl, das dem thematischen Feld der Intermedialität entstammt, hervor. Comics stellen einen reichhaltigen Ansatzpunkt dar, um sich intermedialen Austauschphänomenen zu widmen, denn sie liegen einerseits jenseits bestimmter „Einzelmedientheorien“<sup>4</sup> und deren wissenschaftlichen Disziplinen und verbinden andererseits in ihren ästhetischen Strategien verschiedene Text- und Bildordnungen. Das Interesse der Arbeit liegt somit auch darin, zu überprüfen, ob Comics eine kritische Distanz erzeugen können, die hegemoniale Strukturen in Medienpraxis wie -wissenschaft aufzeigt und reflektiert.

Angesichts medialer Machtstrukturen und der oben erwähnten Schwierigkeiten in der Aufarbeitung der Kolonialgeschichte scheinen alternative Aushandlungsmöglichkeiten im medialen wie gesellschaftlichen Sinne erforderlich, um sich der gemeinsamen Vergangenheit abseits tradierter Identitätskonstruktionen zu stellen. Ob Comics dies als eine subkulturelle Ausdrucksform leisten können und dadurch alternative, kritische Zugänge zu den konfliktbeladenen Austauschprozessen unter kolonialen wie post- oder neokolonialen Bedingungen öffnen, um Geschichte(n) über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der beiden Länder und ihren Bevölkerungen zu schreiben, ist eine weitere Frage, der in dieser Arbeit nachgegangen wird. Dies geschieht anhand eines Portfolios von insgesamt acht Werken, wobei jedoch weitere Alben miteinbezogen, wenn auch nicht detailliert untersucht, werden.

Die Analysen der Beispielwerke werden stets mit verschiedenen Ansätzen aus Medienwissenschaft und postkolonialen Theorien verknüpft. Theoretische Bausteine von eher philosophischer Art liefern die Überlegungen von Bernhard Waldenfels zu einer *Phänomenologie der Fremde*<sup>5</sup>, die es ermöglichen, den Begriff der Fremdheit und die Implikationen des Verständnisses des Begriffs für Comics greifbar zu machen.

Einleitende Zitate zu Beginn der jeweiligen Analysekapitel versuchen, den verschiedenen Stimmen und Perspektiven auf jene Sachverhalte ansatzweise gerecht zu werden und weitere Denkanstöße zu schaffen. Vor den Analysekapiteln, die sich den einzelnen reflektierten Formaten von Malerei, Radio und Zeitung widmen, wird nun im ersten Kapitel zunächst ein begriffliches und theoretisches Fundament für die Analysen geschaffen.

---

<sup>3</sup> Vgl. Miller, Ann: *Reading bande dessinée. Critical approach to French-language Comic Strip*. Bristol/ Chicago: Intellect 2007, S. 152.

<sup>4</sup> Schätzlein, Frank: „Kapitel 3: Theorien“, in: Kleinstauber, Hans J.: *Radio. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer 2012, S. 37-62, S.47.

<sup>5</sup> Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie der Fremde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

## Kapitel 1: Reflexivität

Der Begriff der Reflexivität wird laut Duden der deutschen Rechtschreibung definiert als eine „reflexible Eigenschaft, Möglichkeit des [Sich]rückbeziehens“<sup>6</sup>.

Diese Arbeit widmet sich damit den *Möglichkeiten* einer Reflexion, verstanden als „Nachdenken; Überlegung, prüfende Betrachtung“<sup>7</sup>, anderer Medienformate in Comics bzw. Graphic Novels<sup>8</sup>. Da der Begriff Reflexion ebenfalls die Bedeutung des „Zurückgeworfenwerdens“, der „Spiegelung“ oder „Rückstrahlung“<sup>9</sup> beinhaltet, bedeutet dies, dass stets ein „Anderes“ gegenübertritt und sich dann die Ebene der Reflexion sowohl auf das Gegenüber als auch auf das „Selbst“ beziehen kann.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht daher der mediale Umgang mit dem „Fremden“, welches dem „Eigenen“ medial vermittelt gegenüber tritt. Sie versucht insofern, sich dem „Problem des Anderen“<sup>10</sup> aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive zu nähern. Damit werden Fragen nach Formen der Repräsentation und ihren gesellschaftlichen Auswirkungen gestellt, die angesichts postkolonialer oder neokolonialer Beziehungen, wie hier zwischen Frankreich und Algerien, eine hohe Relevanz besitzen. Die Kultur der *Bande dessinée*<sup>11</sup> wirkt heute innerhalb dieser beiden Staaten als ein Medium der Alltagskultur, welches sowohl (teils historisch bedingte) Verbindungen zwischen diesen Ländern geschaffen, als auch eine jeweils eigenständige, beide Male sehr lebendige, Comicszene entwickelt hat. Somit wird der Comic zu einem Ausdrucksmittel der Populärkultur, welches aktuelle Phänomene und Prozesse der Gesellschaften zur Sprache bringt<sup>12</sup>.

Der Fokus des vorliegenden Textes liegt deshalb auf einer Untersuchung von medialen Referenzen in Graphic Novels und wie diese Referenzen die Möglichkeit einer Reflexion der spezifischen medialen Inszenierungsformen des „Fremden“ gegenüber dem „Eigenen“ bieten.

Die wechselnde Relevanz der Medien in historischen, politischen und sozialen Kontexten bilden daher ein aus diesen Inszenierungen bestehendes Medien-Relief der algerisch-französischen Konflikte, ein „Relief, so daß eines hervortritt, anderes zurücktritt“<sup>13</sup> und damit auf

---

<sup>6</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Reflexivitaet>, letzter Zugriff: 10.01.2012.

<sup>7</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Reflexion#b2-Bedeutung-2>, letzter Zugriff: 10.01.2012.

<sup>8</sup> Die Unterscheidung zwischen Comics und Graphic Novels geht auf eine Begrifflichkeit Will Eisners aus dem Jahre 1978 zurück. Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Graphic\\_Novel](http://de.wikipedia.org/wiki/Graphic_Novel), letzter Zugriff 17.02.2012. Die Bezeichnung „Graphic Novel“ ist aber bis heute nicht einheitlich definiert und wird innerhalb dieser Arbeit als eine Art der Comics gesehen, die sich durch ihre Betonung auf gesellschaftliche und politische Relevanz auszeichnen, wobei diese Arbeit eher den Standpunkt vertritt, dass eine Trennung zwischen Hoch- und Subkultur stets zu hinterfragen ist und sich Graphic Novels wie andere Formen von Comics in diesen Grenzbereich einschreiben. Vgl. [http://www.graphic-novel.info/?page\\_id=3032](http://www.graphic-novel.info/?page_id=3032), letzter Zugriff 17.02.2012.

<sup>9</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Reflexion#b2-Bedeutung-2>, letzter Zugriff: 10.01.2012.

<sup>10</sup> Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Éditions du Seuil 1989.

<sup>11</sup> Französische Bezeichnung für Comics

<sup>12</sup> Vgl. Miller, A.: 2007, S.152.

<sup>13</sup> Waldenfels, B.: 2010, S.33.

Machtstrukturen der historischen Medienlandschaften und ihrer Leitmedien verweist. Eine Gegenüberstellung von „Eigen“ und „Fremd“ wird insbesondere bezüglich kriegerischer Konflikte, das heißt zunächst bei der Eroberung Algeriens durch Frankreich sowie später im Unabhängigkeitskrieg von 1954 bis 1962, verhandelt und kommt dabei auf drei verschiedenen Ebenen zum Vorschein :

Sie betreffen

1. Eine medienwissenschaftliche Dimension: Indem Comics andere Medien innerhalb ihrer Erzählungen auftreten lassen, tragen sie zur „Sensibilisierung für Repräsentations- und Wahrnehmungsmechanismen“<sup>14</sup> der Sinne bei. Dies ermöglicht eine medienkritische Auseinandersetzung der Nutzer\_innen mit den verschiedenen Technologien und Formaten und deren Einbindung in wechselnde Produktions- und Rezeptionsbedingungen.
2. Eine intersubjektive Dimension, da auf Grundlage einer gesellschaftskritischen Medientheorie davon ausgegangen wird, dass „der elementare Prozess, der das Soziale als eine besondere Wirklichkeit konstituiert, ein Kommunikationsprozess ist.“<sup>15</sup> Ein großer Teil dieser Kommunikationsprozesse wird dabei von Medien strukturiert, die insbesondere bei der Vermittlung von Bildern und Informationen aus topographisch entfernten Regionen große Einflüsse ausüben können<sup>16</sup>. Damit strukturieren verschiedene Medien auf unterschiedliche Art und Weise den menschlichen Lebensalltag, indem sie zirkulierenden Bildern Bedeutungen verleihen, die sich auf das Verständnis und das Handeln im Miteinander der Lebenswelten auswirken können.

„Anders als durch Kommunikation und Interaktion ist ein Selbst, d.h. Personale Identität, nicht zu haben.“<sup>17</sup>

Diesen Zusammenhang zwischen Kommunikation und Identität stellt auch, wie hier zitiert, Jan Assmann fest, der dann des Weiteren auch eine Verbindung zur dritten, historiographischen Dimension schafft.

3. Eine historiographische Dimension, da Ereignisse der Vergangenheit durch Erinnerungsprozesse als „fremde“ Elemente in der Gegenwart auftreten und für die „eigene“ Gegenwart und Zukunft sinnstiftend wirken können. Insbesondere die Theorien Jan Assmanns zum „kulturellen Gedächtnis“ betonen die Fundamente des Gegenwärtigen in der

---

<sup>14</sup> Lummerding, Susanne: „Das Politische trotz allem“, in: Barbara Eder/ Elisabeth Klar/ Ramón Reichert (Hg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript 2011, S.322-3340, S.328.

<sup>15</sup> Kleiner, Markus S.: *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: transcript 2006, S.84.

<sup>16</sup> Vgl. Kleiner, Markus S.: *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: transcript 2006, S.61ff.

<sup>17</sup> Assmann, Jan: *Kulturelles Gedächtnis*. München: Beck: 2007, S.135.

Vergangenheit<sup>18</sup>. Der vorherige intersubjektive Bereich zur Wahrnehmung „eigener“ und „fremder“ Identitäten verbindet sich folglich durch das „kulturelle Gedächtnis“ mit den verschiedenen Möglichkeiten von Geschichtsschreibung. Auch hier nehmen Medien eine entscheidende Position ein, da sie einerseits durch Speicherung und Reproduktion zur Vergegenwärtigung des Vergangenen beitragen, diese Prozesse jedoch durch ihre spezifischen Eigenschaften stets modifizieren. Auch hier ist die Geschichtsschreibung durch die sozialen und politischen Machtstrukturen bedingt, in welcher auch die Medien ihre mehr oder minder festgeschriebene Position zum jeweiligen Moment einnehmen.

Damit kann der Verlauf dieser Arbeit als eine Spurensuche beschrieben werden, die sich mit einer Art Lupe in Form aktueller Graphic Novels mit den algerisch-französischen Konflikten auseinandersetzt. Die Spuren anderer Medien im Comic entstehen durch die Relevanz des jeweiligen Mediums im historischen Kontext und verweisen auf einige Schlüsselereignisse, die im Eroberungskrieg und später im Unabhängigkeitskrieg stattfanden, für welche insbesondere die Medien Malerei, Radio und Zeitung von besonderer Bedeutung waren.

Im Zuge der Annahme, dass sich bei einer Reflexivität stets auch die „eigenen“ Eigenschaften widerspiegeln, werden dann Spuren der Graphic Novels selbst thematisiert, indem Vergleiche zwischen den historischen Quellen und den transformierten Abbildern in den Comics versucht werden. Von dort aus wird schließlich die dritte Dimension der Reflexivität integriert, um nach Formen medialer Geschichtsschreibungen zu fragen. Eine These der Arbeit ist, dass bestimmte ästhetische Merkmale des Comics sich in besonderer Weise dafür eignen, Konflikte, wie in diesem Falle der algerische Unabhängigkeitskrieg und im weiteren Sinne die koloniale Vergangenheit Frankreichs, welche bis heute von gesellschaftlichen Tabus durchzogen sind, anzusprechen und neuen Perspektiven auf verdrängte Erfahrungen der Vergangenheit Raum zu geben.

Der Aufbau erfolgt in drei Analyse-Kapiteln, die sich anhand der drei im Portfolio der Arbeit häufig angesprochenen Medienformate Malerei, Radio und Zeitungen unterteilen und zunächst der „Spurensicherung“ im oben beschriebenen Sinne dienen. Die Erkenntnisse, die aus diesen Analysen hervorgehen, werden dann in einem weiteren Kapitel zusammengefasst, um die These der Arbeit zu überprüfen und die Ergebnisse in einen breiteren wissenschaftlichen Kontext zu stellen. Dieser abschließende Ausblick wird im Zuge des Sujets der algerisch-französischen Kolonialgeschichte insbesondere Schnittstellen einer kritischen Medienanalyse zu den *postcolonial studies* aufzuzeigen versuchen.

Das einleitende Kapitel wird im Folgenden dazu dienen, zu den drei Dimensionen der Reflexivität

---

<sup>18</sup> Vgl. Ibid: 2007, S.37ff.

einige wichtige Begrifflichkeiten zu definieren, die für das spätere Vorgehen hilfreich erscheinen. Verbunden und auf theoretischer Ebene verankert werden alle drei Ebenen durch die Versuche einer „Phänomenologie der Fremde“ von Bernhard Waldenfels, der auch die Definition von „fremd“ für diese Arbeit vorgibt.

### 1.1 Bernhard Waldenfels - Eine „Phänomenologie der Fremde“

Waldenfels nähert sich dem Begriff der „Fremde“ zunächst aus der historischen Perspektive deutscher und französischer Autor\_innen wie Edmund Husserl, Hans-Georg Gadamer, Emmanuel Levinas, Maurice Merleau-Ponty und Julia Kristeva. Der wesentliche Ausgangspunkt seiner Theorien über Fremdheit, die einige Ansätze dieser früheren Überlegungen aufgreifen und fortführen, ist der Versuch, ein Konzept zum Verstehen der Fremdheit zu erstellen, das nicht vom „Selbst“ ausgeht, sondern vom „Anderen“ als dem „originär Unzugängliche[n] und originär Unzugehörige[n]“. <sup>19</sup> Waldenfels beginnt mit der Unterscheidung zwischen einer „intrasubjektiven“ Fremdheit, welche das „Fremdsein“ innerhalb des „eigenen“ Körpers bezeichnet, und einer „intersubjektiven“ <sup>20</sup> Fremdheit zwischen unterschiedlichen Personen, und er schliesst sich damit den psychoanalytischen Thesen Freuds an, wonach auch im „Selbst“ bestimmte Bereiche der „Fremdheit“ bestehen. Wichtiger als diese innere Fremdheit im eigenen Körper, die am Beispiel der Namensgebung und am Spiegelbild veranschaulicht werden, erscheint für seine weiteren Überlegungen jedoch die Erweiterung des Gegensatzpaares zu „intrakultureller“ und „interkultureller“ <sup>21</sup> Fremdheit.

Innerhalb aller dieser Arten der Fremdheit unterscheidet Waldenfels zwischen drei Dimensionen von „fremd“ und nennt die Kategorien von „Ort“, „Besitz“ und „Art“ <sup>22</sup>, wobei die Dimension des Ortes unter den Fremderfahrungen dominiert <sup>23</sup>. In diesem Sinne widmet sich auch sein erstes Werk der *Topographie der Fremde*. Anhand dieser Klassifizierungen bilden sich für Waldenfels verschiedene „Fremdheitslagen“ <sup>24</sup> und „Fremdheitsstile“ <sup>25</sup> heraus, denen jedoch allen zu eigen ist, dass sie von einer Begegnung mit einem Sein außerhalb der gewohnten Ordnungsstrukturen des „Selbst“ hervorgerufen werden und damit zunächst unverständlich bleiben müssen <sup>26</sup>. Im Zuge seiner Texte erläutert Waldenfels verschiedene historische sowie wissenschaftliche Strategien, mit

---

<sup>19</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.27.

<sup>20</sup> Ibid: 1997, S.27f.

<sup>21</sup> Ibid: 1997, S.27f.

<sup>22</sup> Ibid: 1997, S.20.

<sup>23</sup> Vgl.Ibid: 1997, S.21.

<sup>24</sup> Ibid: 1997, S.34.

<sup>25</sup> Ibid: 1997, S.23.

<sup>26</sup> Ibid: 1997, S.20.

diesen Formen der Fremderfahrung umzugehen, und er kommt dabei auf Konzepte des Eurozentrismus, Logozentrismus oder Ethnozentrismus zu sprechen<sup>27</sup>. Während er bei den Umgangsformen mit der Fremdheit die jeweiligen In- und Exklusionsmechanismen aufzeigt und deren Auswirkungen bis zu Formen des Nationalismus und der Xenophobie nachzeichnet, stellt er ihnen einen Versuch entgegen, das Fremde neu zu denken, zu denken im Sinne einer geteilten Erfahrung. Anstatt, wie in den oben erwähnten Begriffen, die Erscheinung von etwas „Fremden“ augenblicklich mit den Begriffen und Konzepten der eigenen Ordnung erklären zu wollen, müsse von einem „An-spruch des Fremden“ ausgegangen werden, der erst als ein „An-ruf“ an das „Selbst“ von diesem beantwortet werden kann<sup>28</sup>.

„Das Fremde wird zu dem, was es ist, nirgendwo anders als im Bereich des Antwortens, das heißt, es läßt sich niemals vollständig und eindeutig bestimmen.“<sup>29</sup>

Durch diese Erfahrung von „Anspruch und Antwort“<sup>30</sup> entsteht dennoch ein geteilter Zwischenraum, der zum Begriff der „Schwelle“ führt. Dieser Zwischenraum wird im Verlauf der Arbeit von Bedeutung sein, da er eine unscharfe Zone darstellt, zwischen – bedingt durch bestimmte Ordnungssysteme - Eingegrenztem und Ausgegrenztem, und damit als „Paradox einer kreativen Antwort, in der wir geben, was wir nicht haben“.<sup>31</sup> Genau dadurch entstehe Raum für neue Artikulationsformen und Sichtbarkeitsordnungen. Dass sich diese Prozesse der „Responsivität“ zum Teil auf mediale Repräsentationsformen übertragen lassen, ist eine weitere These dieser Arbeit, da auch mediale Vermittlungsformen sich in einem Schwellenbereich zwischen „Selbst“ und „Fremd“ situieren können. Zu der „Schwellenerfahrung“ schreibt Waldenfels:

„Schwellenerfahrungen haben es dagegen an sich, daß sie Hintergründe des Außeralltäglichen im Alltäglichen öffnen, daß sie das Nächste fern-, das Fernste näherücken, [...]“<sup>32</sup>

Wenn Paul Valéry bezüglich der Schwellenerfahrung von „Kontrollverlust“<sup>33</sup> spricht, folgert Waldenfels daraus, dass die Schwelle den Raum dies- und jenseits jeglicher Ordnung darstelle und

---

<sup>27</sup> Vgl. Waldenfels, B.: 1997, S.50.

<sup>28</sup> Vgl. Ibid: 1997, S.119.

<sup>29</sup> Ibid: 1997, S.52.

<sup>30</sup> Ibid: 2006, S.59.

<sup>31</sup> Ibid: 1997, S.53.

<sup>32</sup> Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*. Studien zur Phänomenologie des Fremden Band 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S.204.

<sup>33</sup> Valéry, Paul zitiert nach Waldenfels, B.: 1999, S.204.

spricht deshalb von ihr als dem „Fremdheitsort par excellence“.<sup>34</sup> Auch Akte der Medienrezeption werden somit zu einer Fremderfahrung. In diesem Sinne kann davon ausgegangen werden, dass die verschiedenen Medien unter Anderem durch die räumliche Distanz zum „Eigenen“ und ihrer ambivalenten Position zwischen Nähe und Ferne als „Fremdheitsvektoren“<sup>35</sup> fungieren. Dabei können sie als Vektoren in beide Richtungen, in einem „Zweitakt von Entfremdung und Wiederaneignung“<sup>36</sup>, auftreten. Zum einen können sie dazu beitragen, ein jeweils „Anderes“ durch stereotype Abbilder als fremd darzustellen. Zum anderen dienen Medien dazu, das oder die „Fremde“ erfahrbar zu machen, Entferntes nahe zu holen und damit das „originär Unzugängliche“ vermeintlich zugänglich werden zu lassen. Somit wird dasjenige, was Waldenfels als „radikale Fremde“ bezeichnet, häufig verunmöglicht, da diese Unzugänglichkeit durch die mediale Darstellung negiert oder angeeignet wird.

Einen Vektor in die entgegengesetzte Richtung stellen mediale Prozesse dann dar, wenn sie den Nutzer sich selbst entfremden, indem die eigene, innere Fremdheit jeder Identität im Außerhalb des eigenen Körpers, sprich in der Materialität des Mediums wie auch den Signalen, die dieses an die eigene Wahrnehmung richtet, erfahrbar und wahrnehmbar wird. Dies scheint auch bei der Medienreflexivität der Fall zu sein, da ein Medium dem anderen als „fremd“ gegenübertritt.

Wie sich diese Prozesse im Comic gestalten und dabei Denkanstöße zu Umgangsformen mit einem „fremden“ Gegenüber geben, ist Gegenstand der folgenden Kapitel. Spezifische „Schwellenerfahrungen“, die sich auf ästhetischer, theoretischer und rezeptioneller Ebene innerhalb des Medium Comics feststellen lassen, werden im Verlauf der Auseinandersetzungen in zwei Exkursen zu den Relationen von Bild und Text sowie Bild und Sprache angerissen werden.

Bevor die drei oben genannten Ebenen der Reflexion genauer erörtert und durch wichtige Definitionen ergänzt werden, sei zunächst zusammenfassend festgehalten, dass Bernhard Waldenfels mit seiner „Phänomenologie der Fremde“ ein theoretisches Konzept erstellt, das „Fremdes“ durch seine Unzugänglichkeit und vor allem „Außer-Ordentlichkeit“ von einem bloßen „Anderen“ unterscheidet. Weiters soll betont werden, dass die vielschichtigen, oft abstrakt bleibenden Ausführungen von Fremderfahrungen schließlich in die geteilten Erfahrung der „Responsivität“<sup>37</sup> münden und einen Grenzbereich etablieren, in welchem ein Austausch auf gleicher Ebene und in gerechtem Sinne möglich erscheint. Das Verständnis von Fremde als eine geteilter Erfahrungshorizont des gleichberechtigten Austausches ermöglicht es zudem, trotz des Grenzbereichs die Differenzen der beteiligten Subjekte, sei es bezüglich „Ort“, „Besitz“ oder Art“,

---

<sup>34</sup> Waldenfels, B.: 1999, S.204.

<sup>35</sup> Ibid: 1997, S.38ff.

<sup>36</sup> Ibid: 1997, S.13.

<sup>37</sup> Ibid: 2006, S.56.

auf gleichberechtigter Ebene bestehen zu lassen, ohne in eine Theorie der Fusion von „Eigenem“ und „Fremden“ zu münden. Zwar beobachtet Waldenfels Formen der „Verschränkung“<sup>38</sup>, die er vor allem räumlich und zeitlich begreift, und diese werden später in Bezug auf ästhetische Merkmale des Comics wieder in Erscheinung treten und genauer thematisiert werden. Aber dennoch gilt, dass erst von diesen separaten Positionen aus der Austausch von „An-spruch“ und „Antwort“ möglich wird. Der Autor setzt jedoch eine Flexibilität und Relativität des „eigenen“ Selbstbildes voraus, welche auch im folgenden Abschnitt zum Begriff der „Identität“ eine Rolle spielen wird. Diese abstrakten Überlegungen, das „Fremde“ neu zu verstehen und auf die konkrete Ebene der medialen Repräsentationsformen anzuwenden, ist eines der Ziele dieser Arbeit. Die in den Graphic Novels angesprochenen Medien werden somit in den folgenden Kapiteln als „Fremdheitsvektoren“ in ihren unterschiedlichen Umgangsformen mit „fremden“ Identitäten untersucht, um danach zu fragen, was es heißt den „An-spruch“ des Fremden auch in Medienformaten anzuerkennen, denn:

„Wenn auf diese Weise die Präsenz des Anderen sich als letztlich unzugänglicher Zeit-Raum erweist, so stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten seiner Repräsentation, nach den ‚Spuren‘ also seiner Differenz.“<sup>39</sup>

Die drei Dimensionen dieser Spurensuche werden nun genauer erläutert und der Analyse werden dafür einige wichtige Begrifflichkeiten zum besseren Verständnis vorangestellt.

## **1.2 Methodische Dreiteilung**

### **1.2.1 Medienwissenschaftliche Ebene: „Reflexivität“, „Intermedialität“**

Der medienwissenschaftliche Ausgangspunkt der Arbeit ist eine Verortung innerhalb der gesellschaftskritischen Medienwissenschaft. Er baut auf der These auf, dass Medien für die Konstruktion „konkrete[r] Inhalte“<sup>40</sup> des intersubjektiven Austauschs entscheidend sind. Für die weiteren Überlegungen zur Relevanz bestimmter Repräsentationsformen von Identitätsvorstellungen des „Eigenen“ und „Fremden“ sei ein Zitat von Dieter Mersch hinzugezogen:

„Es gibt Medien, weil es Alterität gibt. Alterität meint ein „Anderes“, das sich dem Zugriff

---

<sup>38</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.16ff.

<sup>39</sup> Urban, Urs: *Der Raum des Anderen und andere Räume: Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S.37.

<sup>40</sup> Kleiner, Marcus S.: *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: transcript 2006, S.84.

verweigert, das eines Dritten bedarf, um seine Vermittlung, seine Symbolisierung, Aufbewahrung, Übertragung oder Kommunizierung zu garantieren.“<sup>41</sup>

Damit scheint einer Medienwissenschaft die Auseinandersetzung mit Wahrnehmungs- und Repräsentationsprozessen zwischen „Eigenem“ und „Fremden“ von vornherein eingeschrieben. Aufgabe einer Medienreflexivität ist es, dies zu thematisieren und zu berücksichtigen. Die Rolle des Mediums, hier definiert als eine spezifische Technik zur Übermittlung bildlicher, textueller oder sprachlicher Inhalte, in der Rolle des „Dritten“, entspricht der Auffassung eines Mediums als „Fremdheitsvektor“ nach Waldenfels. Dennoch muss zusätzlich davon ausgegangen werden, dass auch das Medium selbst, nicht nur die vermittelten Inhalte, den Nutzer\_innen als „fremd“ gegenüber treten kann. Die Medien aus ihrer Rolle des „Dritten“ heraus zu holen, erlaubt es, die konkreten Verfahrensweisen beim Übermitteln der „fremden“ Zeichen sowie die praktischen Nutzungsformen in den Blick zu nehmen. Für derartige Prozesse der Bewusstmachung scheint die Möglichkeit einer Reflexion bedeutend, und damit insbesondere die Reflexivität eines Mediums zu einem anderen.

„Wo Medien durch andere beobachtet werden, wo sie zum Objekt unterschiedlicher medialer Betrachtungen gemacht werden, verändern sie das Beobachtete und damit das, was *als* Medium allererst präsentiert werden soll.“<sup>42</sup>

Die analysierten Comics reflektieren die drei Leitmedien Malerei, Radios und Presse und treten deren „medialen Betrachtungen“ der algerisch-französischen Konflikte als ein bereits hybrides Medium gegenüber, um Formen der Überlagerung und Vermischung der „medialen Betrachtungen“ zu erzeugen. Dies geschieht zudem mit den spezifischen, „eigenen“ Mitteln der Graphic Novels.

„So entsteht mit der Reflexion auf ein Mediales gleichzeitig schon die Frage nach der Medialität der Reflexion, nach dem Ort, von dem aus sie geschehen kann, sowie der Struktur, der sie gehorcht.“<sup>43</sup>

Der Aussage dieses Zitats folgend kann sich diese Untersuchung nicht damit begnügen, aufzuzeigen, welche Medien aufgrund ihrer jeweiligen Relevanz im soziokulturellen und

---

<sup>41</sup> Mersch, Dieter: *Medientheorien. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2006, S.9.

<sup>42</sup> Mersch, Dieter: „Res medii“, in: Heilmann, Till A./ von der Heiden, Anne/ Tuschling, Anna (Hg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld: transcript 2011, S.19-38, S.22, Hervorhebung im Original.

<sup>43</sup> *Ibid*: 2011, S.22.

politischen Kontext innerhalb der Erzählungen verhandelt werden, sondern sie muss sich des Weiteren mit den „Orten“ und „Strukturen“ befassen, die diesen reflexiven Elementen zu Grunde liegen. Diese Selbstreflexivität fragt nach den spezifischen Ausdrucksmitteln des Comics, und somit liegt der erste Schwerpunkt der Arbeit auf den Medienpraktiken zur Erzeugung bestimmter Identitätsvorstellungen, die sich im Laufe der Geschichte der beiden Staaten in ein „kulturelles Gedächtnis“ eingeschrieben haben. Comics ermöglichen es den Leser\_innen, indem sie auf diese Formate referieren, sich mit Machtstrukturen der Medienlandschaft in den historischen Konstellationen zwischen den Ländern Algerien und Frankreich auseinanderzusetzen.

Der zweite Schwerpunkt liegt dann auf den Transformationsprozessen dieser Bilder, durch Reflexion der Inszenierungs- und Zirkulationspraktiken durch das Medium Comic. Eine reflexive Perspektive auf dieses Relief der Medienlandschaften ermöglicht auch, Identitäten oder Bilder, die bisher im Bereich des Unsichtbaren blieben, zu berücksichtigen und nach den Mechanismen zu fragen, aufgrund derer diese zurücktraten oder treten mussten. Zur Verbindung dieser theoretischen Überlegungen mit den konkreten, ästhetischen Werkzeugen der Comic-Gestaltung werden verschiedenste Autor\_innen zur Comichtheorie aus französisch-, deutsch- und englischsprachigem Raum herangezogen werden.

Auf theoretischer Ebene muss die Medienreflexivität auch als ein Bestandteil der Intermedialität verortet werden. Betrachtet man dieses Konzept nicht nur als technische oder inhaltliche Eigenschaft, welche von den verschiedenen Medienformaten angenommen werden kann, sondern folgt den Überlegungen von Jürgen Müller, denen zufolge Theorien der Intermedialität ein Kernelement der wissenschaftlichen Disziplin der Medienwissenschaft darzustellen haben, erscheint in besonderem Maße die Einordnung der Comics als hybride Medien<sup>44</sup> von Bedeutung. Müller beschreibt das Phänomen der Intermedialität als eine „Provokation“<sup>45</sup> für die Theoriebildung der Medienwissenschaften und versucht aufzuzeigen, dass sich die bisherigen Disziplinen innerhalb der Medienwissenschaften, wie beispielsweise Film-, Theater-, Zeitungs- oder Bildwissenschaften, zu wenig mit den Austauschprozessen zwischen den Formaten auseinandergesetzt und dadurch ein „Konstrukt reduktionistischer Ästhetiken“<sup>46</sup> erzeugt hätten.

„Deren 'Reinheit' gerinnt unter dieser Perspektive zu einer Fiktion und zu einem wissenschaftlichen Artefakt.“<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl.: Eder, Barbara/ Klar, Elisabeth/ Reichert, Ramón (Hg.): „Einleitung“, in: *Ibid: Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript 2011, S.11.

<sup>45</sup> Müller, Jürgen E.: „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“, in: *Montage/av*, 3/21, 1994, S.119-138 und S.135.

<sup>46</sup> *Ibid*: 1994, S. 122.

<sup>47</sup> *Ibid*: 1994, S.126.

Folgt aus den Überlegungen Müllers, dass es kein homogenes Medium gibt, so könnte sich einerseits die Einordnung der Comics als hybrid erübrigen, andererseits könnten sie, indem sie die „Un-reinheit“ ihrer Form deutlich erkennen lassen (durch Mischungen bildlicher, textueller, filmischer oder literarischer Ordnungsstrukturen in Darstellung und Narration), die „Provokation“, von welcher der Autor in theoretischer Form spricht, auf materielle Art und Weise verwirklichen. Diese Vorüberlegungen regen demnach an, in den folgenden Analysen der medienreflexiven Elemente in den Graphic Novels, auch zu berücksichtigen, in wie weit intermediale Austauschprozesse, welche bereits vor der Verwendung innerhalb der Alben stattfanden, durch die Medienreflexivität angesprochen werden und damit eine „Reinheit“<sup>48</sup> dieser Formate in Frage stellen.

Eine weitere Definition von „Intermedialität“ wurde von Irina Rajewsky formuliert. Der Autorin zufolge bezeichnet der Begriff eine Reihe von Austauschphänomenen zwischen Medien, wobei deren materielle Grenzen überschritten werden und sie „mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“<sup>49</sup>. Weiters wird zwischen den drei möglichen Arten des Austausches „Medienwechsel“, „Medienkombination“ und „Intermedialer Bezug“<sup>50</sup> unterschieden. Die medienreflexiven Elemente der hier gewählten Beispiele sind vorrangig dem „intermedialen Bezug zuzuordnen. Lediglich die Referenzen zur Orientalmalerei zeigen mitunter Formen der „Medienkombination“<sup>51</sup>, da hier auch die spezifische Technik des Referenz-Mediums in die Comic-Gestaltung durch Aquarellmalerei integriert wird. Wie gezeigt werden wird, setzt der betreffende Autor, Jacques Ferrandez, die Technik der „Medienkombination“ vor allem dazu ein, eine individuelle und sehr subjektive Perspektive des Protagonisten gegenüber einer distanzierteren, auktorialen Erzählperspektive abzugrenzen. Diese Unterscheidung ermöglicht eine Veranschaulichung des intersubjektiven Erlebens der Figur im Comic, welches im Folgenden durch einige Schlüsselbegriffe zu Konzepten von Identität ebenfalls theoretisch verankert werden soll.

### 1.2.2 Intersubjektive Ebene: „Identität“, „Stereotype“

Der Begriff der Identität soll im Zuge dieser Arbeit zunächst mit Jan Assmann definiert werden. Er schreibt:

„Identität ist eine Sache des Bewußtseins, d.h. Des Reflexivwerdens eines unbewußten Selbstbildes.“<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Müller, J.E.: 1994, S.126.

<sup>49</sup> Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/ Basel: Francke 2002, S.15.

<sup>50</sup> Ibid: 2002, S.16.

<sup>51</sup> Ibid: 2002, S.16.

<sup>52</sup> Assmann, J.: 2007, S.130.

Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass die „eigene“ Identität ein bewusst gewordenes oder bewusst gemachtes Selbstbild ist, während die „andere“ Identität von diesem Standpunkt aus entweder anhand eines zugeschriebenen Bildes auf das Gegenüber projiziert werden kann, oder aber das Gegenüber zunächst radikal „fremd“ im Sinne von Waldenfels bleiben muss, da das „Selbst“ im Moment der Begegnung nichts vom Selbstbild des/r „Anderen“ weiß.

Davon ausgehend kann Identität als ein gedankliches System konzipiert werden, dass in offener oder geschlossener Form besteht.

Zum Einen stellt man fest, dass eine Identität als etwas Abgeschlossenes mit klarer Abgrenzung vom Außerhalb und von den „Anderen“ verstanden werden kann. Hier ist vor allem die Leiblichkeit des Subjekts ausschlaggebend, die aber auf eine imaginäre Ebene übertragen werden kann. Dieses Modell der geschlossenen Identität impliziert eine Stärke des „Eigenen“, eine fixe gedankliche Grenzziehungen zum Gegenüber und suggeriert dadurch erhebliches Gewaltpotenzial bei Situationen des Unverständnisses. Demgegenüber steht ein schwaches Identitätssystem, das als offen beschrieben werden kann. Die Grenze zwischen Eigen und Fremd ist hierbei eine Grauzone und lässt Wechselwirkungen zu<sup>53</sup>.

Das Verhältnis von individueller und kollektiver Identität stellt dabei eine „Dialektik von Dependenz und Konstitution“<sup>54</sup> dar, da sich das Wir-Gefühl aus sinnstiftenden Gemeinsamkeiten einer Anzahl von individuellen Identitäten speist. Assmann geht deshalb weiter davon aus, dass auch ein kollektives, also „soziales Imaginäres“<sup>55</sup> besteht und bezieht sich auf frühere Überlegungen von Cornelius Castoriadis, Bronislaw Baczko, Benedict Anderson und Georg Elwert<sup>56</sup>.

„Eine kollektive Identität ist nach unserem Verständnis reflexiv gewordene gesellschaftliche Zugehörigkeit. [...] Durch Bewußtmachung ihrer gemeinsamen Lage soll sich Zugehörigkeit in Zusammengehörigkeit und Masse in ein solidarische Kollektivsubjekt wandeln, dessen Handlungsfähigkeit auf seiner Identität beruht. Das geschieht in beiden Fällen durch „kontrastive“ oder „antagonistische Solidarisierung“, [...]. Antagonismus gehört zu den typischen Ermöglichungsbedingungen der Reflexivwerdung und Steigerung von Grundstrukturen und damit zur Genese kollektiver Identitäten.“<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Hall, Stuart: „Introduction. Who needs Identity?“, in: *Ibid: Questions of cultural identity*. London: Sage 2000, S.1-17, S.6.

<sup>54</sup> *Ibid*: 2007, S.131.

<sup>55</sup> *Ibid*: 2007, S.133.

<sup>56</sup> *Ibid*: 2007, S.133.

<sup>57</sup> Assmann, J.: 2007, S.134.

Damit wird auf die bewusste Abgrenzung gegenüber der „Anderen“ verwiesen und der Begriff des „Antagonismus“ markiert eine fixe Grenzziehung zwischen „Eigenem“ und „Anderem“, die dann wiederum der Selbstvergewisserung dient und der kollektiven Identität ein Fundament der Selbstwahrnehmung verleiht.

„Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als den Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen,“<sup>58</sup>

Neben Abgrenzung dienen zur Stabilisierung der Identität auch Mechanismen, welche Ereignisse aus der Vergangenheit einer Menschengruppe in Gegenwart und Zukunft projizieren werden. Hofmann und Leske beschreiben diese sinnstiftende Rolle der Geschichtsschreibung in Studien zur visuellen Politik als Identitätskonstruktionen, die die „bisherige Biographie in interpretativen Akten in die Gegenwart und Zukunft hinein verlängern“.<sup>59</sup>

Die Stärkung dieser Identitätskonstruktionen erhält im Falle von kriegerischen Auseinandersetzungen eine besondere Relevanz, da eine Darstellung von binär getrennten Identitätsbereichen der Selbstversicherung des Ichs zuträglich wird und demnach das Gewaltpotential gegenüber dem jeweiligen Anderen durch die Möglichkeit der eigenen Identifizierung mit einer Gruppe gesteigert wird. Dies wiederum dient Hofmann und Leske zufolge der „Selbstvergewisserung“.<sup>60</sup>

Im Bereich der Auseinandersetzung mit Selbst- und Fremdwahrnehmung kommt der medialen Konstruktion von Identitäten eine Schlüsselfunktion zu. Sie schafft einerseits Bezüge zur Vergangenheit, indem sie aufbewahrt und Erinnerungsprozesse modifiziert, andererseits aber auch konkrete Bilder, die von einer großen Anzahl der jeweiligen Personen wahrgenommen werden, wodurch sie zur Entstehung von „Stereotypen“ beiträgt.

Der Begriff des Stereotyps bezeichnet laut Duden ein „vereinfachendes, verallgemeinerndes Urteil, [ungerechtfertigtes] Vorurteil über sich oder andere oder eine Sache“<sup>61</sup> wie auch ein „festes, klischeehaftes Bild“<sup>62</sup>. Hinzufügen möchte ich an dieser Stelle die Definition von Homi K. Bhabha,

---

<sup>58</sup> Warburg, Aby zitiert nach Assmann, J.: 2007: S.137.

<sup>59</sup> Hofmann, Wilhelm/ Leske, Franz: *Politische Identität – visuell*. Studien zur visuellen Politik. Münster: LIT 2005, S.4.

<sup>60</sup> Vgl. Ibid: 2005, S.3.

<sup>61</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stereotyp>, letzter Zugriff: 09.01.2012.

<sup>62</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stereotyp>, letzter Zugriff: 09.01.2012.

welche es erlaubt, den Begriff auch als „diskursive Strategie“<sup>63</sup> zu verstehen und als

„form of knowledge and identification that vacillates between what is always 'in place', already known, and something that must be anxiously repeated ...“<sup>64</sup>

Bereits hier hebt Bhabha das Element der Wiederholung hervor, welches im späteren Verlauf mit Blick auf die ästhetischen Merkmale von Comics sowie in Bezug auf einen Aushandlungsprozess postkolonialer Identitätsbildung aufgegriffen wird.

### **1.2.3 Historiographische Ebene: „Mythos“, „Nation“, „Nationalkultur“**

Der Zusammenhang zwischen Identität und Geschichtsschreibung wurde bereits oben erläutert und soll nun durch eine kurze Zusammenfassung von Assmanns Überlegungen zum „kulturellen Gedächtnis“ ergänzt werden. Dies erscheint notwendig, da die anschließenden Untersuchungen von der Existenz bestimmter medial erzeugter Bilder ausgehen, welche in den „kulturellen Gedächtnissen“ der französischen und algerischen Kultur gespeichert sind und als solche in den Graphic Novels reflektiert werden.

Ausgangspunkt von Assmanns Arbeiten ist die Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“ von Maurice Halbwachs. Vom „kollektiven Gedächtnis“ unterscheidet Assmann zunächst das „kommunikative Gedächtnis“, welches durch mündliche Überlieferungen erzeugt wird, und schließlich das „kulturelle Gedächtnis“. Dieses ist durch kulturell-variiierende Medienformate vom Menschen selbst unabhängig und bildet damit eine „der Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses.“<sup>65</sup>

Assmann stellt dann zunächst eine Dominanz der fremden Gedanken in der Selbstwahrnehmung fest und erläutert in Folge, dass das identitätsstiftende Moment des „kulturellen Gedächtnisses“ auf seiner „konnektive[n] Struktur“<sup>66</sup> beruht. Nach Assmann ergibt sich der Zusammenhalt einer jeden Gesellschaft stets aus übermittelten Mythen und aus der Reflexion über die Vergangenheit, durch welche das Vergangene erst zur jeweils „eigenen“ Vergangenheit wird.

In den oben beschriebenen Prozessen der Abgrenzung des „Eigenen“ vom „Anderen“ kommt es folglich häufig zur Schreibung einer „Gegengeschichte“<sup>67</sup> oder „counter-history“. Dieser Begriff wird sich für auch für die medientechnischen Entwicklungen in Algerien als relevant erweisen. Assmann zufolge ist der „Mythos [...] der (vorzugsweise narrative) Bezug auf die

---

<sup>63</sup> Bhabha, Homi K.: *The location of culture*. London/ New York: Routledge 1994, S.95.

<sup>64</sup> Ibid: 1994, S.95.

<sup>65</sup> Assmann, J.: 2007, S.19.

<sup>66</sup> Ibid: 2007, S.16.

<sup>67</sup> Ibid: 2007, S.81.

Vergangenheit, der von dort Licht auf die Gegenwart und Zukunft fallen läßt<sup>68</sup> und er hat als solcher zwei Funktionen. Er wirkt erstens „fundierend“<sup>69</sup>, das heißt er bestärkt die Gegenwart durch Etablierung von stabilen Kontinuitäten zur Vergangenheit. Zweitens wirken Mythen auch „kontrapräsentisch“<sup>70</sup>. Dies bedeutet, dass das mythische Narrativ ein Defizit in der Gegenwart zum Vorschein bringen kann und somit die Vergangenheit glorifiziert wird. Die Steuerung der Mythen nennt Assmann „Mythmotorik“<sup>71</sup>. Insbesondere in Situationen der Fremdherrschaft und Unterdrückung ist diese „Mythomotorik“ ein bewusst gesteuerter Prozess, da sie einerseits zur Herrschaftslegitimation, andererseits als Motiv für Revolten dienen kann. Die anschließenden Analysen werden Einblicke zulassen in medial gesteuerte „Mythomotorik“ und sowohl die jeweiligen Medienformate, als auch die dadurch geschaffenen Bilder ansprechen.

Assmanns Definition von „Mythos“ sei durch eine weitere ergänzt, die aus dem Bereich der Comic-Theorien übernommen ist und Mythen definiert als

„eine narrative Darstellung, die politische Realität definiert und einen interpretativen Rahmen errichtet, um Informationen zu verarbeiten. Politische Mythen stützen sich typischerweise auf historische Assoziationen, indem sie ein Bewusstsein von politischer Identität artikulieren, das meist narrativ definiert wird.“<sup>72</sup>

Im Falle von Frankreich und Algerien, wie auch vieler anderer Staaten, werden „Mythen“ auch zur nationalen Geschichtsschreibung und zur Bildung einer nationalen Identität verwendet. Der Begriff der Nation wird innerhalb dieser Arbeit von Benedict Anderson übernommen:

„It is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign.“<sup>73</sup>

Auch Anderson befasst sich mit dem sinnstiftenden Gemeinschaftsgefühl, wie es bereits von Assmann beschrieben wurde, und wendet dabei ähnliche Überlegungen auf das „Wir-Gefühl“ einer nationalen Gemeinschaft an:

---

<sup>68</sup> Assmann, J.: 2007, S.78.

<sup>69</sup> Ibid: 2007, S.79.

<sup>70</sup> Ibid: 2007, S.79.

<sup>71</sup> Ibid: 2007, S.78ff.

<sup>72</sup> Kluver, R.: „Comic Effects. Postkoloniale Mythen in *The World of Lily Wong*“, in: Eder, Barbara/ Klar, Elisabeth/ Reichert, Ramón (Hg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript 2011, S.237-254, S.249.

<sup>73</sup> Anderson, Benedict: „Imagined Communities“, in: Ashcroft, B./ Griffith, G./ Tiffin, H.(Hg.): *The postcolonial Studies Reader*. London: Routledge 2006, S.123-125, S.124.

„the nation is always received as a deep, horizontal comradeship.“<sup>74</sup>

Vom abstrakten Begriff der Nation bietet der Begriff der „nationalen Kultur“ nach Frantz Fanon eine Möglichkeit, konkrete Auswirkungen innerhalb der „imaginären Gemeinschaft“ einzuordnen und bewusst zu machen. Er schreibt:

„A national culture is the whole body of efforts made by a people in a sphere of thought to describe, justify and praise the action through which that people has created itself and keeps itself in existence[...]“<sup>75</sup>

Diese Wechselwirkungen von Vorstellungen und konkreten Manifestationen wurden in prominenter Weise in der Diskussion um den „Orientalismus“ aufgegriffen und die inhaltliche Thematik der Graphic Novels, die hier untersucht werden, weist immer wieder auf entsprechende Schnittstellen hin.

„Übrigens wird von den Regierenden wie Intellektuellen der Orient als etwas betrachtet, was eine Rolle im Okzident spielt.“<sup>76</sup>

Dieses Zitat von Victor Hugo zeigt bereits, wie bewusst die Auseinandersetzung mit dem Gegenüber als ein „Anderes“ für eine Konzeption der eigenen Identität und deren Stabilisierung als ein geschlossenes System in klarer Grenzziehung zum orientalisierten „Anderen“ genutzt wird. Besonders das folgende Kapitel zur Reflexion der Orientalmalerei im Comic wird verdeutlichen, dass alle drei Ebenen des Reflexionsbegriffs, also die mediengeschichtliche, die gesellschaftliche und die historiographische, zu einer „Schaffung des Orients“ im Sinne Edward Saids „as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient“<sup>77</sup> beigetragen, und daher die Fragen nach Repräsentationsformen der „Anderen“ oder „Fremden“ und ihrer Geschichte bis heute von Bedeutung sind zum Verständnis globaler Prozesse und Strukturen. Daher bedient sich die Arbeit mit *Die Identitätsfalle* von Amartya Sen eines weiteren aktuellen Werkes, das sich mit den Wechselwirkungen von Identität als imaginärem Selbst- und Fremdbild dessen realen

---

<sup>74</sup> Anderson, B.: 2006, S.125.

<sup>75</sup> Fanon, Frantz: „National culture“, in: Ashcroft, B./ Griffith, G./ Tiffin, H.(Hg.): *The postcolonial Studies Reader*. London: Routledge 2006, S.119.-122, S.120.

<sup>76</sup> Hugo, Victor: *Les Orientales*, 1858, zitiert nach Leitzke, Angelika: *Das Bild des Orients in der französischen Malerei. Von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg*. Marburg: Tectum 2001, S.16.

<sup>77</sup> Said, Edward: „Orientalism“, in: Ashcroft, B./ Griffith, G./ Tiffin, H.(Hg.): *The postcolonial Studies Reader*. London: Routledge 2006, S.24-27, S.25.

Auswirkungen in Form von Krieg und Gewalt widmet. Auch Sens kritische Schrift zum „Kampf der Kulturen“ nach Samuel Huntington<sup>78</sup> setzt sich mit Identitätssystemen als geschlossenen Systemen auseinander und lässt dabei einer imaginären Grenzziehung zwischen Kulturen, insbesondere zwischen „Osten“ und „Westen“, Aufmerksamkeit zukommen, um sich für flexiblere Vorstellungen von Identität auszusprechen und damit das Gewaltpotential der geschlossenen Identitätsvorstellungen überwinden zu können. Im Rahmen dieser Überlegungen spielen Reflexionsprozesse ebenfalls eine wichtige Rolle, um Identität als vielschichtig und variabel anzuerkennen und Gewalt zu mindern.

„Das Kultivieren von Gewalt stützt sich auf niedrige Instinkte und nützt sie aus, um die Freiheit zu denken und die Möglichkeit besonnener Reflexion auszuschalten.“<sup>79</sup>

Im Sinne einer „besonnenen Reflexion“ gilt es nach Sen, das Moment der Wahl zu beachten, indem man sich je nach Situation für eine bestimmte Identität unter vielen entscheidet und die Möglichkeit hat, Prioritäten abzuwägen und dementsprechend zu setzen. Auch diese Thematik, die auf die Abhängigkeiten der Identitäts-Wahl vom jeweiligen Kontext hinweist, wird im Zuge der medial verhandelten Identitäten wieder auftreten.

Eine „besonnene Reflexion“<sup>80</sup> im Zuge dieses theoretisch einführenden Kapitels bedeutet an dieser Stelle auch anzuerkennen, dass bei einer medialen Reflexion deren Bedingungen stets mitgedacht werden müssen, wie früher bereits erläutert wurde. Deshalb wird dieses Kapitel nun mit einer Art selbstreflexiver Verortung des Portfolios schließen, um dann zunächst den Analysen der medienreflexiven Elemente sowie anschließend der „Freiheit“, diese mit anderen Theorien zur Wahrnehmung des „Eigenen“ und „Fremden“ innerhalb und außerhalb der Comics zu denken, Raum zu geben.

### **1.3 Reflexionen zum Portfolio**

Zunächst muss festgehalten werden, dass die Auswahl der Werke durch Sprachkenntnisse und Zugangsmöglichkeiten eingeschränkt wurde und es sich aufgrund dessen ausschließlich um französischsprachige Alben handelt, die im Original analysiert wurden. Mitunter sind deutsche

---

<sup>78</sup> Huntington, Samuel: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster 1996.

<sup>79</sup> Sen, Amartya: *Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt*. München: dtv 2010, S.184.

<sup>80</sup> Ibid: 2010, S.184.

Übersetzungen vorhanden.

Alle Werke entstanden nach 1990. Die Algerische Comicproduktion erfährt in diesem Jahrzehnt einen Rückgang auf Grund des Bürgerkriegs, während sich bis Ende der 1980er Jahre vorwiegend nationalistisch motivierten Alben mit dem Unabhängigkeitskrieg befassten. Diese tendieren dazu, den Kampf der Revolution aus einer Sicht der „counter-history“ zu beschreiben. Sie verwenden in diesem Sinne narrative Konzepte, die eine Heldenhaftigkeit des algerischen Volkes behaupten, welche der französischen Besatzungsmacht erfolgreich gegenübertritt. Innerhalb dieser Schilderungen der algerischen Kolonialvergangenheit konnten allerdings keine medienreflexiven Elemente gefunden werden<sup>81</sup>.

„Counter-history“ scheint andererseits in diesem Kontext ein irreführender Begriff, da die französische Geschichtsschreibung eine Konfrontation mit dem Unabhängigkeitskrieg vermied und der Krieg bis ca. 1990 noch nicht einmal als solcher bezeichnet wurde, sondern schlicht von den „Ereignissen“ in Algerien gesprochen wurde. Die Bezeichnung des „Kriegs“ hätte einem Zugeständnis geglichen, dass Algerien nie rechtmäßiger Teil von Frankreich war. Erst im Jahre 1999 wurden die Kriegshandlung per Parlamentsbeschluss als solche anerkannt<sup>82</sup>. Auf die Situation der Aufarbeitung und der Erinnerungsarbeit wird das letzte Kapitel eingehen.

Alle Zeichner und Autoren<sup>83</sup> sind französische Staatsbürger, lediglich Jacques Ferrandez stammt aus Algerien und auch Morvandiau hat familiäre Wurzeln in Algerien, was zum Auslöser der Erzählthematik wurde.

Festzustellen ist, dass es bei den Auseinandersetzungen mit dem Unabhängigkeitskrieg zu einer Verschränkung der Erzählorte kommt. Die Autoren Ferrandez, Giroud/Lax, Génot/Pradelle/Thomas, Morvandiau, Dan/Galadon situieren die Handlungen überwiegend auf algerischem Territorium. Lediglich im Album *Le chemin de l'Amérique* des Zeichners Baru spielt ein Großteil der Handlung in Frankreich (Paris). Derzeitige Tendenzen, die auf Beobachtungen der FIBDA 2011 in Algier beruhen, zeigen, dass sich demgegenüber algerische Comicautor\_innen im Zuge des 50jährigen Jubiläums der staatlichen Unabhängigkeit im Jahr 2012 verstärkt mit dem Geschehen in Frankreich zur Zeit des Krieges und insbesondere mit den Ereignissen des 18. Oktober 1961 befassen<sup>84</sup>.

Aus quellenkritischen Überlegungen heraus muss zuletzt ebenfalls angemerkt werden, dass die Autoren der Alben *Carnets d'Orient*, Jacques Ferrandez, sowie *Sans Pitié*, Génot/ Pradelle/ Thomas, vor Entstehung der Werke Algerien nicht bereist hatten und somit ebenfalls nur auf mediale

---

<sup>81</sup> Siehe beispielsweise: Tenani, Mustapha: *Les hommes du Djebel*. Algier: Enag 2002 (1984).

<sup>82</sup> Vgl. Hargreaves, A.C.: „Introduction“, in: Ibid: *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism*. Oxford: Lexington Books 2005, S.1-8, S.3.

<sup>83</sup> Auf eine genderkritischen Untersuchung der Werke wird im Laufe der Arbeit zurückgekommen werden.

<sup>84</sup> Siehe beispielsweise: Abbas Kebir, Benyoucef: *17 octobre 1961. 17 bulles*. Algier: Dalimen 2011.

Überlieferungen „algerischer Perspektiven“ zurückgreifen konnten. Der selbstreflexive Umgang mit den jeweiligen Quellen wird im Laufe der Arbeit wiederholt angesprochen werden.

Dieses erste Kapitel hatte die Aufgabe einer Verortung im theoretischen und analytischen Feld und definierte einige Begrifflichkeiten, die in den folgenden Ausführungen wieder aufgegriffen werden. Mit einem Zitat von Ann Miller zur kritischen Lektüre französischsprachiger Comic-Werke soll in Vorbereitung auf die Analysen noch einmal der Interessenschwerpunkt der Untersuchungen vergegenwärtigt werden.

„*Bande dessinée*, like other art forms, may act as a vehicle for dominant representations of national identity, but as we shall see, it has also shown itself to be particularly apt at subverting them.“<sup>85</sup>

Hier treten sehr verdichtet die wichtigen Begriffe für diese Arbeit zu Tage: „Vehikel“, „Repräsentation“, „(nationale) Identität“ und „unterwandern“ verweisen auf das Forschungsinteresse innerhalb dieses Textes, der versucht im Zuge einer gesellschaftskritischen Medienwissenschaft diese Mechanismen aufzuzeigen und zu analysieren. Dabei wird das Element der Reflexion und die Reflexivität, verstanden als Möglichkeit der Reflexion, betont und genutzt um Wirkungs- wie Nutzungsformen gesellschaftlich einflussreicher Medienformate in Kontexten politischer, sozialer und historischer Konflikte zu beleuchten. Das anschließende Kapitel wird dies anhand medienreflexiver Elemente zum Medium der Orientalmalerei im 19. Jahrhundert versuchen.

---

<sup>85</sup> Miller, A.: 2007, S.152.

## Kapitel 2: Orientalistische Malerei

„Vor dem Auslaufen in Toulon haben sich vier Maler, fünf Zeichner und ein Dutzend Graveure eingeschifft und die Besatzung vervollständigt... Die Schlacht hat noch nicht begonnen, man hat sich der Beute noch nicht einmal genähert, da denkt man schon vor allem daran, diesen Feldzug in Illustrationen festzuhalten. Als ob der Krieg, der bevorsteht, ein Fest würde.“<sup>86</sup>

In diesem einleitenden Zitat der algerischen Schriftstellerin Assia Djebar aus ihrem Werk *Fantasia* wird in wenigen Sätzen die Verbindung von Malerei und Kolonialismus umschrieben. Dies ist ein Sujet, mit welchem sich auch die untersuchten Graphic Novels im thematischen Bereich der algerisch-französischen Beziehungen auseinandersetzen. Denn eines der häufig aufgegriffenen Medien in Comics, die sich mit der Geschichte und Entstehung des algerischen Staates befassen, sind orientalistische Gemälde. Sie haben, nicht nur in Frankreich, in entscheidender Weise zu sehr konkreten Identitätsvorstellungen vom „Osten“ im „Westen“ beigetragen und den Bereich der Kunst, wie im Folgenden gezeigt werden wird, durch medienspezifische Formen der Verbreitung sowie Integration in die französische Orientpolitik überschritten, um in ein kollektives Gedächtnis der französischen Gesellschaft Eingang zu finden. Dieses Kapitel wird anhand der Beispielwerke *Carnets d'Orient* von Jacques Ferrandez und *D'Algérie* von Morvandiau untersuchen, inwiefern sich zeitgenössische französische Comicauteure\_innen mit den orientalistischen Bildern von Algerien und seinen Bewohner\_innen auseinandersetzen und die Ästhetiken und Techniken dieser Graphic Novels dabei ein Reflexionspotential entwickeln, das eine kritische Betrachtungsweise der Bilder und ihrer Entstehungs- und Verbreitungsumstände fördert.

Die Veröffentlichung des Werkes *Orientalism* von Edward Said hat auch in der Kunstgeschichte dazu beigetragen sich mit der Rolle der europäischen Malerei zu einer Erschaffung des „Orients“ auseinanderzusetzen<sup>87</sup>. Im Zusammenhang mit der Medienreflexivität soll aber weniger die Schaffung dieses orientalistischen Phantasmas als vielmehr dessen Medialisierung fokussiert und die sozialen Praktiken im Umgang mit der Orientalmalerei in den Mittelpunkt der Betrachtungen gestellt werden. Dabei lässt sich bezüglich der Beispielwerke von Ferrandez und Morvandiau feststellen, dass die Alben des ersteren vorwiegend die Ebene der individuellen Erfahrung thematisieren und das Einzelschicksal im Widerspruch von Mythenbildung und Realität zeigen, während das Album von Morvandiau mit bis heute politisch wirksamen Darstellungen von politischen Repräsentanten in Frankreich und Algerien, die der orientalistischen Malerei

---

<sup>86</sup> Djebar, Assia: *Fantasia*. Zürich: Unionsverlag 1990, S. 16.

<sup>87</sup> Vgl. Leitzke, A.: 2001, S.21.

entstammen, arbeitet. In diesem Sinne lässt sich die erste Erzählung beispielhaft dem berühmten Gemälde *Femmes d'Alger dans leur intérieur* von Delacroix gegenüberstellen, um die medienreflexiven Strategien des Comics näher zu erläutern, da dieses individuelle und intime Erfahrungen zeigt, die dann mit einem kollektiven Gedächtnis verknüpft werden. Für die zweite der Erzählungen bietet sich dahingehend das Gemälde von Horace Vernet *Prise de la smalah de l'Abd el-Kader* an. Dies ist ein ausdrücklich politisch motiviertes Bild, welches folglich eine andere Seite der Medialisierung von orientalistischen Selbst- und Fremdbildern veranschaulicht und sich einer subtil propagandistischen Form von Kriegsberichtserstattung des expandierenden französischen Reiches zuordnen lässt.

In weiterer Folge wird, ausgehend von den medienreflexiven Elementen in den Erzählungen, versucht, eine Relektüre dieser Gemälde anzuregen und sie unter medienwissenschaftlichen Aspekten sowie aus comic-theoretischer Sicht zu betrachten.

## **2.1 Die „Beunruhigung durch das Fremde“ - erste Verunsicherungen des Subjekts**

Eine Lesart des Werkes von Ferrandez, die es sich zur Aufgabe macht, nach dessen medienreflexiven Momenten zu fragen, legt nahe, die Entwicklung der orientalistischen Malerei des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Französisch-Algerien unter medienwissenschaftlichen Vorzeichen zu rekonstruieren und zu analysieren. Dies bedeutet, sich den Fragen zu widmen, in welchem Verhältnis die Bilder der Künstler\_innen zu den hegemonialen Identitätspolitikern standen sowie in diese eingebunden wurden, und weiters wie sie durch ihre spezifischen Selbst- und Fremdbildnisse die jeweilige Wahrnehmung des „Anderen“ steuerten und in diesem Sinne dazu beitrugen, dass kollektive Gedächtnis der algerisch-französischen Beziehungen zu prägen.

Die orientalistische Malerei bildet für die Erzählung sowie die Gestaltung der achtbändigen Graphic Novel *Carnets d'Orient* von Jacques Ferrandez von Beginn an eine Rahmenstruktur. In chronologischer Abfolge erzählen die acht Alben die Geschichte Algeriens, beginnend mit den ersten Jahren der militärischen Eroberung durch die französische Armee. Dabei behandelt der erste Band einen Zeitraum von circa zehn Jahren. Die Schauplätze der Erzählung befinden sich zum überwiegenden Teil in Algerien, vereinzelte Szenen spielen auch an verschiedenen Orten in Frankreich, darunter Paris und Marseille. Verbindendes Element über die verschiedenen Etappen der Geschichte des Landes und seiner Bewohner\_innen, von der Kolonisierung bis zur Dekolonisierung, ist das Skizzen- und Notizbuch des jungen Malers Joseph Constant.

Bereits durch die Namensgebung des Protagonisten etabliert die Erzählung den Anspruch der

Referenzialität zur außerdiegetischen<sup>88</sup> Wirklichkeit, indem eine deutlicher Bezug zu dem Orientaler Jean-Joseph Benjamin Constant, welcher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich lebte und Algerien zu künstlerischen Zwecken bereiste, gesehen werden kann.

Die Leser\_innen verfolgen die Entstehung dieses graphisch-textuellen Tagebuchs während der Lektüre des ersten Bandes. Nach seiner Vollendung wird es in den folgenden Bänden zu einem autobiographischen Relikt der Vergangenheit, gelangt zu verschiedenen Zeiten durch Schicksal und Zufälle innerhalb der Erzählung in die Hände verschiedener Protagonist\_innen. Es wird dadurch zu einem Element der Narration, in welchem sich individuelle Erfahrungen, Geschichtsschreibung und kollektiv verankerte Bilder wie Vorstellungen kreuzen und verflechten.

Dabei wirkt das Notizbuch über die narrative Dimension hinaus auch auf die materielle Ebene der Graphic Novel ein und prägt die Gestaltung und Komposition der Seiten wie der einzelnen Panels. Diese Beeinflussung findet nicht nur während der diegetischen Entstehungszeit des fiktiven Reisetagebuches statt, sondern prägt die Gestaltung der Bände auch weiterhin, wenn die Erzählung den Künstler und Erschaffer des Notizbuches Joseph Constant und dessen Lebenszeit längst verlassen hat.

Diese materiellen und gestalterischen Auswirkungen zeigen sich in Ferrandez' Werk zu Beginn der Erzählung zunächst in der Zeichentechnik und der Seitenkomposition. Ferrandez integriert die Technik der Aquarell-Malerei und stellt dadurch eine visuelle Referenz her, die im Thema der Graphic Novel ihre Entsprechung findet. Einer klaren Begrifflichkeit halber sei vorangestellt, dass ich in meiner Auseinandersetzung mit der orientalistischen Malerei der Unterscheidung Angelika Leitzkes folge, die den Begriff der „Orientaler“ verwendet und diese Künstlergruppe damit in einer allgemeinen Strömung der „Orientalisten“ spezifischer definiert<sup>89</sup> und von den sogenannten „Zimmerorientalisten“ abgrenzt.

Die Erzählung der *Carnets d'Orient* beginnt mit dem ersten Band im Jahre 1836, sechs Jahre nach dem Angriff der französischen Armee auf Algier. Das erste Kapitel des ersten Bandes trägt den Frauennamen „Djemilah“ und eröffnet die Erzählung gleich zu Beginn mit einer Zeichentechnik, welche auf die Techniken der Orientalmalerei rekurriert. Die erste Seite gliedert sich zunächst in drei bzw. vier gleichgroße, rechteckige Panels<sup>90</sup>, wovon die ersten beiden die Form einer Doppelseite im Notiz- und Skizzenbuch des Malers imitieren. Daher werden die ersten beiden Panels jedoch nicht

---

<sup>88</sup> Diegese bezeichnet innerhalb dieser Arbeit jeweilige Erzählräume und -zeiten. „Außerdiegetisch“ wird in Abgrenzung zu „diegetisch“ oder „innerdiegetisch“ verwendet und bezieht sich auf Elemente und Ordnungen, Prozesse etc., welche außerhalb der Erzählung existieren.

<sup>89</sup> Vgl. Leitzke, A.: 2001, S.13.

<sup>90</sup> „Panel“ bezeichnet das einzelne Bild/ Text-Feld innerhalb der Comic-Erzählung und wird von den anderen „Panels“ durch den sogenannten „Rinnstein“ als Zwischenraum abgegrenzt.

durch einen tatsächlichen Rinnstein getrennt. Anstelle des Rinnsteins wird die Bindung des dargestellten Skizzenbuches so platziert, dass sie sich in den symmetrischen Verlauf der eigentlichen Rinnsteine der Seite einfügt und sich lediglich durch die beige Farbgebung unterscheidet. Die intermedialen Referenzen werden dabei durch eine Mischform aus Bleistiftskizzen, Aquarelltechnik und handschriftlichen Bemerkungen, die mit Datum versehen sind und die subjektive Wahrnehmung des Protagonisten verdeutlichen, erzeugt. Damit verweist die Erzählung des Comics auf die damaligen Gepflogenheiten der Orientaler\_innen, ihre Reisen in Form von autobiographischen Erlebnisberichten festzuhalten. So gilt in kulturgeschichtlichen Untersuchungen zu Malerei und Literatur die Epoche des 19. Jahrhundert als das „goldene Zeitalter des Tagebuchs“.<sup>91</sup> Die Koexistenz von Text und Bild stellt über diese historische Referenz hinaus einen Bezug zur medialen Disposition der Comic-Leser\_innen selbst her, in dem die Text-Bild-Kombination des fiktiven Tagebuchs innerhalb der vier Panels in die Ästhetik des Comics übergeht. Dieser Übergang findet am Ende der ersten Seite statt, denn folgt man der europäischen Leserichtung von links oben nach rechts unten, so entspricht der Sprung der Augen im Leseprozess zu der Kadrierung nach dem Doppelpanel zunächst noch dem Umblättern der Seite im Notizbuch des Malers. Das dritte Panel stellt in Aquarelltechnik einen Torbogen am Hafen von Algier dar. Der Farbverlauf des Torbogens integriert die beigen Farbtöne des imitierten Skizzenbuches und erzeugt dann in der Mitte des Bildes einen Kontrast mit dem Blau des Himmels im Bildhintergrund. In der unteren Hälfte des Panels treten rechterhand die Stadtansicht von Algier mit ihren weißen Häusern sowie der von Menschen bevölkerte Hafen der Stadt hervor. Den Leser\_innen, welche sich mit Hilfe des fiktiven Tagebuchs in die subjektive Wahrnehmung des Protagonisten versetzt fühlen, treten visuell mehrere verschwommen gezeichnete Personen entgegen, deren Erscheinen durch den handschriftlichen Kommentar im oberen linken Eck des Panels aus der Perspektive des eben in Algerien gelandeten Malers bewertet wird.

„Ansicht des Hafens. Mario muss gekommen sein, um mich zu erwarten und ich kann unter all diesen gebräunten Gesichtern keinen einzigen Europäer erkennen, der ihm ähnlich sieht.“<sup>92</sup>

Die hier evozierte Darstellung der „Anderen“, als denjenigen Personen, die dem Sprechenden, bzw. Schreibenden und Malenden und dadurch sich artikulierenden Subjekt, entgegentreten, erfolgt hier zunächst durch eine sprachliche Unterscheidung der physiognomischen Unterschiede, denen der

---

<sup>91</sup> Orig.: „l'âge d'or du journal intime“, *Connaissance des Arts: Les années romantiques*. Jodidio, Philip/ Sylvie Chesnay (Hg.), Paris: Société de Promotion Artistique 2005, S.21.

<sup>92</sup> Ferrandez, Jacques: *Carnets d'Orient*. Brüssel: Castermann 1994, S.11.

Protagonist Joseph Constant anschließend eindeutige Identitätsvorstellung von „europäisch“ und „nicht-europäisch“ - wobei dieses „nicht-europäische“ hier noch nicht genau definiert wird und daher als bloßes „Anderssein“ erscheint - zuschreibt. Die Sicherheit, mit der er diese Zuschreibung vornimmt, erfährt gleich darauf einen vehementen Widerspruch im folgenden Panel. Am unteren Rand der Seite wird eine Wiederholung des Motivs des Torbogens mit der Stadtansicht im Hintergrund dargestellt. Diese zeigt nun jedoch einen anderen Zeichenstil mit klaren Konturen, kräftigerer Farbgebung ohne Aquarelltechnik, wie Jacques Ferrandez ihn nun für den überwiegenden Teil der Erzählung verwenden wird. Auf der narrativen Ebene vollzieht sich hier der Perspektivenwechsel von der subjektiven Wahrnehmung des Malers, welche über das Medium des Tagebuchs vermittelt wurde, zu einer auktorialen Erzählperspektive, die es erlaubt, auf der folgenden Seite den Protagonisten selbst abzubilden. Dieser Bruch auf stilistischer und perspektivischer Ebene unterstreicht den Zusammenbruch der Erwartungen von Joseph Constant an seinen Freund Mario Puzzo. Denn aus der anonymen Masse der „fremden“ Personen, in Djellabas<sup>93</sup> gekleidet, tritt dieser plötzlich mit den Worten „Oh! Spaghetino!!“<sup>94</sup> hervor und trägt ebenfalls traditionelle algerische Kleidungsstücke, die ihn außerhalb der Vorstellungen dessen platzieren, wie ein Europäer in den Augen von Constant auszusehen habe. Der eigentliche Beginn der Geschichte des Comics fällt also zusammen mit der Horizonterweiterung und der ersten Verunsicherung des Protagonisten, der die vermeintliche Sicherheit seiner Heimat sowie die Sicherheit geschlossener Identitätssysteme, die in den ersten Seite seines Reiseberichts bereits Ausdruck finden, verliert, sobald er sich mit den realen Erfahrungen der/des Fremde/n konfrontiert sieht. Die noch nüchterne, erste Schlussfolgerung des Protagonisten lautet zu diesem Zeitpunkt der Erzählung: „Ohne Zweifel, alles in diesem Land ist überraschend!...“<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> „Djellaba“ ist ein Übergewand mit Kapuze für Männer, welches in Algerien getragen wird.

<sup>94</sup> Ferrandez, J.: 1994, S.11.

<sup>95</sup> Ferrandez, J.: 1994, S.12.



Abbildung 1: Erste Verunsicherung des Subjekts

Diese Überraschung durch das Fremde findet sich auch im Konzept zur Phänomenologie der Fremde von Bernhard Waldenfels. Waldenfels spricht von einer „Beunruhigung durch das Fremde“<sup>96</sup>. Dabei ist der Beginn eines Gefühls des Fremdsein durch den „Maßstab der Normalität“<sup>97</sup> bedingt und entfaltet durch seine „Außer-Ordentlichkeit“ einerseits eine Bedrohung, da es die Möglichkeit mit sich bringe, das Eigene zu überwältigen. Andererseits entsteht aber immer auch die Hoffnung, dass das Fremde außergewöhnliche Optionen schafft<sup>98</sup>, und war daher nicht zuletzt für die Orientalisten, darauf weist Angelika Leitzke in kunstgeschichtlichen Untersuchungen hin, eine Quelle der Inspiration und der veränderten Selbstwahrnehmung<sup>99</sup>. Waldenfels folgert deshalb:

„In jedem Fall bringt die Erfahrung des Fremden die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem in Bewegung, und dies umso mehr, je näher uns das Fremde rückt.“<sup>100</sup>

<sup>96</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.43.

<sup>97</sup> Ibid: 1997, S.43.

<sup>98</sup> Vgl. Ibid: 1997, S.44.

<sup>99</sup> Vgl. Leitzke, A.: 2001, S.292f.

<sup>100</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.44.

Inwiefern sich jene Grenzen für den Orientaler Joseph Constant in Bewegung setzen und seine klar definierten Identitätsbilder verunsichern wird in der Graphic Novel von Jacques Ferrandez mit comic-spezifischen Darstellungsformen vermittelt. Es muss allerdings festgehalten werden, dass das Näherrücken der Fremde nicht in derselben Richtung stattfindet, wie Waldenfels sie anspricht. In diesem Zusammenhang ist der Kontakt mit dem „fremden“ Land im 19. Jahrhundert bewusst durch Militär, Wirtschaft, Politik und Wissenschaft initiiert worden und hat es dann im Zuge der vereinfachten Zugangsmöglichkeiten zu den nordafrikanischen Ländern und insbesondere nach der Inbesitznahme Algeriens durch die französische Armee, auch den Künstler\_innen ermöglicht, Reisen in diese „Fremde“ zu unternehmen. Die dabei stattfindende „Störung“ durch das „Fremde“ wird graphisch verdeutlicht und besagt, dass jede Wahrnehmung der eigenen Subjektposition immer in der Unsicherheit schwebt, durch die Erfahrung einer anderen, ungewöhnlichen, weil unbekannt und also „fremden“, Person irritiert zu werden und die vermeintlich fixen Grenzen der Eigen- und Fremdbilder somit variabel und stets zu erschüttern sind. So schreibt Waldenfels zum Zusammenhang von leibhaftiger Erfahrung und Identitätsbildnissen:

„Für eine Phänomenologie leibhaftiger Erfahrung bedeutet dies, daß Etwas oder Jemand nicht als gegeben hinzunehmen sind, sondern daß zu zeigen ist, wie diese Instanzen, die heute oft schlichtweg als Identität bezeichnet werden, aus der Erfahrung entspringen.“<sup>101</sup>

Die leibhaftige Erfahrung des Malers bei seiner Ankunft in Algerien zwingt diesen dazu die als gegeben hingenommenen Identitätsvorstellungen zu revidieren und so setzt sich der Diskurs über den unsicheren Grund, auf dem diese stereotypen Vorstellungen aufgebaut werden, in den folgenden Panels fort, wenn Joseph Constant anmerkt, dass sein Freund sich „arabischer als die Araber“<sup>102</sup> gebe. Die Erzählung macht gleich darauf deutlich, dass das geschlossene Konzept der eigenen wie fremden Identität, mit dem der reisende Maler in Algerien eintraf, eben jenem „An-spruch des Fremden“<sup>103</sup>, welche Waldenfels als eine autonome, weil unzugängliche Ebene der Erfahrung konzipiert, nicht gerecht wird. Der Protagonist geht stets von seiner eigenen Position aus und beurteilt somit das neuartige Erscheinungsbild seines Freundes, das nicht zu seiner bisherigen Vorstellung von Europäer\_innen zu passen scheint, als das überraschende Element. Eine Anerkennung des „An-spruch des Fremden“ hieße hier jedoch, zu begreifen, dass er selbst in seiner europäischen Kleidung eine sehr viel größere Überraschung darstellt.

Dies führt ihm sein Freund im dritten Panel der zweiten Seite vor Augen. Bereits hier zeichnet sich

---

<sup>101</sup> Waldenfels, B.: 2010, S.22.

<sup>102</sup> Ibid: 1997, S.12.

<sup>103</sup> Ibid: 1997, S.52ff.

eine Widersprüchlichkeit der französischen Algerienpolitik, welche zwischen Vereinnahmung und Abgrenzung oszilliert, ab. Der Maler französischer Nationalität erwartet in Algerien, dieser Gegend, die er als integralen Bestandteil der französischen Republik zu verstehen scheint, Bekanntes sowie die eigene Ordnung vorzufinden. Daher wird er von einer andersartigen und außergewöhnlichen Realität überrascht, die in ihrer „Außer-ordentlichkeit“<sup>104</sup> eine Herausforderung und eine Verunsicherung des Subjekts und seiner Identitätsbilder darstellt.

Diese Diskrepanz zwischen Mythos und Realität verknüpft die Graphic Novel von Jacques Ferrandez mit der medienreflexiven Integration der damals üblichen Mal- und Zeichentechniken der Orientalmaler und setzt sich auf diesem Wege mit der Verbindungen von Medialität, Identität und Variabilität durch Erfahrung und „An-spruch“ der „Fremde“ auseinander. Was in den folgenden Panels auch zur Sprache kommt, ist die Kritik der algerischen Bevölkerung an den Maler\_innen, sobald diese in der Öffentlichkeit zu skizzieren begannen. Die Anfeindungen, die der Protagonist der Graphic Novel zu Beginn seines Aufenthalts in Algerien erfährt, werden durch Zeugnisse des Künstlers Vivant Denon bestätigt<sup>105</sup>. In diesem Zusammenhang wird auf das Bildverbot des Islam verwiesen, das die algerischen Künste zu dieser Zeit zu berücksichtigen hatten und das die Darstellung von Personen in Bildern untersagt. Im Gespräch mit Jacques Ferrandez verweist der Autor und Zeichner ebenfalls auf die Respektierung des Bildverbots von Seiten der algerischen Bevölkerung, die es ihm unmöglich gemacht hätte, für seine Recherchen während der Arbeit am Comic, auf autochthone algerische Abbildungen und Bilddokumente zurückzugreifen. Dem ist entgegenzuhalten, dass eine Tradition der algerischen Malerei trotz ihrer „Unsichtbarkeit“ in Frankreich dennoch vorhanden war und sich vor allem in Miniaturen finden lässt. Diese jedoch werden im Comic nicht aufgegriffen. Somit könnte man auch die Perspektive, die die Graphic Novel auf jene Epoche der algerischen Geschichte richtet, als eine eindimensionale Darstellung beurteilen, die zwar das Medium der Malerei der europäischen Machthaber reflektiert, algerische Künste jedoch außer Acht lässt und somit auch deren strukturelle Unsichtbarkeit im orientalistischen und kolonialistischen Diskurs nur durch gänzliche Abwesenheit ausdrückt. Eine polemische Bezeichnung der französischen Graphic Novels als Werke von „Zimmer-BDist\_innen“ fände in der Tatsache einen Beleg, dass Jacques Ferrandez Algerien vor der Produktion der *Carnets* nie besucht hatte. Zwar hat er dort familiäre Wurzeln, doch um die Geschichte Algeriens und seiner verschiedenen Bewohner zu erzählen, greift auch er auf Quellen zurück, die der Bildproduktion des Orientalismus von französischer Seite zuzuordnen sind. Der Bevölkerung Algeriens gelingt es daher in diesem Falle nicht durch die Medienreflexivität bezüglich orientalistischer Malerei, sondern nur durch die Sprechblase als ein ästhetisches Kennzeichen des Comics ihre Meinungen kund zu tun,

---

<sup>104</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.38.

<sup>105</sup> Vgl. Leitzke, A.: 2001, S.42.

um nicht als passives Objekt der imperialen Geschichtsschreibung zu erscheinen. Aufschlussreich ist hierbei, dass die Sprechblase des algerischen Mannes in arabischer Schrift erscheint und unübersetzt bleibt.<sup>106</sup> Dadurch erhalten Algerier\_innen in den *Carnets d'Orient* die Möglichkeit einer autonomen Äußerung und die Möglichkeit des Widerspruchs gegen orientalistisch verfälschte Bilder. Den Inhalt der Sprechblase bekommen europäische Leser\_innen nur durch eine Übersetzungsprozess innerhalb der Handlung vermittelt, als Mario Puzzo seinem Freund Joseph Constant erklärt, weshalb der Algerier über das Skizzieren in der Öffentlichkeit aufgebracht ist. In diesem Sinne können auch die Leser\_innen die Erfahrung von „Fremdheit“ durch die Verwendung einer außer-europäischen Sprache machen.

Weitere medienreflexive Elemente der Erzählung bieten erneut Anknüpfungspunkte zu Subjektpositionierung sowie Eigen- und Fremdwahrnehmung im Zusammenhang mit orientalistischen Identitätskonstruktionen und beziehen sich dabei zunächst auf die historischen Reisebedingungen der Orientaler\_innen, auf welche im Folgenden eingegangen werden wird.

## **2.2 Bilder der Vereinnahmung – Zu den Reisebedingungen der Orientaler**

Eine medienwissenschaftliche Betrachtung der Reisen der Orientaler\_innen stellt neben der Frage nach den kommunikationstechnischen Voraussetzungen, die diese Reisen ermöglichten, die Frage nach den Machtstrukturen, in welche die Bilder, verstanden als mediale Dokumente der Epoche, eingebunden sind und in welcher Weise sie an der Vermittlung eines „orientalistischen Anderen“ beteiligt sind.

Angelika Leitzke zufolge sind „die östlich inspirierten Gemälde [...] demzufolge der visuelle Ausdruck dieses Orientalismus.“<sup>107</sup> Dabei ist zunächst davon auszugehen, dass die Anfänge der Orientalmalerei untrennbar mit dem militärischen Eindringen der französischen Truppen in die Gebiete südlich des Mittelmeers verbunden sind. Wenn Bernhard Waldenfels feststellt, dass das Interesse an einem Begriff der Fremdheit im ausgehenden 18. Jahrhundert aufgrund der Veränderung des Subjektbegriffes stark angewachsen ist, so setzt die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit der Orientalmalerei ebenfalls in jenem Zeitraum an, genauer mit dem Ägypten-Feldzug Napoleons im Jahre 1798. Ab diesem Zeitpunkt, ab welchem die Malerei durch politische Programme wie beispielsweise die „Description de l’Egypte“ (ab 1801) oder später die „commission des arts et sciences“ (ab 1837) in Algerien, zu Dokumentations- und Propagandazwecken in die Anfänge der kolonialen Dominanz eingebunden wurde, wird eine

---

<sup>106</sup> Vgl. Ferrandez, J.: 1994, S.14.

<sup>107</sup> Leitzke, A.: 2001, S.10.

Unterscheidung zwischen den sogenannten „Zimmerorientalisten“<sup>108</sup> und jenen Orientaler\_innen, die die Länder des Nahen Ostens tatsächlich bereisten, tragend. Ausgehend von den Thematiken, die im ersten Band der *Carnets d'Orient* behandelt werden, lässt sich der hier gewählte Analyserahmen auf eben jene reisenden Orientaler\_innen im Zeitraum um 1850 eingrenzen. Dabei steht in Frankreich der „Salon de Paris“ als Ort der Vermittlung eines „orientalistischen Anderen“ durch Malerei im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Die Geschichte des Malers Joseph Constant im Comic von Ferrandez kann mit der Periodisierung von Angelika Leitzke zunächst grob in die Umbruchphase einer kunstgeschichtlichen Entwicklung der Orientalmalerei vom Romantizismus zum Realismus um 1850 eingeordnet werden. Leitzke stellt dabei fest, dass sich die Darstellung sowie die Stilmittel zur Erzeugung des Orients durch die realen Erfahrungen der „Fremde“, die die reisenden Maler\_innen in den Ländern der Maghreb-Region machten, stark verändert hatten.<sup>109</sup> Zu den Künstlern, die das Bild Algeriens in Frankreich besonders prägten, gehörten auch Delacroix und Vernet. Im Verlauf des Kapitels wird auf zwei ihrer Werke, welche beide im Salon von 1845 ausgestellt wurden, näher eingegangen werden, um deren Praktiken der Selbst- und Fremdinszenierung detaillierter zu untersuchen.

Es lässt sich festhalten, dass nicht nur Vernet, als renommierter Militärmaler, und Delacroix, als Begleitperson des diplomatischen Feldzugs des Grafen von Mornay, durch politische Verbindungen die Möglichkeit einer Algerienreise erhielten, sondern Gleiches auf den Großteil der reisenden Maler\_innen wie Fromentin, Deuzat und weitere, überwiegend Männer, zutrifft.

Jener Verbund von Malerei und Eroberung, der die Maler neben Topographen und Militär zu einem integralen Bestandteil der Kolonisierung machten, wurde eingangs auch von der algerischen Schriftstellerin Assia Djebar hervorgehoben. Einerseits hatten die Maler im Zuge dieser Reisen die Funktion zu erfüllen, so verdeutlicht es das Zitat von Michel Hilaire, dem Vergnügen und der Unterhaltung der Diplomaten zu dienen.

„Pour adoucir la longueur et la difficulté du voyage, le diplomate [Charles de Mornay] se met à la recherche d'un artist.“<sup>110</sup>

„Um die Länge und die Schwierigkeit der Reise zu versüßen, macht sich der Diplomat [Charles de Mornay] auf die Suche nach einem Künstler.“

---

<sup>108</sup> Leitzke, A.: 2001, S.4.

<sup>109</sup> Vgl. Ibid: 2001, S.15f.

<sup>110</sup> Hilaire, Michel: „Un chef-d'oeuvre du cabinet Bruyas: *Femmes d'Alger dans leur intérieur* d'Eugène Delacroix“, in: Institut du Monde Arabe (Hg.): *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres. Exposition présentée à l'institut du monde arabe du 7 octobre 2003 au 18 janvier 2004*. Paris: Hazan 2003 S.39-45, S.40.  
Übersetzungen der französischen Zitate innerhalb der Arbeit stammen von der Verfasserin.

Andererseits waren die Künstler\_innen zu Dokumentationszwecken eingebunden und trugen in diesem Sinne auch zu einer Form der Kriegsberichterstattung bei, worauf bereits das Zitat Eingangs hingewiesen hat. Die unterschiedlichen Dimensionen dieser Mythisierung des algerischen Landes werden im Folgenden anhand der oben erwähnte Gemälde unterschiedlicher Genres aufgezeigt werden, denn die Umstände, unter welchen die Maler\_innen ihre Reise antraten, wirkten sich in wesentlichem Maße auch auf das dargestellte Milieu und auf die Techniken des Malers aus. Es wird zunächst anhand weiterer Analysen der *Carnets d'Orient* die verstärkt subjektive Ebene der Orientmalerei betrachtet, um dann im Anschluss auf Grundlage medienreflexiver Beispiele aus *D'Algérie* die stark politisch gefärbten Bildthemen zu behandeln.

Auch in den *Carnets d'Orient* lassen sich die Abhängigkeiten vom gesellschaftlichen Umfeld des Malers beobachten, welche dazu führen, dass die Kunstwerke immer nur einen minimalen Anteil der algerischen Gesellschaft wiedergeben und somit zusätzlich zu einem verzerrten und sehr beschränkten Bild des „Orients“ in der Heimat Frankreich beitragen. Im ersten Band der *Carnets* wird Joseph Constant überwiegend für Portraits von Militärpersonal aus Frankreich engagiert. Darüber hinaus fertigt er ebenfalls einige Portraits von verbündeten algerischen Stammesführern an. Erst der Beginn des zweiten Bandes verdeutlicht, in wie weit diese exklusive Wiedergabe einer „elitären“ Bevölkerungsschicht Algeriens zur Mythenbildung beiträgt.

Die Hausangestellte Amélie aus Nizza dient bei einer alten adeligen Dame, welche die Besitzerin des Haremsgemäldes von Joseph Constant ist. Auf Seite 24 des zweiten Bandes erzählt Amélie rückblickend von der Entstehung des Gemäldes. Während eines Winteraufenthaltes von Joseph Constant in Nizza bat der Maler Amélie Modell zu stehen für das Gemälde des algerischen Harems. Die Erfahrung, welche der Leser im ersten Band miterlebt hat, wird hier nun rekapituliert und in ihrem ästhetischen Umformungsprozess verdeutlicht. Auch hier bedient sich Ferrandez einer außerdiegetischen Referenz, da auch Delacroix für seine Versionen der *Femmes d'Alger* französische Frauen als Aktmodelle heranzog und diese nachträglich in ein orientalistisches Décor versetzte. Dieses Gemälde lässt in Amélie den Wunsch entstehen, in diesen phantastischen „Orient“ auszuwandern. Diesen Wunsch äußert sie in einem Panel zu Beginn des zweiten Bandes:

„...C'est un harem...l'endroit où les femmes sont réunies...il y a là à manger des fruits et des gâteaux, on joue de la musique, on prend des bains parfumés et on se repose tout la journée...C'est là que j'aimerais vivre, dans un pays et un endroit comme ça...“<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Ferrandez, Jacques: *Carnets d'Orient. L'année de feu*, Band 2, Brüssel: Castermann 1994, S.24.

„...Das ist ein Harem...der Ort, wo die Frauen versammelt sind...es gibt dort Früchte und Kuchen zu essen, man spielt Musik, nimmt duftende Bäder und ruht sich den ganzen Tag lang aus...Dort würde ich gerne leben, in einem Land und an einem Ort wie diesem...“

Damit wird eine Rückbesinnung der Leser\_innen auf den Inhalt des ersten Bandes angeregt, welcher die Entstehung dieses Bildes dargestellt hat. Bereits im ersten Band findet sich ein kunstgeschichtlicher Bezug auf Delacroix mit ausdrücklicher Erwähnung auf Seite 18. Es wird auf Delacroix' kurzen Aufenthalt in Algier im Jahre 1832 verwiesen und seine Möglichkeit den Harem des Chaouch des Hafens zu betreten, welche ihn zum berühmten Gemälde der *Femmes d'Alger dans leur intérieur* inspirierte.



Abbildung 2: Referenz zu Eugène Delacroix

Im Laufe der Geschichte gelingt es auch Joseph Constant, diesen Harem zu betreten und ähnliche Erfahrungen wie Delacroix zu machen. Auch er erfährt somit die Begegnung mit dem gänzlich „Fremden“ auch als eine Begegnung mit dem Weiblichen und der Erotik im „Orient“. Der erste Band schließt dann auch mit einer deutlichen Stellungnahme des Protagonisten zu diesem männlichen Blick auf einen weiblich konnotierten „Orient“: „Der Orient ist eine Frau, die uns immer entkommt...“<sup>112</sup>, schreibt Joseph Constant in seinem letzten Reisetagebucheintrag.

<sup>112</sup> Orig. frz. „L'Orient est une femme qui nous échappera toujours.“, Ferrandez., J.: 1994, S.74.

Mit diesem „männlichen“ Blick auf einen „weiblichen Orient“ wird sich das folgende Unterkapitel nun näher auseinandersetzen.

### **2.3 Der intime „Orient“ - Delacroix' *Femmes d'Alger dans leur appartements***

Die Weiterentwicklung der Handlung verdeutlicht erneut die Widersprüche zwischen Wunschvorstellungen und real Erlebtem, denn die Vorstellungen der weiblichen Protagonistin Amélie im zweiten Band thematisieren eben jenen Aspekt der Orientalmalerei, der vor allem im Bereich der Gender Studies thematisiert wurde und sich mit der Verbindung von Orientalismus, Orientbildern und Sexualität, welche bereits im ersten Band durch eine Haremssequenz während des Algerienaufenthalts von Joseph Constant angesprochen wurde, befasst. Anette Deeken und Monika Bösel zufolge ist der orientalistische Blick des 19. Jahrhunderts von den mitteleuropäischen Ländern ausgehend auf den Orient, ein Blick der bürgerliche Männer jener europäischen Gesellschaften<sup>113</sup> und trägt somit zu einer „Feminisierung des Orients“<sup>114</sup> bei. Dieser männliche Blick ist in der französischen Orientalmalerei stärker ausgebildet als in der englischen, was darin begründet liegt, dass in England Frauen schon früher als in Frankreich zum Hochschulstudium und damit auch zum Studium an Kunstakademien zugelassen wurden<sup>115</sup>. Es existieren realistische Schilderungen der Harems und Hammams durch literarische Zeugnisse von reisenden Frauen aus England wie Lucy Dulf-Gordon, Sylvia Lane-Pool oder Isabel Burton, die diese Orte und Häuser ungehindert betreten konnten. Auf eine Berücksichtigung dieser Erfahrungen wurde in der orientalistischen Malerei jedoch verzichtet. Auch die Darstellung einer möglichen Entstehungsgeschichte eines Gemäldes wie *Femmes d'Alger* in den *Carnets* von Ferrandez, welches den Begriff von Orientalismus bis heute prägt, scheint der wirklich stattgefunden Inszenierung und Verfälschung, die diese Haremsszenen beinhalten, nicht gerecht zu werden, da das Schicksal Delacroix' in seiner populären Version auf Joseph Constant übertragen und zudem romantisch verfälscht wird, als sich Constant in die „erspähte“ Algerierin Djemilah verliebt und es ihm gelingt eine heimliches Beziehung mit ihr zu führen, solange er sich in Algerien, eingebunden in diplomatische wie militärische Missionen, aufhält. Diesbezüglich verhält sich die Erzählung relativ unkritisch zur Entstehung des berühmten Werkes, von dem belegt ist, dass es sich vielmehr um ein Fantasie-Gemälde, basierend auf einem wahren, einmaligen und inszenierten Erlebnis handelt.

---

<sup>113</sup> Siehe Bösel, Monika/ Deeken, Annette: „An den süßen Wassern Asiens“. *Frauenreisen in den Orient*. Frankfurt a.M.: Campus 1996.

<sup>114</sup> Leitzke, A.: 2001, S.19.

<sup>115</sup> Siehe [http://www.uni-tuebingen.de/frauenstudium/daten/ueberblick/hist-ueberblick\\_Europa.pdf](http://www.uni-tuebingen.de/frauenstudium/daten/ueberblick/hist-ueberblick_Europa.pdf), letzter Zugriff: 14.10.2011.

Lediglich eine Bezugnahme im Album zur Verfälschung der Realität durch französische Frauen als Aktmodelle im Atelier in der Heimat in orientalistischer Ausstattung trägt zu einer kritischen Auseinandersetzung bei.

Das Originalbild besteht in zwei Versionen. Einzelne Motive daraus tauchen in Delacroix Werk ab 1832 immer wieder bis zum Ende seines Schaffens auf. Die erste Version wurde im Salon von 1834 ausgestellt, die zweite Version im Salon von 1849. Auf Seite 20 bezieht sich Ferrandez durch eine intermediale Ästhetik auf die Migration des Motivs durch die unterschiedlichen Techniken und ästhetischen Formen der Malerei. Diese prägen auch die Entstehungsgeschichte und die ästhetischen Eigenschaften der *Femmes d'Alger dans leur intérieur* von Delacroix. Was hier dargestellt wurde, ist keineswegs der Alltag der Algerierinnen Mitte des 19. Jahrhundert, sondern zeigt sehr deutlich eine Projektion der Freizeit der europäischen bürgerlichen Frauen, welche erst durch die Modernisierungen und sozialen Veränderungen innerhalb der französischen Gesellschaft möglich wurde. Diese damals neuartige Freizeit wird von dem Maler in ein nahöstliches Décor eingefügt, um unter Vorlage eines europäischen Aktmodells zum Einen ein „überindividuelles Schönheitsideal“<sup>116</sup> darzustellen, sowie zum Anderen den erotischen Reiz durch das décor des „Außer-Ordentlichen“ zu steigern. Obwohl die Skizzen, welche Delacroix tatsächlich vor Ort anfertigte und später für das Gemälde verwendete, mit Frauennamen versehen sind, werden diese in den endgültigen Versionen nicht überliefert. Dies wiederum entspricht der Norm orientalistischer Bilder, die durch allgemeine Titelgebungen zu Formen von Fremdbildern mit pauschalisierender Wirkung beitragen. Überliefert wurden die Erfahrungen Delacroix' im Harem in Algerien durch den Augenzeugenbericht von Philippe Burty. Dieser Bericht offenbart die Inszenierung des Ereignisses, wenn Burty schreibt:

„Les femmes d'Alger passent chez les Orientaux pour être les plus jolies de la côte barbaresque.“<sup>117</sup>

„Die Frauen Algiers besuchen die Orientalisten um die hübschesten der gesamten barbaresken Küste zu sein.“

Es handelt sich folglich um eine geplante Art von Spektakel, das dem französischen Maler geboten wurde, von ihm in den zwei großen Gemälden und weiteren Werken verarbeitet und in der französischen Gesellschaft als Abbild der algerischen Gesellschaft interpretiert wurde. Dieses Abbild bot zum einen Legitimationsmöglichkeiten für die koloniale Besitzergreifung des Landes, da

---

<sup>116</sup> Leitzke, A.: 2001, S.45.

<sup>117</sup> Burty, Philippe zitiert nach Hilaire, Michel: 2003, S.39-45, S.40.

ein moralischer Diskurs um Sitte, Anstand und Zivilisierung durch die erotischen Elemente des Bildes gefördert wurde. Andererseits tritt auch die Faszination am „Außer-Ordentlichen“ zu Tage, verbunden mit dem Wunsch, sich über die Prüderie im eigenen Land hinwegsetzen zu können. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass es zu einer Verschränkung von Eigen- und Fremdbild kommt, da die europäische Vorstellung von Freizeit orientalisiert wird und europäische Frauen unter anderem als Aktmodelle dienten, umgekehrt jedoch das Fremdartige erlaubt, die eigenen verborgene Wünsche und Lüste des männlichen Subjekts darzustellen, ohne damalige Grenzen der Sittlichkeit zu verletzen. Dies wiederum entspricht der Feststellung Waldenfels', dass die Erfahrung der/des Fremden sowohl Bedrohung als auch Erweiterung der Möglichkeiten mit sich bringt<sup>118</sup>. Auch das folgende Zitat beschreibt sehr deutlich, woher eine Faszination am Ort des Harems in der orientalistischen Malerei rühren kann:

„Dies rührt nicht zuletzt daher, daß Ferne als Ferne nicht zu erfahren ist ohne ein *Begehren*, das mich anderswo sein lässt, wo ich nicht bin.“<sup>119</sup>

Die Problematik des maskulinen Blicks der Malerei auf weibliche Aktmodelle taucht auch im fünften Band der *Carnets d'Orient* wieder auf. Mittlerweile in den 1950er Jahren angekommen, erfahren die Leser\_innen durch eine biographische Erzählung, welche die inneren Gedanken anhand orange gefärbter Textfelder darstellt, von der neuen Protagonistin Marianne, die selbst als Aktmodell in Algier neben ihrem Studium arbeitet.

Hier nun ermöglicht wiederum die comic-spezifische Koexistenz von Sprache und Bild, dem männlichen Blick durch die Gemälde die weibliche Sicht in Form von Gedanken und Sprache gegenüberzustellen, um so die Dominanz der männlichen Perspektive zu relativieren.

Ich möchte in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, dass sich die Dominanz des männlichen Blicks auf Algerien bis zu den hier thematisierten Darstellungen im Comic tradiert. Denn anders als in der Literatur über die algerisch-französischen Beziehungen, ist die Comic-Literatur größtenteils von Autoren und Zeichnern verfasst worden. Eine Ausnahme bildet das Album *Là-bas* von Anne Sibran und Tronchet. Hier wurde das Szenario von einer Frau verfasst, die Zeichnungen wurden jedoch ebenfalls von einem Mann erstellt. Ungleiche Geschlechterverhältnisse in der Comicproduktion werden zumeist durch die historische Entwicklung der Themen in den französisch-belgischen wie amerikanischen Traditionen begründet.<sup>120</sup> In Algerien, wo es nach Ende der Kolonialherrschaft 1962 zu einer forcierten Aneignung der Comic-Landschaft durch spezifisch

---

<sup>118</sup> Vgl. Waldenfels, B.: 1997, S.44.

<sup>119</sup> Ibid: 2010, S.98.

<sup>120</sup> Vgl. Peeters, Benoît: *La Bande dessinée*. Paris: Flammarion 1993, S.82.

algerische Themen und Ästhetiken kam, scheint demgegenüber ein sehr viel ausgewogeneres Verhältnis zu bestehen. Im Gespräch mit der algerischen Comiczeichnerin und -autorin Rym Mokhtari während des Besuches der FIBDA 2011 in Algier betonte diese, dass die algerische Comickultur nicht durch Unterscheidungen zwischen Autor\_innen unterschiedlichen Geschlechts gemacht werde, sondern das Verfassen der Alben, ob einzeln oder im Kollektiv, vielmehr eine neue Form der individuellen Artikulation innerhalb der Gesellschaft als Kollektiv darstelle.

Diese These der Künstlerin soll im weiteren Verlauf der Analysen und für den letzten Teil der Verknüpfungen mit den *postcolonial studies* im Hinterkopf behalten werden, um ihre Aussage zu überprüfen. Denn sie betrifft alle drei Ebenen der methodologischen Dreiteilung zu Beginn dieser Arbeit. Zunächst weist der Begriff „Artikulation“ auf die jeweilige Form der medialen Vermittlung und Äußerung hin. Weiters wird Bezug genommen auf die intersubjektiven Umgangsformen zwischen Bürger\_innen und diese wiederum stehen dann in einem Prozess der Wechselwirkung zwischen Individuum und gesellschaftlichem Kollektiv, welcher auch für die historiographische Auseinandersetzung mit der algerisch-französischen Vergangenheit bedeutend ist.

Wechselwirkungen zwischen individueller Erfahrung eines Subjekts und den Rahmenbedingungen einer „Fremderfahrung“ werden auch im Folgenden wichtig sein, denn dass nämlich die Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern nicht nur vom individuellen, subjektiven Blick auf das Land und seine Bewohner\_innen, sondern auch vom gesellschaftlichen Umfeld abhängt, tritt vor allem im zweiten Band der *Carnets* mit dem Titel *Les Années de Feu* hervor.

Die Handlung der Erzählung entwickelt sich zu Gunsten von Amélies Wunsch im „Orient“ zu leben, als ihr Verlobter zum Militäreinsatz nach Algerien geschickt wird und er sie aufgrund von persönlichen Verbindungen mitnehmen darf, um dort mit ihr ein Siedlerleben in einer französischen Kolonie zu beginnen. So bringen auch hier die Erfahrungen im fremden Land mit sich, dass die phantastischen Vorstellungen vom vergnüglichen, angenehmen Leben in der Fremde durch die Konfrontation mit den Schwierigkeiten der Besiedelung erschüttert werden, vergleichbar der Verunsicherung von Joseph Constants Identitätsvorstellungen im ersten Band.

War es im ersten Band der Mythos einer fixen Identität, so sind es nun Mythen um gesellschaftliches Umfeld und Praktiken, die durch die Rezeption der Orientalmalerei in Frankreich erzeugt wurden und nun ihren Widerspruch in den Erfahrungen von der Vielschichtigkeit der sozialen Struktur des Landes finden. Demzufolge verschiebt sich der Fokus vom städtischen Milieu auf die Darstellung der Landschaft und der einfachen Bevölkerung und liefert damit Bilder von Algerien, die aus dem Bildspektrum der Orientalmalerei des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt aus propagandistischen Gründen ausgeschlossen waren.

Nicht nur die Schwierigkeiten der französischen Siedler\_innen wurden von den orientalistischen Gemälden ausgeklammert, auch die Folgen der kolonialen Präsenz finden keinerlei motivischen Eingang in die Gemälde. Dieser Tatsache versucht Ferrandez ganz bewusst Bilder im Comic entgegenzusetzen. Dazu nutzt er die Möglichkeit der Wiederholung, die in den Comic-Theorien als ein entscheidendes Element gesehen werden<sup>121</sup>. Das von Ferrandez wiederholte Motiv ist eine Stadtansicht von Algier. Aus einer Übersicht wird im Band 1 auf Seite 2 und Seite 71 der Hafen der Stadt gezeigt. Wird sich der Leser dieser Wiederholung des Motivs bewusst, kann er im direkten Vergleich die Entwicklung und das Wachstum der Stadt erkennen. Mit dieser „simultaneous presentation of sequences which are spatially distant within the diegesis“<sup>122</sup> verfolgt der Autor Ferrandez nach eigenen Angaben die Absicht, die Auswirkungen der französischen Inbesitznahme von Algerien darzustellen. Zwar handelt es sich weniger um eine „Sequenz“, wie es das Zitat von Ann Miller formuliert, als vielmehr ein einzelnes Panel, das sich im Laufe der gesamten acht Bände der *Carnets d'Orient* immer wiederholt und weiterentwickelt. Während Angelika Leitzke in ihren Untersuchungen zu den orientalistischen Gemälden feststellt, dass diese die Folgen der kolonialen Präsenz ausklammern, entfaltet der Comic rein auf der Grundlage seiner Ästhetik der Gleichzeitigkeit der Bilder ein Potential diese Folgen darzustellen. Mit dieser Verarbeitung historischer Materialvorlagen der Malerei mit der comic-spezifischen Möglichkeit von „strukturellen Referenzen“<sup>123</sup>, die räumlich wie zeitlich distanziert auftreten, bezieht Ferrandez eine Position, die derjenigen der Orientalmaler\_innen, welche vorgaben französische Einflüsse auszublenden, widerspricht.

Zum politischen Selbstbild von Eugène Delacroix schreibt Angelika Leitzke:

„Für ihn [Eugène Delacroix] war das Thema eines Bildes der Künstler selbst, die Malerei nur eine Brücke zwischen dem Geist des Malers und dem Geist des Betrachters – so begriff er sich weniger als Orientalist als vielmehr als freisprechendes Subjekt, das über das Thema Morgenland seine eigene Welt- und Kunstauffassung darlegte.“<sup>124</sup>

Denn Eugène Delacroix „eliminierte jedoch aus seinen nordafrikanischen Szenen alles militärisch-kriegerische Geschehen, da dies ihn in die aktuelle Politik verstrickt hätte.“<sup>125</sup> Bezog Delacroix dem Zitat zufolge eine persönliche Position, mit der er sich selbst als durchgängig apolitisch verstand, so

---

<sup>121</sup> Siehe hierzu Groensteen, Thierry: „Un premier bouquet de contraintes“, in: L'Association (Hg.): *Oubapo. Ouvroir de Bande dessinée Potentielle*. Paris: OuPus 1 1997, S.20ff.

<sup>122</sup> Miller, A.: 2007, S.109.

<sup>123</sup> Ibid. nach Baetens und Lefèvre: 2007, S.95.

<sup>124</sup> Leitzke, A.: 2001, S.153.

<sup>125</sup> Ibid.: 2001, S.143.

legt die Lektüre der Graphic Novel hier nahe, diese l'art-pour-l'art Position zu hinterfragen, indem sehr deutlich auf die politischen Verbindungen des Malers Joseph Constant und den daraus resultierenden Konflikten hingewiesen wird. Im Folgenden soll nun anhand eines Bildes von Horace Vernet auf Dimensionen der Orientalmalerei eingegangen werden, die deutliche Verbindungen zur Politik beinhalten, um anschließend auf die Verbreitung und Rezeption der Gemälde in der französischen Gesellschaft und die Einbindung in Strukturen von Gesellschaft, Staat und Macht zurückzukommen.

#### **2.4 Politischer „Orient“ - Horace Vernets *Prise de la smalah d'Abd el-Kader***

Das Gemälde von Horace de Vernet *Prise de la smalah d'Abd el-Kader* wurde im Salon von 1845 ausgestellt. Es wurde somit zu einer Zeit veröffentlicht, zu welcher auch der fiktive Maler Joseph Constant die Möglichkeit der Teilnahme am Salon gehabt haben könnte.

Das Bild selbst entstand im Jahre 1843 innerhalb von acht Monaten. Die berühmte Schlacht und der Sieg über den Emir Abd el-Kader fanden am 16. Mai 1843 statt. Das Ölgemälde ist 21,39 Meter lang und 4,98 Meter hoch. Die linke Hälfte der Bildfläche wird von der Darstellung der französischen Armee eingenommen. Diese wird in geordneten Formationen von Reitern dargestellt, welche vom linken Rand aus und hinter Rauchschwaden aus dem Hintergrund in scheinbar unüberschaubarer Anzahl vordringen und gegen die Zeltstädte der algerischen Stammesangehörigen vorgehen. Die Algerier\_innen sind auf dem Gemälde zahlenmäßig unterlegen, nehmen aber dennoch die gesamte rechte Bildhälfte in Anspruch. Jedoch erscheint die Bewegung auf der algerischen Seite primär aus Fluchtbewegungen von Männern, Frauen und Tieren zu bestehen. Nur in der Bildmitte versuchen einige Männer, sich als Fußvolk gegen die französischen Reiter zur Wehr zu setzen. Die Rauchschwaden, welche aus den Zeltstädten im Hintergrund aufsteigen, scheinen darauf hinzudeuten, dass sich dort ähnliche Kämpfe und Siege der französischen Besatzer, so suggeriert zumindest das Bild von Vernet, abspielten und es sich somit um einen großflächigen Kampf gehandelt haben muss.

Über die damaligen Rezeptionspraktiken dieses Bildes in den bürgerlichen französischen Gesellschaftskreisen geben Kritiken von Charles Baudelaire in seiner Kunstkritik zum Salon von 1845 Auskunft. Er schrieb darin, es handle sich bei dem Schlachtenbild um ein „vaste panorama de cabaret“<sup>126</sup>, also eine „großflächige Darstellung eines Spektakels“. Dies zeugt zum einen von der Attraktion eines solchen Gemäldes in der französischen Öffentlichkeit. Zum anderen deutet der Begriff „Spektakel“ jedoch an, dass die Interpretation dieses Schlachtengemäldes keineswegs

---

<sup>126</sup> Baudelaire, Charles: *Le Salon de 1845*. Collections Litteratura: o.J., <http://baudelaire.litteratura.com>, letzter Zugriff: 29.10.2011.

eindeutig verlief. Könnte die Gewaltdarstellung zwar Kritik an der militärischen Eroberung Algeriens hervorrufen haben, so spricht dennoch die dichotome Darstellung der geordneten und siegreichen französischen Armee gegenüber einem chaotischen und erfolglosen Bündnis des Widerstands unter Abd el-Kader deutlich für die Aussage von Malek Alloula, derzufolge sich das Bild deutlich in die „offizielle Ikonographie“<sup>127</sup> des französischen Staates einschreibt und zum Schreiben der kolonialistischen Legende beitrug<sup>128</sup>. Angelika Leitzke hingegen nennt das Ölbild eine „künstlerisch seichte Reportage der jüngsten Kriegseignisse“<sup>129</sup>. Die hier betonte Leichtigkeit der Rezeption, welche auch durch Baudelaires Begriff des „Spektakels“ gestützt wird, resultiert vor allem aus der Tatsache, dass Abd el-Kader selbst nicht dargestellt wird. Diese Ausklammerung der führenden Persönlichkeit des algerischen Widerstands gegen die Kolonialmacht ließe sich womöglich mit der gezielten Darstellung des fremden Volkes als chaotisch und unorganisiert begründen. Zwar wird der Emir im Titel erwähnt, ihn als Anführer abzubilden würde jedoch das stereotype Fremdbild unterminieren und den Sieg der Franzosen durch geordnetes Vorgehen gegen ein anonymes Chaos relativieren.

Eine ähnliche Ausklammerung, jedoch vor anderen Hintergründen, findet sich in einem Gemälde von Delacroix, welches ebenfalls im Salon von 1845 ausgestellt wurde. Es handelt sich um das Werk *Der Sultan von Marokko und Empfang der französischen Delegation in Marokko 1832*. Hier wurde die französische Delegation in der Abbildung gänzlich weggelassen, diese Darstellung bestätigt erneut, dass politische Bedingungen von dem Orientalmaler ausgeblendet wurden. Dadurch wurde einerseits zu einer Beschönigung der französischen Kolonialpolitik beigetragen, andererseits sieht Leitzke in dieser Auslassung bereits subtile Anzeichen kolonialer Konflikte, die als eine „gestörte Kommunikation“<sup>130</sup> interpretiert werden könnten.

Im Jahre 1852 entstand dann ein Porträt von Abd el-Kader von Jean Baptiste Ange Tissier mit dem Titel *Portrait en buste de Ben ed-Din Abd el-Kader, émir algérien*. Dieses konnte einerseits zur Glorifizierung der französischen Armee eingesetzt werden, der es gelungen war, den mächtigen und widerständigen Herrscher letzten Endes zu besiegen. Andererseits hat das Porträt des französischen Malers auch in ein kollektives Bildgut der nationalistischen Bewegungen Algeriens Eingang gefunden und gilt dort nach wie vor als ein Symbol der nationalen Identität. Reproduktionen des berühmten Gemäldes finden sich in vielen Geschäften oder verzieren Briefmarken oder Ähnliches. Auch in der aktuellen Comic-Literatur wird über das Leben des Emir und Nationalhelden berichtet.

---

<sup>127</sup> Alloula, Malek: „Les miroirs voilés“, in Institut du Monde Arabe (Hg.): *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres. Exposition présentée à l'institut du monde arabe du 7 octobre 2003 au 18 janvier 2004*. Paris: Hazan 2003, S.29-33, S.31.

<sup>128</sup> Vgl. Ibid.: 2003, S.31.

<sup>129</sup> Leitzke, A.: 2001, S.188.

<sup>130</sup> Ibid: 2001, S.46.

Daraus kann eine weitere Untersuchungsfrage zur Analyse der Werke abgeleitet werden, indem zu überprüfen ist, inwiefern sich das Medium Comic in Lücken der medialen Geschichtssinszenierung, die von den Medienpraktiken der Machthabenden durch Ausblendung erzeugt werden, einschreibt und damit Verdrängtem Raum geben kann.

Eine medienkritische Bearbeitung dieses Porträts findet in der autobiographischen Graphic Novel *D'Algérie* von Morvandiau statt<sup>131</sup>. Er verwendet für seine Relektüre des Gemäldes eine gesamte Seite, die er in drei rechteckige Panels unterteilt. Das Porträt wird dadurch in drei Teile gegliedert. Im oberen Panel wird die Mundpartie des Nationalhelden durch einen dokumentarischen Text über die nationalistischen Revolten zwischen 1914 und 1918 gleichsam zensiert, da der Textbalken den Mund verdeckt, dadurch das zitierte Gemälde überschreibt und somit die porträtierte Person zum Verstummen bringt.

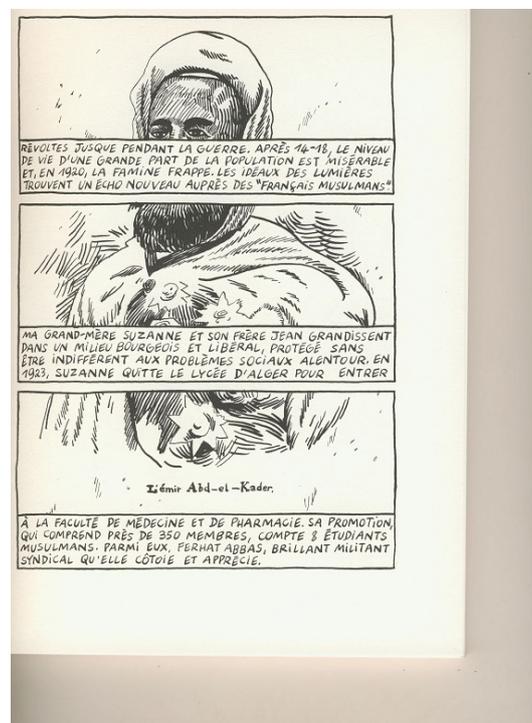


Abbildung 3: Abd el-Kader

In den Mund des Nationalhelden, der zur Symbolfigur der Unabhängigkeitsbewegungen wurde, legt die hybride Ästhetik des Comics textuelle Äußerungen, die nicht von Abd el-Kader stammen. Diese Verfahrensweise des Comics drückt folglich die Vereinnahmung der bereits verstorbenen Persönlichkeit für den nun, beginnend mit den Revolten in Sétif, wieder erwachenden Freiheitskampf aus. Der Mund ist der Ursprungsort jeder selbstbestimmten Äußerung, hier jedoch wird die Stimme des toten Helden zur Stimme der geschichtlichen Berichterstattung, die zum einen den informativen Text dem symbolischen Bild der Revolten zufügt, auf einer Metaebene der

<sup>131</sup> Vgl. Morvandiau: *D'Algérie*. Rennes: Maison rouge/ L'oeil électrique éditions 2007, S.o.A.

Erzählung darüber hinaus aber die Frage danach stellt, was ein Bild im Kontext der historischen Spurensuche äußern kann. Im Zentrum der Reflexion scheint somit der Prozess einer Umdeutung des Gemäldes durch kommentierende Stimmen zu stehen.

Die Brustpartie im zweiten Panel wird ebenfalls von einem Text überschrieben. Der Inhalt widmet sich nun jedoch der individuellen Geschichte der Großeltern des Autors zu jener Zeit. Im dritten Panel findet anschließend eine Verbindung von Einzelschicksal und Nationalgeschichte statt, indem die Bekanntschaft der Großmutter des Autors Suzanne mit dem algerischen Politiker Ferhat Abbas geschildert wird. Auf der folgenden Seite wird die Medienreflexivität fortgesetzt, indem nun Abbas selbst gezeigt wird, während er von einem Kameramann, welcher eine Baskenmütze trägt, gefilmt wird. Der Text dazu lautet:

„Comme la majorité de l'élite intellectuelle algérienne de l'époque, Ferhat Abbas prône encore intégration et égalité entre Français et Musulmans. L'année suivante, Paul arrive à Alger où il débute ses études d'ingénieur à l'institut agricole. [...]“<sup>132</sup>

„Wie die Mehrheit der algerischen intellektuellen Elite der Epoche, predigte Ferhat Abbas noch Integration und Gleichheit zwischen Franzosen und Muslimen. Im darauffolgenden Jahr kommt Paul in Algier an, wo er sein Ingenieursstudium am landwirtschaftlichen Institut beginnt. [...]“

Es kommt dadurch zu einer Verschiebung der Sprachmächtigkeit. Dabei spielt die Anwesenheit der Medien eine entscheidende Rolle. Ferhat Abbas, autorisiert vor der Kamera zu sprechen und dadurch in der Öffentlichkeit gehört werden zu können, bringt das Bildzitat von Abd el-Kader zum Schweigen. Auf politischer Ebene wird dem militanten Widerstand eine gemäßigte Position der Integration gegenübergestellt. Die Reflexionen Morvandiaus über Bilder und ihre Aussagekraft, die von der historischen Zeitlichkeit und den Möglichkeiten des Sprechens und Gehört-werdens abhängen, sind ebenfalls eng verbunden mit einer Reflexion über stereotype Bilder, die von Nationen und Nationalitäten geschaffen werden. Im Panel mit Ferhat Abbas sticht besonders die Gegenüberstellung von Abbas in traditioneller Djellaba vor der Kamera und dem „typisch-französisch“ gekleideten Mann in Jackett und Baskenmütze hinter der Kamera ins Auge. Der Angehörige einer möglichen algerischen Nation wird durch einen Angehörigen der Besatzungsnation zum Sprechen und Gehört-werden autorisiert. Damit relativiert das Bild den dazugehörigen Text, in welchem von Integration und Gleichheit die Rede ist. Obwohl zu dieser Zeit

---

<sup>132</sup> Morvandiau: 2007, S.o.A.

beide Subjekte als Angehörige des französischen Staates gegolten haben, wird die Ungleichheit der staatsbürgerlichen Rechte, bedingt durch den Code des Indigenats, auch auf Produktionsseite der Medien, hier durch den Film, widergespiegelt. Die comic-spezifische Methode der Verwendung von stereotypen Charakteren, welche durch charakteristische Kleidung für eine Nation zu stehen scheinen, wird durch die Abbildung der Kamera, sobald man diese als Stellvertreter für bildliche Medien im Allgemeinen sieht, insofern reflektiert, als dass verdeutlicht wird, dass Medien von vornherein an der Etablierung und Verstärkung stereotyper Eigen- und Fremdwahrnehmung beteiligt sind. Dies trifft auf die Malerei ebenso zu wie auf den Film und den Comic selbst. Versuchen die Leser\_innen, sich den Ausschnitt des Filmbildes von Abbas vorzustellen, so wird dieses Vorstellungsbild vermutlich dem Porträt von Abd el-Kader sehr ähnlich sehen. Die Graphic Novel von Morvandiau ermöglicht es, über diese Kontinuitäten medialer Bildpraktiken nachzudenken und nützt dabei die Ressourcen der Zerlegung eines Bildes in mehrere Panels, sowie die Erzeugung von Spannungen und Ergänzungen zwischen Text und Bild.

Auseinandersetzungen mit der Persönlichkeit Abd el-Kaders finden sich auch in algerischen Publikationen wieder. Der staatlich subventionierte Verlag ENAG (*Entreprise Nationale des Art graphiques*) gibt unter anderem eine Reihe von Comics heraus, die sich mit der Geschichte des algerischen Staates befassen und in denen auch der Widerstand unter Führung des Emirs angesprochen wird. Im Jahre 2009 veröffentlichte der Verlag KOUTOUBIA in Paris das Album *Abd el-Kader*. Das Szenario stammt von dem französischen Zeichner und Autor François Corteggiani, die Zeichnungen von Tristan Dupuis. In schwarz-weiß-grauer Farbgebung wird der Lebensweg Abd el-Kaders dargestellt. Dabei nimmt sein Engagement im Widerstand gegen die Franzosen nur einen Teil der Erzählung ein, viel Augenmerk wird auf seine Erziehung und sein Erlernen von muslimischen Weisheiten und Wissenschaften gelegt. Dieser Comic kreiert somit eine geschlossene und starke Identität des Emirs und nutzt seine Popularität als Nationalheld. Demgegenüber regt der Autor und Zeichner Morvandiau in seiner Graphic Novel *D'Algérie* eine kritische Reflexion über das berühmte Gemälde und seiner Verwendung in politischen Kontexten an.

Auf jene Bildpraktiken der französischen Kolonialpolitik soll nun im Folgenden näher eingegangen werden.

## **2.5 Heim und Un-heimlichkeit – Bedingungen der Verbreitung, Medialisierung im eigentlichen Sinne, Veröffentlichung der Bilder**

Bereits in der deutschen Terminologie wird deutlich, dass die/der/das „Fremde“ als etwas, das sich nicht mit der heimischen Ordnung begreifen lässt, zwar einerseits Bedrohung, andererseits aber

immer auch ein Spiegelbild der Vorstellung von der Heimat ist.<sup>133</sup> Medien nehmen in dieser Doppelbewegung von Vereinnahmung und Ausgrenzung eine entscheidende Rolle ein, da sie als vermittelnde Instanz das Un-Heimliche in die Heimat transportieren. Das Unheimliche wiederum dient dann als Legitimation der Kolonisierung.

Der Absatzmarkt der orientalistischen Bilder in Algerien selbst war sehr gering. Käufern waren hier europäische Touristen sowie das Personal der Besatzungsmacht, das in Algerien lebte, mitunter auch algerische Herrscher, die mit Frankreich kooperierten und sich zu politischen oder privaten Zwecken malen ließen. In Algerien wie auch in Frankreich kamen somit zu den staatlichen auch private Auftraggeber. Dennoch gilt der französische Staat als wichtigster Abnehmer.<sup>134</sup>

Es erscheint daher relevant, sich der Veröffentlichung und Verbreitung der orientalistischen Gemälde zu widmen. Das Aufeinandertreffen von eigener und fremder Ordnung lässt sich hierbei auf unterschiedlichen Ebenen nachvollziehen.

Die letzte Szene im ersten Band der *Carnets d'Orient* referiert dabei auf die individuelle Dimension. Zunächst werden in sieben verschiedenen Panels unterschiedlicher Formate Ausschnitte aus Bildern der Erzählung wieder aufgegriffen und etablieren somit eine Art Rekapitulation der Erlebnisse des Protagonisten in Algerien. Dabei werden verschiedene Orte innerhalb der Stadt Algier mit wechselnden Personen dargestellt. Insgesamt viermal findet sich das Motiv vom Einzug eines Emirs, welcher in der Handlung zum Konkurrenten Joseph Constants wurde und dessen Geliebte heiratete. Die letzte Wiederholung dieses Motivs findet sich als Bild im Bild, golden gerahmt und in einem orientalistisch dekorierten Interieur wieder. Bis dahin blieb die Abfolge der Panels stumm, nun taucht im rechten oberen Eck eine Sprechblase auf, welche sich mit eben jenem Bild überschneidet: „Ça va pour aujourd'hui...“ (dt.: „Das ist genug für heute...“)

Noch ist für Leser\_innen nicht klar erkennbar, wer spricht und an welchem Ort man sich befindet. Erst auf der folgenden Seite wird die Aussage fortgesetzt und man nimmt den Maler von hinten wahr, welcher sich an ein männliches Aktmodell richtet, das als Modell für eines der bereits verwendeten Panels erkennbar wird. Somit erkennt man nun, dass man sich im Atelier des Malers befindet und alle vorherigen Panels dessen Werke darstellen. Die Leser\_innen vollziehen somit eine Art unbewussten Rundgang in dessen Atelier und erfahren die endgültige Sicherheit zu wissen, an welchem Ort der Handlung sie sich befinden, durch einen letzten fiktiven Tagebucheintrag. Zehn Jahre nach Constants Orientreise findet man ihn nun in seinem orientalistisch ausgestatteten Atelier wieder, wo er seine Erfahrungen der „Fremde“ verarbeitet. Textausschnitte, die seine Handschrift imitieren, geben Auskunft über Fortbestand der Orientreisen von Maler\_innen und deren Motivation.

---

<sup>133</sup> Vgl. Waldenfels, B.: 1997, S.78ff.

<sup>134</sup> Vgl. Leitzke, A.: 2001, S.49.

„On va y chercher à la fois une lumière, mais aussi la vaine impression de retrouver les racines de notre civilisation.“<sup>135</sup>

„Man sucht dort einerseits das Licht, aber auch die vergeblichen Eindrücke, um die Wurzeln unserer Zivilisation wiederzufinden.“

Es wird erkennbar, dass der Maler versuchte, den „Orient“ in seine heimische Ordnung zu integrieren, im Sinne der Doppelbewegung der Wahrnehmung des „Eigenen“ im „Fremden“ jedoch auch versucht wurde, den eigenen Wurzeln näher zu kommen. Dennoch scheint es sich bei dieser Verschränkung von Heimat und „Fremde“ um eine Art der Integration zu handeln, die eher einer Vereinnahmung gleicht und das „Fremde“ mit den Mitteln der eigenen Ordnung für letztere passend macht. Die Wiederholung der orientalistischen Motive verdeutlicht, dass es sich um ein Begreifen der Fremde handelt, das den „An-spruch“ der Fremde im Sinne einer autonomen Äußerung, wie Waldenfels es vorschlägt, missachtet und nur durch Strukturen begreift, die in Frankreich durch die Entstehung des Orientalismus erst geschaffen wurden. Diese Missachtung der „fremden Ansprüche“ findet sich auch auf der materiellen Ebene wieder, die diese Prozesse der Domestizierung des Un-heimlichen forciert hat.

Bei stilistischen Auseinandersetzungen mit der Orientalmalerei stellt Angelika Leitzke sehr detailliert dar, dass auch die reisenden Maler\_innen, welche die Fremde also tatsächlich erlebten, in ihren ästhetischen Verfahrensweisen ausschließlich auf europäische Traditionen zurückgriffen und dadurch zu einer Verfälschung und einer Mythisierung der nahöstlichen Länder beitrugen.

„Der Orient ist außergewöhnlich [...]“<sup>136</sup>, schreibt zwar Eugène Fromentin in seinen Reisetagebüchern, doch obwohl die reale Erfahrung der „Fremde“ folglich zur Wahrnehmung dessen, was Waldenfels als das „Außer-Ordentliche“ bezeichnet, führt, blieb für die Maler\_innen dieser „An-spruch des Fremden“, der von außerhalb des Gewohnten artikuliert wird, nicht in dieser Position des Außerhalb stehen, sondern wurde durch die Anwendung der gewohnten europäischen Traditionen in die eigene Ordnung eingepasst und damit vereinnahmt wie verfälscht. Für die Künstler\_innen der romantischen Epoche galten dabei die holländische Malerei und die Gemälde europäischer Landschaften als Vorlagen. Ein weiteres Vorbild waren die Gemälde der Turquerien, die seit dem Napoleonfeldzug angefertigt worden waren. Zwar erforderten die veränderten klimatischen und materiellen Bedingungen während der Reise neue Techniken des Malens. Doch

---

<sup>135</sup> Ferrandez, J.: 1994, S.74.

<sup>136</sup> Fromentin, Eugène: *Oeuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes. Paris: Gallimard 1984, S. 323.

hinderte dies die Künstler\_innen nicht daran, den Ansprüchen der ursprünglich französischen Malerei auch technisch gerecht zu werden, da schnell angefertigte Skizzen zumeist nachträglich in Ölgemälde übersetzt wurden. Schwierigkeiten entstanden durch die temperaturbedingte Untauglichkeit der Ölfarben vor Ort sowie den erschwerten Zugang zu sauberem Wasser, das für die Aquarellmalerei notwendig gewesen wäre. Daher wurden vorwiegend Bleistift-, Tusche- und/oder Kreideskizzen angefertigt, die dann entweder in den dortigen Ateliers mit der gewohnten Ausstattung aus der Heimat oder zurück in Frankreich zu großformatigen Gemälden umgearbeitet wurden.

Das Einpassen des „Fremden“ in die heimatlichen Traditionen und Entwicklungen war auch mit dem Ziel verbunden, im Salon de Paris ausgestellt zu werden. Stereotype Formen der Darstellung der „fremden“ Personen, Orte und Landschaften, welche in der kunstgeschichtlichen Untersuchungen als „approche primitiviste“<sup>137</sup> zusammengefasst werden, scheinen die Chancen im Salon ausstellen zu dürfen begünstigt zu haben, da diese „vom Staat beherrschte Institution“<sup>138</sup> eine Möglichkeit für die französische Orientpolitik bot, mit der Ausstellung der Bilder aus der „Fremde“ und der Zurschaustellungen von Unheimlichkeiten oder militärischen Erfolgen die Eroberung zu legitimieren.

„Ce primitivisme n'en fut pas moins, si limitée soit-elle, „une voie d'accès à autrui“, variée selon les artistes et les situations.“<sup>139</sup>

„Dieser Primitivismus war nicht zuletzt, so beschränkt er auch sei, „ein Zugang zum Anderswo“, variierend nach Künstlern und Situationen.“

Auch die Philosophie Jean-Jacques Rousseaus half bei der Vereinnahmung des „Fremden“ durch die eigene gedankliche Ordnung, da die als primitiv rezipierten Lebensformen der „orientalischen“ Länder mit den Vorstellungen eines Naturzustandes in Verbindung gebracht werden konnten und somit eine zivilisatorische Mission legitimierten.

Für die bürgerliche Gesellschaft in Paris scheinen jedoch diese politischen Strukturen, in welche die Werke eingebunden waren, zurückzutreten hinter die Funktion der Freizeitunterhaltung, wie folgendes Zitat besagt:

---

<sup>137</sup> Guégun, Stéphane: „Images coloniales?“, in: Institut du Monde Arabe (Hg.): *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres. Exposition présentée à l'institut du monde arabe du 7 octobre 2003 au 18 janvier 2004*. Paris: Hazan 2003, S.16-19, S.19.

<sup>138</sup> Leitzke, A.: 2001, S.11.

<sup>139</sup> Guégun, S.: 2003, S.19.

„Les Parisiens vont au Salon comme ils vont au théâtre: pour être émus.“<sup>140</sup>

„Die Bewohner von Paris gehen in den Salon wie sie ins Theater gehen: um bewegt zu werden.“

Erneut stößt man in diesem Zusammenhang auf einen Begriff des Spektakels, welcher bereits von Baudelaire zur Kritik des Gemäldes von Vernet verwendet wurde. Der Begriff erfährt nun eine Erweiterung und bezieht sich nicht mehr nur auf die Geschehnisse der Schlacht, die das großformatige Bild darstellte, sondern ebenfalls auf den Rezeptionskontext und die Wahrnehmung des kolonialistischen Vorgehens in den Augen der französischen Bürger\_innen.

„La conquête, conclut justement Marrinan, est devenue un „spectacle“ qu'on goûte en famille au Salon et à Versaille.“<sup>141</sup>

„Die Eroberung, so schlussfolgert Marrinan korrekter Weise, ist zu einem „Spektakel“ geworden, dass man mit der Familie im Salon und in Versaille genießt.“

Die Wirkungen der Bilder im Salon und ihre Verankerung im kollektiven Selbstbild der französischen Nation, im Sinne einer „vorgestellten Gemeinschaft“<sup>142</sup>, welche sich ihr Selbstbild auch auf Grundlage dieser Gemälde konstruiert, sind auch durch die Veränderung der Gesellschaftsstrukturen bedingt. Das Entstehen und Anwachsen einer neuen Rezipient\_innenschicht des Bürgertums in der französischen Bevölkerung führen dazu, dass die orientalistischen Bilder gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Gut der Populärkultur werden. Dies bringt auch eine Änderung des Formats vom Großformat zu kleineren Rahmungen mit sich, denn diese neue Kundschaft wünschte sich „für die dekorative Ausstattung ihrer privaten Wohnräume kleinformatige Szenen, die ihre Vorstellungen widerspiegeln sollten.“<sup>143</sup> Folglich änderte sich auch das Dispositiv des Betrachtens, und die Attraktion oder das Spektakel der großen Gemälde scheinen im Laufe der Zeit einer subtileren Form des Orientalismus in den Massenmedien und im kollektiven Gedächtnis zu weichen.

Dabei wurde die Orientalmalerei ebenfalls zur nationalen Geschichtsschreibung genutzt und entfaltet

---

<sup>140</sup> *Connaissance des Arts: Les années romantiques*. Jodidio, Philip/ Sylvie Chesnay (Hg.), Paris: Société de Promotion Artistique 2005, S.15

<sup>141</sup> Guégun, S.: 2003, S.18.

<sup>142</sup> Anderson, B.: 2006, S.123ff.

<sup>143</sup> Leitzke, A.: 2001, S.49.

ihre Wirkung in der ausklingenden Romantik, die die Historien-Malerei als „grand genre“<sup>144</sup> feiert. Die Inschrift am Portal der Galerie des Batailles im Museum von Versailles verdeutlicht diese Vereinnahmung der Kunst für eine Geschichte als Grundlage kollektiver, nationaler Identität.

„Clio, écartant le voile épais qui dérobe à nos yeux l'histoire du passé, indique à la Poésie et à la Peinture les faits historiques dont il faut perpétuer le souvenir pour l'instruction des hommes.“<sup>145</sup>

„Clio, indem sie den schweren Schleier zur Seite zieht und die Geschichte der Vergangenheit vor unseren Augen entblößt, zeigt der Poesie und der Malerei die geschichtlichen Fakten auf, welche das Gedächtnis verewigen muss zur Erziehung der Menschen.“

Somit verbindet sich die stilistische Vereinnahmung mit der primitiven Darstellung des anderen Landes, das ab diesem Zeitpunkt nicht mehr als ein solches gelten durfte sondern als integraler Teil Frankreichs beansprucht wurde, und der Konstruktion einer starken, geschlossenen Nationalidentität, welche sich von der „fremden“ Identität mit Überlegenheitsanspruch abgrenzt. Angelika Leitzke weist darauf hin, dass die malerische Repräsentation Algeriens nicht nur zur Legitimation der französischen Eroberung und Selbstversicherung der „eigenen“ Geschichte wurde, sondern darüber hinaus auch für die algerische Geschichtsschreibung wichtig wurde und zu einem europäisch verfälschten Selbstbild der eigenen Vergangenheit geführt haben sollte. Diese These lässt sich durch das islamische Bildverbot und die dadurch bedingte Abwesenheit algerischer Bilddokumente von Herrschaft und Krieg bestätigen. Allerdings wird dabei ebenfalls von einer einzigen Art der Geschichtsschreibung - in diesem Falle der Repräsentation in der Malerei – ausgegangen, was wiederum dazu beiträgt, andere Arten der Perspektivierung und Bewahrung von Vergangenheit, wie sie in Algerien stets präsent waren und sind, in das Feld der Unsichtbarkeit abzudrängen. Diese Akzeptanz der dominanten Diskurse in der Geschichtsschreibung von den Bürger\_innen der kolonisierten Länder selbst wird von Amartya Sen als die „Dialektik des kolonisierten Geistes“<sup>146</sup> bezeichnet, dessen „reaktive Selbstwahrnehmung“<sup>147</sup> es aber zu überwinden gilt.

Eine weitere Form der Vereinnahmung fand auch auf religiöser Ebene statt. Indem die Maler\_innen

---

<sup>144</sup> Connaissance des Arts: 2005, S.15

<sup>145</sup> Ibid: 2005, S.15.

<sup>146</sup> Sen, Amartya: 2010, S.101.

<sup>147</sup> Ibid: 2010, S.101.

die Ursprünge des Christentums in den Ländern des Maghreb zu suchen begannen, trugen sie zu einer „Orientalisierung des christlichen Heilsgeschehens“<sup>148</sup> bei und riefen dadurch eine weitere Form der Spiegelung des „Eigenen“ im oberflächlichen Kostüm des „Fremden“ hervor.

„Dabei scheinen die Grenzen fließend zu sein zwischen Fantasie, dokumentarischer Realitätsbeschreibung und „verschlüsselter“ bzw. ideologierter Darstellung, [...]“<sup>149</sup>

Auf dieses Verschwimmen der Grenzen von Wahrnehmung und Darstellung weist auch die Schlusszene der *Carnets d'Orient* im ersten Band hin, wenn der fiktiv biographische Text die Motivationen für die Wahl orientalistischer Sujets und die mythische Vorstellungen von den fremden Ländern und ihren Bewohner\_innen ausdrückt. Subjektiver Grund der Orientmaler\_innen ist die Selbstabsicherung als Künstler\_in, um die Krise der künstlerischen Position im 19. Jahrhundert zu überwinden<sup>150</sup>. Somit bot die Schaffung des Orientalismus eine Gelegenheit für die Maler\_innen, sich von starren Traditionen loszusagen und neue Ausdrucksmöglichkeiten, Motive und Techniken zu entdecken. Diese Berufung auf eine Freiheit der Kunst und das l'art-pour-l'art Prinzip blenden jedoch die Einbindung jedes Bildes wie Textes in seine Entstehungs- und Veröffentlichungskontexte aus, denn die Malerei, so verdeutlicht folgendes Zitat, wurde sehr gezielt von der französischen Krone als Technik genutzt, um eine breitenwirksame Möglichkeit des Erinnerens von historischen Ereignissen in den Dienst der Staatsmacht zur Zeit der Restauration und danach zu stellen.

„De même, la monarchie de Juillet, régime à la légitimité problématique, cherche dans l'histoire de France des sources possibles à son pouvoir.“<sup>151</sup>

„Die Juli-Monarchie, ein Regime mit Legitimationsschwierigkeiten, sucht selbst in der Geschichte Frankreichs mögliche Quellen ihrer Macht.“

In diesem Sinne stellt auch die orientalistische Malerei ein umkämpftes Terrain dar, in welchem die Positionierung des Subjekts und seines jeweiligen Gegenüber bestimmte Perspektiven erfahrbar und wahrnehmbar macht, diese aber über ihre künstlerische Dimension hinaus und trotz ihrer verfälschten Inhalte realpolitische und konkrete gesellschaftliche Auswirkungen hat.

---

<sup>148</sup> Leitzke, A.: 2001, S.22.

<sup>149</sup> Ibid: 2001, S.12.

<sup>150</sup> Ibid: 2001, S.22.

<sup>151</sup> Connaissance des Arts: 2005 S.15.

„Dominierend war dabei [...] eine Schilderung, die mit Bedürfnissen und Fantasien, auch sexueller Natur, spekulierte, die von der „seriösen“ Malerei bzw. den gesellschaftlichen Konventionen negiert wurde.“<sup>152</sup>

Die Beunruhigung durch das „Fremde“ wirkt folglich auch als ein Reiz am Außerordentlichen, welcher sich in den Bildern wiederfinden lässt. Dabei scheint dennoch eine klare Grenzziehung der zwei Fremdbilder vorhanden. Einerseits wird der „Orient“ als das dunkle alter Ego des Okzident dargestellt und kann in diesem Sinne zur Selbstversicherung der okzidentalen Sitten, Bräuche und Normen inszeniert werden, während für Künstler\_innen wie Delacroix andererseits in der Erfahrung des fremden Landes und seiner Kulturen neue Vorbilder für eine Weiterentwicklung der Kunst und der eigenen ästhetischen Ausdrucksweise gefunden wurden. Beiden Positionen ist jedoch zu eigen, dass sie das Bild der/ des „Fremde/n“ stets mit den Konzepten der „eigenen“ Ordnung in Einklang bringen, sei es als positives oder als negatives Abbild der eigenen Identität.

Im vorletzten Panel des ersten Bandes der *Carnets d'Orient* erscheint dann eine graue Rauchschwade, welche zum Sinnbild der mythischen Verklärung der Fremde in den Gemälden wird, bevor das letzte Panel abschließend das Gesicht der Algerierin Djemilah zeigt und damit hinter der Verklärung noch einmal die feminisierte Perspektive des Malers auf Algerien zum Ausdruck kommt.

Obwohl um 1900 und in den Jahren danach die bildlichen Medien der Fotografie und des Films in die Bereiche der medialen Konstruktion von Identitätsvorstellungen eintreten und auch in Bezug auf die französische Orientpolitik Anwendung finden, scheinen Bilder der Selbst- und Fremdwahrnehmung, die in der Orientalmalerei ihre Ursprünge haben, fortzubestehen.

Nicht nur das oben analysierte Bildzitat des Portraits von Abd el-Kader weist auf diese Kontinuitäten hin, auch in der zweibändigen Graphic Novel *Tayah El-Djazair*, deren Handlung zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges in den 1950/60er Jahren spielt, taucht die orientalistische Malerei nach wie vor auf. Hier ist sie an den Wänden einer Kneipe für französische Soldaten in einer algerischen Stadt zu finden.<sup>153</sup> Diese Tradierung der Darstellung Algeriens verweist auf die verfälschten Vorstellungen einer „algerischen Identität“, die auch bis kurz vor der Dekolonisierung des Landes von der französischen Politik aufrecht gehalten werden sollten, um der Möglichkeit

---

<sup>152</sup> Leitzke, A.: 2001, S.18.

<sup>153</sup> Dan, A./ Galadon, Laurent: *Tahya El-Djazair. Du sable plein les yeux*. Band 2. Charnay-les-Mâcon 2010, S.30f.

einer weiteren Unterdrückung der algerischen Unabhängigkeit zu dienen. Dies spricht dafür, dass die französische Politik in der Zeit der Unabhängigkeitskämpfe und des zunehmend stärker werdenden Widerstands von Seiten algerischer Bürger\_innen ein Interesse daran hatte, die verschwommenen, mythischen und verzerrten Fremdbilder, die durch die Orientalist\_innen geschaffen wurden, aufrecht zu halten um damit ihre Herrschaftspraxis zu legitimieren und Algerien als integralen Bestandteil der fünften französischen Republik sichern zu können. Es ist demzufolge auch die Aufgabe der folgenden Kapitel zur Medienreflexivität der Graphic Novels bezüglich Radio und Zeitungen und deren Rolle in den algerisch-französischen Beziehungen, nach Kontinuitäten und Wandlungen der Selbst- und Fremdbilder und nach diesbezüglichen Parallelen zum Orientalismus zu fragen. Zunächst wird aber unter dem Stichwort der Intermedialität, wie sie mit Integration der Aquarelltechnik für die Malerei in den Graphic Novels zutrifft, das vorliegende Kapitel kurz zusammengefasst.

Die Malerei eignet sich für die Ästhetik von Comics und Graphic Novels, wie auch die Fotografie oder verschiedene Textformate, über eine medienreflexive Bezugnahme hinaus zu Techniken der „Medienkombination“<sup>154</sup>. Im Zusammenhang der Auseinandersetzungen in den Graphic Novels französischer Autor\_innen mit der algerischen und französisch-algerischen Vergangenheit scheinen intermediale Verweise zu außerdiegetischen Bildquellen eine besondere Rolle zu spielen. Hier lässt sich feststellen, dass ein hoher Anteil der Alben zum Sujet der algerisch-französischen Konflikte im Peritext (im Band 5 der *Carnets* auch innerhalb der Erzählungen, zu Beginn jedes Kapitels) primäre Bildquellen, die die Autor\_innen im Zuge ihrer Recherchen verwendete, integriert. Dazu gehören Gemälde, Zeichnungen und größtenteils Fotografien. Diese Fundierung durch historisches Bildmaterial scheint somit zu einer Art Legitimations-Anhang zu werden, der die seriöse Auseinandersetzung mit den, nach wie vor häufig verschwiegenen, Konflikten bezeugt und durch das Rekurren auf historische Materialien ein Sprechen und Darstellen dieses „vergessenen“<sup>155</sup> bzw. verschwiegenen Krieges ermöglicht. Andererseits situieren sich diese Comics mit ihrer medialen Anordnung, die auf einer Mischung von Fiktion und bezeugter Vergangenheit beruht, „dieser Montage und Reflexion unterschiedlicher Darstellungstechniken zueinander“<sup>156</sup>, jenseits dieses Authentizitätsdiskurses, da jedes Bild als ein solches exponiert wird und somit alle zu „Augenpunkten einer Perspektive, die immer nur eine von zahllosen möglichen Perspektiven sein

---

<sup>154</sup> Rajewsky, I.O.: 2002, S.16.

<sup>155</sup> Roithner, Thomas: „Vorwort“, in: Ibid (Hg.): *Krieg im Abseits. „Vergessene Kriege“ zwischen Schatten und Licht oder das Duell im Morgengrauen um Ökonomie, Medien und Politik*. Wien: ÖSFK 2011, S.10.  
Zur Situation der Aufarbeitung des algerischen Unabhängigkeitskrieges siehe auch Stora, Benjamin: *La grangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris: La Découverte 1992.

<sup>156</sup> Lummerding, Susanne: 2011, S.331.

kann“<sup>157</sup> werden.

Des Weiteren ist jedoch diese Verwendung von Intermedialität nicht auf Bilder oder Texte der realen Lebenswelt beschränkt, sondern fügt ebenfalls bewusst geschaffene, fiktive Element ein, um die Wechselwirkungen zwischen Bilderzeugung und Realitätskonstruktionen zu reflektieren. Der Gesamtausgabe der *Carnets d'Orients* ist das fiktive Skizzenbuch des Malers Joseph Constant beigelegt. Hier integriert Jacques Ferrandez Skizzen und Tagebuchtexte, die dem ersten Album entstammen und fügt diesen weitere Texte und Bilder hinzu, sodass dem Leser das graphisch-textuelle Reisetagebuch, welches die gesamte Erzählung aller acht Bände verbindet, als separates Medium im Medium vorliegt. Die Parallelen, die sich hier in den Konzeptionen von Reisetagebuch und Comic ergeben, sprechen vor allem einen Schwellenbereich zwischen Text und Bild an. Dieser wird im anschließenden Exkurs zu Text-Bild-Relationen anhand von Karikaturen als eine Art Bindeglied-Phänomen zwischen einerseits Text und Bild, sowie andererseits zwischen Malerei, Printmedien und Comics, weiter behandelt werden.

Eine weitere Form der Intermedialität entsteht heute durch die Nutzung von Internetforen durch Comic-Leser\_innen. Hier finden sich beispielsweise auf der deutschen Comic-Webseite [www.comicforum.de](http://www.comicforum.de)<sup>158</sup> Diskussionen der User\_innen, die Auszüge der Alben integrieren und dabei nicht nur die Ästhetik und die Erzählung der Bände von Ferrandez' *Carnets d'Orient* (dt. Übersetzung: *Algerisches Tagebuch*, Band 1-3, Carlsen 1988, 1992, 1994.) reflektieren, sondern ebenfalls kunstgeschichtliche Referenzen, Analysen und Interpretationen einbinden. Somit trägt die Nutzung sozialer Webangebote zu Multiplizierung und Ausdifferenzierung der Aushandlungsprozesse medienreflexiver Strukturen bei.

Um dieses historisch gesehen ausschweifendste Kapitel abzuschließen, möchte ich zusammenfassend festhalten, dass die medienreflexiven Elemente der behandelten Graphic Novels durch die comic-spezifische hybride Ästhetik primär gestalterisch sowie anschließend inhaltlich, dem Leser vor Augen führen, dass jedes Bild von Akten des Sprechen- oder Schweigen-Könnens/-Dürfen/-Müssen differenter Subjekte begleitet ist und diese Macht- und Ohnmachtsstrukturen der Äußerung die Eigen- und Fremdwahrnehmung entscheidend beeinflussen. Dabei kann es den Comics gelingen, eine Art Schwellenbereich aufzudecken, der sich zwischen Bildmythos und Erfahrungshorizont, zwischen Imagination von Identitäten und realen Auswirkungen, auftut. Die hier analysierten Graphic Novels betrachten die Geschichte und die Entstehungskontexte der Orientalmalerei unter medienwissenschaftlichen Gesichtspunkten, und spiegeln bereits

---

<sup>157</sup> Lummerding, S.: 2011, S.334.

<sup>158</sup> <http://www.comicforum.de/comicforum/showthread.php?t=78466>, letzter Zugriff: 01.11.2011.

Fragestellungen der eigenen Mediengeschichte wieder, die das Verhältnis von Text und Bild sowie die Arbeit an einem subkulturellen Gedächtnis betreffen.

Obwohl auch die Politik der Seiten und Panels im Comic Machtstrukturen unterliegt, wird es vor allem durch das Bestehen des Rinnsteins zwischen den Bildern, das Element der Rahmung und die verschiedenen Arten Texte, Sprache und Sprechakte darzustellen, möglich, diese Strukturen zu visualisieren und folglich zu einer medien(selbst)kritischen Verwendung und Interpretation der Bilder und Texte beizutragen. Eine Brüchigkeit der Bilder, die vom jeweiligen Kontext und Bildensemble abhängt, kann dadurch hervorgehoben werden, denn der Rinnstein verweist gleichzeitig auf Sichtbares und Unsichtbares sowie stets auf das Außerhalb des Rahmens und diesbezügliche Ausblendungsmechanismen. Das folgende Kapitel wird sich anhand intermedialer Bezüge zum Radio spezifischer mit einer Brüchigkeit der Stimme in hegemonialen Diskursen auseinandersetzen und dahingehend die Möglichkeiten des Sagbaren und Unsagbaren erörtern.

In Übertragung auf Identitätsbildnisse und die Wahrnehmung des „Eigenen“ wie „Fremden“, bedeutet dies auch die Brüchigkeit der Identitäten auszustellen, anstatt, wie es die homogenisierende und in gewissen Maßen stereotypisierende Ästhetik der Gemälde des 19. Jahrhunderts tun, von einer definitiven Identität auszugehen. In dieser Annahme der definitiven Identität liegt nach Amartya Sen das Gewaltpotential in Form einer Pauschalbeurteilung von Personen, Kulturen oder Nationen. Dies wiederum erklärt, weshalb im Zuge der kolonialistischen Eroberung auf die Medialisierung pauschaler identitätsstiftender wie abgrenzender Bildnisse im Pariser Salon gesetzt wurde und sub-hegemoniale Bilder oder Darstellungen keinen Eingang in ein kollektives Gedächtnis finden konnten.

„Es überrascht nicht, dass die Idee der Identität so allgemeine Zustimmung erfährt, vom Grundsatz der Nächstenliebe bei den kleinen Leuten bis hin zu den anspruchsvollen Theorien des sozialen Kapitals und der kommunitaristischen Selbstdefinition. Und dennoch kann Identität auch töten – und zwar hemmungslos töten.“<sup>159</sup>

Diese Wechselwirkungen zwischen Bildkonstruktion und Realitätskonstruktion haben mit verheerenden Folgen im Kolonialismus stattgefunden und die orientalistische Malerei hat in diesem Sinne den „An-spruch des Fremden“ nach Waldenfels verkannt, um eine repressive, kolonialistische Identitätspolitik zur Abgrenzung von Freund\_innen und Feind\_innen, Kolonisierenden und Kolonisierten zu unterstützen. Die Medienreflexivität der Graphic Novels ermöglicht dahingehend

---

<sup>159</sup> Sen, A.: 2010, S.17.

eine Untersuchung dieser Medien als „Fremdheitsvektoren“<sup>160</sup> und führt deren paradoxe Situation zwischen Vereinnahmung für die „eigene“ Ordnung und Unheimlichkeit vor Augen. Da die Frage nach Identitätsvorstellungen besonders in gewalttätigen Konflikten zwischen Bevölkerungsgruppen mit besonderer Bedeutung aufgeladen wird, wird in den folgenden Kapitel mit zwei wichtigen Medien im Dekolonisierungs- und Unabhängigkeitskrieges Algeriens, dem Radio sowie Printmedien in Form von Tageszeitungen und Zeitschriften, ähnlich verfahren werden, um zunächst den Beitrag der Medien in den Konflikten zu untersuchen. Abschließend ist zu erörtern, welche Möglichkeiten das Medium Comic bietet, die Konstruktion geschlossener Identitätssysteme durch Medien zu hinterfragen und eine Möglichkeit der Anerkennung des „Anspruchs des Fremden“ im Sinne eines „Paradox einer kreativen Antwort, in der wir geben, was wir nicht haben“<sup>161</sup> im postkolonialen Diskurs zu entwerfen.

---

<sup>160</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.38.

<sup>161</sup> Ibid: 1997, S.53.

## Erster Exkurs: Schwellen zwischen Text und Bild - Karikaturen

Es wurde im vorangehenden Kapitel darauf hingewiesen, dass die Referenz der Alben der *Carnets d'Orient* von Jacques Ferrandez zum orientalistischen Reisetagebuch eine Art der Selbstreflexivität darstellt, die insbesondere die Wechselwirkungen zwischen Texten und Bildern hervorhebt. Anhand eben dieser Alben und weiterer Beispiele hat Hartmut Nonnenmacher unlängst die selbstreflexiven Elemente in französischen und spanischen Comics untersucht. Dabei stellte er fest,

„dass Comic-Autoren sich bis heute bevorzugt an die etablierten Kunstformen Literatur und Malerei halten, wenn es darum geht, auf Umstände und Gesetzlichkeiten ihres eigenen künstlerischen Schaffens in autoreferentieller Manier Bezug zu nehmen.“<sup>162</sup>

In diesem Sinne positioniert sich der Comic als hybrides Medium in einem Schwellenbereich zwischen Literatur und Malerei, was es erlaubt, die gegenseitigen Beeinflussungen zwischen Text und Bild schärfer in den Blick zu nehmen. Bereits zur Zeit der orientalistischen Repräsentation Algeriens in Frankreich durch die angesprochenen Gemälde spielten diese Prozesse eine wesentliche Rolle. Ein Beitrag im Ausstellungskatalog *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des Peintres* von Christine Peltre betont daher die intermedialen Wechselwirkungen von Literatur und Malerei im 19. Jahrhundert zur Konstruktion wie auch zur Kritik des orientalistischen Phantasmas. Die Autorin versucht in ihrem Essay eine Relektüre der orientalistischen Gemälde im Kontext der orientalistischen Literatur und bezeichnet letztere als das „Außerhalb des Rahmens“<sup>163</sup>, welches es ermöglicht den Bildern neue Bedeutungen innerhalb der damaligen sozialen Kommunikationsformen zu geben, denn laut Peltre wirkten die literarischen Zeugnisse als Gegenstimme zu den orientalistischen Bildern<sup>164</sup>. Wenn Angelika Leitzke feststellt, dass in den Gemälden zwar „eine Sozialkritik an westlichen Verhältnissen über das exotische Sujet wie schon bei den Romantikern in symbolischer Weise formuliert“<sup>165</sup> wurde, es den Bildern des 19. Jahrhunderts jedoch gelang, „alle Modernisierungen im Osten bildnerisch auszuklammern“<sup>166</sup>, so hebt Peltre hervor, dass sich die Kritik am Kolonialismus ab Mitte des 19. Jahrhunderts zunächst in der französischen Literatur formulieren konnte. Dabei übersieht sie jedoch, dass bereits seit 1830

---

<sup>162</sup> Nonnenmacher, Hartmut: „Autoreferentialität und narrative Metalepsen im französischen und spanischen Comic“, in: Leinen, Frank/ Rings, Guido: *Bildwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*. München: Martin Meidenbauer 2007, S. 265-285, S.267.

<sup>163</sup> Peltre, Christine: „L'au-delà du cadre. In: Institut du Monde Arabe (Hg.): *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres. Exposition présentée à l'institut du monde arabe du 7 octobre 2003 au 18 janvier 2004*. Paris: Hazan 2003. S. 21-27, S. 21.

<sup>164</sup> Ibid: 2003, S.25f.

<sup>165</sup> Leitzke, A.: 2001, S.299.

<sup>166</sup> Ibid: 2001, S.290.

ein weiteres markantes „Außerhalb des Rahmens“ in Form von Karikaturen und Bildsatire existierte. Hierzu schreibt Leitzke:

„Vor allem in der Karikatur wurden die Schwierigkeiten der Europäer im Orient bzw. in den Beziehungen zwischen Ost und West formuliert, die in die Malerei der Orientalisten kaum Einlass fanden.“<sup>167</sup>

Die Autorin verweist auf die Lithographie-Serie des Karikaturisten Chams (Amédée de Noé) aus dem Jahr 1844, welche unter dem Titel „Moeurs algériennes“ (dt.: „Algerische Tugenden“) veröffentlicht wurde und vorwiegend französische Bürger\_innen und Siedler\_innen in ihren Versuchen zeigt, sich an das Lebensumfeld in Algerien anzupassen.

Obwohl die Rolle der Karikatur in den analysierten Werken der Graphic Novels nicht reflektiert wird (lediglich in *Sans Pitié* findet sich eine Referenz zur Satirezeitschrift *Le Canard enchaîné*), soll dieser erste knappe Exkurs der Arbeit genutzt werden, um ihre Rolle kurz zu beleuchten. Dies erscheint insbesondere dadurch lohnenswert, da sie erstens ein Bindeglied zwischen drei der behandelten Medienformaten Malerei, Presse und Comics darstellt. So veröffentlichte beispielsweise der Orientaler Alexandre Gabriel Decamps Zeichnungen in der 1830 von Charles Philipon gegründeten Satire-Zeitschrift *La Caricature*. Zweitens situiert sich auch die Karikatur als ein hybrides Medium zwischen den klassischen Gattungsgrenzen von Bild und Text und weist daher einige strukturelle wie theoretische Gemeinsamkeiten zu Comics auf oder kann mitunter als dessen kleinste Einheit erscheinen. Drittens beinhalten Karikaturen immer auch Elemente von Satire und Parodie durch Imitation bei daraus hervorgehender Verfremdung. Dies verweist auf Prozesse der Mimikry, die im letzten Kapitel der Arbeit mit Referenzen zum Denken Bhabhas behandelt werden.

Gemeinsam mit dem Comic hat die Karikatur nicht nur ihre umstrittene Verortung zwischen Hoch- und Subkultur<sup>168</sup>, wodurch beide Formate eine derartige Trennung in Frage stellen, sondern auch Probleme bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Auch für Comics könnte gelten, was Karl-Heinz Dammer für die Karikatur feststellt:

„daß die Karikatur in einer Art Niemandsland zwischen mehreren wissenschaftlichen Disziplinen liegt, die jeweils nur für Teilaspekte „zuständig“ sind, was die Frage aufwirft, ob

---

<sup>167</sup> Leitzke, A.: 2001, S.99.

<sup>168</sup> Vgl. Biermann, Karlheinz: „Eine «Kunst ohne Kunst»? Anmerkungen zu historischen und aktuellen Tendenzen der französischen Karikatur“, in: Kessemaier, Siegfried: *Von De Gaulle bis Mitterrand. Politische Karikatur in Frankreich 1958-1987*. Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1987, S. 15-24, S.19.

überhaupt eine homogene Theorie der Karikatur denkbar ist [...]“<sup>169</sup>

Von diesem nicht verortbaren Ausgangspunkt aus unternimmt Dammer dann den Versuch, die Kennzeichen der Karikatur unter Anerkennung ihrer gesellschaftlichen und politischen Kontextualisierung als spezifische Form der Rhetorik zu verstehen und daraus ein Kommunikationsmodell der Karikatur abzuleiten. Besonders die politische Kontextualisierung von Dammer erweist sich gegen Ende dieses Exkurses als hilfreich, da damit die Rolle der Karikatur im Rahmen der französischen Algerienpolitik anhand dreier Beispiele aus verschiedenen Epochen skizziert werden kann.

Zur Tradition der Bildsatire in der französischen Öffentlichkeit lässt sich zunächst festhalten, dass diese „immer dann aktuell [wird], wenn Karikaturisten die Republik durch autoritäre oder autokratische Tendenzen bedroht sehen.“<sup>170</sup> Dabei erlebte sie ihre erste Hoch-Zeit zwischen 1830 und 1835, eine weitere um 1900. Als schließlich nach dem zweiten Weltkrieg zunächst bis 1955 „die Stunde der Naivität“<sup>171</sup> mit seichem Humor und Einflüssen aus England und den USA vorherrschte, brachte der Algerienkrieg ab 1954 wieder „die ersten kraß politischen Karikaturen der Nachkriegszeit“<sup>172</sup> hervor. Somit lässt sich anhand dieser Daten verstellen, dass das Medium der Karikatur Ansichten des „fremden“ Landes Algerien über die Zeit der Kolonialherrschaft hinweg zum Ausdruck bringt, die im hegemonialen Diskurs unterdrückt werden sollten und auch im Rahmen eines dominanten kulturellen Gedächtnisses nicht vorhanden sind. Dies wiederum bietet Anlass nach den Kennzeichen der Karikatur zu fragen, die diese alternativen Blicke hervorbringen, um daraus möglicherweise Erkenntnisse für die Funktionen der Comics innerhalb einer alternativen, medialen Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit abzuleiten.

Bestätigt scheint dadurch auch folgende Aussage von Juerg Albrecht in seiner Biographie von Honoré Daumier:

„Es hängt mit der kritischen Tendenz der Karikatur zusammen, mit ihrem Anspruch auf Entlarvung, daß sie dort am besten blüht, wo sich ein Emanzipationsbedürfnis öffentlich Gehör verschaffen will: im Kampf um Aufklärung und Demokratie.“<sup>173</sup>

---

<sup>169</sup> Dammer, Karl-Heinz: *Pressezeichnungen und Öffentlichkeit im Frankreich der Fünften Republik (1958-1990). Untersuchungen zur Theorie und gesellschaftlichen Funktion der Karikatur.* Münster/ Hamburg: Lit 1994, S.2.

<sup>170</sup> Biermann, K.: 1987, S.18.

<sup>171</sup> Melot, Michel: „Die politische Karikatur Frankreichs in den letzten 50 Jahren“, in: Kessemaier, Siegfried (Hg.): *Von De Gaulle bis Mitterrand. Politische Karikatur in Frankreich 1958-1987.* Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1987, S.25-31, S.26.

<sup>172</sup> Ibid: 1987, S31.

<sup>173</sup> Albrecht: Juerg: *Honoré Daumier.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984, S.9.

Infolgedessen findet man in Forschungstexten zum kritischen Potential der Karikatur einen Konsens, dass sie sich in einer „grundsätzlich paradoxe Situation“<sup>174</sup> befindet, denn „sie leistet Widerstand, doch vermag sie dies nur zu tun, solange sie selbst auf Widerstand stößt.“<sup>175</sup> Das ästhetische Potential entspringt dabei aus der Technik des Überladens und Überzeichnens (*caricare*). Wendet man diese Ausdrucksmöglichkeit der verfremdenden Nachahmung von Situationen und Ereignissen der Lebenswelt auf die Überlegungen Waldenfels’ an, so wird ersichtlich, dass das Kennzeichen der Karikatur stets ein Überschreiten der gewohnten Ordnungen und Normen ist und damit etwas „Außer-Ordentliches“ zum Ausdruck bringt, dass die Rezipient\_innen zunächst erstaunt, schockiert oder belustigt, bis sie im nächsten Moment oder zeitgleich wiederum eine Erfahrung der Selbstreflexivität machen und die angesprochenen Themen auf Grundlage einer gesellschaftlich bedingten „Dechiffrierungskompetenz“<sup>176</sup> als überzeichnetes Abbild der Wirklichkeit entschlüsseln.

Das Betrachten einer Karikatur wäre somit eine Fremderfahrung, die auf überzeichneter Imitation der eigenen Ordnung beruht und erhält damit eine „innewohnende Skepsis gegenüber einer normierten Weltsicht.“<sup>177</sup> Ausgehend von der Annahme, dass auch die verschiedenen Medienformate eine, durch die spezifischen materiellen Eigenschaften bedingte, „normierte Weltsicht“ vermitteln, lässt sich daraus wiederum die These ableiten, dass Graphic Novels durch ihre Medienreflexionen ähnlich wie Karikaturen agieren, indem sie andere Formate imitieren und mehr oder weniger stark verfremden, und damit zu einer alternativen, „außer-ordentlichen“ Sichtweise führen können in Hinblick darauf, wie diese Leitmedien den menschlichen Alltag und die Wahrnehmung anderer Menschen und Kulturen beeinflussen.

Auch die untersuchten Graphic Novels zeichnen sich demnach durch eine „umfassende[n] empirische[n] Wirklichkeitsbeobachtung“<sup>178</sup> sowie „gleichzeitig deren subjektive Umdeutung“<sup>179</sup> aus.

Dies entspricht der Unterscheidung, die bereits Charles Baudelaire im 19. Jahrhundert in Hinblick auf die Karikaturen von Daumier getroffen hat, zwischen „signifikativer“ und „absoluter Komik“.<sup>180</sup> Erstere definiert als „imitation of nature“, letztere als „grotesque and fabulous scenes that exist only partly in reality.“<sup>181</sup>

---

<sup>174</sup> Biermann, K.: 1987, S.15.

<sup>175</sup> Ibid: 1987, S.15.

<sup>176</sup> Rütten, Raimund: „Der satirische Bild-Diskurs als operierende politische Kunst“, in: Jung, Ruth/ Rütten, Raimund/ Schneider, Gerhard (Hg.): *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830-1880 – eine Sprache des Widerstands?* Marburg: Jonas 1991, S.113-126, S.114.

<sup>177</sup> Albrecht, J.: 1984, S.9.

<sup>178</sup> Albrecht, J.: 1984, S.7.

<sup>179</sup> Ibid: 1984, S.7.

<sup>180</sup> Vgl. Elisabeth C.: *Daumier and exoticism. Satirizing the French and the Foreign*. New York: Lang 2004, S.4.

<sup>181</sup> Ibid: 2004, S.5.

Der notwendige Widerstand, gegen welchen Karikaturen anzukämpfen hatten, stammte im 19. wie im 20. Jahrhundert in hohem Maße von den Zensurmaßnahmen des französischen Staatsapparats. Es wird im vierten Kapitel anhand der Printmedien auf Formen der Zensur während des algerischen Unabhängigkeitskrieges eingegangen werden. In Hinblick auf die orientalistische Malerei lässt sich wohl eher von ideologisch bedingter Autozensur sprechen, während die Pressefreiheit und die Veröffentlichung von Karikaturen ab dem 29.11.1830 durch das Gesetz der Unverletzlichkeit „der Person des Königs und des Parlaments in Wort und Bild“<sup>182</sup> verstärkt eingeschränkt wurden. Ab 1835 trat eine Vorzensur für Zeichnungen „welcher Art und Beschaffenheit sie auch seien“<sup>183</sup> hinzu, woraufhin die Zeitung *La Caricature* ihr Erscheinen einstellte. Noch 1832 hatte ihr Gründer Philpon die *Association républicaine pour la défense de la liberté de la presse et de la liberté individuelle* gegründet. Somit spielt der Begriff der Freiheit und insbesondere der Presse- und Meinungsfreiheit seit Beginn der Bildsatire in Frankreich eine entscheidende Rolle und ist dort bis heute präsent, wie die späteren Beispiele zeigen werden. Im Folgenden sollen nun chronologisch Beispiele von karikaturistischem Umgang mit dem Schlagwort *Liberté* und seinen vielfältigen Verwendungs- und Bedeutungsformen beschrieben werden, um noch einmal aus theoretischer Sicht danach zu fragen, wie die Karikatur „in Wellenbewegungen den sogenannten rationalen Diskurs überschreitet“<sup>184</sup>. Dabei sollen, dem medientheoretischen Fokus der Arbeit folgend, medienreflexive und intermediale Aspekte sowie der Schwellenbereich zwischen Text und Bild berücksichtigt werden.

Unter dem Titel „Die Allegorie der Freiheit in der *Caricature*“ setzt sich Gerhard Schneider mit der karikaturistischen Bezugnahme zu *liberté* in jenem Satire-Journal des 19. Jahrhunderts auseinander und stellt dabei wiederum fest, dass die Bildsatire ihre Grundlage im Gemälde der „Hoch-Kultur“ von Delacroix „Die Freiheit führt das Volk“ von 1830/31 hat.

Der bereits erwähnte Orientalmaler Decamps veröffentlicht in *La Caricature* eine Zeichnung, die Delacroix' Frauenfigur der Freiheit nun an einen Holzbalken gefesselt darstellt. Die über der Frau befestigte Inschrift wirkt gleichzeitig als Bildtitel und lautet:

„Urteil des Gerichtshof, der Françoise Liberté, geboren in Paris 1790, verurteilt zu Kaution und zu Brandmarkung mit den Buchstaben T.R. (Königlicher Stempel) wegen

---

<sup>182</sup> Koch, Ursula E.: „Zwischen Narrenfreiheit und Zwangsjacke: Das illustrierte französische Satirejournal 1830-1881“, in: Reichardt, Rolf (Hg.): *Französische Pressezeichnungen und Pressekarikaturen 1789-1992*. Katalog der Ausstellung der Universitätsbibliothek Mainz 3.Juni bis 17.Juli 1992, Mainz: H.Schmidt 1992, S. 32-47, S.33.

<sup>183</sup> Ibid: 1992, S.35.

<sup>184</sup> Gerveneau, Laurent: „Karikatur und Geschichte in Frankreich“, in: Kessemaier, Siegfried (Hg.): *Von De Gaulle bis Mitterrand. Politische Karikatur in Frankreich*. Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1987, S.23-24, S.23.

## Verbrechens zur Aufruhr in den Tagen des 27., 28., 29. Juli 1830“<sup>185</sup>

In Zusammenhang mit einem satirischen Text, der in derselben Ausgabe veröffentlicht wurde, vermutet Schneider, dass der Anlass des Urteils über die Freiheit das Vergehen der Bildsatire sei und Decamps damit „Stellung für die Pressefreiheit nimmt“<sup>186</sup>, welche in jenen Tagen durch Kauttionen und Haftstrafen stark eingeschränkt wurde. Während hier also eine Verfremdung des malerischen Motivs der Allegorie der Freiheit von Delacroix stattfindet, bringt Honoré Daumier in seinen Karikaturen zur Pressefreiheit die Presse selbst und die Möglichkeit des Sprechens ins Bild.

Am 3. Oktober 1833 erscheint in *La Caricature* die Darstellung eines Journalisten, der im bildlichen wie wörtlichen Sinne innerhalb der Druckerpresse unter Druck durch die personifizierte Nationalversammlung geraten ist. Darunter steht: „Ah! Tu veux te froter à la presse!“<sup>187</sup> („Aha! Du willst dich mit der Presse anlegen.“)

Die Strategien des königlichen Gerichtshofs, um damalige Journalisten mundtot zu machen, werden auch in einer Zeichnung von 1835 bildlich dargestellt: Ein Journalist erscheint geknebelt und von drei Geschworenen festgehalten vor dem Richter. Im Hintergrund wird ein weiterer Journalist durch Köpfen hingerichtet. Der Richter hält seine Hände auffordern in Richtung des Gefangenen. Die Bildunterschrift sagt den Rezipient\_innen: „Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre!“<sup>188</sup> („Sie haben das Wort, reden Sie, Sie sind frei!“)

Während die Karikaturen folglich verdeutlichen, wie sehr die freie Meinungsäußerung in der damaligen Öffentlichkeit eingeschränkt wurde, verfügten sie selbst immer noch über einen Spielraum an der Grenze zum Verbot, der nicht zuletzt durch die Techniken des Verfremdens und der Personifizierung sowie das Spiel mit Wort („Françoise Liberté) und Bild („unter Druck geraten“, „Druck ausüben“) genützt wurde und eine Verurteilung häufig schwierig machte.<sup>189</sup>

Besonders für Daumier gilt auch, dass er diese Forderung nach Freiheit mit den besonderen Mitteln der Karikatur mit seinem humanistischen Weltbild und seiner „Sympathie für gesellschaftliche Außerseiter“<sup>190</sup> verband. So sind seine Bildsatiren bisher auch die einzigen geblieben, die im Zusammenhang mit „exotischer“ Darstellungsweise von anderen Menschen und Kulturen untersucht wurden. Obwohl die Anzahl der Werke zur französischen Algerienpolitik von Chams

---

<sup>185</sup> Schneider, Gerhard: „Die Allegorie der Freiheit in der *Caricature* (1831-1834)“, in: Jung, Ruth/ Rütten, Raimund/ Schneider, Gerhard (Hg.): *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830-1880 – eine Sprache des Widerstands?* Marburg: Jonas 1991, S.91-112, S.95.

<sup>186</sup> Ibid: 1991, S.96.

<sup>187</sup> Albrecht, Juerg/ Zbinden, Rolf: „Honoré Daumiers »Rue Transnonain« - Das Ende der Überzeichnung“, in: Jung, Ruth/ Rütten, Raimund/ Schneider, Gerhard (Hg.): *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830-1880 – eine Sprache des Widerstands?* Marburg: Jonas 1991, S.131-143, S.134.

<sup>188</sup> Albrecht, J./ Zbinden, R.: 1991, S.135.

<sup>189</sup> Vgl. Koch, U.E.:1992, S.34 zur Anklage gegen Philipon und das Zerrbild von Louis Philippe als Birne.

<sup>190</sup> Biermann, K.: 1987, S.19.

überwiegen, ist es doch Daumier, der stärker als Chams für die selbstbestimmte Existenz der algerischen Bevölkerung eintritt.

Obwohl sich seine Zeichnungen in die „exotic conventions and the conventions of racial difference“<sup>191</sup> einordnen, und auch er vor allem physiognomische Unterschiede markiert und damit Stereotype fortschreibt, kritisiert er sehr deutlich den französischen Eurozentrismus der Zweiten Republik. Der Exotizismus wird dabei laut Elisabeth Childs' Untersuchungen zur Technik die Zensur zu umgehen.

„Thus the appropriated exotic served as cultural foil for domestic political critique during the period of the most strict press censorship in France.“<sup>192</sup>

Ein berühmtes Beispiel, welches das eurozentristische Weltbild relativiert, ist die Zeichnung „Fluidomanie“ von 1853.

Weitere Techniken, die Daumier zur Kritik an Frankreichs „Orient“politik anwendet, ist die Darstellung der französischen Politiker in „exotischem“ décor, womit er diese mitunter als naiver als die einheimische Bevölkerung darstellt. Hauptsächlich jedoch kritisiert er die sozialen Missstände in Frankreich selbst durch exotisierende Darstellung<sup>193</sup>. So auch die Popularität der Orient-Reisen und der Weltausstellungen.

„In imagining encounters in an exotic land, Daumier exposed the European's inability to ever fully leave home.“<sup>194</sup>

Dieser skizzenhafte Überblick zum Medium Karikatur als Mittel der Kritik zur Zeit der kolonialen Expansion Frankreichs kann die These Leitzkes bestätigen, dass Karikaturen als Gegenstimmen im hegemonialen Herrschaftsdiskurs laut werden konnten und es ihnen durch gesetzliche Grauzonen bei den Ausdrucksformen der Bildsprache oder Bild-Text-Kombination möglich war, die Zensurmaßnahmen zu unterlaufen. Sie stellen außerdem, wie bereits erwähnt wurde, ein Bindeglied zur Malerei her und bildeten zu dieser ein weiteres „Außerhalb des Rahmens“, das die Botschaften der orientalistischen Gemälde in Frage stellen konnte. Ihre gesellschaftliche Reichweite jedoch verdankten sie ihrer engen Verbindung mit den Printmedien, die während der historischen Entwicklungen zunahm.<sup>195</sup> Diese Koppelung mit dem Journalismus ist für die Frage nach der

---

<sup>191</sup> Childs, E.C.: 2004, S.190.

<sup>192</sup> Ibid: 2004, S.188.

<sup>193</sup> Ibid: 2004, S.188.

<sup>194</sup> Childs, E.C.: 2004, S.187.

<sup>195</sup> Vgl. Biermann, K.: 1987, S.18.

Wirkung von Karikaturen während des algerischen Unabhängigkeitskrieges entscheidend, da die Zeichnungen zu dieser Zeit vorwiegend in Tages- oder Wochenzeitungen veröffentlicht wurden. Dadurch wird auch das Verhältnis von Bild und Text beeinflusst, denn erst ab ca. 1930 kann eine Karikatur publizistisch „die Rolle eines Leitartikels oder einer Balkenüberschrift“<sup>196</sup> übernehmen.

Es ist der Zeichner Siné, der mit seiner zeichnerischen Kritik am Algerienkrieg besonders hervortritt. Die folgende seiner Karikatur in *L'Express* am 5. Juni 1958 nimmt Stellung zum Putsch der Generäle unter Leitung des Oberhauptes der *Parachutistes* (dt. Fallschirmjäger) und zu deren Angriffen auf die Zivilbevölkerung Algeriens ab Mai 1958.<sup>197</sup>

Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich, wie die Elemente von Wort-Bild-Kombination einerseits, Nachahmung und Wiederholung andererseits und Techniken der Rahmung oder Nicht-Rahmung eingesetzt werden, um die Gewalt der Anhänger der *Algérie française* zu denunzieren und ihr Oberhaupt lächerlich zu machen.

Siné spielt mit den Wortsilben „para“ und zeichnet zu diesen Wortspielen entsprechende Zeichnungen. Zu Beginn taucht auch hier wieder die Frauenfigur Marianne, nun als Allegorie des französischen Staates, nicht mehr der Freiheit, auf. Die Figur des General Massu wird innerhalb dieser Zeichnung verkleinert und neun Mal wiederholt. Untertitelt als „Parasiten“ führt diese Vervielfältigung des Körpers zu einer graphischen Invasion der personifizierten Nation, die aufgrund der Handlungen des Generals nun ohnmächtig am Boden liegt. Siné nimmt damit Bezug auf den Untergang der Vierten Republik, das Verfassungsreferendum und die Gründung der Fünften Republik nach der Rückkehr an die Macht von De Gaulle als Folge der Ereignisse im Mai 1958.

Im vorletzten „Panel“ der Bildabfolge wird dann wiederum die Rolle der Zensur angesprochen: *parachute* mit „e“ würde gleich ausgesprochen, wie das Wortspiel *para-chut. Chut* jedoch lässt sich übersetzen mit der Aufforderung „Still, Leise!“. Vermutlich ist dies eine Anspielung auf die gesetzlich verschärften Kontrollen der journalistischen Berichterstattung an Mai 1958, worauf im späteren Kapitel zum Medium Presse in den Graphic Novels näher eingegangen werden wird. Siné arbeitet hier mit der Technik der Rahmung und dem Piktogramm der Schere, welche anzeigen, dass bestimmte Bildaussagen, über die sich nur noch spekulieren lässt, zensiert werden und somit nur innerhalb medialer Rahmungen nicht sichtbar gemacht werden dürfen. Das leere Feld, wie später gezeigt werden wird, taucht ebenfalls in Zeitungen mit zensierten Texten auf und wurde bereits in den 1920er Jahren von der Satirezeitschrift *Le Canard enchaîné* als Markierung der Zensurmaßnahmen eingesetzt.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Melot, M.: 1987, S.26.

<sup>197</sup> Siehe Abbildung 4.

<sup>198</sup> Vgl. Bucher, Claudia: „Die politische Satirezeitschrift »Le Canard enchaîné«“, in: Reichardt, Rolf (Hg.): *Französische Pressezeichnungen und Pressekarikaturen 1789-1992*. Katalog der Ausstellung der Universitätsbibliothek Mainz 3.Juni bis 17.Juli 1992, Mainz: H.Schmidt 1992, S.107-110, S.109.

Die letztendliche Auflösung der Karikaturen des Generals Massu von Siné erfolgt durch Darstellung der „paradoxen“ Situation des Generals, der mit seinem Putschversuch die Französische Republik mit Algerien als integralem Bestandteil zu erhalten versuchte und damit jedoch zu deren Untergang und einer Welle von Gewalt und verschärften Konflikten beitrug.

In ihrer sequenziellen Abfolge weisen die insgesamt sieben Zeichnungen in ihrer Anordnung eine deutliche Parallele zum Comic auf. Wesentlicher Unterschied ist jedoch stets, dass die Karikatur einen aktuellen Kommentar zum Zeitgeschehen darstellt und dessen Kenntnis fundamentaler Bestandteil der entsprechenden „Dechiffrierungskompetenz“ ist, während Comics, welche Anspruch auf Referenzialität zur Lebenswelt erheben, ihre Form des Kommentars in größere und komplexere narrative Zusammenhänge einbetten.

Während Siné Text und Bild in seinem Wortspiel kombiniert, verbleibt der algerische Karikaturist Slim auf der rein wörtlichen Ebene, um die Frage nach der Pressefreiheit zu stellen. Seine hier behandelte Karikatur stammt aus dem Jahre 1997. Titel und Anlass der Karikatur ist der Tag der Pressefreiheit am 3. Mai. Zur Zeit der Entstehung lebt Slim in Frankreich im Exil, wo seine Zeichnungen mit Unterstützung der „Reporter ohne Grenzen“ beim Verlag *Seuil* veröffentlicht werden konnten.

Die Zeichnung zeigt einen Journalisten vor seiner Schreibmaschine, welche mit „Presse“ benannt ist. Er wird umringt von fünf bedrohlich wirkenden und bewaffneten Männern, die sich durch ihre stereotypen Attribute bestimmten politischen Regimen zuordnen lassen. Der Text über der Zeichnung stellt die Frage: „ ‚Liberté‘, schreibt man das mit *accent aigu*?“ Darauf antworten die fünf Männer mit Worten, die im Französischen wie *liberté* mit *accent aigu* geschrieben werden:

„Ja, wie „erwürgt“!...wie „eliminiert“!... wie „gefangengenommen“!...wie „zum Schweigen gebracht“!...wie „verschleppt“!...“<sup>199</sup>

Diese orthographische Frage nach der Freiheit bekommt eine Reihe repressiver Antworten, die Auskunft darüber geben, mit welchen Mitteln die Freiheit der Presse immer wieder eingeschränkt wurde und wird. Das Buch, in welchem diese Karikatur erschien, ist den Zeichnern Brahim Gueroui und Mohamed Dhorbem gewidmet, welche von radikalen Islamisten in Algerien verschleppt und ermordet wurden.

Die letzte Antwort in der Zeichnung gibt schließlich der Kater *Gatt*: „Wie „verdrossen“.“<sup>200</sup>

Damit beschreibt er vermutlich die Reaktion von Verdruss, die viele Journalisten angesichts dieser genannten Bedrohungen überkommen haben mag.

---

<sup>199</sup> Siehe Slim: *Retour d’Ahuristan*. Paris: Seuil 1997, S.o.A.

<sup>200</sup> Ibid: 1997, S.o.A.

Der Kater gilt als das Markenzeichen des Karikaturisten Slim und entstammt ursprünglich dessen Comic *Moustache et les frères Belgacem*, später umbenannt in *Zid Ya Bouzid*. Dies war das offiziell zweite Comic-Album, das in Algerien nach 1962 erschien. Mehr als in Frankreich scheinen Karikatur und Comic in Algerien noch heute miteinander verknüpft zu sein. Beispiele hierfür sind die Zeichner\_innen Rym, Navel Louerrad oder Gyps<sup>201</sup>. Obwohl seit 2008 offiziell Pressefreiheit in Algerien besteht, sprechen die Autor\_innen und Zeichner\_innen dennoch von hohem subversiven Druck in Bezug auf Möglichkeiten der freien Meinungsäußerung über Staat, Parteien und Gesellschaft und nutzen dann bewusst die Spielräume der Karikatur in ähnlichem Sinne wie Daumier im 19. Jahrhundert aus, um politisch Stellung zu beziehen. Spielt die Karikatur demnach innerhalb Algeriens eine wichtige Rolle in der Medienlandschaft, so sei aus aktuellem Anlass auch darauf hingewiesen, dass auch die Beziehungen zu Frankreich nicht unbehandelt bleiben. Anlässlich des 50. Jahrestags der algerischen Unabhängigkeit tauschten die zwei wichtigsten Karikaturisten der beiden Länder Dilem und Plantu am 21. Januar 2012 ihren Publikationsort in *Liberté* und *Le Monde* und stellten dabei die Staatsoberhäupter Sarkozy und Bouteflika angesichts der Wirkkraft dieses Tauschprozesses dar.<sup>202</sup>

Ein nur schemenhafter Überblick hat gezeigt, dass sich die Karikatur als Gegenstimme zum hegemonialen Diskurs bis heute einer Selbstreferenzialität bedient und dabei alternative Sichtweisen hervorbringt, die durch Überzeichnung und verfremdender Imitation die gewohnte Ordnung überschreiten. Diese visuelle Steigerung des Gewohnten zu einem „Außer-Ordentlichen“ nach Waldenfels wird an das später behandelte Konzept der Mimikry erinnern und bringt, wie bereits erwähnt wurde, eben jene „Skepsis gegenüber normierter Weltsicht“<sup>203</sup> zum Ausdruck.

Nach Dammer lässt sich jedoch die Karikatur nur unter Berücksichtigung der Rahmenbedingungen, wie sie „das politische System, die Presse und ihr Markt sowie das Publikum“<sup>204</sup> darstellen, ausreichend verstehen. Da im Rahmen dieses Exkurses eine genauere Analyse dieser Bedingungen in Bezug auf die erwähnten Zeichnungen nicht stattfinden kann, soll lediglich durch die Einordnung in die Rahmenbedingung des „politischen Systems“ ein theoretischer Rückschluss vollzogen werden, der es erlaubt, die Rolle der Karikatur in den verschiedenen Phasen der algerisch-französischen Konflikten einzuordnen, um von dort aus Überlegungen zur Situation des Comics anzustellen.

---

<sup>201</sup> Siehe hierzu Blog von Navel Louerrad <http://navel-louerrad.blogspot.com/> sowie einen Beitrag von ARTE am 27.04.2011: [http://www.youtube.com/watch?v=WvMjaphh\\_Ww](http://www.youtube.com/watch?v=WvMjaphh_Ww), letzter Zugriff: 02.04.2012.

<sup>202</sup> Vgl. [http://derstandard.at/1326503565278/Maghreb-Blog-Cest-kif-kif-Ueberleben-mit-Humor?\\_blogGroup=1](http://derstandard.at/1326503565278/Maghreb-Blog-Cest-kif-kif-Ueberleben-mit-Humor?_blogGroup=1), letzter Zugriff: 18.02.2012.

<sup>203</sup> Albrecht, J.: 1984, S.9.

<sup>204</sup> Dammer, K.-H.: 1994, S.41.

Mit Kurt Reumann wird das „politische System“ von Dammer in vier Klimata eingeteilt: Zunächst ist das Klima der „ungebrochene Sicherheit“ zu nennen, in welchem keine Satire gegen die Herrschaft möglich ist und wo lediglich „Reservate“<sup>205</sup> von Lachen und Satire bestehen, welche staatlich kontrolliert werden. Im zweiten Klima der „sozialen Unsicherheit“ wirkt Satire als Verteidigung des Systems, während langsam kritische Stimmen Freiräume erkämpfen und dann zum dritten Klima des „revolutionären Umbruchs“ führen können. Dammer betont hier vor allem die Fähigkeit der Karikaturen, den Umbruchwillen zu verstärken.

Im vierten Klima der „neugewonnenen Sicherheit“ dienen Karikaturen dann dazu, „überwundene Verhältnisse zu verlachen“.<sup>206</sup>

Die hier erwähnten Beispiele lassen sich vermutlich alle in den dritten Bereich einordnen, da sie bestehende Verhältnisse überzeichnen, verfremden und dadurch kritisieren, und so auf eine Veränderung im öffentlichen Bewusstsein zielen, um diese Verhältnisse zu hinterfragen und schließlich ihre Überwindung zu erreichen.

Wenn es auch im anschließenden Kapitel zum Medium Radio um Kritik und Sicherheit in hegemonialen Diskursordnungen gehen wird, bleibt dennoch die Position der Graphic Novels eine andere. Die Werke dieses Portfolios verfahren durchweg rückblickend und richten ihren Blick daher auf eine historische Vergangenheit anstatt die Aktualität zu kommentieren, wie es die Karikaturen tun. Sie positionieren sich daher im vierten Klima der „neugewonnenen Sicherheit“, tragen aber trotz ihrer Verwandtschaft zu Satire und Parodie, welche im letzten Kapitel untersucht werden wird, nicht zu einem Verlachen der früheren Verhältnisse bei, sondern werfen mit ihren Techniken von Mimikry und Verfremdung der aufgerufenen Leitmedien zunächst die Frage nach medial konstruiertem Erinnern oder Vergessen und den verschiedenen, möglichen Formen der Geschichtsschreibung auf. Dies wiederum, so möchte diese Arbeit verdeutlichen, kann dann Anstöße geben, ihren Gebrauch in Bezug auf alternative und sub-hegemoniale Sichtweisen und Stimmen in den jeweiligen aktuellen Situationen zu reflektieren.

Wie und ob sich nun diese alternativen Sichtweisen und diese „karikaturistische“ Skepsis gegenüber hegemonial „normierten“ Sichtweisen auch in den Comics durch medienkritische Reflexionen fortsetzt, wird im Folgenden anhand von Referenzen zu Rundfunk und Printmedien zur Zeit des algerischen Unabhängigkeitskriegs weiter untersucht werden.

---

<sup>205</sup> Dammer, K.-H.: 1994, S. 42.

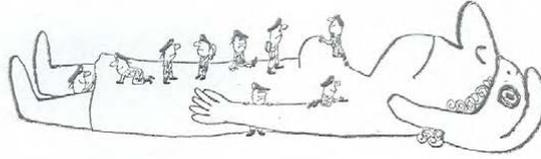
<sup>206</sup> Ibid: 1994, S.42.

# Siné para de



Siné

Siné — un de nos meilleurs humoristes — avait confié à «L'Express» (1), l'année dernière, toute une portée de chats, depuis le « chat pelure » jusqu'au « chat loupé », en passant par le « chat thon » et le « chat meau ». Cette semaine, il nous a remis — pour changer de victimes — un slice de paras. Voici la Siné-para :



para sites



para noiaque



para tonnerre



para chilique



Abbildung4: Siné

### Kapitel 3: Radio

„Ouvrez les stores, on n'a pas le temps qu'on restaure une Algérie sans désaccords [...]“<sup>207</sup>

Diese Zeile entstammt dem Lied einer zeitgenössischen algerischen Band, welches sich mit der aktuellen politischen Situation und dem politischen Erbe der FLN und des Unabhängigkeitskampfes befasst. „Désaccord“, übersetzt als Missklang, aber auch Diskrepanz, spricht die nationalistischen Bemühungen an, einer Nation eine einheitliche Stimme zu geben und jegliche Differenzen zu Gunsten einer kollektiven, nationalen Identität zu nivellieren. In diesem Zusammenhang tritt das Radio als ein Medium, das der klassischen Sender-Empfänger-Struktur folgt, als ein wichtiges Instrument der staatlichen Propaganda hervor und auch in dem oben zitierten Lied vernehmen die Hörenden gegen Mitte des Stück einen integrierte Radioansprache auf Arabisch. In einem einführenden Werk zum Medium Radio heißt es demnach:

„In politischen Ausnahmesituationen kann das Radio eine strategische Schlüsselrolle spielen, weil es mit einfachen Mitteln große informationshungrige Publika zu erreichen vermag. Mehrfach spielten Radiostationen eine zentrale Rolle in Phasen des Umbruchs.“<sup>208</sup>

Wie im Laufe dieses Kapitels deutlich werden wird, trifft dies auch für den algerischen Unabhängigkeitskrieg zu. Das Radio spielte in Algerien zwischen 1954 und 1962 eine wesentliche Rolle hinsichtlich der Konstruktion und Repräsentation hegemonialer Identitätsvorstellungen und tritt somit in einem Relief der Medienlandschaft der algerisch-französischen Beziehungen während dieses Zeitraums deutlich hervor. Dementsprechend finden sich Referenzen in allen im Zuge dieser Arbeit analysierten Graphic Novels. Dabei wird vorwiegend der französische Hörfunk in Algerien in Form von Nachrichten oder berühmten Reden behandelt. Zudem wird der Rundfunk zu einem entscheidenden Element der Wahrnehmung von „Fremdheit“, da die Technologie, anders als in der orientalistischen Malerei, es ermöglicht, die Ansprache aus der fremden Region aus dem „Off“ akustisch unmittelbar in das eigene Heim und in die eigene Ordnung zu übertragen. Es ist zudem im Gegensatz zu Comics, Malerei und Zeitungen das einzig „elektrische Medium“<sup>209</sup>, was intermediale Bezüge als „Medienkombination“<sup>210</sup> zwischen gedruckten Comics und Rundfunk unmöglich macht. Dennoch erlauben es die medienreflexiven Elemente der Beispielwerke, auch die technischen Eigenschaften des Radios anzusprechen.

---

<sup>207</sup> Gnawa Diffusion: „Ouvrez les stores“, Album: *Bab El Oued Kington*, 7Colour Music 1999.

<sup>208</sup> Kleinsteuber, Hans Jürgen: *Radio. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer 2012, S.329.

<sup>209</sup> Ibid: 2012, S.15.

<sup>210</sup> Rajewsky, I.O.: 2002, S.16.

Dieses Kapitel widmet sich daher, nach einigen kurzen Erläuterungen zur Bedeutung des Radios im genannten Zeitraum, am Beispiel der Werke *D'Algérie*, *Tahya El-Djazair* und *Le Chemin de l'Amérique* den intermedialen Bezugnahmen und Techniken der Comic-Ästhetik zur kritischen Betrachtung dieses Leitmediums sowie seiner Rezeptionspraktiken. Anschließend wird der Blickwinkel geweitet, um die Medientheorien mit den phänomenologischen Untersuchungen Waldenfels' zur „fremden“ Stimme und ihrer möglichen Vielstimmigkeit, die bereits im Zitat eingangs angeklungen ist, zu verbinden sowie davon ausgehend kurz auf die sich wandelnde Rolle des Radios in Prozessen von Dekolonisierung und Postkolonialismus zurückzukommen.

### 3.1 Rundfunk-Traditionen

Im Kontext der französischen Kultur- und Medienwissenschaften sei zunächst auf die Tradition des Hörfunks in Frankreich verwiesen, welche eng mit der Nutzung der Radiosendungen im Widerstand gegen die nationalsozialistische Besetzung und Kooperationsformen von Vichy verbunden sind.

Der Hörfunk in Frankreich wurde bis in die 1960er Jahre T.S.F. (*télégraphie sans fil*, dt. Telegraphie ohne Draht) genannt<sup>211</sup>. Die Bezeichnung „ohne Draht“ spricht dabei bereits die Überbrückung und Verkürzung der räumlichen Distanzen an<sup>212</sup>. Ab 1919 war der Sendebetrieb ausschließlich in staatlichen Händen, dabei zunächst dem Postministerium (P.T.T.), später dann direkt der Regierung untergeordnet. Vor dem zweiten Weltkrieg wurden private Sender zu Marktzwecken toleriert. Der erfolgreichste Sender „Radiola“, 1924 in „Radio Paris“ umbenannt, wurde im Jahre 1933 vom Staat aufgekauft und in Folge von der SS vereinnahmt. Das besetzte Frankreich erhielt zudem mit dem Sender „Radio Nationale“ des Vichy-Regimes eine zweite Stimme. Diese beiden erhielten ihre Gegenstimme durch die Reden von Charles De Gaulle aus dem Exil in London. Besonders berühmt wurden seine Ansprache vom 18. Juli 1940 auf BBC London sowie die allabendlichen Sendungen von jeweils 15 Minuten „Les Français parlent aux Français“ auf „Radio Londres“<sup>213</sup>.

Die geographische Distanz und das Hörverbot dieser Stimme von De Gaulle werden zu Motiven der widerständigen Stimme, die sich später im algerischen Befreiungskampf wiederholen. Es sind Stimmen, die in Relation zu der offiziellen politischen Identität zwangsläufig zu der Stimme des „Anderen“, des „Fremden“ und des „Feindes“ werden. Andererseits jedoch appelliert gerade diese Stimme vom Anderswo umso eindringlicher an die kollektive „eigene“ Identität der Nation, um der Stimme der Besatzungsmacht zu widersprechen.

Die Ansprachen De Gaulles während des Zweiten Weltkriegs prägten die Beziehungen zu Algerien

---

<sup>211</sup> Lüsebrink, Hans-Jürgen: *Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr 2004, S.88.

<sup>212</sup> Vgl. Kleinstauber, H.J.: 2012, S.17.

<sup>213</sup> Vgl. Ibid: 2004, S.89ff.

insofern, als dass die französisch-stämmigen Bürger der *Algérie française* integraler Bestandteil der kollektiven, französischen Identität waren und als solches auch dem Aufruf zum Widerstand gegen die Besatzungsmacht Deutschland und das Vichy-Regime Folge leisteten. Obwohl die algerisch-stämmige Bevölkerung nur sehr eingeschränkte Bürgerrechte im französischen Staatswesen besaß, beteiligte auch sie sich in wesentlichem Maße an den Kriegshandlungen auf Seiten der Alliierten. Zu der Rolle der autochthonen Bevölkerung der französischen Kolonien in Afrika in den Weltkriegen und den daraus resultierenden Auswirkungen auf deren Selbstbild und die Forderung einer nationalen Eigenständigkeit wird in jüngster Zeit im Bereich der *postcolonial studies* ebenfalls geforscht. Hier sei diesbezüglich nur am Rande auf die Arbeiten von Brigitte Reinwald verwiesen<sup>214</sup>.

Die Graphic Novel *D'Algérie* von Morvandiau befasst sich auf medienreflexive Weise mit der Ansprache de Gaulles aus London „an die Franzosen“ in Algerien und stellt die Dominanz der kollektiven Identität mit comic-spezifischen Mittel zur Diskussion.

Auf einer Doppelseite wird in insgesamt 18 Panels die gleiche Ansicht eines Radioapparats wiederholt. Die diegetische Zeit und der Standort des Radios werden nur durch das Textfeld am oberen linken Bildrand des ersten Panels sichtbar gemacht: „Alger, 1939“.<sup>215</sup> Die Übertragung der Rede De Gaulles von Großbritannien nach Frankreich und Algerien durch die Hörfunktechnik führt zunächst zu einer medialen Raumverschränkung und Verkürzung der geographischen Distanz. Dieser wird auf der zweiten Seite der Doppelseite eine Zeitverschränkung hinzugefügt, indem erneut Textfelder am oberen Bildrand abgebildet werden, die auf das Fortschreiten der Zeit während des Krieges hinweisen. Unverändert bleibt während dieses Zeit-Raums die Position des Radiogerätes. Auch die Stimme führt ihren Monolog ununterbrochen fort, was durch die ausbleibende Zeichensetzung in der Schrift deutlich wird. Die Stimme aus dem Apparat läuft also fort, über Jahre, Panels und Sprechblasen hinweg. Diese Stimme, welche für die kollektive französische Identität spricht, erfährt jedoch Widerspruch durch die individuellen Stimmen des Protagonist\_innenpaares Suzanne und Paul, die Großeltern des Autors. Während der entscheidenden Worte der nationalen Identität Frankreichs „Liberté, Égalité, Fraternité“ wird die Rede des Radios von der Stimme aus dem Off selbst ins Off gedrängt, indem sie schlicht überschrieben wird, sodass lediglich die Buchstaben „Liberté, É“ sichtbar bleiben. Die Vervollständigung der Parole bleibt der Imagination und dem Willen der jeweiligen Leser\_innen überlassen. In den Vordergrund drängt sich nun die intime Unterhaltung des Ehepaars in dem Moment, da sich der Mann entschließt auf Seite der Alliierten in Europa in den Krieg zu ziehen und Algier als sein Heim im engeren Sinne, zu

---

<sup>214</sup> Siehe hierzu u.a. Reinwald, Brigitte: *Reisen durch den Krieg. Erfahrungen und Lebensstrategien westafrikanischer Weltkriegsveteranen der französischen Kolonialarmee*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag 2005.

<sup>215</sup> Morvandiau: 2007, S.o.A.

Gunsten der Heimat in einem weiteren Sinne zu verlassen. Infolgedessen wird nicht nur die Rede De Gaulles bedeutungslos, sowie schlichtweg unsichtbar und damit unhörbar, vielmehr erzeugt die graphische Darstellung darüber hinaus einen Bruch im Paradigma der Sichtbarkeit, indem den Leser\_innen die eigentliche Aktion vorbehalten bleibt und sie auf eine bloße Vermittlung durch graphische Akustik angewiesen bleiben.

Damit greift die Ästhetik des Comics auf bildliche Weise Radiotheorien auf, die das Massenmedium unter anderem durch seine „Intimität“<sup>216</sup> der Rezeption und sein „visuelles Handicap“<sup>217</sup>, welches aus der Tatsache entspringt, dass das Radio „nur“ den Hörsinn anspreche, definieren. Auf die Definition des Radios als „auditives Medium“<sup>218</sup> wird visuell insofern ebenfalls ein Schwerpunkt gelegt, da die Stimme aus dem Radio, welche hier als das Symbol der kollektiven Identität gelesen werden kann, sich von den individuellen Stimmen der Personen auch graphisch unterscheidet. Die Sprechblasen des Radios treten aus dem Apparat mit gezackter Linienführung hervor. Die Sprechblasen der „nicht-medialisierten“ Stimmen haben dagegen einen runden, glatten Strich.

Dazu treten Lautmalereien als eine spezifische Ausdrucksmöglichkeit von Comics. Zweimal erscheint ein „cccrtiiittch“ als onomatopoetisches Zeichen des Rauschens. Der Zeichner und Autor verwendet hier die spezifische Funktion des Textes in den Comics als Lautmalerei und „imaging function“<sup>219</sup> und transformiert die akustischen Merkmale des Radios in visuelle Markierungen. Damit bringt er die Unverständlichkeit der Rede und das Rauschen des Senders zum Ausdruck.

Ein weiteres Element, das in theoretischen Texten zu Comic-Kulturen immer wieder erwähnt wird und hier die Brüchigkeit der übertragenen Stimme von De Gaulle unterstützt, ist die Wiederholung. Sie etabliert eine Form der strukturellen Verbindung, welche nicht räumlich entfernt innerhalb der Erzählung, wie das Motiv der Ansicht von Algier in *Carnets d'Orient*<sup>220</sup>, auftritt, sondern Erzählraum und -zeit einer Doppelseite strukturiert. Die Wiederholungen ermöglichen es den Leser\_innen auf andere, detailliertere Veränderungen anstelle der graphischen Veränderungen zwischen den Panels zu achten. Sie lenken dadurch die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Textfelder und damit das Verstreichen der Zeit ohne sichtbare Aktion. Zudem bieten sie die Möglichkeit über die Rolle des Radios im Laufe der Kriegshandlungen zu reflektieren. Bleibt die visuelle Position stets gleich, scheint die Position im übertragenen Sinne an Bedeutung zu gewinnen und fragt nach der Medienpraxis des Hörfunks in Kriegen und Unabhängigkeitskämpfen. Diese comic-spezifische Technik der Wiederholung findet ihre Entsprechung in den Eigenschaften des Radios, sich durch ein „verlässliches und täglich (oft auch stündlich) wiederholtes

---

<sup>216</sup> Kleinsteuber, H.J.: 2012, S.54.

<sup>217</sup> Ibid: 2012, S.57.

<sup>218</sup> Ibid: 2012, S.18.

<sup>219</sup> Fresnault-Deruelle zitiert nach Miller, A.: 2007, S.99

<sup>220</sup> Siehe Kapitel 2

Programmschema“<sup>221</sup> auszuzeichnen. Daraus schließt Kleinsteuber in seiner einführenden Radiotheorie, dass das Radioprogramm als „Alltagsmedium“<sup>222</sup> das Zeiterleben der Rezipient\_innen beeinflusst und strukturiert.<sup>223</sup>

Gegen Ende der zweiten Seite kommt es jedoch in der Graphic Novel zu einer Beschleunigung des diegetischen Zeitflusses. Jedes der letzten fünf Panels enthält ein Textfeld mit Monatsangabe und in ihrer Aneinanderreihung überbrücken sie somit eine Zeitspanne von fünf Monaten zwischen Dezember 1939 und April 1940, während die vorherigen Monate Oktober und November jeweils zwei und der September neun Panels „andauerten“. Über diese gesamte Zeit hinweg, die jede\_rLesende unterschiedlich schnell verstreichen lassen kann, wird Handlung nur durch die Stimme aus dem Radio vermittelt. Kontrastiert wird diese passive Rezeption mit der Handlungsmacht der Protagonistin im letzten Panel, wenn sie das Gerät mit einem „click“-Geräusch<sup>224</sup> abstellt und zum Verstummen bringt. Morvandiau rückt hier den Handlungsspielraum der Rezeptionsseite in den Mittelpunkt und stellt damit erneut die Wirkung des Mediums zu Propagandazwecken oder identitätsstiftender Verwendung in Frage. Die Sequenz kann ebenfalls als Reflexion über Definitionen des Rundfunks als ein *invisible medium* nach Peter M. Lewis und Jerry Booth<sup>225</sup> verstanden werden, indem hier ausschließlich das Medium sichtbar ist und jede Handlung darum herum unsichtbar bleibt. Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Verwendung mit dem Radioapparat werden im Folgenden auch von Bedeutung sein, wenn sich der Untersuchungszeitraum auf den Unabhängigkeitskrieg Algeriens zwischen 1954 und 1962 verschiebt.

---

<sup>221</sup> Kleinsteuber, H.J.: 2012, S.29.

<sup>222</sup> Ibid: 2012, S.32.

<sup>223</sup> Vgl. Ibid: 2012, S.57.

<sup>224</sup> Siehe Morvandiau: 2007, S.o.A.

<sup>225</sup> Vgl. Kleinsteuber, H.J.: 2012, S.31.



Abbildung 5: Radio

Nach der Befreiung Frankreichs von der nationalsozialistischen Besetzung sollte der Hörfunk erneut durchweg staatlich organisiert und produziert werden. So wurde weiterhin das Prinzip einer einheitlichen nationalen Stimme verfolgt. In weiterer Entwicklung sind es besonders die Jahre zwischen 1946 und 1965, die als die goldenen Jahre des Hörfunks in Frankreich gesehen werden<sup>226</sup>. Gab es im Dezember 1945 ca. 5,35 Millionen angemeldete Radiogeräte, hatte sich die Anzahl Mitte des Jahre 1957 mit 8 Millionen um das mehr als Anderthalbfache vergrößert. Der Höhepunkt der Verbreitung wird im Jahre 1961 mit einer Stückzahl von 11 Millionen Apparaten datiert<sup>227</sup>. Bis in die 60er Jahre galt größtenteils das „Prinzip des Regierungsfunks“<sup>228</sup> welches dem damaligen Slogan „Le gouvernement dans chaque ménage“ (dt.: „Die Regierung in jedem Haushalt.“) folgte.<sup>229</sup> Der Rundfunk war strukturiert durch das Staatsradio *RTF* mit den drei Programmen *programme nationale*, *programme parisien*, *Paris Intern* und die drei zusätzlichen kommerziell-privaten Sendestationen außerhalb des Staatsgebietes der *France métropolitaine*. Dies waren die sogenannte „stations périphériques“ in Luxemburg, Monte Carlo und Algier. Die Radiolandschaft in Algerien selbst wird daher durch die koloniale Präsenz ab 1830 von Beginn an durch französische Besitzverhältnisse strukturiert und lässt das Radio zum Medium der herrschenden und besitzenden Oberschicht französischer Abstammung werden. Die Verbreitung

<sup>226</sup> Vgl. Lüsebrink, Hans-Jürgen: *Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr 2004, S.89.

<sup>227</sup> Vgl. Ibid: 2004, S.90.

<sup>228</sup> Ibid: 2004, S.91.

<sup>229</sup> Ibid: 2004, S.91.

der Radiogeräte war insgesamt gesehen dementsprechend geringer als in Frankreich, womit das Radio in Algerien erst durch den Durchbruch des Transistorapparates zum Massenmedium werden konnte. Diese technische Entwicklung führte ab 1956 zu einer schnellen Verbreitung des Transistorradios unter den französischen Soldaten, die in Algerien stationiert waren, wie auch unter der arabischen und berberischen Bevölkerung. Zwischen 1955 und 1961 nahm die Anzahl der Besitzer\_innen eines Transistorradios unter der muslimischen Bevölkerung im Durchschnitt um 30% jährlich zu.<sup>230</sup> Dies brachte wesentliche Veränderungen in den Gebrauchsweisen des Hörfunks auf der Produktions- wie auf der Rezeptionsseite mit sich, worauf im Verlauf dieses Kapitels mit Referenzen zu den Schriften Frantz Fanons noch genauer eingegangen wird. Folgen dieser Veränderungen zeigten sich auch in den stärkeren Kontrollmaßnahmen von Seiten des Ministeriums für Information in Frankreich, sowie in einer Welle von neuen Programmen, die ins Leben gerufen wurden, um die neue Hörer\_innenschaft gezielt ansprechen zu können.

Eine Beschäftigung mit den Theorien zur Rolle des Radios in politischen Kontexten innerhalb der französischen Medienwissenschaft macht ersichtlich, dass vorwiegend die Revolten im Jahre 1968, von Lüsebrink bezeichnet als die „mediale Sternstunde“<sup>231</sup> des Radios in Frankreich, bezüglich der sozialen und politischen Verwendung des Radios untersucht und kritisch analysiert wurden. In diesem Sinne stellt auch Marc Martin, Mitglied des „Comité d'Histoire de la radio“ und ebenfalls Beteiligter an der Forschungstagung „La radio-télévision au temps des «événements» d'Algérie, 1954-1962“ in Paris 1997, fest, dass die Bedeutung des Radios in den französisch-algerischen Konflikten noch unzureichend untersucht wurde und es sich demzufolge mit dem Radio um einen bis dahin „verkannten Akteur“ (orig. frz.: „acteur méconnu“<sup>232</sup>) handelt. Die Formate der Comics und Graphic Novels scheinen folglich in ihrer bisher wenig thematisierten Existenz als Medium der gesellschaftlichen und politischen Kritik eine Möglichkeit zu bieten, diesen verkannten Akteur mit visuellen und graphischen Mittel auf seine Funktionsweisen zu untersuchen. Im Folgenden soll nun anhand des Albums *Tahya El-Djazair* eine weitere Sequenz analysiert werden, die mit weiteren Kennzeichen der Comic-Ästhetik zu einer Reflexion über die Radiogeschichte des algerischen Unabhängigkeitskrieges anregt.

---

<sup>230</sup> Siehe Sabbagh, Antoine: „La propagande à Radio Alger“, in: De Bussierre, Michèle/ Méadel, Cécile/ Ulmann-Mauriat, Caroline: *Radios et télévision au temps des „événements d'Algérie“. 1954-1962*. Paris: L'Harmattan 1999. S.27-40, S.35.

<sup>231</sup> Lüsebrink, H.-J.: 2004, S.91.

<sup>232</sup> Martin, Marc: „Radio- Algérie, un acteur méconnu de mai 1958 », in: *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. Nr. 19, Juli-September 1988, S. 97-99, S.97.

### 3.2 Rundfunk-Revolutionen

Im Gegensatz zu den oben analysierten Panels von Morvandiau bleiben die Leser\_innen von *Tahya El-Djazair* nicht an den Standort des Radios gebunden und auf die verschriftlichte Stimme angewiesen, um von den ablaufenden Handlungen zu erfahren. Eine Verschiebung des Erzählraums, die zwischen den Panels vollzogen wird, ermöglicht es den Lesenden der Stimme, welche durch das Radio die Distanzen übertönt und verbindet, an den Ort, an welchem die Äußerung, die dann per Radio übertragen wurde, ausgesprochen wurde, zu folgen. So sieht man in den ersten drei Bildern den Ort der Rezeption sowie den Apparat in verschiedenen Ansichten. Diese Panels sind horizontal untereinander angeordnet und zeigen zunächst das Gerät in einer Detailansicht, darauf folgend den Ort, an welchem die Sendung des Radios gehört wird, sowie den anwesenden Protagonisten Paul. Im letzten Panel, das an diesem Ort spielt, wird die Rezeptionspraxis des Hörers dargestellt. Paul hat sich dem Gerät genähert und dreht an einem Knopf. Da der Monolog des Radios in den anschließenden Panels fortgeführt wird, werden die Leser\_innen vermuten, dass er die Lautstärke regelt, um dem Gesagten besser folgen zu können. Somit wird die Relevanz der Rede, die der Protagonist hört und die die Leser\_innen lesen, gesteigert. Der nach drei Panels vollzogene Ortswechsel ist graphisch verbunden mit einer neuen Anordnung der Bildfelder. Die folgenden drei Panels stehen horizontal nebeneinander und erzeugen damit Veränderungen der Leserichtung und des Leserhythmus, welche synchron zur Veränderung des Ortes der Handlung verlaufen. Dabei bleibt es den Leser\_innen überlassen, ob sie davon ausgehen, nun im diegetischen Verlauf tatsächlich am Ort der Rede Mitterrands angekommen zu sein, oder ob sie die Bilder als imaginäre Bilder des Protagonisten begreifen, der sich durch die körperliche Annäherung an den Radioapparat und die erhöhte Lautstärke mental vollkommen auf das Gehörte konzentriert.

Obwohl die Stimme des Radios alle sechs Panels dieser Sequenz verbindet und zu einer schlüssigen Erzähleinheit zusammenfasst, wird die Ortsverschiebung auch durch den Inhalt der Rede bedingt. Die Textfelder der ersten drei Panels transkribieren die einleitenden Worte des Nachrichtensprechers zu den zahlreichen Anschlägen, die im Jahre 1954 an vielen Orten in Algerien stattfanden. Im vierten Panel beginnt dann die Rede des damaligen Innenministers François Mitterrand, der mit dem Ziel, zu einer Beruhigung der Lage beizutragen, nach Algerien gereist war.

Die Bilder, die der Comic ab dem vierten Panel von dieser Rede in Khenchela zeigt, etablieren darüber hinaus eine Form der Intermedialität, da der Verlauf der Erzählung zwar die Übertragung der Rede durch das Radio darstellt. Tatsächlich aber lassen sich diese Bilder bei einer Recherche in den Fernseh-Archiven zum algerischen Unabhängigkeitskrieg wiederfinden. Die Rede wurde am 1. Dezember 1954 in der Nachrichtensendung der *Radio Télévision Diffusion Française (RTF)* um 20

Uhr ausgestrahlt.<sup>233</sup> Es ist jedoch anzunehmen, dass diese Rede ebenfalls durch verschiedene Radiosender übertragen wurde. Die historische Quelle, auf welcher die hier erzeugte Referenz zur außer-diegetischen Wirklichkeit aufbaut, soll im Folgendem hinsichtlich der Konstruktion politisch motivierter Identitätskonzepte im französisch-algerischen Konflikt analysiert werden und kann als ein einzelnes Fallbeispiel verstanden werden, welches zeigt, inwieweit das Medium Comic zu einer kritischen Medienanalyse anregen kann.

Jene Verschränkung der Medienformate, die in der Graphic Novel Ausdruck findet, verweist auch auf kulturwissenschaftliche Äußerungen, die das Ensemble der Medien im Algerischen Unabhängigkeitskrieg als besonders interessant, jedoch noch wenig erforscht, beschreiben.<sup>234</sup> Was der Comic auf der Metaebene der Erzählung mitteilt, ist die Reflexion über das Zusammenspiel zwischen Fernsehen und Radio, welches insbesondere während der späten 1950er und frühen 1960er Jahre in Frankreich, auch über die Algerienkrise hinaus, von wesentlichen Aushandlungsprozessen bezüglich der Machtstrukturen in der Medienlandschaft betroffen war und in der Rundfunkreform von 1964 gesetzlich neu geordnet wurde.



Abbildung 6: Mitterrand

Widmet man sich nun dieser historischen Quelle der Rede von Mitterrand aus dem Jahre 1954<sup>235</sup>

<sup>233</sup> Vgl.: <http://www.ina.fr/politique/presidents-de-la-republique/video/I04167343/discours-secrtaire-de-francois-mitterrand-en-algerie.fr.html>, letzter Zugriff: 11.02.2012.

<sup>234</sup> Siehe hierzu Jeanneney, Jean-Noël: „Préface“ in: De Bussierre, Michèle/ Méadel, Cécile/ Ulmann-Mauriat, Caroline: *Radios et télévision au temps des „événements d'Algérie“*. 1954-1962. Paris: L'Harmattan 1999, S.5-7, sowie De Bussierre, Michèle/ Méadel, Cécile/ Ulmann-Mauriat, Caroline: „Introduction“ in Ibid: 1999, S.9-13.

<sup>235</sup> <http://www.ina.fr/politique/presidents-de-la-republique/video/I04167343/discours-secrtaire-de-francois->

mit der Fragestellung nach Identitätskonstruktionen, so treten die folgenden Begriffe in den Mittelpunkt: Zunächst spricht Mitterrand von den originär französischen Bürger\_innen als „sogenannten Fremden“ und vollzieht durch den Zusatz „sogenannte“ bereits eine Bewertung dieser Bezeichnung als falsch. Damit richtet er sich an die französische Bevölkerung und ihre Verunsicherung durch die stattfindenden Revolten und negiert im gleichen Satz die Tatsache, dass diese Menschen in Algerien als Eindringlinge und Fremde gelten können. Unterstützt wird dieser Besitzanspruch durch seinen Willen zur Wiederherstellung des „inneren“ Friedens. Die Gefährdung dieses Friedens rührt für ihn, so geht es aus der Rede hervor, nicht von der indigenen Bevölkerung per se aus, sondern von den „hors-la-lois“, also denjenigen, die außerhalb der Rechtsordnung handeln. Die Bezeichnung „hors-la-loi“, so analysiert Antoine Sabbagh die Terminologie der französischen Besatzungsmacht, wurde später auch zum festen Bestandteil des offiziellen Radiovokabulars, da die Worte „Rebell“, „Revolutionär“ oder „Nationalist“ vermieden werden mussten, um nicht den Eindruck einer tatsächlichen Revolution entstehen lassen und durch das Medium möglicherweise noch zu verstärken. Akzeptierte Synonyme für „hors-la-loi“ waren „Mörder“ oder „Ungläubige, welche den Ehrenkodex verletzen“.<sup>236</sup>

Aufgrund dieser staatlichen Terminologiearbeit schwankt die Rede Mitterrands zwischen einer befriedenden Vereinnahmung der unkritischen algerischen Bevölkerung und einer rigiden Ausgrenzung der „Außer-Ordentlich Handelnden“. Infolgedessen entspricht das konstruierte Feindbild dem Konzept eines inakzeptablen Außerhalb der „eigenen“ Ordnung, jedoch in einer Form der Überheblichkeit, die nur die „eigene“ Ordnung anerkennt und Existenzen anderer Ordnungen verneint. Die Fernsehbilder zeigen den französischen Innenminister umringt von französischen Generälen sowie von algerischen Beamten, die sich anhand ihrer unterschiedlichen Kleidung unterscheiden lassen. Es handelt sich folglich auch um einen diskursiven Versuch, die Differenzen zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen des Landes im Sinne einer allumfassenden französischen Rechtsordnung und Legitimitätshoheit zu übertönen und dadurch jeglichen Widerstand zu denunzieren. Über die tatsächliche Ungleichheit innerhalb dieser Rechtsordnung wird dabei hinweggesehen.

Der Comic greift diese Einstimmigkeit der Propagandafunktion des Radios, welche verbunden ist mit der Vereinnahmung und mit der Unterdrückung von Differenzen und damit von Minderheitengruppen innerhalb der Bevölkerung, auf und verweist durch seine graphische Möglichkeit, zwei Orte in zwei Panels gleichzeitig zu zeigen, vor allem auf ein intermediales Zusammenspiel der elektronischen Medien Radio und Fernsehen zur Verbreitung dieser diskursiven Vereinnahmung.

---

[mitterrand-en-algerie.fr.html](http://mitterrand-en-algerie.fr.html), letzter Zugriff: 11.02.2011.

<sup>236</sup> Vgl. Sabbagh, A.: 1999, S.37.

Ein vergleichbarer Prozess der intermedialen Verbreitung einer politischen Rede fand auch bei der Ansprache von Charles de Gaulle am 23. April 1961 statt, in welcher er Stellung bezieht zum Putschversuch der Generäle Challe, Salon, Jouhaud und Zeller und den Weg zur algerischen selbstbestimmten Nation durch Dezimierung der anwesenden französischen Militärstreitkräfte vorbereitete. Diese Ansprache bildet einen Kristallisationspunkt, in welchem die Rolle des Radios entscheidend zum politischen Verhalten und Handeln der verschiedenen Bevölkerungsgruppen beitrug. Im Original wurde diese Rede im Fernsehformat ausgestrahlt, anschließend jedoch auch über Radiosender verbreitet. Da Fernsehapparate in Algerien damals noch wenig verbreitet waren, erfuhren die Menschen vor Ort vorrangig durch das Radio von der neuen politischen Situation. Insbesondere die Anzahl der Transistorapparate unter französischen Soldaten wurde ausschlaggebend für die Reaktionen auf De Gaulles Rede, da es in der Folge zu zahlreichen Akten des Ungehorsams unter Soldaten gegenüber ihren Vorgesetzten, welche weiterhin für die Einstaatenlösung kämpfen wollten, kam.<sup>237</sup>

Die Reden von Mitterrand und De Gaulle können im Zuge dieser Arbeit als exemplarische Kulminationspunkte ausgewählt werden, um die Funktionen des Radios im Verlauf des Unabhängigkeitskrieges und die diesbezüglichen Veränderungen, Brüche, aber auch Kontinuitäten sichtbar werden zu lassen. Der folgende Überblick zum Einsatz des Hörfunks in Algerien nähert sich dieser Thematik zunächst aus einer aktuellen medienwissenschaftlichen Perspektive anhand französischer Analysen und Texte und stellt diesen dann die Schriften von Frantz Fanon zur algerischen Auseinandersetzung mit der Technik des Radios und dessen Gebrauch gegenüber. Während der erste Teil vorwiegend auf die Konstruktion von Identitäten in Radioprogrammen von Seiten der Produktion eingeht, wird dieser Blickwinkel im zweiten Teil mit der Rezeptionspraxis und dem Umgang mit diesen identitären Zuschreibungsmechanismen kontrastiert.

Zunächst können in der Entwicklungsgeschichte des Radios während des algerischen Unabhängigkeitskrieges drei Phasen unterschieden werden. Die erste Phase zwischen 1956 bis 1958 wurde geprägt durch die Bemühungen, den Hauptsender *Radio Algérie* zu einem Propagandainstrument auszubauen und führte zu Konfrontationen mit den Sendepinzipien des bis dahin vorherrschenden „ruhigen Provinzradio“.<sup>238</sup> Am 13. Mai 1958 wurde der Sender von Aufständischen des französischen Militärs besetzt und war fortan der Direktion des „Comité du Salut public“ (CPS) unterstellt. Als Direktor wurde Lucien Neuwirth eingesetzt, unter dessen

---

<sup>237</sup> Vgl. Martin, Marc: 1999, S.23f.

<sup>238</sup> Sabbagh, A.: 1999. S.27.

Führung der Sender eine Position einnimmt, die die Politik De Gaulles stark unterstützte.

„Politiquement, elle a aidé à rallier massivement et rapidement les Pieds-noirs à la solution qui permettait de mettre fin à l'affrontement entre Alger et Paris tout en préservant la présence française en Algérie: le retour de De Gaulle.“<sup>239</sup>

„Im Politischen Sinne hat er [der Sender] dazu beigetragen, die *Pieds-Noirs* stark und schnell an die Lösung zu binden, welche die Auseinandersetzung zwischen Algier und Paris beenden sollte und gleichzeitig die französische Präsenz in Algerien beizubehalten ermöglichte: die Rückkehr von De Gaulle.“

Zu dieser Zeit, darauf weist der Artikel von Marc Martin hin, war der Einfluss des Fernsehens in Algerien selbst noch marginal, während das Radiogerät unter den *Pieds-Noirs* weit verbreitet war und somit das Erreichen einer großen Hörer\_innenschaft unter der französischen Bevölkerung in Algerien gewährleistete.

Zwei Grundthematiken prägten Marc Martin zufolge das Programm des Senders in Hinblick auf Selbst- und Fremdbilder der Identitätskonstruktionen. Zunächst wird eine starke emotionale Beteiligung festgestellt, die das Gefühl einer kollektiven Identität und eines Zusammenhalts zwischen Frankreich und französisch Algerien schaffen soll. Hinzu tritt der Aufruf zur Verbrüderung,<sup>240</sup> auch mit den berberischen und arabischen Einwohner\_innen, um die Einstaatenlösung der *Algérie française* zu stützen. Darüber hinaus muss betont werden, dass *Radio Algérie* auch in Frankreich gehört wurde und dort eine der wichtigsten Informationsquellen für französische Bürger\_innen über die Auseinandersetzungen in Algerien darstellte. In diesem Sinne tritt die Stimme aus der Fremde mit einer Technik der wechselwirkenden Vereinnahmung auf, die europäisches Staatsgebiet mit dem Gebiet Algeriens vereinen soll.

Die Gefahr, die die Opposition zu De Gaulle in der Ausstrahlung dieser Sendungen sah, wird auch in den ab dem 25. Mai 1958 von der Regierung unter Pierre Pflimlin verordneten Funkstörungen gegen *Radio Algérie* deutlich.

Die dritte Phase der Radiogeschichte im Unabhängigkeitskrieg beginnt nach jener Zeit der strikten Zensur mit der Ausrufung der Fünften Republik und der Wahl De Gaulles zum Präsidenten Ende des Jahres 1958. Mit dieser politischen Neuerung wurde auch das Radio zum „Instrument einer Politik, die seine Wirkkraft im Zuge der massenhaften Verbreitung ermisst“.<sup>241</sup>

Das Motiv der Vereinnahmung spielte jedoch vor und nach den Ereignissen im Mai 1958 eine

---

<sup>239</sup> Martin, Marc: 1999, S.98.

<sup>240</sup> Vgl. Ibid: 1999, S.98f.

<sup>241</sup> Sabbagh, A.: 1999, S.29.

wesentliche Rolle in der Konzeption der Radiosendungen und erweist sich als fundamental, wenn man die Medienpraktiken des Radios im Zeitraum der algerischen Revolution hinsichtlich der Identitätskonstruktionen und der Repräsentation von Eigenem und Fremdem untersucht.

Bis ca. 1953 lässt sich davon ausgehen, dass die Hörfunkproduktion vorwiegend auf die europäische Hörer\_innenschaft in Algerien ausgerichtet wurde und somit eine Strategie der Vereinnahmung im Sinne einer Anbindung der kolonialen Oberschicht an die Mutternation Frankreich verfolgte. Als im Jahre 1953 zum ersten Mal die revolutionäre Sendung „La voix des Arabes“ aus Kairo gesendet wurde und sich damit auch auf medialer Ebene ein Umbruch der Machtverhältnisse abzeichnete, reagiert der französische Hörfunk in Algerien mit einer Ausweitung seiner Vereinnahmungsstrategie zur Befriedung und Unterwerfung der widerständigen Personen. Somit wird ein dreistimmiges System auf *Radio Algérie* eingerichtet, indem der Sender in den Sprachen Französisch, Arabisch und Kabyl ausstrahlt. Wiederum erkennt man hier das Paradox der französischen Kolonialpolitik zwischen Vereinheitlichung der allumfassenden Nation und der strikten Grenzziehung durch Justiz und Sprache, wie im Falle des Radios. Die arabischsprachigen Sendungen werden ab 1954 vermehrt produziert und ausgestrahlt. Innerhalb der folgenden zwei Jahre bis 1956 hat sich deren Sendezeit von sechs auf dreizehn Stunden täglich erhöht.<sup>242</sup> Die Notwendigkeit dieser Sendezeiterhöhung hängt nicht zuletzt mit der steigenden Verbreitung der Radioapparate zusammen. Das Interesse an der neuen Technik unter der algerischen Bevölkerung wird dabei durch die revolutionären Ereignissen in den nordafrikanischen Nachbarländern begünstigt, wie anhand der Ausführungen Fanons noch gezeigt wird.

Das französische Programm enthält zu dieser Zeit vorwiegend informative Sendungen, arabische und kabyllische Programme berichten demgegenüber weniger über aktuelle Ereignisse und spezialisierten sich unter Anleitung des französischen Ministeriums der „Action psychologique“ auf folkloristische Themen. Die Berichterstattung auf Französisch ist jedoch von den bereits erwähnten Richtlinien des Sprachgebrauchs durchzogen, zudem sollte der Fokus bei der Schilderung der Tätigkeiten der französischen Armee auf die „nicht-militärischen Aspekte“<sup>243</sup> und das „zivilisatorische[n] und emanzipatorische[n] Werk Frankreichs“<sup>244</sup> gerichtet werden. Die Konstruktion einer vereinenden, kollektiven Identität der algerischen Franzosen findet auf akustischer Ebene durch einen Jingle von *Radio Algerie* statt. Die Signaltöne dreimal kurz, zweimal lang entsprechen der Silbenbetonung der Wörter „Algérie française“.

Die davon getrennte Ausrichtung der Programme auf die nicht-französischen Hörer\_innen folgt bestimmten Zuschreibungen von Identitäten bestimmter Zielgruppen, orientiert sich an Definitionen

---

<sup>242</sup> Vgl. Sabbagh, A.: 1999, S.29.

<sup>243</sup> Ibid: 1999, S.38.

<sup>244</sup> Ibid: 1999, S.38.

des Radios als ein „lokales Medium“<sup>245</sup> und ist vor allem unter genderkritischen Gesichtspunkten interessant. Das Ministerium setzte sich in seiner Planung der arabischen und kabyllischen Sendungen zum Ziel

„convaincre les femmes, pivot essentiel de la société algérienne, traditionnelle et matriarcale“<sup>246</sup>

„die Frauen, essentielle Stütze der algerischen, traditionellen und matriarchalen Gesellschaft, überzeugen“

zu wollen. Doch bereits die Schriften Frantz Fanons geben Auskunft darüber, dass diese Form der Vereinnahmung fehlgeschlagen ist, wofür nicht zuletzt pauschale Identitätskonstrukte verantwortlich waren. Auf fast ironische Weise tritt die Verkennung der traditionellen Organisationsformen der Haushalte zu Tage, die das bis in die 1950er Jahre herrschende Desinteresse an der Rundfunktechnik der Algerier\_innen begründet.

„Sie [die algerische Gesellschaft] weist diese Technik zurück, weil sie ihre Stabilität und die traditionellen Formen der Geselligkeit in Frage stellt. Als Grund wird angegeben, daß die nach dem westlichen Muster zugeschnittenen Radioprogramme nicht der patriarchalisch strukturierten, kurz: der feudalen Hierarchie der algerischen Familie mit ihren vielfältigen moralischen Tabus entsprechen.“<sup>247</sup>

Die Bedeutung, die Frauen von Beginn an in der algerischen Revolution hatten, zeigt sich in einer sehr frühen theoretischen Auseinandersetzung mit diesem Thema<sup>248</sup>, beispielhaft auch an der Beteiligung von Frauen am berühmt gewordenen Bombenattentat auf die *Milk Bar* in Algier im Jahr 1956, und stellt sowohl die Annahme der patriarchalen als auch der matriarchalen Gesellschaftsstruktur in Frage. Deutlich wird darüber hinaus, dass die Ausrichtung des Radioprogramms nach Vorstellungen fixer Identitäten von Seiten der französischen Produzenten erfolglos blieb. Dies bestätigt die Aussage Fanons, „daß Radio Algier voll und ganz der Formel entspricht ‚Franzosen sprechen zu Franzosen.‘“<sup>249</sup>, die auf ein Kontinuum der orientalistischen

---

<sup>245</sup> Kleinsteuber, H.J.: 2012, S.58.

<sup>246</sup> Sabbagh, A.: 1999, S.32.

<sup>247</sup> Fanon, F.: 1969, S.50.

<sup>248</sup> Siehe hierzu u.a. Fanon, Frantz: „Algerien legt den Schleier ab“. in: *Ibid. Aspekte der Algerischen Revolution*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S.19-48. Sowie Harbi, Mohamed: „Les femmes dans la révolution algérienne“, entrevue réalisé par Christiane Dufrancatel, in: *Les révoltes logiques*, 11, 1980, S.77-92.

<sup>249</sup> *Ibid.*: 1969, S.67.

Fehleinschätzungen der Fremde verweist.<sup>250</sup>

Mit der steigenden Anzahl von Gewalttaten und Widerstand wird ab März 1956 die Informationsverbreitung durch militärische Einrichtungen einer totalen Kontrolle unterworfen. Es kommt zu einer verschärften Zensur unter Gérard Jacquet, dem französischen Staatssekretär für Information. Jacquet war es auch, der für die subtile Form der Propaganda im Radio plädierte und zu dem Prinzip überging, feindliche Stimmen mit „conter-revolutionären Desinformation“<sup>251</sup> zu übertönen. Dieses Prinzip wird vor allem aufgrund der ersten eigenständigen algerischen Sendung „La voix de l'Algérie libre et combattante“, welche im Dezember 1956 aus Kairo gesendet wird, relevant und prägt die neuen Strategien der Vereinnahmung. Infolgedessen scheinen sich die kollektiven Identitätsbildnisse, für welche die Radiostimmen, vorwiegend von *Radio Algérie*, sprechen sollen, auszudifferenzieren. Auf Ebene der französischen Sendungen versucht man die Wirkung einer subtilen Propaganda auf die französischen Soldaten, die in Algerien stationiert sind, auszurichten. Diese Akteursgruppe der Soldaten nutzt die Entwicklung des Hörfunks und des Transistorradios während des Krieges vor allem zur Kommunikation mit ihren Familien in Frankreich und so wird im selben Jahr die Sendung „Pour nos soldats“ ins Leben gerufen. In diesem Programm konnten Grüße und Nachrichten gesendet werden, es diente aber auch dazu, die Verbindung zum Heimatland als emotionale Bestätigung der offiziell propagierten Richtigkeit des Kampfes gegen den algerischen Widerstand zu nutzen. Auch die einführenden Radiotheorien von Kleinsteuber verweisen auf die Nutzung des Soldatenradios als „Kumpel, der Phasen der Langeweile oder auch der Isolation und Einsamkeit zu überwinden hilft“.<sup>252</sup>

Als ein weiteres Programm für Soldaten folgte im Jahre 1957 „La voix du bled“ mit einer Sendezeit von 30 Minuten täglich. Bereits der Titel, der sich an den Namen der arabischen Revolutionssender orientiert, macht deutlich, dass hier die Politik der „conter-revolutionären Desinformation“ verfolgt wird und auf diese Weise Hörer\_innen der revolutionären Sendungen abgezogen werden sollen, um deren propagandistische Wirkungen zu schwächen.

Ein Zitat des Colonel Lacheroy, des damals Verantwortlichen für die Sendungen aus Algier, belegt erneut die wesentliche Rolle zugeschriebener Identitäten in Ausrichtung der Programme.

---

<sup>250</sup> Hatte das vorherige Kapitel gezeigt, dass die Orientalmalerei das Bild von Freizeit der modernen, französischen Frau in in nächstliches Décor transportierte, findet in Bezug auf das Radio ein vergleichbarer Irrtum statt. Im Werk *D'Algérie* von Morvandiau wird verdeutlicht, dass die Frau des französischen Haushalts zu Hause in Nähe des Radioapparats bleibt, während der Mann in den Krieg nach Europa ziehen muss und auch die Leser\_innen bleiben mit der (Haus?)Frau beim Radioapparat. Auf Grundlage dieser familiären Erfahrung entstand folglich dann die Annahme, dass die Ansprache des Radios an die algerischen Hausfrauen als effektiv für die Verbreitung der vereinnahmenden Propaganda sei, womit wiederum, wie bereits in der orientalistischen Malerei, die eigene Ordnung zur Erklärung und Anpassung der fremden Ordnungen herangezogen wurde.

<sup>251</sup> Sabbagh, A.: 1999, S.30.

<sup>252</sup> Kleinsteuber, H.J.: 2012, S.38.

„Le musulman est un affectif, il craint les artifices mais veut bien se laisser aller vers ceux qui de façon toute simple lui parlent avec affection même en le rabrouant un peu...“<sup>253</sup>

„Der Muslim ist anhänglich, er fürchtet Künstlichkeit, aber lässt sich gerne in Richtung derer gehen, welche zu ihm auf ganz einfache Art mit Zuneigung sprechen, auch wenn sie ihn ein bisschen an-herrschen...“

Hier wird von Seiten der Produktion ein stereotypes Bild der „Anderen“ konstruiert, dass der (unter anderem religiösen) Inhomogenität der algerischen Bevölkerung nicht entsprechen kann und sich zudem am klassischen Kommunikationsmodell der unidirektionalen Übermittlung der Botschaften vom Sender zum Empfänger orientiert. Der in der Geschichtsschreibung als passiv dargestellte „Muslim“ wird zum passiven Radiohörer. Umso dringlicher erscheint es deshalb, an dieser Stelle die Handlungsspielräume der Rezipient\_innen im Umgang mit der Radiotechnologie anzusprechen. Zuvor sollen der Übersicht wegen die Entwicklungen der zugeschriebenen Identitäten, an denen sich die französisch-algerische Radioproduktion orientierte, zusammengefasst werden.

Bis 1954 bleibt diese Ausrichtung durch die Gemeinschaft der *Pieds-Noirs* bestehen, sodass die Programme der Verbindung der französischen Bürger\_innen mit ihrer Heimat gelten. Als mit Beginn der 1950er Jahre das Interesse der einheimischen Bewohner\_innen durch verbesserte Zugangsmöglichkeiten zu Rundfunkapparaten sowie die politischen Veränderungen der Nachbarländer wächst, werden im Hörfunk Methoden der Vereinnahmung entwickelt, die durch sprachliche und thematische Differenzierungen die weiteren Zielgruppen der algerischen Bevölkerung einerseits, sowie der französischen Soldaten andererseits, zusätzlich ansprechen möchten. Dabei dient die Vereinnahmung in allen Fällen einer Beibehaltung der französischen Präsenz in Algerien. *Radio Algérie*, als prominentestes Beispiel des französischen Hörfunks in Algerien, versuchte trotz der veränderten Zielgruppen, stets ein volksnaher Sender zu bleiben, der die „Stimme der Masse von Algier“<sup>254</sup> sprechen ließ. Die Möglichkeiten jedoch, diese Masse in ihrer Vielstimmigkeit sprechen zu lassen wurden zunehmend eingeschränkt, denn ab Februar 1958 werden auch kabyllische und arabische Sendungen vom Militär kontrolliert und zensiert.

Der Möglichkeit der Einstimmigkeit der *Algérie française* konnte durch algerische Revolutionäre nur von außerhalb des algerischen Territoriums widersprochen werden. Im Gegensatz zur dreisprachigen Struktur der französischen Produktion wandten sie sich an ihre Mitbürger\_innen in der einheitlichen Sprache des modernen Arabisch, zur Begründung einer nationalen Identität, welche durch die Grenzziehungen der französischen (Medien)Politik verhindert werden sollte.

---

<sup>253</sup> Colonel Lacheroy zitiert nach Sabbagh, A.: 1999, S.39.

<sup>254</sup> Sabbagh, A.: 1999, S.33.

Damit setzt die algerische Unabhängigkeitsbewegung auf die Eigenschaft des Rundfunks, als „Nation-builder“.<sup>255</sup>

Die Sendungen der „Voix de l'Algérie libre et combattante“ können jedoch nicht als einzige Form des Widerstands gegen die französische Besatzung im Bereich des Rundfunks gesehen werden, denn obwohl das Medium Radio zunächst als technische Verkörperung des Sender-Empfänger-Modells und damit besonders geeignet zur Verbreitung von politischer Propaganda erscheint, legen die medienreflexiven Beispiele der Graphic Novels nahe, auch auf Seiten der Hörer\_innen nach Handlungsspielräumen zu fragen.

Die bisher dargestellten Perspektiven nahmen vor allem die Produktionsaspekte der Radiotechnologie während des Unabhängigkeitskrieges in den Blick. Eine Möglichkeit, diesen Sichtweisen Perspektiven der Rezeptionsseite gegenüberzustellen, bieten, wie bereits erwähnt, die Schriften von Frantz Fanon, der seinen Text „Hier ist die Stimme Algeriens“ noch während des Krieges schrieb. Fanon untersucht hier vor allen Dingen die Veränderungen im Gebrauch des Radios, diesem „technischen Instrument der Besatzungsmacht“<sup>256</sup>, durch die algerische Bevölkerung. Deren Gebrauchsweisen unterscheidet er fundamental von jenen der französischen Bewohner\_innen Algeriens, denn für letztere habe das Radio die letzte „Verbindung mit der zivilisierten Welt“<sup>257</sup> dargestellt und somit erheblichen Einfluss auf deren Selbstbild und Selbstbewusstsein als Besatzungsmacht gehabt. Für die algerische Bevölkerung habe es bis zu Beginn der 1950er Jahre keinerlei Motivation gegeben, ein Radio zu nutzen, da diese Technik „ihre Stabilität und die traditionellen Formen der Geselligkeit in Frage stellt“.<sup>258</sup> Erst die Dekolonisierungsprozesse in Tunesien und Marokko und die Etablierung nationaler Sender dort sowie in Syrien, Ägypten und dem Libanon haben dazu geführt, dass die algerischen Bürger\_innen die „Notwendigkeit, [s]ein eigenes Informationsnetz auszubauen“<sup>259</sup> erkannt und dementsprechend ihre Position gegenüber dem Medium verändert haben. Innerhalb der Schilderungen Fanons treten zwei Daten hervor, der für ihn als Wendepunkt der medialen Praktiken gelten. Dies ist zunächst das bereits erwähnte Jahr 1952, welches von den nationalistischen Bewegungen der benachbarten Länder geprägt war. Der zweite Wendepunkt im Jahre 1956, mit welchem „sich die wirkliche Wandlung“<sup>260</sup> vollzogen habe, betrifft dann die Verwendung des Hörfunks im eigenen Unabhängigkeitskampf.

Am 12. Dezember 1956 wird zum ersten Mal eine eigenständige algerische Sendung auf Radio

---

<sup>255</sup> Kleinsteuber, H.J.: 2012, S.59.

<sup>256</sup> Fanon, Frantz: „Hier ist die Stimme Algeriens“, in: *Ibid: Aspekte der Algerischen Revolution*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S.49-67, S.51.

<sup>257</sup> *Ibid*: 1969, S.51.

<sup>258</sup> *Ibid*: 1969, S.50.

<sup>259</sup> *Ibid*: 1969, S.52.

<sup>260</sup> *Ibid*: 1969, S.57.

Tunis mit dem Titel „La voix de l'Algérie libre et combattante“ gesendet. Diese Stimme aus dem „Off“ des Landes Algerien habe in der Folge wesentlich zur Vereinigung und Vernetzung der nationalistischen Bewegungen in ganz Algerien beigetragen. So schreibt Fanon:

„Ein Radio besitzen heißt, der Nation ihren Tribut zu zollen, heißt, sich das Recht erkaufen, daß man diesem Volk angehört, das sich zum Kampf versammelt hat.“<sup>261</sup>

Auch Fanon geht auf diesbezügliche Reaktionen von Seiten der französischen Mächte ein und schildert die Verbreitung der pseudo-revolutionären Gegenpropaganda, die Beschlagnahmung der Geräte und die Einschränkungen im Verkauf von Apparaten und Ersatzbatterien.<sup>262</sup> Bis 1956 hatte die FLN selbst das Radio-Hören in Cafés oder öffentlichen Orten verboten, um der „Lüge des Okkupanten“<sup>263</sup> kein Gehör zu schenken. Mit der Möglichkeit, aus dem Ausland nicht-französische Nachrichten über die Konflikte zu empfangen und schließlich auch der Ausstrahlung einer eigenen Sendung, „wird die Lüge des Okkupanten zu einem positiven Aspekt der neuen Wahrheit des algerischen Aufstands“.<sup>264</sup> Fortan konnte über „La voix de l'Algérie libre et combattante“ der Stimme der französischen Besatzung widersprochen werden. Über Flugblätter und informelle Netzwerke, die zur damaligen Zeit auch unter der europäischen Bevölkerung als „arabisches Telefon“ bekannt waren, wurden die notwendigen Informationen über Sendezeit und Frequenz verbreitet, um die Stimme des widerständigen Algeriens empfangen zu können.

Obwohl auch die nationalistischen Sendungen darauf abzielten, eine vereinende Stimme zu schaffen und die nicht-französische Bevölkerung durch die Aufrufe zu einer „vorgestellten Gemeinschaft“ als Nation zu vereinen, unterscheidet sich ihr Sprachrhythmus durch die Notwendigkeit der geheimgehaltenen Ausstrahlung doch wesentlich von den vereinnahmenden Stimmen der französischen Programme.

„Schlecht zu verstehen, von einer Störung überdeckt, zwei oder dreimal im Laufe der Sendung zum Wechsel der Wellenlänge gezwungen, ist die *Stimme des kämpfenden Algeriens* fast niemals zusammenhängend vernehmbar. Es ist eine abgehackte, unterbrochene Stimme.“<sup>265</sup>

Diese Brüchigkeit der Stimme, die die Graphic Novels mit ihren Formgebungen der unterschiedlichen Kadrierung, der spezifischen Aneinanderreihungen und Unterbrechungen und der

---

<sup>261</sup> Fanon F.: 1969, S.58.

<sup>262</sup> Siehe hierzu Ibid: 1969, S.58f. sowie Sabbagh, A.: 1999, S.39.

<sup>263</sup> Fanon, F.: 1969, S.53.

<sup>264</sup> Ibid: 1969, S.53. Hervorhebung im Original.

<sup>265</sup> Ibid: 1969, S.59.

Verschränkung verschiedener Raum- und Zeitebenen durch die erzeugten Spannungen zwischen Bild und Text sowie zwischen den Einzelbildern selbst zum Ausdruck bringen, war somit im historischen Kontext ein wesentliches Element der selbstbestimmten Aneignung von Radiotechnologie.

„Der Monolog der kolonialen Situation verschwindet nach 1956 völlig“,<sup>266</sup>

schreibt Fanon und bezieht sich dabei nicht nur auf die Unterbrechungen der Ausstrahlung von „La voix de l'Algérie libre et combattante“ sondern ebenfalls auf die Vielstimmigkeit der Rede, die die Radiogeräte „links und rechts von Radio Algier auf der Sendeskala, auf verschiedenen und vielfältigen Wellenlängen, [...]“<sup>267</sup> hörbar werden lassen.

Direkte Anspielungen auf diese nationalistische Verwendung des Radios sind in den analysierten Graphic Novel nicht vorhanden. Damit entspricht das Relief medialer Konstruktionen, welches die Werke sichtbar machen, der Tatsache, dass die propagandistische Verwendung der Technologie als dominant hervortritt und das Hinterfragen dieses Mediums der Macht in den Mittelpunkt gestellt wird. Eine Anspielung auf die Technik des „arabisches Telefon“ können Leser\_innen in der Graphic Novel *Le Chemin de l'Amérique* finden. Hier erfährt der Protagonist Said von den geheimen Informationsnetzwerken der FLN durch seinen Bruder, der als Widerstandskämpfer im Untergrund tätig ist. Mit Said selbst wird das Motiv der Vereinnahmung auch auf die individuellen Aspekte der Identität übertragbar. Als erfolgreicher Boxer verlässt er seine Heimat Algerien, um in Frankreich und später Amerika Karriere zu machen. Seine Popularität sieht er selbst als Folge seines Könnens und erfährt erst im Laufe der Erzählung, dass sein Ruhm zum Großteil der Vereinnahmung und Instrumentalisierung durch französisch-algerische Sportmäzene zu verdanken ist. Diese wollen seine Berühmtheit nutzen, um ihn für die Unterstützung der Einstaatenlösung der *Algérie française* und die Finanzierung der darauf abzielenden Kriegshandlungen zu gewinnen. Wiederum ist es die Radiostimme, die Said informiert, dass ihm, als Indigenem, aufgrund seiner Erfolge die französische Staatsbürgerschaft verliehen wurde.<sup>268</sup> Während der Text des Radios von einer Erweiterung der offiziellen Identität berichtet, erfahren die Leser\_innen mit Said von der tatsächlichen Verkürzung seiner Identitäten als Folge der propagandistischen Vereinnahmung.

---

<sup>266</sup> Fanon, F.: 1969, S.66.

<sup>267</sup> Ibid: 1969, S.66.

<sup>268</sup> Siehe Baru/ Thévenet: *Le chemin de l'Amérique*. Paris: Albin Michel 1990, S.17.



Abbildung 7: Said Boudiaf

Diese Reflexionen der Propagandamittel und der Techniken der Dekonstruktion der einheitlichen Stimme in den Comics machen „die Zerbrechlichkeit, die Bedingtheit und schließlich die Heuchelei der französischen Stimme“<sup>269</sup> deutlich. Aus heutiger Perspektive scheinen jedoch auch die Vereinheitlichung der algerischen Bevölkerung und die Einstimmigkeit der Sendungen, welche durch die FLN bestimmt werden, problematisch. Daher erscheint es zunächst wichtig, den historischen Kontext des Textes von Fanon zu bedenken. Die von ihm vehement vollzogene Zweiteilung von Französ\_innen und Algerier\_innen in zwei homogene Gruppen ebenfalls zu hinterfragen, ist eine politische Notwendigkeit, die in den vielstimmigen Panels der Graphic Novels zum Ausdruck kommt und identitätsverkürzenden Zuschreibungen sowie einer Grenzziehung zwischen aktivem Sender und passivem Empfänger, welche ihrerseits beide das koloniale System reproduzieren, entgegenwirken soll, da die Gefahr der vereinheitlichten Stimme auch im politisch offiziell unabhängigen Nationalstaat fortbesteht.

In einem Kapitel mit der Überschrift „Von nationalen Konstanten und naturgegebenen Wahrheiten“ schreibt hierzu der algerische Schriftsteller Boualem Sansal:

„Öffnen wir die Büchse der Konstanten und sortieren wir genau: Da findet man:

*Das algerische Volk ist arabisch.*

Das ist wahr, meine Brüder, unter der Bedingung, die Berber (Kabylen, Chaoui, Mozabiten, Tuareg, etc., schätzungsweise 80% der Bevölkerung) und die von der Geschichte Naturalisierten (Mozaraber, Juden, Pieds-Noirs, Türken, Coulouglis, Afrikaner...,

<sup>269</sup> Fanon, F.: 1969, S.66.

schätzungsweise 2-4%) vom Ergebnis anzuziehen. Die übrigen 16 bis 18% sind Araber, niemand bestreitet das. Man kann freilich nichts beschwören, alles ist sehr schwankend, [...]“<sup>270</sup>

Das Zitat Sansals verweist, wie das Zitat des Liedes, auf die algerische Politik der Arabisierung zur Begründung der nationalen Identität. Rückblickend wird heute von einer „culture de silence“<sup>271</sup>, die ab 1962 in Algerien Wurzeln schlug, gesprochen. Dieses Stille bezieht sich im weiteren Sinne auf eine mögliche Aufarbeitung der Kriegsgeschehnisse, wurde vom algerischen wie vom französischen Staat gleichermaßen befürwortet, und hat eine offizielle Versöhnung bis heute unmöglich gemacht. De Gaulle äußerte zwar in einer Rede im Jahre 1961, dass in Algerien Krieg herrsche, bis Anfang der 1990er Jahre war jedoch der Term „Krieg“ in Bezug auf den algerischen Unabhängigkeitskampf vermieden und durch den Begriff des „Ereignisses“ ersetzt worden. Im engeren Sinne, und innerhalb der Grenzen des Nationalstaates Algerien, wird mit der „Kultur der Stille“ aber vorrangig die vehemente Politik der Arabisierung zur Erzeugung einer nationalen Einstimmigkeit in arabischer Sprache angesprochen. Weitere autochthone Sprachen, wie beispielsweise das Tamazight wurden für eine Verwendung in Medien und Unterricht verboten. Erst am 10. April 2002 wurde Tamazight durch eine Gesetzesänderung offiziell als eine Nationalsprache Algeriens anerkannt.<sup>272</sup> Die 1962 an die Macht gekommene Einheitspartei FLN verordnete folglich eine arabische Einstimmigkeit und förderte dadurch eine „Gleichschaltung der algerischen Bevölkerung unter dem Vorzeichen der „arabischen und islamischen Identität“.<sup>273</sup> Diese Versuche der „Gleichschaltung“, welche immer wieder zu gewalttätige Konflikten im Land führten und führen, geschehen parallel mit einer zweiten Phase der Aneignungspraktiken des Rundfunks im postkolonialen Kontext. Andreas Fickers klassifiziert diese Aneignungspraktiken in insgesamt drei Phasen. Auf die erste Phase der „Erscheinung“<sup>274</sup>, welche in Algerien unter der indigenen Bevölkerung merkbar ab Beginn der 1950er Jahre stattfand, folgt nach Fickers die Phase der „Instrumentalisierung“ des Rundfunks im Zuge der Erschaffung einer nationalen Identität. In diesem Sinne wird in jener Phase auch die Einstimmigkeit instrumentalisiert und multiple Identitätsvorstellungen der Bevölkerung, zu Gunsten einer kollektiven, umfassenden, starken und geschlossenen Identität, negiert. Im Anschluss

---

<sup>270</sup> Sansal, Boualem: *Postlagernd: Algier. Zorniger und hoffnungsvoller Brief an meine Landsleute*. Gifkendorf: Merlin 2008, S.27.

<sup>271</sup> Abucar, Mohamed H.: *The Post-colonial society. The Algerian Struggle for economic, social and political change 1965-1990*. New York/ Wien: Lang 1996, S.55.

<sup>272</sup> Siehe Gesetzesänderung vom 10. April 2002, online einsehbar unter [http://www.apn-dz.org/apn/french/constitution96/loi02\\_03.htm](http://www.apn-dz.org/apn/french/constitution96/loi02_03.htm), letzter Zugriff: 12.12.2011.

<sup>273</sup> Faath, Sigrid: „Die ungelöste Berberproblematik in Algerien. Grundlage für einen Dauerkonflikt.“, Hamburg: Wûquf Online 2002, S. 222-228, unter: [http://www.wuquf.de/wuquf\\_online/wuquf-online-analyse-7.pdf](http://www.wuquf.de/wuquf_online/wuquf-online-analyse-7.pdf), letzter Zugriff: 12.12.2011.

<sup>274</sup> Fickers, Andreas: „Transistorradio in Afrika. Geschichte, Politik und Technik“, in: Becker, Jörg (Hg.): *Radio: Kommunikation in Afrika*. Düsseldorf: DGB Bildungswerk 2002, S.36-40, S.39.

an diese Tendenzen eines vereinheitlichenden Nationalismus folgt dennoch eine Phase der „Demokratisierung“<sup>275</sup>, die sich über den Hörfunk hinaus auch auf die Anerkennung von Minderheiten in der Nationalkultur beziehen lässt. Dies wiederum schließt nun, an das Zitat zu Beginn dieses Kapitels an. Während die Musiker versuchen eine politisch verordnete sowie durch Medien der Macht wie das Radio transportierte Einstimmigkeit mit musikalischen Mitteln aufzubrechen, kreieren die Graphic Novels mit visuellen Mitteln „Disakkorde“ und Differenzen, die das Propagandamittel Rundfunk hinterfragen. Dennoch lassen sich in den erwähnten Phasen der Aneignung Parallelen zur Geschichte des Comics in Algerien ziehen. Nach einer staatlichen Förderung der algerischen Comicproduktion ab 1962, im Sinne einer counter-history, kommen die kritischen Stimmen heute zumeist von Autor\_innen, die in Frankreich im Exil leben oder in Frankreich aufgewachsen sind und sich nun mit ihren familiären Wurzeln in Algerien befassen. Die Medienreflexivität ist dabei ein Ausdruck einer kritischen Perspektive und lässt sich in den nationalistischen Comics aus Algerien nicht finden. Folglich trägt sie dazu bei, dass eine „Demokratisierung“ der verschiedenen Medien immer als ein kontinuierlich stattfindender Prozess zu begreifen ist, der im Hinblick auf Gerechtigkeit der Repräsentations- und Präsentationsformen einer, als vielschichtig anerkannten, Gesellschaft fortwährend zu Gunsten einer Utopie von Demokratie ausgehandelt werden muss. Der Stimme des Anderen dabei Raum und Artikulationsmöglichkeiten zu geben, ist ebenfalls zentraler Bestandteil in Waldenfels' Konzept der Fremde.

Untersucht man die Verwendungspraktiken der Radiotechnologie im algerisch-französischen Konflikt mit der Terminologie von Bernhard Waldenfels und fasst das Medium als einen „Fremdheitsvektor“ auf, wie es im ersten Kapitel ausgeführt worden ist, so lassen sich Distanzen zwischen konstruierten Identitätsbildern erfassen, die aus den spezifischen Produktions- und Rezeptionskontexten des Radios resultieren. Bezüglich dieser Distanzen betont Marc Martin im Allgemeinen bei politischen Krisen die Anpassungsfähigkeit des Mediums Radio an rasche Meinungsumschwünge im offiziellen Diskurs<sup>276</sup> sowie die starke Dramatisierung, die während der Informationsübertragung durch die Radiotechnologie stattfindet.<sup>277</sup> Die von Martin beschriebene Macht der „Dramatisierung“ resultiere aus der unmittelbaren Verknüpfung der öffentlichen Sphäre des politischen Diskurses mit der privaten Sphäre des Haushalts und damit aus der direkten Adressierung der Politiker, wie Mitterrand oder De Gaulle, an die Bürger\_innen Frankreichs und der damaligen Kolonie Algerien. Dass diese vermeintliche Unmittelbarkeit durch die Radiotechnik nicht ganz unmittelbar bleibt, hat die oben erwähnte Möglichkeit der Lautschriften in Comics verdeutlicht und zudem an die Möglichkeiten der Rezipient\_innen erinnert, über eine eigenständige

---

<sup>275</sup> Fickers, A.: 2002, S.39.

<sup>276</sup> Vgl. Martin, M.: 1999. S.17-26, S.25.

<sup>277</sup> Vgl. Ibid: 1999. S.17-26, S.25.

Handlungsmacht gegenüber dem Medium zu verfügen, sodass die Stimme gehört werden kann, aber nicht muss, und daher mitunter von privateren Aspekten überlagert wird. Die räumliche Distanz, die durch den Hörfunk übertönt werden soll, wird somit von einer Handlungsmacht der Empfänger\_innen wieder hergestellt. In diesem Sinne gelingt es dem Regierungsfunk nicht, in jeden Haushalt einzudringen, da die politische Stimme dort von den mannigfaltigen Stimmen der Bewohner\_innen überlagert und gebrochen wird. Weiters gilt es zu bedenken, dass die Nivellierung der Distanz durch den Hörfunk auch durch die Zugangsmöglichkeiten zu einem Radioapparat bedingt wird. Durch Ungleichheiten in den Besitzstrukturen zwischen der französischen und der algerischen Bevölkerung werden kulturelle und soziale Distanzen und Differenzen verschärft. Nur der französischen Bevölkerungsschicht Algeriens war es somit möglich, durch die Radiotechnologie mit ihrem „Vaterland“ auf dem europäischen Kontinent verbunden zu werden, während arabische oder berberische Bürger\_innen von dieser „vorgestellten Gemeinschaft“<sup>278</sup>, die das Radio zusammenhalten sollte, zunächst strikt ausgeschlossen wurden. Diese mediale Besitzstruktur spiegelt daher auch ein rechtliches System der Ungleichheit im Kolonialstaat Frankreich wieder.

Die Ambivalenzen dieser In- und Exklusionsmechanismen durch Zugang oder Verwehren der Technik verweisen erneut auf die Widersprüche einer kolonialen Gesellschaft, die einerseits die „fremden“ Identitäten algerischer Einwohner\_innen vereinnahmen möchte; dies zu Gunsten der umfassenden französischen und imperialistischen Nation. Andererseits wird innerhalb dieses Herrschaftsgebietes eine klare Differenzierung zwischen den zwei Teilen Frankreichs, der *France métropolitaine* und den Kolonien, auch auf die Menschenbilder übertragen. Da den indigenen Bewohner\_innen der Zugang zu Radiogeräten mit deren zunehmender Massenproduktion und Popularität nicht mehr länger versperrt bleiben konnte, versuchte die französische Regierung im Jahre 1955 zunächst gesetzliche Regelungen in Form von Einfuhr- und Erwerbsbeschränkungen anzuwenden, wandte sich dann aber einem Prinzip zu, die Technik des Radios zur ideologischen Vereinnahmung auch bezüglich der indigenen Bevölkerung anzuwenden. Wenn Waldenfels von der „Fremdheit der Stimme“ schreibt, dass die gänzlich fremde Stimme unverstänglich bleiben muss, so wurde dies im Zusammenhang der neuen Radioprogramme angesichts einer algerischen Hörer\_innenschaft bedeutend, als die französische Radioagentur *RTF* ab 1954 begann verstärkt Sendungen in den Sprachen Arabisch und Kabyl zu produzieren.

Trotz dieser Versuche der Anpassung der französischen Programme an die lokalen Bedingungen in Algerien und den Versuchen die angenommenen Identitäten der Bevölkerung durch spezifische Themen zu vereinnahmen, verkennt die Struktur des Mediums Radio den „An-spruch“<sup>279</sup> der Fremde. Diesen auf akustischer Ebene anzuerkennen hieße, zu verstehen, dass „das Hören, das von

---

<sup>278</sup> Anderson, B.: 2006, S.123.

<sup>279</sup> Waldenfels, B.: 2010, S.192.

uns ausgeht, unwiderruflich von der Stimme geschieden ist, die auf uns zukommt.“<sup>280</sup> Das Primat der fremden Stimme im Konzept von Bernhard Waldenfels trägt medientheoretisch dazu bei, sich auf das Hören der Rezipient\_innen einzulassen und die Stimme des Radios als die fremde Stimme zu verstehen. Dieser Perspektivenwechsel ermöglicht einerseits, die Problematik des Sender-Empfänger-Modells zu überwinden und das Hören oder Nicht-Hören als aktive Beteiligung zu sehen, läuft aber andererseits Gefahr, die propagandistischen Methoden des Rundfunks außer Acht zu lassen.

„Was die Fremdheit der Stimme des Anderen angeht, so erwächst sie aus einem *An-Spruch*, der wie der fremde An-blick auf uns zukommt und dem eigenen Sprechen vorausleilt.“<sup>281</sup>

Das Medium Radio jedoch, als eine Art des „Fremdheitsvektors“, scheint im traditionellen Gebrauch nicht nur dem eigenen Sprechen vorauszuweichen, sondern das Sprechen ganz in ein Schweigen zu überführen, da eine Antwort auf diese spezifische Form der Sendung klassischerweise nicht vorgesehen ist. Die kritische Form der Antwort auf die Stimme des Radio liegt dann lediglich in der Handlungsmacht der Empfänger\_innen, der Stimme kein Gehör mehr zu schenken, wie sie in den Graphic Novels am Beispiel von Morvandiau ersichtlich werden konnte. Die weitreichenderen ethischen Bedeutungen der Stimmsymbolik und deren gesellschaftliche und politische Verwendung in alltäglichen Sprachspielen<sup>282</sup> führen bei Waldenfels zum Begriff der „Responsivität“<sup>283</sup> als Grundlage eines Umgangs mit dem Fremden.

„Die Bildung von Randgruppen und die Abstempelung bestimmter Völker zu >Randvölkern< verweisen auf die Grenzen einer Responsivität, die durch alle Sinnablagerungen und Regelmechanismen hindurchscheint.“<sup>284</sup>

Diese „Grenzen der Responsivität“ scheinen sich in der Technik des Radios zu manifestieren, daher hat man es mit einem technisch bedingten Ausschluss der Polyphonie zu tun. Differenzen, Unstimmigkeiten und Polyphonie, das hat auch die Kontrastierung der Analysen von französischen (Propaganda)sendungen mit dem Text Frantz Fanons gezeigt, können beim Radio nur durch subversive Formen des Gebrauchs und eigenständiger Aneignung der Technik stattfinden. Im Medium Comic hingegen ist die polyphone und polychrone Ästhetik ein wesentliches Kriterium des Rezeptionsprozesses und erhebt somit seinen eigenen kognitiven „An-spruch“ an die

---

<sup>280</sup> Waldenfels, B.: 2010, S.193.

<sup>281</sup> Ibid: 2010, S.195.

<sup>282</sup> Vgl. Ibid: 2010, S. 183f.

<sup>283</sup> Ibid: 1997, S.119.

<sup>284</sup> Ibid: 1997, S.119.

Leser\_innenschaft. Denn, so schreibt Urs Urban in Anschluss an Waldenfels

„Die „Rede des Anderen“ ist also nicht nur vielstimmig, sondern darüber hinaus auch vielfach vermittelt und in dieser Vermitteltheit gebrochen.“<sup>285</sup>

Diese Brüchigkeit der Stimme findet in den Comics ihre Entsprechung durch die ästhetischen Strategien der Wiederholung, der vielfältigen Möglichkeiten von Onomatopoetika und verschiedenen Schriftbildern, Zeit- und Ortswechselln zwischen Panels und der stets vorhandenen Spannung zwischen Einzelbild und Ordnung der gesamten Seite.

Diese gestalterischen Elemente des Comics, die deren hybriden Ordnungssystemen entspringen, führen zu unterschiedlichen Arten zeitlicher und räumlicher Verschiebungen wie Verschränkungen, schaffen mit Hilfe visueller Ausdrucksmittel Imitationen der Akustik des Radios und betten diese in neue Bild- und Tonordnungen ein, die die Einstimmigkeit propagandistischer Medienformate und der daraus resultierenden Einschränkung „polyphoner“ Identitäten kritisieren. Daraus erwachsen Möglichkeiten den „An-spruch“ des gegenüberstehenden Subjekts auf un-vereinnahmende Weise anzuerkennen und der Vielstimmigkeit Raum zu geben. Dabei gilt, dass Ton und Bild zwar unabhängig voneinander wahrgenommen werden können, aber doch auf kognitive Weise miteinander in Beziehung gesetzt werden und man somit bei der Lektüre-Erfahrung des Comics von einer synästhetischen Erfahrung auszugehen hat. In diesem Sinne schreibt Rancière

„[...] Und die Stimme ist nicht die Manifestation des Unsichtbaren, das der sichtbaren Form des Bildes entgegengesetzt ist. Sie ist selbst in einen Vorgang der Bildherstellung eingebettet. Sie ist die Stimme eines Körpers, die ein sinnliches Ereignis in ein anderes umwandelt, indem sie sich bemüht, uns „sichtbar“ zu machen, was sie selbst gesehen hat, uns sehen zu lassen, was sie uns sagt.“<sup>286</sup>

Der folgende, zweite Exkurs innerhalb dieser Arbeit, wird sich dieser Schwellenerfahrung zwischen Stimme und Bild in den Graphic Novels widmen. Dabei wird die Frage nach den visuellen Ausdrucksmitteln zur Vermittlung einer fremden Sprache im Mittelpunkt stehen, anhand derer der Umgang der Autor\_innen und Zeichner\_innen mit der arabischen und kabyllischen Sprache untersucht werden soll.

---

<sup>285</sup> Urban, Urs: 2007, S.35.

<sup>286</sup> Rancière, Jacques: „Das unerträgliche Bild“, in: Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen 2009, S.101-123, S.111f.

## Exkurs 2: Schwellen zwischen Bild und Sprache – „Fremdheit“ der Sprachen

Dieser zweite Exkurs kann sich auch als eine Art Fortführung des ersten Exkurses zu den Karikaturen verstehen lassen. Dort stand das karikaturistische Verfahren mit Beispielen zu Wort-Bild-Kombinationen und Wortspielen im Vordergrund. Auch der folgende Einschub zur Visualisierung einer „fremden“ Sprache im Comic widmet sich den spezifischen Formen von gesprochenen Wörtern im Comic und deren Bildlichkeit. Im Vorhinein ist festzuhalten, dass die „Fremdheit“ der Sprache, wiederum mit Waldenfels, als etwas zunächst vollkommen Unverständliches zu verstehen sei, das sich im Moment der Begegnung der Erklärungsmöglichkeit innerhalb der eigenen sprachlichen Ordnung entzieht.

Die beiden Sprachen aus Algerien, welche innerhalb des Portfolios auftauchen, Arabisch und Kabylich, werden den meisten Leser\_innen der Alben als derart „fremd“ erscheinen, da die Werke alle in Frankreich und auf französischer Sprache publiziert worden sind. Lediglich von *Les hommes du Djebel*, einer algerischen Publikation zum Unabhängigkeitskrieg, existiert eine arabische Ausgabe.

In der theoretischen Literatur zum Medium Comic wurde das Verhältnis von Text und Bild häufig untersucht und dem Text werden dabei im Allgemeinen fünf mögliche Erscheinungsweisen zugeschrieben. Dazu gehören zunächst der Peritext des Albums, dann das Rezitativ als *voice over* oder Erzähltext, der Dialog, welcher auch die Sprechblasen und Denkblasen fasst, eine Vielzahl von möglichen Onomatopoetika und letztendlich Textformen der fiktionalen Welt<sup>287</sup>, wie es beispielsweise die Zeitungsartikel im nächsten Kapitel sein werden.

Die Darstellung einer „fremden“ Sprache findet sich vorrangig im Dialog, da dort die Erfahrung mit einer „fremden“ Sprechweise zwischen zwei sprechenden Subjekten verdeutlicht werden kann. Geht man davon aus, dass eine „fremde“ Sprache zunächst unverständlich ist, wird sich ihre Verschriftlichung im Comic auch einer Form von Onomatopoetik zuordnen lassen. Dies wäre dann der Fall, wenn lediglich Lautzeichen ersichtlich werden, ohne den Leser\_innen einen Sinn zu vermitteln. Dabei würde die „imaging function“<sup>288</sup> des Textes in besonderer Weise betont werden und die folgende Aussage von Roland Barthe stützen, denn „damit sich die Schrift in ihrer Wahrheit offenbart...muss sie unlesbar sein.“<sup>289</sup>

Ein Beispiel hierfür findet sich in *Asterix und Kleopatra* wenn die Sprechblasen der ägyptischen Sprecher\_innen mit einer Art von Hieroglyphen gefüllt werden<sup>290</sup>. Allerdings lassen sich bei dieser Bildschrift wiederum Rückschlüsse auf den Inhalt ziehen, da sie einen hohen Symbolcharakter hat,

---

<sup>287</sup> Vgl. Miller, A.: 2007, S.97.

<sup>288</sup> Fresnault-Deruelle zitiert nach Miller, A.: 2007, S.99.

<sup>289</sup> Roland Barthes, zitiert nach Bruckstein Çoruh, Almuth Sh./ Budde, Hendrik (Hg.): *Taswir – Islamische Bildwelten und Moderne*. Katalog zur Ausstellung der Berliner Festspiele 2009. Berlin: Nicolai 2009, S.V/1.

<sup>290</sup> Goscinny, René/ Uderzo, Albert: *Asterix und Kleopatra*. Berlin: Ehapa 1986.

der von westeuropäischen Leser\_innen vermutlich entschlüsselt werden kann.

War im vorherigen Kapitel von Einstimmigkeit und Vielstimmigkeit die Rede, so ist ein Element der Vielstimmigkeit in den Graphic Novels die Form, in welcher der „An-spruch des Fremden“ sichtbar gemacht wird. Damit erhält die Verschriftlichung eine ethische Bedeutung für das Verständnis vom gegenübergestellten Subjekt und entscheidet auch über dessen gleich- oder ungleichberechtigte Stellung im Dialog.

In einer Einleitung von Marcus Kleiner zur gesellschaftskritischen Medienwissenschaft heißt es demnach:

„Die Grenzen der Wirklichkeit des sozial und medial Wirklichen sind v.a. Sprachgrenzen, und Sprachgrenzen sind zugleich Grenzen des Verstehens und der Verständigung.“<sup>291</sup>

Um der Bedeutung der Sprache innerhalb dieser Arbeit einen Raum zu geben, werden deshalb nun die verschiedenen Techniken des Umgangs der verschiedenen Autoren mit den Sprachen in Algerien Autoren dargestellt werden. Von den sieben detailliert untersuchten Alben des Portfolios verwenden die Mehrheit, vier Alben, einheitlich die französische Sprache, auch wenn die Handlung unter algerischen Figuren abläuft.

Somit sind es die *Carnets d'Orient*, *Le Chemin de l'Amérique* und *Azrayen'*, welche in ihren Dialogen auf eine „Fremdheit“ der anderen Stimmen eingehen und diese visuell auszudrücken versuchen.

Im ersten Kapitel wurde bereits die Erfahrung der Unverständlichkeit des Arabischen im ersten Band der *Carnets d'Orient* beschrieben. Diese Ausdrucksform tritt jedoch ausschließlich in jener beschriebenen Szene auf, in welcher der Autor und Zeichner es ermöglicht die „fremde“ Sprache in ihrer Eigenständigkeit und „Fremdheit“ als Unverständlichkeit stehen zu lassen. Im weiteren Verlauf der Geschichte wird zwar eine Differenz zwischen Französisch und Arabisch weiterhin markiert, dies geschieht jedoch dadurch, dass die arabische Sprache ins Französische transkribiert und mit Serifen und Schnörkeln versehen wird<sup>292</sup>. Somit wird den algerischen Protagonist\_innen die Fähigkeit einer autonomen Sprache wieder entzogen, indem das Arabische auf Grundlage orientalistischer Klischees in die eigene Ordnung eingepasst wird. Der „An-spruch“ der „fremden“ Stimme würde damit wiederum verkannt werden. Ein vergleichbares Phänomen beobachtet Ian Horton in seinem Artikel über kolonialistische Stereotype in europäischen Comics, wiederum in einem Band von *Asterix*. Der Autor schreibt:

---

<sup>291</sup> Kleiner, Marcus S.: 2006, S.85.

<sup>292</sup> Vgl. Ferrandez, J.: 1994, S.45ff.

„This „Otherness“ is emphasised in the speech balloons of the Goths by using a Black Letter typeface that stresses the cultural differences between the Romans and Gauls, and indicates language barriers.“<sup>293</sup>

Dass diese Sprachgrenzen, von denen auch Marcus Kleiner spricht, bestehen, steht außer Frage, dennoch scheint die Visualisierung der anderen Sprachen auch etwas darüber auszusagen, mit welcher Anerkennung und Achtsamkeit man ihren Sprecher\_innen gegenüber tritt.

Wenn Waldenfels von der „fremden Stimme“ behauptet, dass sie uns anspricht, bevor wir sie verstehen und dadurch den Prozess der Responsivität in Gang setzt<sup>294</sup>, so scheint diese Vorstellung in den zwei Alben von *Azrayen'* des Zeichners Lax eine gestalterische Entsprechung zu finden. Hier wird die kabyllische Sprache orthophonisch in lateinische Schrift transkribiert, bleibt jedoch in ihrer Unverständlichkeit bestehen und erhält erst nachträglich eine Übersetzung am unteren Rand der jeweiligen Seite, welche in der Sprechblase selbst mit einem kleinen Sternchen angedeutet wird<sup>295</sup>.

Eine andere Form der Markierung von sprachlicher Differenz, welche ebenfalls nach orthophonischem Prinzip verfährt, findet sich in *Le Chemin de l'Amérique*. Obwohl alle Dialoge wie auch die Briefe des Protagonisten Said und seines Bruders in französischer Sprache verfasst sind, hebt Baru einen Unterschied in der Aussprache hervor. Im familiären Milieu von Said lesen die Rezipient\_innen daher eine Transkription des algerischen Dialektes vom Französischen<sup>296</sup>, während in allen übrigen Umgebungen der Handlung das standardisierte Französisch geschrieben wird. Auch hier besteht folglich eine andere Sprachordnung, die jedoch nicht als „fremd“ im Sinne von unverständlich auftritt.

Ein Beispiel der vollkommenen Unverständlichkeit findet sich in *D'Algérie*. Aus subjektiver Sicht des Erzählers wird ein Gespräch bei Tisch von außen beobachtet. Die Unterhaltung läuft in Sprechblasen ab, in welchen sich lediglich Wellenlinien befinden. Dem Protagonisten der Handlung, wie auch den Lesenden, bleibt somit der Inhalt komplett vorenthalten. Erst als die Hauptperson selbst am Tisch Platz genommen hat, wird das Gespräch ebenfalls lesbar und verständlich.<sup>297</sup> Damit hat die Sprache den Bereich der Onomatopoeitika betreten und es wird ihre Bildlichkeit betont, während eine Textfunktion aufgrund der Unlesbarkeit zurücktritt. Dabei ist diese Visualisierung von Akustik wesentlicher Bestandteil der Erzählstruktur. Mechthild Bierbach

---

<sup>293</sup> Horton, Ian: „Colonialist stereotypes in Innovative European Comic Books“, in: Leinen, Frank/ Rings, Guido: *Bildwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*. München: Martin Meidenbauer 2007, S.125-141, S.128.

<sup>294</sup> Vgl. Waldenfels, B.: 2010, S.241.

<sup>295</sup> Siehe Giroud, Frank/ Lax: *Azrayen'*. Band 1. Charleroi: Dupuis 1998, S.31, 39, 42ff.

<sup>296</sup> Siehe Baru/ Thévenet: 1990, S.1-3.

<sup>297</sup> Vgl. Morvandiau: 2007, o.A.

spricht bei der Wahrnehmung der Leser\_innen von Onomatopoetika in Comics davon, dass diese „ganz eigentümliche rezeptive Vorgänge auslösen, die weder mit denen des „Bilderlesens“ der Panels noch mit denen des „Wortlesens“ der Blasen identisch sind.“<sup>298</sup>

Dabei geht sie dann neben semiotischen Aspekten auch auf die räumliche und zeitliche Dimension des Klangs in Comics ein.<sup>299</sup> Das Volumen des Klangs strukturiert demzufolge den Raum der Erzählung, während die Zeitlichkeit der Rede oder des Geräusches wiederum die Erzählzeit prägen. Auch Waldenfels spricht in seinem Konzept der Stimme „als Ereignis“<sup>300</sup> davon, dass diese eine „eigentümliche Voluminösität“<sup>301</sup> besitze. Aus seinen Überlegungen zur Begegnung mit den „Fremden“ und ihrer jeweiligen Sprache geht eine Zeit-Raum-Verschränkung hervor, die dann zu einem „Doppelereignis von Pathos und Response“<sup>302</sup> wird. Indem Waldenfels diese Verschränkung als geteilte Erfahrung des „Fremd-seins“ beschreibt, können sich dadurch in seinen Überlegungen die Dialogpartner\_innen unter gleichberechtigter Anerkennung gegenüber treten, die jeweilige Stimme des Gegenübers und damit den jeweiligen „An-spruch“ in ihrer Eigenständigkeit anerkennen.

Nicht nur legt eine Untersuchung der Visualisierung von Sprache nahe, die Trennung zwischen Zeit- und Raumkünsten nach Lessing aufzuheben und weist darauf hin, dass jedes Abbild von Sprache auch mit Fragestellungen zur Anerkennung des „An-spruchs“, der von jedem Gegenüber artikuliert wird, verknüpft ist, sie bietet auch Anlass die Dialogstrukturen im postkolonialen Diskurs zu untersuchen. Hierzu schreibt Amartya Sen:

„In einem gewissen Sinne könnte man den Gebrauch von Märkten durchaus mit dem Gebrauch von Sprache vergleichen. Ganz kommt man ohne sie nicht aus, aber viel hängt davon ab, welche Sprache wir sprechen.“<sup>303</sup>

Die Frage nach dem Zugang zu den verschiedenen „Sprach-Märkten“ wird in diesem Sinne in den Comics durch deren Variationsmöglichkeiten im Schriftbild aus einer weiteren Perspektive behandelt, wobei der Fokus unterschiedlich stark auf Schrift oder Bild gelegt werden kann, eine vollständige Trennung jedoch unmöglich erscheint.

Die Ordnungen der Schriftbilder im Comic können damit als Ausdruck von Diskursordnungen in

---

<sup>298</sup> Bierbach, Mechthild: „Sprachwelten – Zur Semiose von Onomatopoetika in französischsprachigen Comics“, in: Leinen, Frank/ Rings, Guido: *Bildwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*. München: Martin Meidenbauer 2007, S.351-379, S.352.

<sup>299</sup> Vgl. Ibid: 2007, S.374f.

<sup>300</sup> Waldenfels, B.: 2010, S.162.

<sup>301</sup> Ibid: 2010, S.162.

<sup>302</sup> Ibid: 2010, S.22.

<sup>303</sup> Sen, A.: 2010, S.146.

globalen Relationen von „Ost“, „West“, „Nord“ oder „Süd“ in den Blick genommen werden, was eine Re-lecture der Werke unter Rückgriff auf Gayatri Spivaks Text „Can the Subaltern speak?“<sup>304</sup> nahe legt. Angesichts der vielschichtigen Zusammenhänge auch innerhalb Spivaks Text, kann dies jedoch innerhalb dieses Rahmens der Arbeit nicht mehr integriert werden und bleibt damit lediglich als Denkanstoß erwähnt.

Dennoch spielen Diskursordnungen auch im weiteren Verlauf dieses Textes eine Rolle, denn es schließt nun das Kapitel zu intermedialen Referenzen der Graphic Novels bezüglich dem Printmedien im algerischen Unabhängigkeitskrieg an. Ein wesentlicher Bestandteil der dafür verwendeten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit diesem Thema stellt eine detaillierte Diskursanalyse von Émilie Roche der Universität Lyon dar.

---

<sup>304</sup> Spivak, Gayatri Ch.: „Can the Subaltern speak?“, in: Grossberg, L./ Nelson, C. (Hg.): *Marxism and the Interpretation of culture*. Basingstoke: Macmillan Education 1988, S.271-313.

## Kapitel 4: Zeitungen und Zeitschriften

„La presse française est hors la loi.“<sup>305</sup>

„Die französische Presse ist gesetzwidrig.“

Mit dieser Überschrift betitelt Claude Bourdet im März 1958 einen Artikel in der Zeitung *France Observateur*. In diesem behandelt er die Maßnahmen der Zensur innerhalb der Printmedien durch den französischen Staat. Mit der Bezeichnung „hors la loi“ rückt er die Presse in eine oppositionelle Position zum vorher behandelten französischen Rundfunk. Dafür verwendet er gezielt und auf polemische Weise die staatlich vorgeschriebene Terminologie, die, wie bereits erwähnt wurde, für eine Berichterstattung über den algerischen Unabhängigkeitskrieg verordnet wurde („hors-la-loi“). Deutlich wird ein Verständnis des Journalisten, welchem zufolge die Zeitungen als Medien der Kritik im offiziellen Diskurs agieren.

Das Zitat ermöglicht es auch, einleitend einige wichtige Fragestellungen des Kapitels anzuführen, denn Medienformate der Printpresse während des algerischen Unabhängigkeitskrieges tauchen in allen der untersuchten Graphic Novels auf und tun dies sowohl durch eine ästhetische Reflexivität, wie im Laufe dieses Kapitels an den Werken *Tahya El-Djazair* und *Le Chemin de l'Amérique* gezeigt werden wird, als auch durch eine narrative Reflexivität, wie beispielsweise in den Alben von *Azrayen'*.

Dabei wird hauptsächlich die französische Tagespresse angesprochen. *Le Chemin d'Amérique* reflektiert neben den großen französischen Tages- und Wochenzeitungen auch Sportzeitschriften. Wurde der Rundfunk von den Comics vorwiegend als ein Propagandamedium der Einstimmigkeit thematisiert, so stellt sich nun die Frage welche Re-lectüren von Zeitungen in Bezug zu den hegemonialen Repräsentationsformen dort stattfinden. Es wird in diesem Kapitel also zu zeigen sein, wie sich die Comics gegenüber dem oben verdeutlichten journalistischen Selbstverständnis in der Kriegsberichterstattung verhalten, und ob sie auch hier durch ihre spezifischen Formgebungen versuchen, das Medium Zeitung kritisch zu reflektieren. Dabei werden weniger materielle und publizistische Gemeinsamkeiten von Comics und Zeitungen, wie Formate oder serielle Prinzipien, im Mittelpunkt stehen, sondern die ästhetischen Techniken der medialen Bezugnahme, insbesondere die Techniken der Rahmung, welche es dann erlauben, auf Kennzeichen des Journalismus bezüglich ihren Textordnungen, der Verbreitung bestimmter Identitätskonstruktionen und deren Rezeption zu schließen sowie zu reflektieren.

---

<sup>305</sup> Claude Bourdet in *France Observateur*, 6.März 1958, zitiert nach Roche, Émilie: *Étude des discours de presse écrite française sur la violence et la torture pendant la guerre d'Algérie: Le Monde, Le Figaro, L'Express, France Observateur, 1954-1962*. Diss. Université de Lyon, Institut für Soziologie 2007, S.178.

Es sei erwähnt, dass die indigene algerische Presse in keinem der Werke auftaucht. Dies liegt vermutlich an der Tatsache, dass deren Geschichte bis heute weitgehend unerforscht blieb. Es soll in diesem Zusammenhang auf die Forschungen von Philipp Zessin und dessen Buch, das im Frühjahr 2012 erscheinen wird, verwiesen werden. Zessin, der zur indigenen Presse Algeriens promovierte, betont die Bedeutung indigener, arabischsprachiger Zeitungen zur Konstruktion einer autochthonen algerischen Identität.

„So ersetzt der Journalismus nicht nur fehlende politische Parteien und entwickelt gesellschaftspolitische Visionen eines „indigenen“ Algerien, sondern treibt ebenso die Identitätsbildung rund um das Merkmal „muslimisch“ entscheidend voran.“<sup>306</sup>

Das Zitat von Zessin bezieht sich auf eine steigende Konjunktur arabischsprachiger Tageszeitungen in der 1930er Jahren, jedoch stellt auch der Autor fest, dass die Presselandschaft in Algerien ab Ende des 19. Jahrhunderts weitestgehend von französischen Besitzstrukturen und Publikationen geprägt war<sup>307</sup>. In diesem Sinne zeigen sich die Graphic Novels wiederum als geeignete „Lupe“ um sich den historisch einflussreichsten Medientechnologien und ihrer Umgangspraxis zu nähern.

Dieses Kapitel wird sich daher mit den Repräsentationsformen bestimmter Identitäten im algerischen Unabhängigkeitskrieg und den daraus resultierenden Distanzen zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung in der französischsprachigen Presse, welche in Algerien zirkulierte, auseinandersetzen und die Schnittstellen mit dem Medium Comic suchen, um Möglichkeiten einer kritischen Zeitungs-re-lecture anklingen zu lassen. Wie auch in den vorangegangenen Kapiteln wird eine exemplarische Analyse einer historischen Quelle stattfinden. Es handelt sich hierbei um einen Artikel aus *L'Écho d'Alger* aus dem Jahre 1956, worauf später näher eingegangen werden wird.

Einleitend sei zunächst festgestellt, dass innerhalb der Berichterstattung in den Printmedien zwei Schlüsselereignisse existieren, die bezüglich der Frage nach Identitätskonstruktionen besonders hervortreten. Dies ist zunächst die vermehrte Aufdeckung der Folterungen algerischer Personen durch die französische Armee, wie auch durch die FLN ab dem Jahr 1956. Des Weiteren stellt das Jahr 1957 einen Umbruch in den Repräsentationsformen der verschiedenen Akteure im Diskurs der Tagespresse dar, welcher durch die „Bataille d'Alger“, eine große Welle der Gewalt in der Hauptstadt Algier im Sommer 1957, hervorgerufen wurde. Die Eskalationen der Gewalt in der Hauptstadt hatten dazu geführt, dass die FLN auch von den konservativen Zeitungen nicht länger

---

<sup>306</sup> Zessin, Philipp in einer Email vom 19.12.2011.

<sup>307</sup> Vgl. Ibid:2011.

als essentielle Kraft im Konflikt verschwiegen werden konnte. Detaillierte Diskursanalysen der großen, französischen Tageszeitungen bestätigen dies und stellen fest, dass eine sichtbare Identität des algerischen Volkes in den französischen Printmedien erst durch die Kriegshandlungen entstand.<sup>308</sup>

Im Sinne einer kritischen Medienanalyse waren die verschiedenen Zeitungen, wie auch die Orientmalerei und das Radio, „essentielle und permanente Akteure“<sup>309</sup> im Feld der medialen Bedeutungsproduktion zu den algerisch-französischen Konflikten und prägten die Wahrnehmung der Konflikte, wie auch der daran beteiligten Identitäten, innerhalb der algerischen wie der französischen Gesellschaften. Durch Darstellung einiger medienreflexiver Elemente aus den Graphic Novels schließt nun ein weiterer analytischer Teil an, der es dann im weiteren Verlauf des Kapitels erlaubt das Dispositiv der Presse hinsichtlich Selbst- und Fremdbilder durch die Techniken des Comics kritisch zu betrachten.

Die Abbildung einer Zeitung oder Zeitschrift innerhalb der Graphic Novels macht dieses Medium zunächst zu einem innerdiegetischen Text.<sup>310</sup> Das Printmedium wird damit in den Kontext der Erzählung und ihren Panels eingeordnet und wird so zu einem fiktiven Text. Jedoch handelt es sich bei den aufgegriffenen Titeln in den hier analysierten Werken ausschließlich um Zeitungen, welche während des Algerienkrieges existierten und mitunter heute noch existieren. Dieses Phänomen der Referenzialität wurde im ersten Kapitel angesprochen und stellt einerseits einen Authentizitätsmarker dar, erlaubt es andererseits aber auch, die Entstehung und die Zirkulation der jeweiligen Ausgabe einer Zeitung im historischen Kontext erneut und kritisch zu betrachten.

Das erste Analysebeispiel *Tahya El-Djazair* stellt zunächst Referenzen zum alltäglichen Gebrauch der französischsprachigen Zeitungen aus und in Algerien her.

In sieben Panels bietet die Graphic Novel den Leser\_innen verschiedene Perspektiven zu den Rezeptionspraktiken der französischen Bevölkerung bezüglich eines historischen Ereignisses aus dem Jahr 1956 und dessen Darstellung in der französischsprachigen Presse vor Ort. Gemeinsam mit dem Protagonisten Paul nähert sich die bildliche Darstellung schrittweise einer Gruppe von Menschen, welche gemeinsam in eine aufgeschlagene Zeitung blicken. Zunächst wird im größten Bildfeld, welches horizontal die Länge der ganzen Seite einnimmt, eine Kontextualisierung der Situation vorgenommen, indem der Zeitungskiosk und die Umgebung, in der sich die Lesenden der Geschichte befinden, dargestellt werden. Ein kleines Textfeld am oberen linken Eck präzisiert den

---

<sup>308</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.333f.

<sup>309</sup> Ibid: 2007, S.195.

<sup>310</sup> Vgl. Miller, A.: 2007, S.97.

Zeitpunkt: „April 1956“.<sup>311</sup> Das darunter stehende, kleinere Panel stellt dieselbe Situation in einer Nahaufnahme und aus der umgekehrten Blickrichtung dar. Diese weitere Perspektive bietet die Möglichkeit einer zusätzlichen Kontextualisierung, da nun im Hintergrund ein Fischgeschäft abgebildet wird, das den Namen „Chez le Marin“ trägt. Die lateinische Schrift und die französische Sprache legen nahe, die Szene in einem französischen Viertel spielen zu lassen. Auch können die Leser\_innen nun bereits selbst mit in die Zeitung blicken und werden dadurch visuell in die Gemeinschaft der Lesenden integriert. Die Hauptperson jedoch bleibt auf Abstand, sie wird sich im folgenden Bild eine eigene Ausgabe kaufen. Bis dahin läuft die Szene ohne *voice over* oder Dialoge ab. Diese stummen Bildfelder können als eine Art Einleitung und annähernder Umkreisung des Geschehens gedeutet werden, in welchem sich nun eine Unterhaltung unter den Lesenden entwickelt, die sehr deutlich die Auswirkungen der Berichterstattung der Zeitung auf Identitätsvorstellungen der Leser\_innen verhandelt.

Das vierte Panel rückt der Gruppe von Menschen wiederum aus der entgegengesetzten Perspektive näher. Man sieht nun deutlich die Gesichter der fünf Personen, darunter vier Männer und eine Frau, die in die Zeitung blicken, und man sieht nun ebenfalls den Titel der Zeitung: *L'Écho d'Alger*. Im Hintergrund werden in diesem Panel alle Details ausgeblendet, das Bildfeld ist ausschließlich von blauer Farbe hinterlegt, womit die Sprech- und Leseakte fokussiert werden. Die Kommentare der Lesenden lauten: „Das ist undenkbar! Der Dreckskerl! Wagt es sein eigenes Land zu verleugnen!“ und „Verräter!“<sup>312</sup>. Nach dieser ersten Beurteilung folgen im darunter stehenden Panel, das nun wieder Details im Hintergrund erscheinen lässt, zwei Schlussfolgerungen auf Grundlage des Gelesenen:

„Das ist wieder ein Beweis, dass die Kommunisten die Terroristen unterstützen...“ und „Er verdient den Strick oder einen Genickschuss!“<sup>313</sup>

Die Rahmenanordnung der Erzählung erlaubt es, dass diese Panels beide auf ihrer rechten Längsseite vom sechsten Panel abgegrenzt werden und damit im Leseprozess zunächst eine Aufhebung der standardisierten Leserichtung von links nach rechts sowie von oben nach unten stattfindet. Darüber hinaus werden die Panels zu einem Duo zusammengefasst, welches einem weiteren Duo vertikaler Panels gegenübersteht.

---

<sup>311</sup> Dan, A./ Galadon, L.: 2009, S.21.

<sup>312</sup> Ibid: 2009, S.21.

<sup>313</sup> Ibid: 2009, S.21.



Abbildung 8: Écho d'Alger – Henri Maillot

Diese Anordnung der Bildfelder erscheint insofern entscheidend, als dass dadurch eine Gleichzeitigkeit des Gesehenen in den Panels und ein Hin- und Herspringen des Blicks begünstigt werden. Dies wird umso wichtiger, wenn man nun den Inhalt des sechsten Panels betrachtet. Hier erkennen die Leser\_innen nun die Zeitung im Detail und können den Artikel, über welchen gesprochen wird, ausschnittshaft selbst lesen. Es handelt sich um eine Imitation der Ausgabe von *Le Journal d'Alger* vom 6. April 1956. Die Schlagzeile nennt die Affäre um Henri Maillot, ein Mitglied der *Parti Communiste Algérien* (PCA), und dessen Beteiligung an einer Waffenlieferung an algerische Widerstandskämpfer. Der Comic nimmt Bezug zu diesem real stattgefundenen Medienereignis und setzt dabei insbesondere die verschiedenen Möglichkeiten von Rahmungen ein, um einer pluralen Perspektivierung des Mediums Tagespresse Ausdruck zu verleihen. Diese Rahmung nimmt zunächst die rezeptionellen Auswirkungen und anschließend die Repräsentation der Ereignisse von Seiten der Zeitungsproduktion in den Blick. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit beider Seiten steht jedoch die Identität von Henri Maillot, einem Franzosen, der in Algerien geboren wurde, selbst bei der kommunistischen Zeitung *Alger républicain* arbeitete, Anwärter auf einen Offiziersposten in der französischen Armee war und dann beschlossen hatte, die Unabhängigkeitsbewegung Algeriens und deren Hauptakteur, die FLN, zu unterstützen.<sup>314</sup>

Anhand des Artikels aus *Le Journal d'Alger* kann nun die Repräsentation dieser Identität untersucht werden und im Verlauf des Kapitels in einen größeren, historischen Kontext der Presselandschaft in Algerien zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges gestellt werden.

Im Zentrum des Originalartikels des Autors F. Attard, der auf der dritten Seite der Ausgabe des *Journal d'Alger* vom 6. April 1956 erschien, stehen eine genaue Rekonstruktion der Tat und das

<sup>314</sup> Siehe <http://notrejournal.info/destins/Le-Parti-Communiste-Algerien-1954>, letzter Zugriff: 19.12.2011.

zahlenmäßige Ausmaß der Waffenlieferungen an die Widerstandskämpfer. Ausgehend von diesen Fakten wird dann ein genereller Zusammenhang zwischen der kommunistischen Ideologie in Algerien und der Befürwortung des Unabhängigkeitskampfes herzustellen versucht. Dabei lassen sich bei dem verwendeten Vokabular Ähnlichkeiten zu den Sprechweisen der Radiobeiträge im vorherigen Kapitel feststellen. Der Text spricht von „Terroristen“ und „Verrat“ als „Synonym“ für „Kommunismus“<sup>315</sup> und schreibt dadurch den beteiligten Akteuren eine illegitime Identität innerhalb der staatlichen Ordnung zu.

Der zweite Absatz des Artikels geht auf die individuelle Identität von Maillot ein. Seine Motivation den algerischen Widerstand zu unterstützen, erhält durch den Text eine biographische Begründung, indem die familiären Verbindungen zu kommunistischen Vereinigungen erläutert werden und der Journalist am Ende dieses Absatzes auf Maillots Tätigkeit bei der Zeitung *Alger Républicain* zu sprechen kommt.

Die Identität dieses Mannes wird durch den Artikel auf das Merkmal „Kommunist“ reduziert, um dann in Folge als Beweis für eine pauschale Verurteilung der kommunistischen Partei einerseits, sowie des Anti-Kolonialismus andererseits, instrumentalisiert zu werden. Der biographischen Schilderung wird anschließend wieder eine Berichterstattung des Tathergangs gegenübergestellt. In dieser Berichterstattung fällt besonders die Menge an Zahlen und Uhrzeit-Angaben auf. Damit ähnelt der Bericht einer kriminologischen Untersuchung und unterstützt eine Darstellung der Widerstandskämpfer als Verbrecher.

Indem die Gestaltung der Graphic Novel durch ihre Rahmung bewusst ein abgeschnittenes Abbild des Artikels zeigt, lässt sich die Verkürzung der Identität des Akteurs als eine diskursive Form der Rahmung verstehen, in der das Merkmal, Anhänger der Kommunistischen Partei zu sein, betont wird, während anderes ausgegrenzt und damit unsichtbar gemacht wird. Auch für den lesenden Protagonist Paul bleiben diese anderen Identitäten unsichtbar und er schlussfolgert:

„Quel déshonneur! Comment un soldat peut-il trahir la France?...“<sup>316</sup>

„Welch eine Schande! Wie kann ein Soldat Frankreich verraten?...“

Durch die Denkblasen wird erkennbar, dass Paul die Vorstellungen des Artikels von Maillot als Verräter nun gedanklich übernommen hat. Diese Imitation der Zeitung im Comic macht ersichtlich, dass innerhalb des Reliefs medialer Inszenierungen der Darstellung des „Fremden“ im Algerienkonflikt bestimmte Ereignisse hervorgehoben wurden und dabei besonders deutlich die

---

<sup>315</sup> Vgl. <http://notrejournal.info/destins/Le-Parti-Communiste-Algerien-1954>, letzter Zugriff: 19.12.2011.

<sup>316</sup> Dan, A./ Galadon, L.: 2009, S.19.

stereotypen Zuschreibungen ersichtlich machten.

Die Tatsache solcher Kulminationspunkte medialer Inszenierungen, wie sie auch im Zusammenhang mit dem Rundfunk, und dabei besonders hervortretenden Reden, ersichtlich wurden, erlaubt es, bei derartigen Schlüsselereignissen, die Formgebungen der Identitätskonstruktionen zu erkennen und die Erzeugungsmechanismen dieser Relevanzkriterien zu reflektieren. Gerade in diesem Zusammenhang können die Ästhetiken der Comics einen wesentlichen Beitrag zu einer kritischen Neu-Perspektivierung leisten, denn kommt man auf die Referenz von *Tahya El-Djazair* zur Ausgabe von *Le Journal d'Alger* vom 6. April 1956 zurück, und weiß nun um die historischen und gesellschaftlichen Umstände dieses Artikels, so werden folgende drei Aspekte ersichtlich, welche für das Potential der Comic-Ästhetiken als subhegemoniales Ausdrucksmittel identitärer, historiographischer und medialer Konflikte sprechen:

Zunächst die verschiedenen Formen der Rahmung, weiters die Einordnung und Kontextualisierung der Bezugnahmen zu anderen Medienformaten in eine Abfolge von Panels und damit in einen neuen Zusammenhang, sowie drittens die Möglichkeiten räumlicher und zeitlicher Verschiebungen, welche ihrerseits zur Vervielfältigung der Zugangsweisen zum zitierten Medium beitragen.

Im Anschluss sollen nun diese drei Schnittstellen zwischen Comic und Zeitung verstärkt Beachtung finden. Unter den Stichworten „Framing“, „Spannung zwischen Einzelbild und Kontext“, sowie „gleichzeitige Ungleichzeitigkeit“ werden sie im Folgenden genauer untersucht und erläutert werden, sowie durch weitere Analysebeispiele aus dem Portfolio ergänzt werden. Diese ermöglichen es dann auch, wie bereits angekündigt, weitere Facetten der Presselandschaft im historischen Kontext des algerischen Unabhängigkeitskrieges anzusprechen.

Davon ausgehend kann wiederum versucht werden, das Medium Zeitung als „Fremdheitsvektor“ nach Waldenfels zu begreifen, um seine Mechanismen bei der Erzeugung von Selbst- und Fremdbildern in den Blick zu nehmen und das Potential der Comics zu erörtern, welches diese Konstruktionen kritisch reflektiert und Ansätze bietet, die Begegnung mit dem „Fremden“ neu zu denken.

#### **4.1 Framing**

Es sei nun zunächst auf die bereits angesprochenen Möglichkeiten der Rahmungen hingewiesen. Es ist naheliegend, dass das Format des Comics, innerhalb dessen die Rahmen zu den Hauptbestandteilen seiner spezifischen Gestaltung gezählt werden können, auf seine Weise ein medienreflexives und medienkritisches Diskussionsfeld für die Rolle des Framings in unserer tagtäglichen Wahrnehmung von Kriegen, Konflikten und Gewalt durch Berichterstattungen des

Printjournalismus bietet.

Die Formate der Nachrichten in Tageszeitungen besitzen die Eigenschaft, Ereignisse faktisch und schnell (im Fall der Tageszeitungen täglich) dokumentieren zu können, bringen aber häufig den Umstand mit sich, dass weder Kontext noch Prozess der Entstehung dieses oder jenes Ereignisses mit einbezogen werden, sondern nur sehr punktuell berichtet wird. In diesem Sinne weist Shassan Salamé auf die wachsende Rolle des Framings von Nachrichten und Informationen hin.

„Framing news is becoming an extremely crucial operation in which one specific detail is emphasized or not emphasized, in which the explanation for news is given in a particular way – subjective or objective, conscious or unconscious.“<sup>317</sup>

Der Beitrag, dem dieses Zitat entstammt, bezieht sich vorrangig auf die Berichterstattung über Islamismus und den „Kampf gegen den Terror“ seit September 2001 und spricht in diesem Zusammenhang die Verbindung einer selektiven Berichterstattung an, welche zur Etablierung eindimensionaler Identitätsvorstellungen des „Anderen“ führen, mit realen Auswirkungen der Xenophobie und Abwehrhaltung gegenüber andersartigen Lebensweisen als den eigenen. Dabei wird die Aufgabe, welche den Journalist\_innen zufällt, hervorgehoben.

„Very often journalists are the very first mediators between cultures [...]“<sup>318</sup>

Im einleitenden Zitat des zweiten Kapitels von Assia Djebar, welches auf eine kulturelle Form der Berichterstattung durch die Malerei verwies, stellte der Künstler die erste Kontaktperson dar. Mit der journalistischen Berichterstattung hat sich die Rolle des ersten Vermittlers nun auf den Bereich der Textproduktion verschoben und bringt daher neue Mechanismen der Darstellung des „Anderen“ mit sich, die im Wesentlichen durch Sprache und Layout bedingt sind. Daraus resultieren innerhalb der Zeitungswissenschaften weitere Ansatzmöglichkeiten die Repräsentations- und Konstruktionsformen von Identitäten in den Printmedien zu untersuchen. Die Medienreflexivität des Comics durch ein Re-Framing etabliert jedoch zunächst einen allgemeineren Begriff des Framings, demzufolge sprachliche und bildliche Element der Berichterstattung von vornherein einem Selektionsprozess nach den jeweils gültigen Relevanzkriterien unterworfen sind. Dies führt dazu, dass ein Großteil der Information unsichtbar bleibt. Im Gegensatz zum Layout der Zeitungen integriert die Ästhetik des Comics diese Unsichtbarkeit der nicht vermittelten Informationen durch

---

<sup>317</sup> Salamé, Shassan: „Islam and the West“: Clash or Cooperation?“, in: Hafez, Kai (Hg.): *Media ethics in the Dialogue of Cultures. Journalistic self-regulation in Europe, the Arab world, and Muslim Asia*. Hamburg: Deutsches Orient-Institut 2003, S.28-32, S.28.

<sup>318</sup> Ibid: 2003, S.28.

das Element des Rinnsteins. Obwohl also auch der Comic stets mit Techniken des Framings arbeitet, stellt er gleichzeitig immer die Tatsache dar, dass ein Außerhalb des Rahmens existiert, ein Umstand, welcher schon in Bezug zur Orientalmalerei anklang.

Es wurde ebenfalls darauf hingewiesen, dass auch die Berichterstattung über die Konflikte in Algerien in vielen Ländern Europas häufig außerhalb der relevanten Rahmung lagen<sup>319</sup>, somit verweist der leere Raum des Rinnsteins auch auf die Möglichkeit des Vergessen-werdens oder Vergessens und erhält damit Bedeutung für Überlegungen zur Geschichtsschreibung.

Das Framing spielt daher auch in den Überlegungen zu einem kollektiven Erinnern nach Jan Assmann eine wesentliche Rolle.

„Subjekt von Gedächtnis und Erinnerung bleibt immer der einzelne Mensch, aber in Abhängigkeit von den „Rahmen“, die seine Erinnerung organisieren.“<sup>320</sup>

Assmann bezieht sich hier auf das „kollektive Gedächtnis“ nach Maurice Halbwachs als „Rahmenanalyse der Erinnerns“.<sup>321</sup> Im Zuge dieser Arbeit sollen die verschiedenen Medienformate als Techniken verstanden werden, die diese „Rahmungen“ des Erinnerns mit bedingen. Dabei wird die Macht der Ein- oder Ausgrenzung der Medien auch durch die Besitzstrukturen und die Rezeptionspraxis bedingt.

Während des algerischen Unabhängigkeitskrieges fiel die Macht des Framings innerhalb Algeriens vorwiegend den französischen Verlagshäusern zu, die die Politik einer *Algérie française* unterstützen und infolgedessen die Perspektiven und Äußerungen der Unabhängigkeitsbewegung unterdrückten.

Die wichtigsten Zeitungen hatten ihren Sitz in Algier, darunter auch *L'Écho d'Alger* sowie *Le Journal d'Alger*. Demgegenüber fiel die Rahmung der Informationen innerhalb Frankreichs differenzierter aus. Diese Facetten der Printmedien in Algerien während des Krieges werden im Werk *Azrayen'* verhandelt.

*Azrayen'* thematisiert auf einer Doppelseite jene Militäroperationen, die mit Folterungen verbunden waren sowie die journalistische Berichterstattung darüber. Damit spricht die Erzählung den ersten der eingangs erwähnten Wendepunkte an, welcher zu veränderten Repräsentationsformen der beteiligten Menschen in den Konflikten führte. Bei diesem Beispiel handelt es sich jedoch nicht um eine graphische Medienreflexivität, da keine Zeitung detailliert abgebildet oder imitiert wird. Die

---

<sup>319</sup> Vgl. Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung (Hg.): *Krieg im Abseits. "Vergessene Kriege" zwischen Schatten und Licht oder das Duell im Morgengrauen um Ökonomie, Medien und Politik*. Wien: LitVerlag 2011.

<sup>320</sup> Assmann, J.: 2007, S.36.

<sup>321</sup> Ibid: 2007, S.36.

Bezugnahme erfolgt hier im Sinne einer narrativen Reflexivität ausschließlich durch Texte innerhalb von Sprechblasen.

Es handelt sich um einen Dialog zwischen einem Kommandanten und einem Soldaten, der den Auftrag hat, Arbeiter einer Fabrik in der Kabylei gefangen zu nehmen und zu verhören, da man ihnen eine Zugehörigkeit zur FLN vorwirft. Der Ort, an den die Menschen gebracht werden sollen, sind Gärbottiche zur Weinherstellung, wo die Gefangenen der französischen Armee nach Gerüchten in Dunkelheit und Kälte eingesperrt wurden.<sup>322</sup> Im Zuge der Recherchen dieser Arbeit konnten keine direkten Quellen zu dieser Form der Misshandlung in den Archiven der französischen Presse gefunden werden. Wichtiger scheint jedoch die direkte Referenz zu den französischen Zeitungen *Le Monde*, *L'Express* und *France Observateur* und deren Berichterstattung, die, so geht aus dem Text des Soldaten hervor, Druck auf die französischen Offiziere ausüben konnte.

„Les cuves à fermentation. Il...il me semble bien que l'Etat-Major nous a mis en garde contre ce genre de pratique: la circulaire faisait suite à un article du „Monde“ qui...“<sup>323</sup>

„Die Gärbottiche. Es... es scheint mir, dass der Staatsmajor uns vor diesen Praktiken gewarnt hat: ein Rundschreiben wurde aufgesetzt aufgrund eines Artikels der *Monde*, welcher...“

Was genau dieser Artikel erwähnt hatte, wird auch in der Erzählung nicht ausgesprochen, denn der Kommandant unterbricht den Soldaten aufgebracht:

„Foutaises! Depuis quand l'armée se soucie-t-elle des chieurs d'encre!?“

„Dummes Zeug! Seit wann kümmert sich die Armee um solche Tintenscheißer!?“



Abbildung 9: Berichterstattung über Folterungen

<sup>322</sup> Siehe Giroud, F./ Lax: 1998, S.54f.

<sup>323</sup> Ibid: 1998, S.54.

Da die Erzählung von *Azrayen'* im Jahr 1957 spielt, spricht die direkte Erwähnung von *Le Monde* möglicherweise auf die Affäre um den Mathematiker Maurice Audin, der durch Folterung am 21. Juni 1957 ermordet wurde, an. Hier war die Tageszeitung *Le Monde* wesentlich an der Aufdeckung der Folterungen durch Mitglieder der französischen *Organisation Armée Secrète* (OAS) beteiligt.

In jedem Fall stellen Untersuchungen zur französischen Presse während des Unabhängigkeitskrieges für das Jahr 1957 eine deutliche Zunahme der Zeugenberichte und Recherchen über Folterungspraktiken der französischen Armee an algerischen Bürger\_innen fest. Dies wirkt sich deutlich auf die Repräsentation der Akteursgruppen aus und führt dazu, dass die Identität der algerischen Opfer in den Fokus rücken.<sup>324</sup>

Detaillierte Analysen zu diesen Repräsentationsformen und Identitätskonstruktionen finden sich in der Doktorarbeit von Émilie Roche an der Universität von Lyon.

Aufbauend auf dem Ideologiebegriff von Karl Marx und dem Mythologiebegriff von Roland Barthes werden Artikel der vier großen Tageszeitungen *Le Monde*, *Le Figaro*, *L'Express*, *France Observateur* analysiert. Im Fokus der Arbeit steht der Diskurs um Gewalt („*violence*“) und Folter in den Kriegsjahren 1954 bis 1962. Dabei stellt sich die Autorin zunächst die Frage, welche Position Medien im Allgemeinen, verstanden als Techniken der Sinnproduktion zur Erzeugung der „sozialen Symbolik“<sup>325</sup>, innerhalb einer demokratischen Rechtsordnung und weiter insbesondere angesichts von Formen der Gewalt, welche sowohl auf staatlicher Ebene als auch auf zivilgesellschaftlicher Ebene stattfinden, einnehmen können. Ihre Analysen sind für eine Untersuchung der Identitätskonstruktionen durch die Printmedien und der damit verbundenen Darstellung von „fremden“ und „eigenen“ Personen und Personengruppen aufschlussreich, da sie sich der Repräsentation dreier Akteursgruppen im spezifischen Medienformat der französischen Tagespresse widmet.

Die Summe dieser drei angesprochenen Gruppen setzt sich zusammen aus dem französischen Staat, der durch seine Armee und deren Einsatz und Organisation in Algerien zum gewalt-ausübenden Akteur wird, zweitens aus dem sogenannten „Feind“ des französischen Nationalstaats, sprich der algerischen Widerständigen und im engeren Sinne der FLN und ihrer militanten Unterorganisation ALN, sowie drittens den Anhängern der „Forderungen einer *Algérie française*“.<sup>326</sup>

Die Verschiebung des Fokus auf bestimmte Akteure in den diskursiven Darstellungen im Jahr 1957 vollzieht sich von der hauptsächlichen Darstellung der Zivilbevölkerung, der französischen Armee und einer kleinen Gruppe Widerständiger, hin zu den Opfern wie Verantwortlichen der Folterungen und Misshandlungen.<sup>327</sup> Damit wird die französische Tagespresse zum deutlichen Medium der

---

<sup>324</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.151.

<sup>325</sup> Ibid: 2007, S.151.

<sup>326</sup> Ibid: 2007, S.151.

<sup>327</sup> Vgl. Ibid: 2007, S.376ff.

Kritik am Staat Frankreich und seiner Kolonialpolitik. Obwohl auch zwischen den verschiedenen Zeitschriften, welche in der Sequenz aus *Azrayen'* erwähnt werden, große Unterschieden in den diskursiven Konstruktionstechniken der Identitäten bestehen, und Roche diese ausführlich untersucht, sei hier zusammenfassend festgestellt, dass

„*Le Monde*, *L'Humanité* et, surtout, *L'Express* et *L'Obs* [*France Observateur*] ont été en position de dissensus total avec l'État.“<sup>328</sup>

„*Le Monde*, *L'Humanité* und, vor allem, *L'Express* und *L'Obs* [*France Observateur*] in der Position des totalen Dissens gegenüber dem Staat waren.“

Somit wird deutlich, dass die Printmedien im Gegensatz zum durchweg staatlich organisierten Rundfunk, wie auch Fernsehen, einen größeren Freiraum hatten, ihre Inhalte zu wählen und dem entsprechend zu „rahmen“. Zwar wurden Mitteilungen der französischen Presseagentur *Agence France-Presse (AFP)* aus Algerien durch Instanzen des Militärs kontrolliert und auch hier gab es bestimmte Vorlagen zur Terminologie<sup>329</sup>, jedoch hatten die Zeitschriften die Möglichkeit auf ausländische oder private Presseagenturen auszuweichen.<sup>330</sup>

Ab 1957 nahmen jedoch die Zensurmaßnahmen durch den französischen Staat zu. Davon waren zwischen 1957 und 1958 vor allem *L'Humanité* und *France Observateur* betroffen. Die Zeitung *Le Monde* wurde innerhalb Frankreichs nie zensiert, in Algerien während dieses Zeitraums jedoch 37 Mal.<sup>331</sup>

Dass sich der französische Staat der Zensur bediente, zeigt, dass er seine Politik und seine Form der Kriegsführung durch die diskursive Hervorhebung von Akteursgruppen, deren Identitäten bis dahin vernachlässigt wurden, gefährdet sah, da dadurch eine Verstärkung des Widerstands entstehen könne, und verweist erneut auf die realen Auswirkungen einer medialen Berichterstattung.

Diese Auswirkungen werden auch durch die Graphic Novel *Azrayen'* wieder aufgegriffen und sogleich relativiert.

Auf den Dialog zwischen Kommandant und Soldat folgen drei Panels ohne Text, welche das Abführen der algerischen Arbeiter in die Gärbottiche zeigt. Das letzte Panel ist aus einer Untersicht gezeichnet und situiert die Leser\_innen dadurch gemeinsam mit den Gefangenen im Inneren des Bottichs, eine Leiter führt den Blick zu der kleinen Öffnung, durch welche noch die Stiefel der Soldaten erkennbar sind. Damit endet diese Sequenz der Medienreflexivität aus der Perspektive der

---

<sup>328</sup> Roche, É.: 2007, S.391.

<sup>329</sup> Vgl. Vignaux, Barbara: „L'Agence France-Presse en Guerre d'Algérie“, in: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 2004/3 Nr.83, S.121-130, S.123f.

<sup>330</sup> Vgl. Ibid: 2004, S.124.

<sup>331</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.228.

Opfer und spricht die Grenzen der diskursiven Kritik an.

Man kann zusammenfassend festhalten, dass sich die Erzählung auf narrative Weise mit der Position der französischen Presse als Medium der Kritik am Krieg auseinandersetzt. Der Comic erwähnt dabei vor allem diejenigen Titel namentlich, welche im kritischen Diskurs besonders hervortraten. Französische Zeitungen wie *Le Figaro*, welche die Vorgehensweise der französischen Staatsmacht größtenteils unterstützen<sup>332</sup>, bleiben unerwähnt.

Zur staatlichen Praxis der Zensur findet sich auch eine Referenz im dritten Band von *Sans Pitié*. Es handelt sich nur um ein kleines Detail innerhalb eines Panels, erscheint jedoch wichtig im Zusammenhang der Medienreflexivität, da es ein verstecktes Zitat der satirischen Wochenzeitung *Le Canard enchaîné* darstellt. Die Leser\_innen sehen wiederum einen Soldaten in Algerien, welcher in der Kaserne Zeitung liest. Vordergründig ist die Tageszeitung *Le Bled* zu sehen Sie wurde vom französischen Militär für die Soldaten des Algerienkrieges herausgegeben. Dahinter können die Lesenden jedoch den Titel und das Logo von *Le Canard enchaîné* entdecken.



Abbildung 10: *Le Canard enchaîné*

Diese satirische Wochenzeitschrift war während des Algerienkrieges zeitweise zensiert oder verboten.<sup>333</sup> Der Umgang mit der Zensur ist dabei unter dem Stichwort des Framings von besonderer Bedeutung und wurde bereits im Exkurs zu den Karikaturen angesprochen. Denn aus den Untersuchungen von Émilie Roche geht hervor, dass einige Zeitungen im Falle eines zensierten Artikels eine Leerstelle in der Ausgabe stehen ließen<sup>334</sup>, wie es bereits früher bezüglich der Karikaturen praktiziert wurde. Dies erlaubt es zu der Möglichkeit des Framings in den Comics

<sup>332</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.411.

<sup>333</sup> Vgl. Melot, M.: 1987, S.26.

<sup>334</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.231.

Rückschlüsse zu ziehen, da auch hier Rinnsteine Raum lassen für mögliche Artikulationsformen, die aufgrund der momentanen Machtordnung des Diskurses unsichtbar bleiben (müssen).

Eine Gegenüberstellung der Beispiele aus *Tayha El-Djazair* und *Azrayen'* veranschaulicht die zwei verschiedenen Ordnungsstrukturen und Machtverhältnisse der algerisch-französischen und der französischen Printmedien.

Wie die Sequenz aus *Tayha El-Djazair* zeigte, waren die damaligen algerischen Zeitungen wie *Echo d'Alger* oder *Le Journal d'Alger* von kolonialen Besitzverhältnissen geprägt, die ähnlich wie die algerischen Radiosender eine Einstaatenlösung unterstützten und den Unabhängigkeitskampf ablehnten. Die lokalen Zeitungen seien, Texten von Frantz Fanon zufolge, zudem von Selbstzensur geprägt gewesen und hätten zum Ziel gehabt, den französischen Siedlern ein möglichst positives Bild der französischen Überlegenheit in den Kämpfen zu geben. Dazu schreibt Fanon:

„Die von der demokratischen Presse geleistete moralische Hilfe [für die Kolonisierten] lässt bald nach. Die Selbstzensur der für ihre Aufrichtigkeit bekannten lokalen Zeitungen beschleunigt den Verrat im Bereich der Information.“<sup>335</sup>

Ab 1955 hätten Algerier\_innen dann begonnen, sich die demokratischen französischen Zeitungen zu kaufen, um sich über die Kriegshandlungen zu informieren. Fanon spricht namentlich die Zeitungen *Express*, *France Observateur* und *Le Monde* an.

„*Express*, *L'Humanité* oder *Le Monde* zu verlangen, bedeutet für den Algerier, öffentlich seine Verbundenheit mit der Revolution zu bekennen, [...]“<sup>336</sup>

Um daraus entstehende Gefahren zu umgehen, wurden in Folge häufig Kinder von ihren Eltern geschickt um die französischen Zeitungen zu kaufen. Jedoch sei es dann wiederum zu Weigerungen der Kioskinhaber gekommen, Zeitungen an Minderjährige zu verkaufen.<sup>337</sup>

Somit wird nicht nur die Rezeption der Texte, sondern ebenfalls die Bedingungen der Rezeption zu Merkmalen, welche sich auf bestimmte Vorstellungen von der „eigenen“ oder der „fremden“ Identität auswirken, da das Attribut „französische Tageszeitung“ als Kennzeichen einer „widerständigen Identität“ verstanden wurde.

Diese kurzen Erläuterungen zur Medienpraxis weisen im Kontext der Intermedialität weiters auf Schnittstellen zwischen Radio und Zeitung hin und lassen eine Verschränkung von „eigener“ und „fremder“ Lebenswelt durch die Techniken der Informationsbeschaffung feststellen. Während

---

<sup>335</sup> Fanon, F.: 1969, S.53.

<sup>336</sup> Ibid: 1969, S.56.

<sup>337</sup> Vgl. Ibid: 1969, S.56.

Roche darauf hinweist, dass der Rundfunk aus Frankreich eine Informationsquelle für französische Journalisten darstellte, um von Ereignissen zu erfahren, die in Frankreich durch die Kontrolle der *AFP* nicht bekannt gemacht wurden<sup>338</sup>, informierte sich demgegenüber die algerische Bevölkerung durch die französische Presse über Berichterstattungen, die in Algerien selbst ausgeblendet wurden. Dabei wiederum spielt die diskursive Hervorhebung und Rahmung der Akteursgruppen und Identitäten eine entscheidende Rolle, womit die verwendete Terminologie unter die verschiedenen diskursiven Methoden des Framings, sprich der Verleihung von Relevanz und Sichtbarkeit an bestimmte Informationen und Ereignisse unter Ausschluss anderer, fällt.

Die textuelle Darstellung des Algerienkriegs und seiner Akteur\_innen zeigt dies besonders deutlich an Schlagwörtern einer „Grammatik der Ideologie und der Macht“<sup>339</sup> wie „Terrorismus“, „Kommunisten“, „Rebellen“ etc. Fixe und geschlossene, sowie deutlich voneinander abgegrenzte Identitätsbilder können so durch die mediale Berichterstattung mit ihrer dafür geschaffenen Terminologie verstärkt werden.

Die sequenzielle Abbildungspraxis der Graphic Novels macht mit intermedialen Referenzen durch eine Technik der visuellen Überlagerungen der Rahmungen wiederum deutlich, dass es sich erstens immer um begrenzte Perspektiven (hier der Blickwinkel der französischsprachige Tageszeitung, welche vorwiegend von den *Pieds-Noirs* in Algerien gelesen wurde) unter Ausschluss einer Vielzahl anderer möglicher Perspektiven handelt, und zweitens die Reichweite der Leser\_innenschaft regional und sozial begrenzt bleibt. Diese Grenzen der Kommunikation finden wiederum ihre gesellschaftliche Entsprechung im ungleichen Zugang zu Informationsquellen oder Produktionsstrukturen, was eine erneute Parallele zur Rezeptionsentwicklung des Rundfunks bedeutet.

Zur Rolle des Framings im Comic und dazu, wie dessen Techniken zu einer Verschiebung der Aufmerksamkeit beitragen können, liefert auch der sechste Band von *Carnets d'Orient* ein anschauliches Beispiel und kann gleichzeitig einen Übergang zur zweiten Schnittstelle, die hervorgehoben werden soll, einleiten.

Die gesamte Doppelseite ist zunächst als ein einziges großes Bild gestaltet, auf welchem ein Gebirgspass dargestellt wird, der zum Ort eines gewalttätigen Zusammenstoßes von französischen Truppen und algerischen Unabhängigkeitskämpfern wurde.<sup>340</sup> Die Funktion der Rahmung wird hier in besonderem Maße reflektiert, indem sie zunächst durch ihre scheinbare Abwesenheit die konventionelle Seitengestaltung mit mehreren Rinnsteinen irritiert. Der Rahmen selbst rutscht in das Innere des Bildes und verliert seine Macht der exklusiven Hervorhebung. Jeder Rahmen dieser

---

<sup>338</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.182.

<sup>339</sup> Ibid: 2007, S.151

<sup>340</sup> Siehe Ferrandez, Jacques: *Carnets d'Orient. La guerre fantôme*. Band 6. Brüssel: Castermann 2002, S.54.

Seite bildet lediglich eine Hervorhebung eines kleinen Ausschnitts unter anderen Hervorhebungen, im Kontext sehr viel komplexerer Vorgänge. Diese Verschiebung und Infragestellung der Aufmerksamkeitsmechanismen der Medienkonsument\_innen verbindet sich mit graphischen Unterschieden in der Schärfe des Dargestellten.

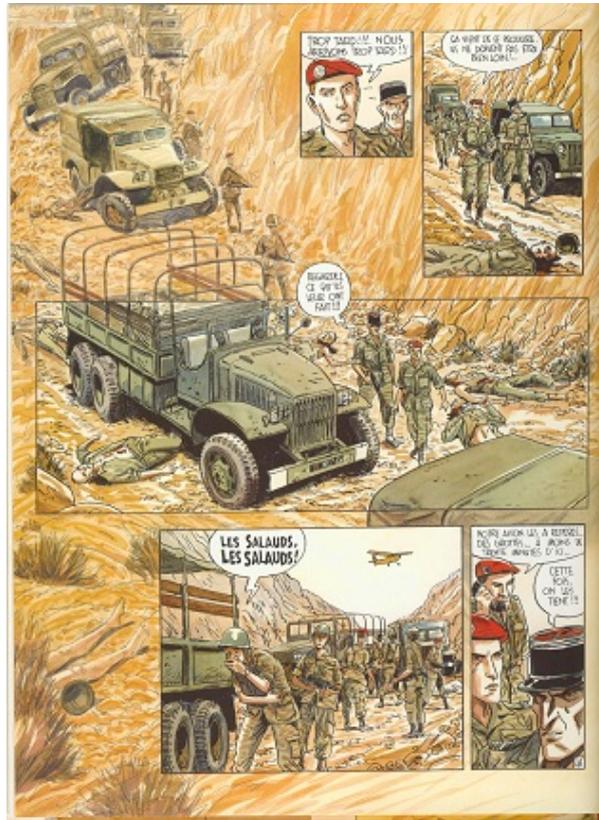


Abbildung 11: Framing

Während die Aktion, wie auch die Dialoge der Figuren, im rechten, oberen Drittel sowie am unteren Rand der Seite in kleinen Panels vor einem gemalten Hintergrund ablaufen, umfasst der mittige, größte Rahmen einen Ausschnitt im mittleren Drittel des Bildes mit den Leichen der algerischen Kämpfer, die neben den Lastwägen liegen blieben. Dieser Ausschnitt integriert sich in die Gesamtkomposition der Seite ist jedoch durch schärfere Konturen hervorgehoben. Auf Rinnsteine wird auf der ganzen Doppelseite verzichtet.

Zwei Kennzeichen der graphischen Gestaltung sollen aus dieser Sequenz festgehalten werden. Dies wäre zunächst, als Abschluss dieses Unterkapitels, noch einmal die Technik der Rahmung, welche hier durch ihre Verlagerung ins Innere der Gesamtkomposition der Seite als ästhetisches Prinzip bewusst ausgestellt wird. Da jeder Rahmen seinen Inhalt gegen die Umgebung abgrenzt folgt daraus für die Techniken der Comics, dass eine ständige Spannung zwischen Einzelbild und Ensemble aller Panels der Seite besteht. Auf dieses Merkmal, und wie es sich zu Formaten der Printmedien in Beziehung bringen lässt, wird der folgende Abschnitt eingehen.

## 4.2 Spannungen zwischen Einzelbild und Kontext

Dieser zweite Aspekt betrifft die stets vorhandene Spannung zwischen Einzelbild und Gesamtkomposition der Seite. Diese Wechselwirkung lässt sich auf das Verhältnis eines einzelnen Subjekts zu der Berichterstattung über diese Person im Massenmedium Zeitung übertragen. Die erforderliche Prägnanz eines Berichtes bedingt eine deutliche Verkürzung der dargestellten Identität. Jene Verkürzung der Identität infolge stereotyper Zuschreibungen durch die Presstexte, welche man bei der Affäre Henri Maillot nur erahnen kann, manifestiert sich für die Leser\_innen von *Tahya El-Djazair* im Laufe der Handlung am Schicksal der Hauptfigur. Auch hier wird der intermediale Bezug nach dem Wiederholungsprinzip wieder zu einem strukturierenden Element der Erzählung, wie es bereits die Stadtansicht von Algier im Format der Orientalmalerei und die wiederholte Abbildung des Radiogerätes waren.

So tritt im weiteren Verlauf der Erzählung sehr deutlich der Widerspruch zwischen der medialen Konstruktion eines geschlossenen Identitätssystems und dem Einzelschicksal des Protagonisten hervor, denn am Ende des zweiten Bandes sehen die Leser\_innen den Protagonisten Paul in einer ähnlichen Situation wie vorher Henri Maillot.

Auf der vorletzten Seite des zweiten und letzten Bandes finden die Leser\_innen inhaltliche wie graphische Verbindungen zur Darstellung der Affäre um Henri Maillot<sup>341</sup>. Die Seite ist ebenfalls in sieben Bildfelder unterteilt. Darunter enthalten die ersten drei Panels Textfelder mit einem Dialog zwischen zwei französischen Offizieren in deren Büro, während sie eine auf dem Tisch liegende Zeitung lesen. Demgegenüber bleiben die unteren drei Panels stumm und sind von der Rahmengröße spiegelverkehrt zu den drei ersten abgeordnet. Getrennt werden beide Szenen durch ein langes vertikales Panel über die gesamte Seitenlänge, einem Querbalken vergleichbar, der zwar eine räumliche Unterteilung vornimmt, inhaltlich jedoch als ein Bindeglied zwischen zwei unterschiedlichen Erzählorten funktioniert.

Dieses mittlere Bildfeld, im Zentrum der Seite positioniert, bildet erneut einen Ausschnitt einer Ausgabe von *L'Écho d'Alger* ab. Farbe, Schrift und Layout gleichen der Berichterstattung über Henri Maillot, jedoch ist die Persönlichkeit, die nun im Zentrum der Mitteilung steht, der Protagonist Paul Guénot selbst. Nachdem auch er sich, aufgrund seiner persönlichen Erfahrungen, die die Leser\_innen im Laufe der Handlung miterlebten, den Widerstandskämpfer angeschlossen hatte, war er durch ehemalige Kameraden der französischen Armee im Aurès-Gebirge getötet worden. Daher sieht man sich als Leser\_in nun mit der Situation konfrontiert, dass ein Schicksal, welches man durch die Comic-Lektüre mitverfolgte, innerhalb eines Panels in einem Zeitungsartikel umgeformt und verkürzt wird. Damit werden erneut die Fragen nach

---

<sup>341</sup> Don, A./ Galadon, L.: 2009, S.45.

Kontextualisierung und Repräsentationsmechanismen der medialen Inszenierung aufgerufen. Die Graphik des Comics unterstützt diese Reflexionsprozesse, indem sie den Bericht und die beigefügten Fotografien bewusst durch die eigene Kadrierung abschneidet, sowie drei verschiedene Subjekte bei der Rezeption des Artikels aus unterschiedlichen Perspektiven abbildet und diese innerhalb einer Seite in eine Bildkette ohne zeitliche Hierarchie oder Chronologie einbinden kann. Dabei erfolgt die Perspektivierung der ersten beiden Personen umgekehrt zu derjenigen der dritten Person.

Die erste Szene im oberen Seitendrittel stellt, wie bereits erwähnt, die Unterhaltung zweier Offiziere auf der Grundlage des gelesenen Artikels dar. Zunächst wird der Colonel am Schreibtisch stehend und lesend abgebildet, während er zu seinem Gegenüber, ein Mann, welcher bei der Militäraktion aus dem Artikel beteiligt war, spricht. Dieser Offizier wird im folgenden Bildfeld in einer amerikanischen Einstellung dargestellt, dann folgt eine Großaufnahme seines Gesichtes. Währenddessen spricht er über die Rückführung der Leiche nach Frankreich und den Verbleib des entkommenen Nationalisten und Schwagers von Paul Guénot, Nasser Ben Khaled.

Im unteren Drittel der Seite sieht man den Vater von Ben Khaled, den langjährigen Freund und Schwiegervater von Paul. Auch er liest Zeitung. Die drei Bildfelder zeigen nun zuerst die Großaufnahme seines Gesichts, anschließend eine nahe Einstellung mit Abbildung der Zeitung in den Händen des Mannes und schlussendlich eine Totale. Hier hat Amine das Gesicht in seine Hände gelegt, die Zeitung liegt nun vor ihm auf dem Boden. Ein Bericht, der von den zwei Männern der französischen Armee als Erfolgsstory gelesen wurde, ist zeitgleich ein Grund der Trauer.

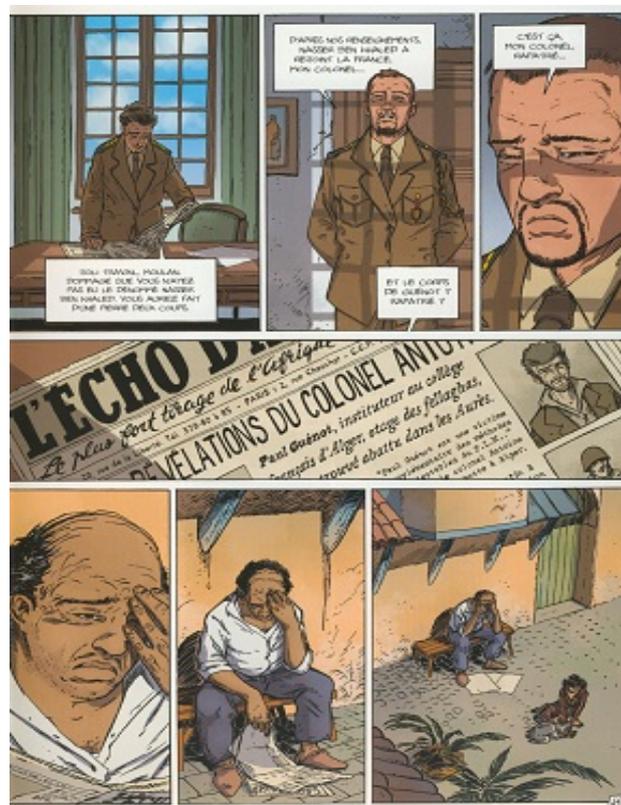


Abbildung 12: L'Écho d'Alger – Paul Guénot

Somit kreisen beide Erzählstränge an unterschiedlichen Orten nicht nur visuell, sondern auch inhaltlich um den Mittelpunkt der Seite, der den Artikel über Paul abbildet. Auch hier wird, wie in der ersten analysierten Sequenz dieses Werkes, das Hin- und Herspringen der Aufmerksamkeit der Leser\_innen begünstigt und eine lineare Leserichtung unterbrochen. Dafür zeigt sich erneut die Rahmgebung und die daraus resultierende Spannung wie Koexistenz und Gleichberechtigung der verschiedenen Perspektiven verantwortlich.

In Bezug auf die Identität der Hauptperson und deren Repräsentation wird diese in eine Dialektik der Wahrnehmung von individuellem Schicksal und kollektiver Berichterstattung gestellt. Wie bereits erwähnt wurde, reflektiert der Comic damit auf visuelle Weise die Verkürzungen von Identitäten der „Anderen“, die durch bestimmte mediale Settings bedingt sind.

Auch *Le chemin de l'Amérique* liefert hierzu Beispiele sowie eine weitere Perspektive auf die Rolle der Printmedien im Algerienkonflikt. Der Zeichner Baru stellt vor allem Publikationen von Fachzeitschriften des Boxsports und deren Starkult dar, um diese in den Kontext des Unabhängigkeitskrieges zu setzen.

Durch die Repräsentation des erfolgreichen Boxers Said in französischen Zeitungen und Magazinen soll eine Verbrüderung im Sinne der *Algérie française* unterstützt werden. Über die Praktiken der verschiedenen Publikationsorgane werden transnationale<sup>342</sup> Möglichkeiten verhandelt, welche bestimmte Herrschaftsformen und Finanzierungszwecke des Krieges legitimieren sollen. Diese Praktiken der Vereinnahmung wurden im vorherigen Kapitel durch Bezüge zur Radiorezeption des

<sup>342</sup> Transnational wird hier verwendet im Sinne von Vermittlungsprozessen, die zwischen Bürger\_innen der französischen und der sich damals neu artikulierenden algerischen Nation stattfinden.

Protagonisten angesprochen und erfahren durch die Printmedien innerhalb der Erzählung dieser Graphic Novel eine Vertiefung.

Dabei wird mit vergleichbaren Mitteln gearbeitet, wie sie in der Radio-Sequenz aufgezeigt wurden. Das subjektive Empfinden des Protagonisten wird stets einem weiteren Panel mit der Abbildung der verschiedenen Zeitungen, die über ihn berichten, gegenübergestellt. Es überträgt sich wiederum die Spannung zwischen den Einzelbildern selbst, sowie zwischen Bildfeld und Gesamtkomposition der Seiten, auf die Spannungen, die zwischen Saids vielschichtiger Identität und deren Verkürzung zu Propagandazwecken bestehen.<sup>343</sup> Kennzeichnend für die Medienreflexivität des Werkes *Le Chemin de l'Amérique* ist daher die Strukturierung der Erzählung, da sich der Verlauf der Geschichte am Einzelschicksal von Said orientiert und damit in sehr anschaulicher Art auszudrücken versteht, welche Konflikte, Differenzen und Übergangsprozesse zwischen Konstruktionen individueller und kollektiver Identitäten bestehen. Dies ermöglicht es zu reflektieren, in wie weit die Printmedien in diese Prozesse als „Fremdheitsvektoren“ involviert sind und zwischen Ausgrenzung und Vereinnahmung schwanken.



Abbildung 13: Said Boudiaf - Zeitung

Die Spannung zwischen Einzelbild und Gesamtkomposition übt neben dieser Reflexion identitätsverkürzender Darstellungsformen auch einen Einfluss auf den Erzähl- und Leserhythmus aus. Die Möglichkeit, den Blick zwischen einzelnen Panels oder zwischen einem Panel und der Gestaltung der gesamten Seite pendeln zu lassen, hat sich insbesondere bei den Beispielen aus

<sup>343</sup> Siehe Baru/ Thévenet: 1990, S.14, S.18, S.26 und S.42.

*Tahya El-Djazair* als relevant erwiesen. Die daraus resultierenden räumlichen wie zeitlichen Verschränkungen werden im Folgenden unter dem Stichwort der „gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit“ Beachtung finden.

Aufbauend auf diesem Begriff lässt sich außerdem eine Brücke zu derzeitigen, neoliberalen Entwicklungsdiskursen schlagen, die dem abschließenden Teil dieses Kapitels zur medialen Distanzvermessung zwischen „Eigenem“ und „Fremden“ nach dem phänomenologischen Konzept von Bernhard Waldenfels eine, vor allem für die Geschichtsschreibung relevante, Komponente hinzufügen kann.

### **4.3 Gleichzeitige Ungleichzeitigkeit**

Auch der dritte Aspekt der comic-spezifischen Reflexionen zu den Techniken der Printmedien ist als ein Resultat der verschiedenen Rahmungsmöglichkeiten zu verstehen. Aus der räumlichen Anordnung der verschiedenen Panels entsteht eine Form der Zeitlichkeit, die sich deutlich von der Zeitstruktur beim Lesen eines Zeitungsartikels unterscheidet.

Die Textordnung der Printmedien basiert im Wesentlichen auf einer Linearität der schriftlichen Übermittlung. Linearität spiegelt sich zunächst auf Ebene der regelmäßigen Publikation wieder und wird von den Medienwissenschaftlern Noelle-Neumann, Schulz und Wilke unter dem Begriff der „Periodizität“<sup>344</sup> als eines unter vier Kennzeichen der Printmedien klassifiziert. In Anschluss an diese Klassifikation stellt Lüsebrink des Weiteren fest:

„Die schriftliche Abfassung der Inhalte verfängt sie zwangsweise in eine Linearität, die sich auf Informationsverteilung und -wahrnehmung auswirkt.“<sup>345</sup>

Dieser informativen Linearität scheinen sich die Textordnungen der Comics zu widersetzen. Zwar gilt im mitteleuropäischen Raum ebenfalls eine Konvention der Leserichtung von links oben nach rechts unten, und auch in ihrem Erscheinen folgt eine Vielzahl von Comicheften dem seriellen Prinzip. Während jedoch das Lesetempo eines schriftlich verfassten Artikels zumeist mit einer gleichbleibenden und ausgeglichenen Geschwindigkeit stattfindet, welche unabhängig von Satz und Layout ist, variiert das Lesetempo bei der Comiclektüre sehr viel stärker und wird wiederum durch das Framing bedingt. Die Höhe und die Breite der Panels sowie der Rinnsteine wirken auf den Leserhythmus und drücken Geschwindigkeiten visuell aus. Das gleichzeitige Bestehen der Panels nebeneinander ermöglicht, wie bereits gezeigt wurde, das Pendeln des Blickes und führt so zu einer

---

<sup>344</sup> Noelle-Neumann/ Schulz/ Wilke zitiert nach Lüsebrink, H.-J.: 2004, S.63.

<sup>345</sup> Lüsebrink, H.-J.: 2004, S.63.

Vervielfältigung der Perspektiven, die trotz ihrer Unvereinbarkeit nebeneinander existieren und ihren Raum finden.

Dazu treten die individuellen Zeitebenen der einzelnen Panels, welche wiederum im wechselseitigen Verhältnis und mitunter im Widerspruch zur übergeordneten Erzählzeit von Handlung und Sequenz stehen. Dieses ästhetische Merkmal ermöglicht daher ein Nebeneinander von unterschiedlichsten Erzählzeiten und Erzählorten. Die Analysen haben gezeigt, dass Elemente der Medienreflexivität dabei sowohl die Stimme des Radios als auch die Texte aus Printmedien als Bindeglieder einsetzen. In diesem Sinne kann von einer „gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit“ gesprochen werden, welche, mit den Worten Waldenfels' auch Ausdruck einer „unaufhebbaren Inkommensur, einem Widerstreit auf der Ebene der Erfahrung, [...]“<sup>346</sup> sein kann, da sie eine gestalterische Möglichkeit bietet, „fremden“ Erfahrungen und Schicksalen aus mehreren Blickwinkeln zu begegnen.

Während das Zitat auf die Erfahrung des „Fremden“ im Konzept von Waldenfels verweist, bekommt der Begriff der „gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit“ im sozialwissenschaftlichen und postkolonialen Diskurs um In- und Exklusion eine weitere Bedeutung. Nach Weibel und Žižek gilt „Ungleichzeitigkeit [als] koloniale Kondition“.<sup>347</sup> Die Autoren beziehen sich hierbei auf Mechanismen der Fremdzuschreibungen im neoliberalen Diskurs um „Entwicklung und Unterentwicklung“, mit welchen den ehemaligen Kolonialstaaten ein „zurückgebliebenes“ Entwicklungsstadium im globalen Vergleich bei dennoch bestehender Gleichzeitigkeit unterstellt wird.<sup>348</sup> Dieser Aspekt scheint im Zuge dieser Arbeit insofern relevant, da es auch hier um Repräsentation und Konstruktion „fremder“ Identitäten in Abgrenzung zur „eigenen“ geht und der Beitrag verschiedener Medienformate in diesem Sinne stets zu hinterfragen ist. Nur am Rande sei hierzu noch vermerkt, dass in dem Beitrag, dem das oben erwähnte Zitat entstammt, wenig später auf einen Comic des Autors und Zeichners Möbius Bezug genommen wird. Dies bestätigt die These der Arbeit, dass die Techniken des Comics dazu anregen, aktuelle Probleme in Gesellschaft und Geschichtsschreibung neu zu artikulieren und durch eine Pluralität der Perspektiven zur Aufarbeitung dieser Probleme beitragen kann.

Nach diesem kurzen Exkurs zu Schnittstellen der Ästhetik der Graphic Novels mit weiter reichenden, kulturwissenschaftlichen und politischen Fragestellungen sollen zunächst die innerhalb der Printmedien verhandelten Identitätsbilder kurz zusammengefasst werden. Daran anschließend werden die wichtigsten Erkenntnisse der Analysen dieses Kapitels ebenfalls zusammengefasst werden, um das Medium Presse als einen weiteren „Fremdheitsvektor“ für Selbst- und

---

<sup>346</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.10.

<sup>347</sup> Weibel, Peter/ Žižek, Slavoj (Hg.): *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*. Wien: Passagen 2010, S.13.

<sup>348</sup> Vgl. Ibid: 2010, S.13f.

Fremdwahrnehmung zu untersuchen und in Relation zu Malerei und Radio zu setzen. Schlussendlich wird dies auch ermöglichen, das medienkritische Potential der comic-spezifischen Mittel in den Blick zu nehmen um damit zum letzten Kapitel der Arbeit zu führen, in welchem der Comic ganz im Zentrum steht und von einigen Ansätzen postkolonialer Theorien zu Identitätskonstruktionen umkreist werden wird.

Wie die Orientalmalerei und das Radio gehört die Presse zu einem Leitmedium in der Darstellung der algerisch-französischen Konflikte und wird daher auch als ein solches in den Graphic Novels reflektiert. Auch hier gilt, wie bei den beiden anderen Medienformaten, dass die Produktionsbedingungen von kolonialen Besitzverhältnissen geprägt waren. Lediglich die französische Tages- oder Wochenpresse verfügte über einen relativen Grad an Freiheit in der Berichterstattung, war jedoch ab 1957 immer wieder von staatlicher Zensur betroffen.

Für die repräsentierten Identitäten gilt, aufbauend auf den Diskursanalysen von Émilie Roche, dass die Diskurse der Printmedien in drei unterschiedlichen Phasen um jeweils fixe, klar voneinander getrennte Identitätsbilder kreiste, die in den Artikeln konstruiert wie reproduziert wurden. Während bis 1957 der Fokus auf der Zivilbevölkerung, der französischen Armee und den „Rebellen“, womit Widerstandskämpfer in der frühen Phase des Krieges zumeist als illegitime Akteure beschrieben wurden, liegt, rücken in Folge der aufgedeckten Folterungen die Identitäten der Opfer und ihrer Folterer in den Mittelpunkt. In diesem Zusammenhang treten auch zum ersten Mal Stellungnahmen von Frauen auf, wenn beispielsweise Mme Alleg am 13. Juni 1957 in *L'Humanité* oder Mme Audin am 13. August 1957 in *Le Monde* Briefe an Sohn bzw. Ehemann veröffentlichen, um sich an die Öffentlichkeit zu wenden.<sup>349</sup> Ansonsten sind die beschriebenen Akteure stets männlich<sup>350</sup>, auch wenn sich der Fokus mit der „bataille d'Alger“ und verstärkt gegen Ende des Krieges ab ca. 1960 noch einmal verschiebt und nun die FLN als wichtige Kraft in den Auseinandersetzungen anerkannt werden muss.

Ein deutlicher Kontrast besteht zudem zwischen den liberalen Zeitungen in Frankreich, die den militärischen Operationen gegenüber kritisch eingestellt sind, und den Zeitungen der *Algérie française*, die die Algerienpolitik Frankreichs bis 1958 unterstützen. Hier steht die Identität der

---

<sup>349</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.379, S.382.

<sup>350</sup> Im Gegensatz dazu stellen R.J. und K.N. Bookmiller bei ihren Analysen von Presse Covern dreier amerikanischer Zeitungen bezüglich des Algerienkrieges fest, dass hier häufig Frauenbilder in Rollenzuschreibungen als Opfer repräsentiert wurden. Weitere Stereotype finden die Autor\_innen in der Fokussierung der Artikel auf die muslimische Religion und den Staat Frankreich als Mutter-Kultur, welche „Zivilisation“ nach Algerien bringen würde. Im Gegensatz zu französischen Zeitungen stellen sie die Persönlichkeiten der algerischen Revolutionsführer dar, verkürzen diese jedoch auf ihr Verhältnis zur ägyptischen Führung unter Nasser. Die Benachteiligung der indigenen Bevölkerungsgruppen wurde erst gegen Ende des Krieges angesprochen. Vgl. Bookmiller, Kirsten N./ Bookmiller, Robert: „Dateline Algeria: U.S. Press Coverage of the Algerian War of Independence,“, in: Hawk, Beverly G. (Hg.): *Africa's Media Image*. Westport: Praeger 1992, S. 62-76.

„Terroristen“ im Vordergrund, die die „eigene“ Ordnung der *Algérie française* bedrohen würden.<sup>351</sup>

Was bedeutet dies nun für das Verständnis der Printmedien als „Fremdheitsvektor“?

Während die Darstellungen des „Fremden“ in der Malerei die ersten Kontakte und die gewaltsame Inbesitznahme Algeriens durch die französische Kolonialmacht begleiteten, bauen die Repräsentationsformen der Zeitungen wie auch des Rundfunks auf Zuschreibungen „eigener“ wie „fremder“ Identitäten auf, die mitunter eine Anerkennung Algeriens als „Fremde“ gar nicht mehr zulassen. Insofern zeigte das Radio durch seine Strategien der Vereinnahmung als „Fremdheitsvektor“ eine Möglichkeit auf, die, mit der Malerei begonnene, Einpassung der fremden Ordnung in die eigene Ordnung fortzuführen.

Die Stimmen des Radios, wie sie in den Graphic Novels thematisiert wurden, waren dabei zu jeder Zeit Ausdruck einer nationalistischen Eintönigkeit. Diese betraf zunächst die französische Nation und baute auf Traditionen des Hörfunks im Zweiten Weltkrieg auf. Später verwendeten auch die Anhänger\_innen des algerischen Nationalismus die Rundfunktechnologie, um zunächst den Widerstand zu stärken. Nach dem Erlangen der offiziellen Unabhängigkeit im Jahre 1962 diente das Radio bis in die 1990er Jahre dazu, Vorstellungen einer geschlossenen, nationalen, arabischen Identität zu verbreiten.

Die Printmedien hingegen standen vor allem innerhalb Frankreichs während des Unabhängigkeitskrieges im Widerspruch zum hegemonialen Diskurs des Staates. Doch auch hier lassen sich in den Analysen von Roche Kontinuitäten des „Orientalismus“ beobachten, die vor allem durch eine Reduzierung auf Zaheln der Akteursgruppe der Widerständigen zu einer Entmenschlichung beitragen und Parallelen zum Gemälde von Horace Vernet erkennen lassen.<sup>352</sup>

Roche erkennt diese Techniken vorwiegend in der konservativen Tageszeitung *Le Figaro* und spricht von einer Darstellung der algerischen Zivilbevölkerung als „Wilde“<sup>353</sup> und einer Form des „kolonialen Rassismus“.<sup>354</sup> Zur Repräsentation der FLN schreibt sie, dass „die Führung der FLN weder genannt noch anerkannt“<sup>355</sup> wurde. Dies erinnert an die Abwesenheit von Abd el-Kader im orientalistischen Schlachtengemälde von Horace Vernet und diente vermutlich demselben Zweck, die Gruppe der Widerständigen als unorganisierte Gemeinschaft darzustellen und dadurch von der „erfolgreichen“ eigenen Armee abzugrenzen.

Auch wenn die anderen großen Tageszeitungen in Frankreich überwiegend in Opposition zum staatlichen oder kolonialistischen Diskurs standen und deshalb teilweise von der Zensur betroffen waren<sup>356</sup>, arbeiten auch sie, vor allem bei Artikeln zu Folterungen, stark personalisierend. Roche

---

<sup>351</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.194.

<sup>352</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.357.

<sup>353</sup> Ibid: 2007, S.357.

<sup>354</sup> Ibid: 2007, S.357.

<sup>355</sup> Ibid: 2007, S.355.

<sup>356</sup> Vgl. Ibid: 2007, S.411.

weist diesbezüglich darauf hin, dass infolgedessen Zeugenberichte, Einzelschicksale und die Körper der Opfer eine besondere Relevanz erhielten.<sup>357</sup>

Dahingehend können Parallelen zu Techniken der Vereinnahmung, wie sie sich für die Rundfunkprogramme als besonders relevant erwiesen haben, gesehen werden. Jedoch beschreiben die Printmedien, im Gegensatz zu Strategien der Vereinnahmung, innerhalb der Texte die jeweiligen Identitäten als klar voneinander getrennte Akteure oder Akteursgruppen. Somit stellt der Rezeptionsprozess des gedruckten Textes größere Distanzen zwischen „Eigen-“ und „Fremdwelt“ her. Diese Distanz entspringt im Wesentlichen auch der Mittelbarkeit der Berichterstattung durch die journalistische Wiedergabe der Ereignisse. Dadurch erscheinen Repräsentationsformen der „fremden“ Subjekte in Texten entfernter als die mediale Präsenz des Radios mit der „fremden“ Stimme, die akustisch jedoch unmittelbar wahrgenommen wird.

Deutlich erkennbar wird, dass auch die Printmedien sich als ambivalente „Fremdheitsvektoren“ verhalten. Das „Fremde“ wird zum einen durch die Medialisierung in die eigene Lebenswelt verfügbar gemacht. Andererseits tragen die Repräsentationsformen auch zur Unterscheidung, Ab- und Ausgrenzung gegenüber dem „Eigenen“ bei; Prozesse, welche häufig mit Hierarchisierungen verbunden sind. (Zumeist wird *über* die Ereignisse in anderen Ländern, selten *mit* diesen berichtet.<sup>358</sup>) Damit wird ein „An-spruch“ des „Fremden“, wie ihn Waldenfels als eine überraschende Aufforderung an das unvoreingenommene Selbst konzipiert, verkannt. Während die Malerei das „Fremde“ mit den „eigenen“ Mitteln repräsentiert und dadurch verkennt, lässt der Rundfunk die Stimme des „Fremden“ gar nicht hörbar werden und die Berichterstattung des Printjournalismus gibt stets vor, schon etwas über das „Fremde“ zu wissen, wodurch der Journalist erst die Fähigkeit erhält *darüber* zu schreiben.

Für die Orientalmalerei war es zunächst das vordergründige Motiv der Kunst, das „fremde“ Land Algerien in die Heimat und deren ästhetische Ordnungen und Traditionen hinein zu holen. Für die Massenmedien Radio und Zeitung tritt das Motiv der Information in den Vordergrund. Hintergründig sind jedoch alle diese Formen der Übermittlung in unterschiedlichen Graden mit politischen und ökonomischen Interessen verknüpft, welche dann wiederum Auswirkungen auf die Darstellung „anderer“ Identitäten oder Länder haben.

Umso wesentlicher erscheint es daher, dass die Erzählungen der untersuchten Alben diese Repräsentations- und Konstruktionsmechanismen der verschiedenen Medien ansprechen. Die Analysen dieses Kapitels zeigten jedoch auch, dass sich die Graphic Novels nicht auf die Darstellung der anderen Medien als bloße Technologien der Macht beschränken, sondern ebenfalls

---

<sup>357</sup> Vgl. Roche, É.: 2007, S.376f.

<sup>358</sup> Eine Ausnahme zu dieser hierarchischen Berichterstattung findet sich während der algerischen Unabhängigkeitskriege im *France Observateur*. Er publizierte ab 1955 Mitteilungen der FLN. Vgl. Roche, É.: 2007, S.373.

deren kritische Stellungnahmen diskutieren. Dies zeigt sich mit den Verweisen auf Artikel in *Le Monde* im Jahr 1957, in welchem die journalistische Aufmerksamkeit besonders stark auf Folterungspraktiken der französischen Armee gerichtet war. Obwohl die Auswirkungen der journalistischen Kritik im weiteren Verlauf der Handlungen wieder relativiert wurden, die Leser\_innen selbst die Perspektive von Gefangenen teilten, wird dennoch Raum für eine Reflexion über Medien und Machtverhältnisse geschaffen.

In diesem Sinne lassen sich die wichtigsten Erkenntnisse dieser medienreflexiven Elemente wiederum in drei Bereiche gliedern, die das Potential der Comic-Ästhetik als Medium der Kritik und als einen Ort für sub-hegemoniale Formen der Äußerung ansprechen, und sich mit der methodischen Dreiteilung zu Beginn der Arbeit verbinden.

Die erste Ebene betrifft die Medien selbst und wurde unter dem Begriff des Framings diskutiert. Auch für ein Verständnis der Printmedien als „Fremdheitsvektor“ erweist sich das Framing als bedeutend. Die Berichterstattung im Textformat schneidet bestimmte Identitäten, die im jeweiligen Diskurs als relevant gelten, aus und löst diese in der Berichterstattung häufig aus den komplexeren Zusammenhängen. Der fragmentarische Charakter der Information entsteht durch den Selektionsprozess der Inhalte und gerät innerhalb der linearen Textordnung in Vergessenheit. Demgegenüber machen die graphische Rahmung des Comics und die Rinnsteine dazwischen diese In- und Exklusionsmechanismen stets sichtbar und weisen immer auf das Ungeschriebene neben dem Geschriebenen hin.

Die zweite Ebene betrifft das Verhältnis von Individuum und Kollektiv. Die Graphic Novels thematisieren die Verkürzung einzelner Identitäten in der massenhaften Verbreitung und die stattfindenden Zuschreibungen, durch welche das Einzelschicksal zu politischen Zwecken instrumentalisiert wird. Die Spannungen, welche hier zwischen einzelnen Personen und Menschen bzw. Interessensgruppen bestehen, bringt die comic-spezifische Ästhetik durch die Dialektik zwischen einzelnen Panels und Gesamtgestaltung der Seite zum Ausdruck und kann dadurch den Reflexionsprozess unterstützen.

Die dritte Ebene betrifft die Geschichtsschreibung. Die Bezugnahmen zu Überlegungen von Jan Assmann zeigten, dass Vergessen und Erinnern ebenfalls von Faktoren des Framings bedingt sind. Mit Verweis auf die Forschungen des Historikers Benjamin Stora kann festgehalten werden, dass politische und gesellschaftliche Prozesse in Frankreich und Algerien Rahmenbedingungen für die Aufarbeitung des Unabhängigkeitskrieges geschaffen haben, die stark hierarchisch geordnet sind

und sub-hegemoniale Perspektiven in die Unsichtbarkeit drängen.<sup>359</sup> Auch in den französischen Medienwissenschaften ist eine Auseinandersetzung mit den Rollen der Medien in diesen Ordnungen erst ab 1990 zu beobachten und die Kultur der *Bande dessinée* hat sich dabei von Beginn an beteiligt. So schreibt beispielsweise Ann Miller in diesem Zusammenhang über *Le Chemin de l'Amérique*:

„Baru and Thévenet's work may be seen, therefore, as part of a movement against official amnesia.“<sup>360</sup>

Dessen Ästhetik der mit Rinnsteinen durchsetzten Seiten kann dabei als Veranschaulichung der Erinnerungsprozesse verstanden werden. Während durch Machtpolitiken bestimmte Bilder und Wörter sichtbar und hervorgehoben werden, werden eine Vielzahl anderer unsichtbar, unsagbar und vergessen. Während die orientalistischen Gemälde, der Rundfunk wie auch die Zeitungsartikel diese schlicht verdrängten und ausblendeten, bleiben sie in den Graphic Novels in ihrer Unsichtbarkeit in den Lücken vorhanden. Somit wird der Leseprozess, welcher von Panel zu Panel fortschreitet, immer wieder vom Unsichtbaren unterbrochen und herausgefordert. Die so erzeugten Grenzbereiche erinnern stets auch an andere Möglichkeiten von Bildern und Sätzen und hinterfragen damit stetig und immer wieder neu die geltenden Sichtbarmachungspolitiken. Graphic Novels tun dies unter anderem indem sie die damaligen Leitmedien thematisieren, in ein kritisches Re-Framing einbetten und für alternative Sichtweisen öffnen.

In Versuchen einer „fairen Geschichtsschreibung“<sup>361</sup>, wie auch in den Bereichen einer kritischen Medienwissenschaft und der Frage nach den intersubjektiven Vorgängen bei der Wahrnehmung von „Fremden“, hat sich die Vervielfältigung der möglichen Perspektiven, seien es verschiedene Blickwinkel, Orte oder Zeit-Räume, und die Fähigkeit der Techniken der Comics, diese nebeneinanderzustellen, als entscheidend erwiesen. Wiederum ist es das Vokabular der Akustik, das vor allem im dritten Kapitel hervortrat, das es erlaubt von einer Vielstimmigkeit der Äußerungsformen zu sprechen. Diese Möglichkeiten sollen nun abschließend mit einigen Theorien der *postcolonial studies* verbunden werden, um die These, dass die Ästhetik der Comics neue Möglichkeiten, Begegnungen mit dem „Fremden“ zu denken, sowie neue Artikulationsmöglichkeiten für subjektive Äußerungen in kollektiv verhandelten Prozessen schafft, zu überprüfen. Gleichzeitig soll ein Ausblick ermöglicht werden, der wiederum auf Schnittstellen verweist - diesmal Schnittstellen zwischen kritischer Medienwissenschaft und Disziplinen der

---

<sup>359</sup> Siehe hierzu u.a. Stora, Benjamin: „Préface. La France et «ses» guerres de mémoires“, in: Blanchard, Pascal/ Veyrat-Masson, Isabelle: *Les guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Paris: La Découverte 2008, S.7-13.

<sup>360</sup> Miller, A.: 2007, S.59.

<sup>361</sup> Sen, A.: 2010, S.191.

Kulturwissenschaften - welche es ermöglichen die komplexen Diskussionen in der gegenwärtigen Zeit um Identitäten, Konflikte, Gewalt und Geschichtsschreibungen zu behandeln.

## Kapitel 5: Comics postkolonial?

„J'ai 20 ans, je pointe à l'ANPE en faisant des fanzines, l'activité foisonnante et multiple de la Bande dessinée alternative du moment stimule mes propres essais graphiques et narratifs. L'histoire de l'oncle Jean me trotte dans la tête et avec elle pas mal de questions que je n'ai pas pu lui poser. En 2001, quatre pages dans la revue *Stereoscomic* font germer en moi l'idée d'un court récit sur cet oncle, usant de la même tonalité.“<sup>362</sup>

„Ich bin 20 Jahre alt, ich erscheine beim Arbeitsamt während ich Fanzines mache, die lebendige und vielfältige Tätigkeit der alternativen *Bande dessinée* dieser Zeit regt meine eigenen graphischen und erzählerischen Versuche an. Die Geschichte von Onkel Jean geht mir im Kopf herum und mit ihr eine Menge Fragen, die ich ihm nicht stellen konnte. Im Jahr 2001 lassen vier Seiten in der Revue *Stereoscomic* die Idee einer Kurzgeschichte in vergleichbarer Form über diesen Onkel entstehen.“

Dieses Zitat entstammt dem Album *D'Algérie* von Morvandiau, welches das einzige Werk aus dem Portfolio der Arbeit ist, welches durch direkte selbstreflexive Elemente zum Medium Comic selbst Bezug nimmt. Auf einer Doppelseite werden dort auf zwei großflächigen Panels, welche die gesamte Länge und Breite jeder Seite einnehmen, diejenigen Comicmagazine abgebildet, die die Entstehungsgeschichte des Albums *D'Algérie* geprägt und motiviert hätten. Im unteren Teil des linken Panels findet sich der oben zitierte Text.

Der Autor reflektiert dadurch die persönliche Beeinflussung durch Angebote der Populärkultur und gibt damit einen wichtigen Hinweis auf die Position der Comics als alternative Medienformate, die es als solche ermöglichen, auch Geschichte(n) aus alternativen Perspektiven zu schreiben.

Alle anderen Werke, welche im Zuge dieser Arbeit untersucht wurden, bringen ihr eigenes Format nicht ins Bild. Jedoch wurde bereits im Einleitungskapitel hervorgehoben, dass eine Spur des „Eigenen“ immer auch im „Fremden“ zu finden ist und daher die reflexiven Momente zu Malerei, Radio und Zeitungen gleichzeitig stets Auskunft über die Spezifika der Graphic Novels geben.

Zunächst macht der Gebrauch der Medienreflexivität deutlich, dass die Autor\_innen mit diesem populärkulturellen Format einen Reflexionsort für die jeweiligen Leitmedien der Zeit entwickeln. Eingangs wurde von einer Spurensuche gesprochen, die mit der „Lupe“ der Graphic Novels gestaltet wird. Nun sollen diese aufgefundenen Spuren zusammenfassend dargestellt werden, um dann zu erörtern, in welchem Maße diese Lupe der Graphic Novels den Leser\_innen Auskünfte gibt über die verhandelten Medien, wie auch über sich selbst und dabei alternative Blickwinkel schafft.

---

<sup>362</sup> Morvandiau: 2007, S.o.A.

Die folgenden Erkenntnisse aus den Analysen bauen auf der Annahme auf, dass jedes Medienformat bezüglich historischer Ereignisse ein spezifisches Archiv aus Texten und Bildern schafft, in welchem sich damalige Ideen und Machtverhältnissen manifestieren. Vorbild und Inspirationsquelle hierfür ist das Werk von Béatrice Fleury-Vilatte *La mémoire télévisuelle de la Guerre d'Algérie. 1962-1992*. Fleury-Vilatte widmet sich in ihrer Spurensuche dem Medium Fernsehen, welches zur Zeit des Krieges eine noch sehr neue Form der Kommunikation darstellte. Damit begründet sich auch die Tatsache, dass das Fernsehen in den untersuchten Graphic Novels selten wie gar nicht erscheint. Sie reflektieren, wie bereits wiederholt dargestellt, jene Medien mit einer sehr großen gesellschaftlichen Reichweite, vorrangig allem in Algerien, wo der Einzug des Fernsehens noch später stattfand. Das gewährleistet den Eingang dieser Repräsentationsformen der Konflikte in ein „kollektives Gedächtnis“ wobei sich jedoch auch zeigte, dass dort Austauschprozesse der Botschaften zwischen Radio und Fernsehen stattfanden. Im Sinne dieser, wie weiterer Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Medien, die -wie das zweite Kapitel zeigte- schon seit der Orientalerei eine wesentliche Rolle für Vor- und Darstellungen des „Eigenen“ und „Fremden“ in Algerien und Frankreich (und/ oder dazwischen) spielen, lassen sich Ergebnisse einer Spurensuche mit den Comics auf einer ersten Ebene finden, die die Medienwissenschaft und Mediengeschichte selbst betrifft. Die zwei weiteren Ebenen betreffen dann die Dimension der Intersubjektivität sowie der Geschichtsschreibung, in welchen dem „Eigenen“ entweder das „andere“ Subjekt oder die Vergangenheit als „fremd“ entgegentritt. Mit dieser Dreiteilung soll wieder an die einleitenden Erläuterungen zum Begriff der Reflexivität angeschlossen werden.<sup>363</sup>

Alle drei Ebenen erscheinen aus heutiger Sicht bedeutend, um (post)koloniale Verhältnisse und Prozesse zwischen den oder innerhalb der betroffenen Staaten verstehen zu können und finden im Bereich der *postcolonial studies* eine interdisziplinäre Strömung der Wissenschaften, die sich diesen Problemstellungen widmet.<sup>364</sup>

Die Frage nach dem „Fremden“ tritt auch hier immer wieder auf, daher eignete sich das phänomenologische und häufig abstrakt bleibende Konzept von Bernhard Waldenfels als Modell, das auf Comics, so möchte es diese Arbeit zeigen, angewendet werden kann, um dann Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft und Theorien der *postcolonial studies* aufzuzeigen.

Folglich kommt es nun zu einer Verdoppelung der Schnittstellen im Konzept dieser Arbeit. Zunächst wurden diese zwischen den Graphic Novels und den Medien Malerei, Radio und Zeitung hervorgehoben. Nun werden die Dimensionen der Medienreflexivität unter dem Stichwort des „Fremdheitsvektors“ ausgeweitet werden, um die Schnittstellen zwischen künstlerischen

---

<sup>363</sup> Siehe Kapitel 1

<sup>364</sup> Vgl. Castro Varela, Maria Do Mar/ Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript 2005, S.9.

Artikulationsformen und sozialen wie politischen oder ethischen Fragestellungen zu beleuchten. Damit dient dieses abschließende Kapitel zunächst dazu, die Hauptthese dieser Arbeit, dass die Ästhetik der Comics neue Möglichkeiten schafft, Begegnungen mit dem „Fremden“ zu denken, sowie neue Artikulationsmöglichkeiten für subjektive Äußerungen in kollektiv verhandelten Prozessen schafft, zu überprüfen, indem die Graphic Novels selbst unter dem Konzept des „Fremdheitsvektors“ untersucht werden. Darauf aufbauend können dann Ausblicke für weitere Auseinandersetzungen mit den spezifischen Möglichkeiten der Comics innerhalb einer kritischen Medienwissenschaft -und auch über die Grenzen dieses Faches hinaus- zu geben.

Zunächst soll als zusammenfassende Überleitung ein Fazit gezogen werden, das sich vorwiegend auf die gestalterischen Mittel der Medienreflexivität, wie sie in den drei vorherigen Kapiteln auftraten, bezieht, um dann auf die spezifischen Potentiale des Comics zurückzukommen und den Blickwinkel auszuweiten.

Die Bezüge der Graphic Novels zur orientalistischen Malerei zeigten sich nicht nur auf inhaltliche Ebene sondern wurden von Ferrandez in seinem Zyklus der *Carnets d'Orient* auch auf gestalterischer Ebene integriert. Durch Kombination wie Kontrastierung der Aquarelltechnik mit anderen, üblicheren, Kolorierungsverfahren der Comic-Gestaltung wurde eine technische Intermedialität, oder Medienkombination, erzeugt, die bei den Medien Radio und Zeitung nicht besteht. Die Reflexionsprozesse, die dadurch angeregt werden, entstammen auf der Bild-Bild-Ebene der Technik des Comics, die Bilder der Orientalmaler aus den medialen Archiven der Kunstgeschichte zu lösen und durch die sequenzielle Einbindung in eine Abfolge von Panels neu zu kontextualisieren. Damit wird die Aufmerksamkeit der Leser\_innen auf den Produktions- und Rezeptionskontext gelenkt, von welchen die Formen der Repräsentation des „fremden“ Landes und seiner Bevölkerung und weiters die Auswirkung dessen auf subjektive wie kollektive Vorstellungen vom „Anderen“, geprägt worden sind. Morvandiau weist darauf im Besonderen hin, wenn er das Portrait Abd el-Kaders, welches ursprünglich von einem französischen Maler des 19. Jahrhunderts geschaffen wurde, innerhalb der Erzählung in den Kontext der Nationalbewegung Algeriens stellt. Er bringt damit Wechselwirkungen zwischen Kolonialmacht und unterworfenen Bevölkerung zum Ausdruck, die später auch im Konzept der Mimikry von Homi K. Bhabha relevant werden.

Das Konzept der Intermedialität zeigte sich weiters auch für die Koexistenz von Text und Bild als wesentlich. Gerade hier werden Spuren des „Eigenen“ in „Fremden“ deutlich, wenn die Graphic Novels zu den medial-hybriden Formen des Reisetagebuchs im 19. Jahrhundert Bezug nehmen. Insgesamt kreieren die medienreflexiven Elemente zur Orientalmalerei eine Achtsamkeit für den Umgang mit Bildern, welche zu einer Zirkulation von Mythen über den „Orient“ geführt haben. Sie

weisen darauf hin, dass Produktion und Zirkulation dieser Mythen bewusst in politischen Kontexten eingesetzt wurden und stets mit einer Legitimation von Macht und Herrschaft verbunden waren und in diesem Sinne die Komplexität von Ereignissen oder Identitäten bewusst verkürzt oder ausgeblendet wurden. Verfälschungen wurden dabei begünstigt durch technische wie motivische Vereinnahmung und den Transfer gesellschaftlicher Phänomene oder Wunschvorstellungen aus Europa in ein „orientalisiertes“ décor. Die politisch motivierte Zirkulation dieser Bilder des „Orients“ führte ohne Berücksichtigung des Kontextes zur Verankerung dieser Stereotype im kollektiven Gedächtnis der französischen und algerischen Gesellschaften und führt zu Kontinuitäten bestimmter Darstellungsmuster des „Fremden“, die auch in den späteren Leitmedien des Radios und der Zeitungen wieder auftreten. Eine Reflexion und Rekontextualisierung jener hegemonialen Darstellungen in den analysierten Werken stützt die These, dass die Graphic Novels durch ihre Relektüre der Gemälde zu einer subkulturellen Aufarbeitung der nationalen Geschichtsschreibung beitragen, denn die subkulturelle Position des Comics, wie sie das Beispiel aus *D'Algérie* zu Beginn des Kapitels beschrieb, lässt die Autor\_innen Inhalte aus den Lücken des Dargestellten durch neue Kontextualisierung zum Vorschein bringen.

Ein erstes Element, das sich in der medialen Repräsentation des „Fremden“ tradiert und sich auch im Radio manifestiert, ist der Prozess der Vereinnahmung anderer Lebensformen mit den Mitteln und Techniken der eigenen Ordnung. Im Zuge der Orientalmalerei fand dieser einerseits motivisch, wie das Beispiel der *Femmes d'Alger* von Delacroix zeigte, da hier eine westeuropäische Vorstellung von Freizeit orientalisiert wurde, sowie aufgrund ästhetischer Traditionen und entsprechenden Maltechniken statt.

Die Programme des Rundfunks in Algerien versuchten durch die Programmkonzeptionen, welche auf pauschalen Vorstellungen der algerischen Gesellschaftsstrukturen aufbauten, zunächst die französischen Bürger\_innen sowie später auch die Algerier\_innen für eine *Algérie française* zu vereinnahmen. Dafür wurde die klassische Sender-Empfänger-Struktur des Radios genutzt, die auch später zu einer nationalistischen „Einstimmigkeit“ des unabhängigen Staates beitragen sollte. Die Einstimmigkeit und die fehlende Responsivität des Radios jedoch finden in den Graphic Novels einen Widerspruch, der wiederum der gleichzeitigen Verfügbarkeit verschiedener Bilder und Textformen entspringt. Dem klassischen Sender-Empfänger-Modell wird die Handlungsmacht der Hörenden gegenübergestellt, die den Apparat abschalten oder schlicht übertönen können. Medienreflexive Elemente wiesen auch auf die Erzeugung neuer Sichtbarkeitsordnungen hin, indem Handlungen nur durch transkribierte Stimmen nachvollziehbar wurden und die Akteur\_innen im Off des Bildfeldes blieben. Auch durch die „imaging function“ des Textes in Comics und die Möglichkeiten verschieden gestalteter Lautmalereien entstehen Ausdrucksformen des Unsagbaren, welche auf Brüche in den dominanten Diskursen über Nation und nationale Identität, wie sie durch

das Radio transportiert wurden, hinweisen und eine bildliche Vielstimmigkeit entgegenhalten. Sich selbst stellen die Comics dadurch als ein synästhetisches Medium mit vielfältigen Formen einer visuellen Akustik dar. Die visuelle Vielstimmigkeit resultiert folglich auch, wie ebenfalls die Rekontextualisierung stereotyper Bilder, aus der Technik der Rahmung.

Dieses Element, aus welchem weitere Spezifika des Comics folgen, trat besonders bei Reflexionen zu den Printmedien hervor.

Eine Untersuchung der Repräsentationsformen in französischsprachigen Tages- und Wochenzeitungen zeigte zunächst, dass in den liberalen Tageszeitungen Frankreichs während des algerischen Unabhängigkeitskrieges Kritik an den hegemonialen Diskursen der staatlichen Politik und deren militärischen Aktionen geübt wurde, was den Staat mitunter veranlasste zum Mittel der Zensur zu greifen, um diese Gegenstimme zu unterdrücken, mit der Legitimation, diese berge die Gefahr, Gewalttaten zu begünstigen. Die Graphic Novels griffen diese Thematiken in Bezug auf die Diskussionen um Folterungen an Algerier\_innen durch die französische Armee auf, da hier eine große Anzahl von Zeitungen in der französischen Öffentlichkeit sehr deutlich Position gegen den französischen Staat bezogen hatte. Des Weiteren veränderte sich die Darstellung der verschiedenen Akteure und Akteursgruppen im Zuge dieser Diskussion merklich und bewirkte eine verstärkte Wahrnehmung der algerischen Bevölkerung in den französischen Printmedien. Ein weiteres Ereignis während des Krieges waren die großen Unruhen in Algier im Jahre 1957. Auch hier änderten sich Fokus und Repräsentationsform der Akteurs-Identitäten und führten vor allem zu einer offiziellen Anerkennung der FLN als wesentliche Macht in den Konflikten, mit welcher in Folge dessen auch verhandelt werden musste bzw. sollte.

Auch die französischsprachige Tagespresse in Algerien selbst wurde in den analysierten Werken reflektiert. Die in den Printmedien textuell konstruierten Identitätsbilder weisen hier deutliche Parallelen zur staatlich vorgeschriebenen Terminologie in den Radioprogrammen auf, da auch hier eine Befürwortung der *Algérie française* stattfand und am Widerstand Beteiligte als illegitime Akteure bzw. „Terroristen“ von der „ordentlichen“ Gesellschaft ausgegrenzt wurden. Obwohl hier Extremformen stereotyper Darstellungen von Individuen stattfanden, findet sich auch in den liberalen Zeitungen die Eigenschaft, eine Person anhand eines bestimmten, zugeschriebenen Merkmals zu charakterisieren und damit deutlich von anderen Akteur\_innen abzugrenzen (z.B. Gefolterte vs. Folterer, „Terroristen“ oder FLN gegenüber französischer Armee). Innerhalb dieser Beschreibungen lassen sich „orientalistische“ Kontinuitäten feststellen, die beispielsweise durch Reduktion der algerischen Opfer auf Zahlen zu einer Entmenschlichung beitragen um die Gewalttaten der Armee zu rechtfertigen, oder durch Darstellung des Widerstands als Bewegung ohne Anführer\_innen, um diese als unorganisierte und illegitime Akteursgruppe zu verurteilen.

Insgesamt gilt für die Medienreflexivität der Comics bezüglich Printmedien, dass sie durch ihre

Techniken der Rahmung auf den Prozess des „Framings“ im Bereich der verfügbaren Informationen verweisen und auf visuelle Art und Weise zum Ausdruck bringen, dass jede ausgewählte Information von Relevanzkriterien der Selektion des Sichtbaren abhängt und eine Reihe anderer möglicher Informationen in den Bereich des Unsichtbaren drängt. Leerstellen und Mögliches treten im Rinnstein auf und erinnern auch an die Mechanismen des Vergessens und Verdrängens innerhalb der Berichterstattung oder Aufarbeitung eines Konfliktes.

Derselbe Prozess von In- und Exklusion lässt sich auf die Repräsentation von Identitäten übertragen. Die verkürzten Beschreibungen von Identitäten schaffen stereotype Bilder, die zum Zwecke einer kollektiven Meinungsbildung vereinnahmt werden. Diese Dialektik und Spannung zwischen einzelnen Personen und einem Kollektiv von Menschen findet in den Graphic Novels seine graphische Form durch die gegenseitige Bedingtheit und Koexistenz von einzelnen Panels und Gesamtkomposition der Seite.

Während die analysierten Werke häufig mit einer Vervielfältigung der Blickwinkel auf das Medium Zeitung und den Rezeptionsprozess der Protagonist\_innen arbeiteten und somit verschiedene Ansichten *von* dieser Medienpraxis schafften, berichtet der Journalist größtenteils stets *über* den/ die/ das „Andere“ als etwas „Fremdes“, über das er jedoch bereits ein Wissen besitzt, es jedoch in die „eigene“ Ordnung der Sprache, des Textformates und der Publikationsform einpasst. Zu dieser Ordnung gehört im wesentlichen Maße auch die lineare Textordnung und eine dadurch bedingte zeitliche Struktur der Leseprozesse. Der Comic stellt dieser Ordnung eine polychrone Zeitlichkeit gegenüber, in welche eine Verschränkung und Verschiebung von Zeitebenen und Räumlichkeit stattfindet. Dies ermöglicht auch, wiederum mit Hilfe bestimmter Rahmungen, bewusste Irritationen im standardisierten Leserhythmus von links oben nach rechts unten zu schaffen und damit zur Bewusstwerdung dieser „gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit“ beizutragen.

Aus dem Re-Framing der Comics geht, wie bereits dargestellt, folglich eine Achtsamkeit für die Rahmenbedingungen im Selektionsprozess des Dargestellten hervor, die sowohl ein Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Kollektiv als auch eine Reflexion dominanter Zeit- und Raumordnungen betrifft. Dabei hängen die letzteren beiden Punkte von der Koexistenz des Gezeigten wie Nicht-Gezeigten, letzteres ausgedrückt in den Rinnsteinen, sowie der Überlagerung verschiedener Zeitebenen von Panels und Handlungsverlauf ab.

Der Begriff des „Framings“ zeigte vor allem mit den Printmedien große Gemeinsamkeiten, lässt sich aber ebenfalls auf Malerei und Radio anwenden. Auf das „Außerhalb des Rahmens“ der Malerei wiesen Referenzen zu Christine Peltre im zweiten Kapitel hin. In- und Exklusionsmechanismen der Rundfunktechnologie treten durch das Sprechen- und Hören-Können auf, dem die Comics ein gleichzeitiges Sichtbarsein verschiedener Stimmen, die sich überlagern

oder widersprechen können, entgegensetzen und damit auf eine Brüchigkeit der dominanten Diskurse hinweisen. Darüber hinaus können auch Laute des Unsagbaren oder „fremde“ Sprachen, wie der zweite Exkurs kurz ansprach, ihren Ausdruck in Lautmalereien finden.

Die Graphic Novels unterlaufen damit nicht nur die Grenzen zwischen Bild, Text und Laut, sondern ebenfalls die Repräsentationsformen dominanter Medienformate, wodurch sie eine Möglichkeit darstellen, das mediale, historiographische Relief des algerischen Unabhängigkeitskrieges zu überdenken und umzuformen. Dies stützt die These der individuellen Artikulation innerhalb eines dennoch kollektiven, subkulturellen Gedächtnisses zum Algerienkrieg.

Aus kritischer Perspektive heraus, sei in dieser Zusammenfassung jedoch noch einmal angemerkt, dass sich dabei eine französische Dominanz im Portfolio der Arbeit wieder spiegelt, wozu eingangs Stellung genommen wurde. Darüber hinaus finden sich Kontinuitäten eines derart „kolonialen Blicks“ auch hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse in allen Medien bis einschließlich der Graphic Novels, womit sich die These des zweiten Kapitels, welches sich unter anderem mit den Gender-Problematiken der Orientalerei auseinandersetzte, bestätigt. Eine Ausnahme bildet der fünfte Band der *Carnets d'Orient*, in welchem die Protagonistin Marianne letztendlich einer weiblichen Stimme und Perspektive zum Unabhängigkeitskrieg Ausdruck verleiht.

Ausgehend von diesen Erkenntnissen der Analysen soll nun das Medium Comic als „Fremdheitsvektor“ untersucht werden. Weitere Grundlage für diese Untersuchung sind zunächst die graphischen Mittel, innerhalb derer sich vor allem die verschiedensten Möglichkeiten der Rahmung und das technische und ästhetische Element des Rinnsteins, als Folge der Rahmungsarten, als besonders markant erwiesen. Des Weiteren schienen das Prinzip der Wiederholung sowie die Kombinationsmöglichkeiten von Text und Bild, die es auch ermöglichen, Akustik auf bildliche Weise zu integrieren, wichtig. Die beiden letzten Punkte werden vorrangig im letzten Teil zu Schnittstellen mit den *postcolonial studies* wieder auftauchen.

## **5.1 Medienwissenschaftliche Ebene – Fremdheitsvektoren und Mimikry**

Waldenfels stellt zunächst fest, dass „Fremdheitsvektoren“ der verschiedensten Art existieren<sup>365</sup> und ein Ziel dieser Auseinandersetzungen mit den medienreflexiven Elementen der Graphic Novels war es, verschiedene mediale Formgebungen innerhalb der algerisch-französischen Beziehungen unter diesem Ansatz zu untersuchen, um anhand dessen aufzuzeigen, woraus kritische Potentiale des Comics bezüglich dem Zusammenspiel von Medien und der Wahrnehmung des „Eigenen“ gegenüber dem „Fremden“ erwachsen können.

---

<sup>365</sup> Vgl. Waldenfels, B.: 1997, S.38.

Alle behandelten Medien sind dabei immer in der ambivalenten Position, das „Fremde“ einerseits näher zu bringen an und in die „eigene“ Ordnung und Lebenswelt, während sie andererseits durch Repräsentationsformen zu Ausgrenzung oder Vereinnahmung des „Fremden“ beitragen und reale Konsequenzen in gesellschaftlichen und politischen Prozessen mit sich bringen. Waldenfels bezeichnet dies als den „Zweitakt von Entfremdung und Aneignung“<sup>366</sup>.

Wenn er dann weiters dazu anregt, das „Fremde“ als ein unzugängliches Phänomen, welches lediglich in der gemeinsamen Erfahrung und deren Prozesshaftigkeit wahrgenommen werden kann<sup>367</sup>, zu verstehen, geht daraus hervor, dass die Medien Malerei, Radio und Zeitung innerhalb ihrer Aktivitäten während der algerisch-französischen Konflikten den von Waldenfels vorgesehenen „An-spruch“ des Fremden größtenteils verkennen. Die drei Analysekapitel verwiesen auf deren Techniken und Ordnungen der Vereinnahmung wie Grenzziehungen, die stets eine Verfestigung und Versicherung des „eigenen“ Standpunkts mit sich brachten.

In diesem Sinne erscheint der Comic als ein Medium der Unsicherheiten, da es gewohnte Grenzen zwischen Text, Bild, Ton, Raum und Zeit verschwimmen lässt und dennoch auf Grenzen und Differenzen in graphischen und narrativen Zusammenhängen angewiesen ist. Interessant erscheint, dass theoretische Texte zu Comic und Graphic Novels besondere Parallelen zur Terminologie von Waldenfels aufweisen.

Denn die Erfahrung der Fremdheit ist für Waldenfels „ein Grenzverkehr, der Grenzen verschiebt, aber nicht aufhebt.“<sup>368</sup> Diese Aussage trifft auch auf die Prozesse während der Comic-Lektüre zu. Gewohnte Sichtbarkeitsordnungen werden hinterfragt, ungewohnte Perspektiven durch Rahmung gegeneinander abgegrenzt. Die Unsicherheit im Leseprozess der Graphic Novels resultiert folglich im Wesentlichen aus der ständigen Unterbrechung der Bilder durch Rinnsteine oder Grenzlinien. Dieses Phänomen wird als „technical hiatus“<sup>369</sup> bezeichnet und findet seine theoretische Entsprechung, in dem, was Waldenfels den „Hiatus des Fremden“<sup>370</sup> nennt. Der Rinnstein wird dadurch zur wahrnehmbaren „Differenz von Woher und Wohin, von Hier und Dort“<sup>371</sup>, also einer Markierung der unvereinbaren Perspektiven, welche dennoch zeitgleich bestehen.

„The temporal and spatial hiatus implied by the inter-frame space is indeterminate, and allows for considerable variations in the rhythm at which the story is narrated.“<sup>372</sup>

---

<sup>366</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.11.

<sup>367</sup> Vgl. Ibid: 1997, S.52.

<sup>368</sup> Ibid: 1997, S.140.

<sup>369</sup> Fresnault-Deruelle 1972 zitiert nach Miller, A.: 2007, S.89.

<sup>370</sup> Waldenfels, B.: 1999, S. 62f.

<sup>371</sup> Ibid: 1997, S.187.

<sup>372</sup> Miller, A.: 2007, S.89.

Für Waldenfels bezeichnet der „Hiatus“ auch das Phänomen der unerwarteten Überraschung durch ein unbekanntes Gegenüber, wenn man sich selbst mit unvoreingenommener Offenheit auf diese Begegnung einlässt, ohne zu versuchen das Gegenüber mit den eigenen Mitteln sofort beschreiben und beurteilen zu wollen. Der „Hiatus“ im Comic wiederum ist Auslöser der vielfältigen Zeit- und Raumverschiebungen im Erzählverlauf.

Entscheidend für beide Wahrnehmungsprozesse ist, wie bereits erwähnt wurde, die Unvereinbarkeit der Positionen, die auf die räumliche Ausdehnung der Körperlichkeit des Subjekts wie auch der davon abhängigen Perspektive, die in einem Panel gezeigt werden kann, hinweist. Die Rolle des Körpers wird von Waldenfels in Anlehnung an Levinas hervorgehoben, denn während das Selbst durch den „eigenen“ Körper deutlich vom Gegenüber getrennt bleibt, besteht doch die Möglichkeit der geteilten Erfahrung einer Begegnung. In dieser Begegnung findet dann eine „Ortsverschiebung“ im gedanklichen Sinne statt:

„Die Alternative von Hiersein und Dortsein, die sich darauf beschränkt, Eigenorte zu vervielfältigen, wird überwunden in einer Ortsverschiebung, die im Aufschub, in der Verzögerung einen zeitlichen, genauer gesagt einen diachronen und heterochronen Charakter einnimmt.“<sup>373</sup>

Aus der „Ortsverschiebung“ resultiert auch eine Zeitverschiebung, denn die Begegnung mit dem „Fremden“ wird von Waldenfels immer auch als eine Konfrontation verschiedener Zeitlichkeiten gesehen. Dies führt dann in Folge der geteilten Erfahrung zu einer „Simultaneität verschiedener Zeitebenen“<sup>374</sup>. Damit wird der Effekt des Comics der „gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit“ bedeutend. Hier werden Zeitverschiebungen durch die Bildlichkeit von vornherein räumlich bedingt. Eine derartige „Simultaneität“ von Zeiten findet sich folglich über die Erzählebenen hinaus auch in der Spannung zwischen Erzählung und Leseprozess als „Diskrepanz zwischen diachroner Erzählung und synchroner Wahrnehmung eines Bildes“<sup>375</sup> wieder.

Die Momente von „Aufschub“ und „Verzögerung“ wiederum entstehen im Leseprozess dadurch, dass unvereinbare Perspektiven in getrennten Panels gezeigt werden können. Dabei sind sie dennoch innerhalb einer Abfolge von Bildern in eine geteilte Erfahrung –hier im Sinne einer „synchronen“ Wahrnehmung verschiedener Bilder– eingeordnet. Wenn eine Begegnung mit „Fremdem“ unter Anerkennung dessen „An-spruchs“ von ständigen Überraschungen durchzogen bleibt, ist die ständige Unterbrechung der Lektüre zwischen den einzelnen Bildfeldern immer

---

<sup>373</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.203.

<sup>374</sup> Lummerding, S.: 2011, S.334.

<sup>375</sup> Eder, Barbara: „Zeit der Revolution. Revolution der Zeit. Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis *Persepolis*.“, in: Eder, Barbara/ Klar, Elisabeth/ Reichert, Ramón (Hg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript 2011, S.283-302, S.287.

wieder ein „Hiatus“ der „fremden“ Blickwinkel oder Äußerungen.

Das Phänomen der Rahmung verweist dabei darauf, dass die „Fremdheitsstile“<sup>376</sup> immer durch die Arten der Zugänglichkeit bedingt sind, indem sie den Leser\_innen bestimmte Perspektiven und Sichtbarkeiten „erschließen“ oder „verschließen“<sup>377</sup> können. Das führt zum gleichzeitigen Bestehen von Sichtbarem und Unsichtbarem innerhalb der Ordnungen des Comics. Dies veranschaulichte sich beispielsweise in der Radio-Sequenz von Morvandiaus Album *D'Algérie*. Sichtbar gemacht wurde lediglich eine Abbildung des Radioapparats, welche sich 18 Mal wiederholt. Unsichtbar blieben die Protagonist\_innen und ihre Handlungen, unsichtbar blieb auch das Geschehen des Krieges, über das der Rundfunk berichtet. Damit kommt es zu einer unweigerlichen Verschränkung von Medium und Botschaft, denn, so schreibt Waldenfels:

„Das Unsichtbare, das sich dem Blick ankündigt und sich ihm gleichzeitig versagt, bildet nicht das Gegenteil des Sichtbaren, sondern seinen Hintergrund.“<sup>378</sup>

Dies bringt erneut zum Ausdruck, dass Sichtbares wie Unsichtbares, Sagbares wie Unsagbares, Elemente derselben Erfahrung und dadurch immer parallel existent sind. Was jedoch im jeweiligen Moment sichtbar oder sagbar wird, hängt von den Machtstrukturen und technischen Gegebenheiten der Äußerungsprozesse ab. Indem der Comic Bild und Leerstelle, verständliche Sprache und Geräusch durch seine spezifischen Ausdrucksformen nebeneinander stellt, wird ein ästhetischer Raum geschaffen, der sich für Aushandlungsprozesse bezüglich dieser Machtstrukturen öffnet, indem er Perspektiven vervielfältigt.

Zu diesem Widerstreit der Sichtweisen schreibt Waldenfels in einem späteren Werk, in welchem er sich unter anderem den Auswirkungen künstlerischer Gestaltung auf die Wahrnehmung der „eigenen“ wie „fremden“ Sinne widmet,

„Alles sehen heißt nichts sehen und nichts sehen heißt nicht sehen. Umgekehrt gibt es kein Sehen ohne Anderssehen.“<sup>379</sup>

Auch die analysierten Werke haben gezeigt, dass sich geläufige Medienformate und der Umgang mit diesen aus vielerlei Richtungen in den Blick nehmen lassen, und sie regten damit an, darüber nachzudenken, wie mediale Abbilder anderer Menschen oder Menschengruppen in den verschiedenen Leitmedien, unter Ausschluss einer Vielzahl anderer Sichtweisen, bewusst in

---

<sup>376</sup> Waldenfels, B.: 1997, S.23.

<sup>377</sup> Ibid: 1997, S.23.

<sup>378</sup> Ibid: 1999, S.201.

<sup>379</sup> Ibid: 2010, S. 31

politische Zusammenhänge eingebettet waren und sind.

Man kann aus dieser Übertragung der phänomenologischen Überlegungen von Bernhard Waldenfels auf die Ästhetiken und Techniken der Graphic Novels nun schlussfolgern, dass sich der Comic im Gegensatz zu den Medien Malerei, Rundfunk und Zeitung wie ein „Fremdheitsvektor“ verhält, der zunächst einer unvoreingenommenen Begegnung mit dem „Fremden“ Raum gibt, indem er Sicht- und Sprechweisen simultan abbilden kann. Damit würde das Medium Comic zunächst auf Techniken der Vereinnahmung oder der strikten Ausgrenzung, sowohl durch Repräsentationsformen als auch durch Besitzstrukturen bedingt, verzichten. Es mag stimmen, dass die Formate des Comics auch aus Kostengründen bei Herstellung und Erwerb ein Medium sind, welches einer breiten Masse zugänglich ist und sich damit zumindest von der Malerei deutlich unterscheidet. Die Autorin und Zeichnerin Rym Mokhtari beschreibt in diesem Sinne Comics als ein „leichtes“ Medium, während Film, Fernsehen oder Radio schon aufgrund der notwendigen Anzahl an Mitarbeitern und Produktionsschritten demgegenüber als „schwer“ erscheinen.<sup>380</sup>

Doch eben diese breite Zugänglichkeit und die Popularität von Comics haben sie in Algerien immer wieder zu Bausteinen einer staatlichen Propaganda gemacht. Wenn man also versucht, Comics als „Fremdheitsvektoren“ zu beschreiben, so gilt es immer auch zu bedenken, dass diese ebenfalls mit stereotypen Bildern und einer häufigen Verkürzung von Identitäten auf physiognomische Kennzeichen arbeiten, und sie dadurch wiederum in eine ambivalente Position rücken, die vom Kontext ihrer Verwendung abhängt. Zudem wird die Medienreflexivität selbst zu einem ambivalenten „Fremdheitsvektor“, da sie auf der einen Seite „fremde“ Medien mit deren Spezifika in Technik und Gebrauch abbildet und Raum für Reflexion dieser Eigenschaften schafft. Auf der anderen Seite passiert dies mit den Mitteln der „eigenen“ Ordnung und lässt damit immer auch Rückschlüsse auf die Eigenschaften der Comics selbst zu. Berücksichtigt man hier nun die Aussage von Jürgen Müller, der zufolge, wie einleitend kurz erläutert wurde, jedes Medium immer auch Züge eines „anderen“ Mediums mit sich führt, so verstärken die intermedialen Referenzen der Comics den Aufmerksamkeitsfokus auf die stets vorhandenen Wechselwirkungen zwischen den medialen Ordnungen und kritisieren ein Reinheitskriterium dieser Ordnungen, gestützt durch ihre hybriden Ästhetiken. Dies wurde im Laufe der Arbeit deutlich anhand von Austauschprozessen zwischen Malerei, Karikatur und Literatur, Karikatur und Journalismus sowie Radio und Fernsehen. Wiederum nach Jürgen Müller hat die Bewusstmachung dieser „medialen Labyrinth“<sup>381</sup> Auswirkung auf die Untersuchung des Medien-Wirkens aus historiographischer Perspektive, wobei gilt, dass jedes Medienformat immer in „*intentionale Zusammenhänge*“<sup>382</sup> eingebunden ist. Demzufolge ist das Zusammenspiel der Medien im algerischen Unabhängigkeitskrieg neu und

---

<sup>380</sup> Siehe Manuskript FIBDA 2011, Algier: 2011.

<sup>381</sup> Müller, J.: 1994, S.123.

<sup>382</sup> Ibid.:1994, S.127. Hervorhebung im Original.

vermutlich sogar zum ersten Mal zu erforschen, und auch die Positionierung der Comics scheint dabei eine Rolle zu spielen, worauf im Folgenden kurz eingegangen wird.

Die nationalistische Aneignung der Comic-Szene in Algerien, wie in vielen anderen ehemaligen Kolonien Frankreichs, nach der politischen Unabhängigkeit kann unter anderem mit Hilfe des Konzepts von Mimikry von Homi K. Bhabha untersucht werden. Dies erlaubt nun den Blickwinkel auf Theorien der *postcolonial studies* auszuweiten und zunächst Ergebnisse der Reflexivität auf mediengeschichtlicher sowie -wissenschaftlicher Ebene zu erörtern.

Mimikry bezeichnet im kolonialen Kontext die Versuche, das Verhalten der Kolonialmacht zu imitieren, und wirkt daher zunächst als herrschaftsstabilisierend, da von Seiten der Kolonisierten versucht wird, möglichst nahe an Identität und Verhalten der Kolonialherr\_innen heranzukommen, „*as a subject of difference that is almost the same, but not quite*“.<sup>383</sup> Durch diese dennoch vorhandene Lücke und Differenz zum Original, kommt es zum Phänomen des ständigen „Entgleitens“.<sup>384</sup> Daraus geht eine wiederholte Umdeutung hervor, die im Zuge ihrer Veränderung und ihres Abweichens vom Vorbild zu einer Destabilisierung des „kolonialen Diskurses“<sup>385</sup> führt und Mimikry damit zu einem Konzept der widerständigen Aneignung werden lässt, welches die kolonialen Stereotype unterläuft und dekonstruiert.<sup>386</sup> Während die Überlegungen Bhabhas darauf hinauslaufen, die strikten Grenzen zwischen Kolonialmacht und Unterworfenen, wie sie bei Fanon auftauchen und auch im Kapitel zum Radio angesprochen wurden, in Frage zu stellen und „Licht auf die Verhandlungen an der Grenze („*liminal negotiation*“<sup>387</sup>), welche die Differenzachsen von >Rasse<, Geschlecht und kultureller Tradition durchkreuzen“<sup>388</sup> wirft, vollzieht sich beim Radio wie auch beim Comic eine sehr bewusste Imitation der kolonialen Strukturen unter nationalistischen Vorzeichen. Im Bereich der *Bande dessinées* lassen sich daher zwei Formen der Aneignung und Verwendung unterscheiden. Dies wäre erstens die Nutzung von Erzählungen im Comic-Format, die eine nationalistische Form einer „counter-history“ zum Zwecke der nationalen, einheitlichen Identität etablieren. Hier tritt, wie bereits im Zusammenhang mit der Figur Abd el-Kaders erwähnt wurde, der Verlag Enag mit seinen Veröffentlichungen zur algerischen Geschichte hervor. Der erste algerische Comic-Strip erscheint 1967 in der Wochenzeitung *Algérie Actualité* unter dem Titel *Naâr, une sirène à Sidi Ferruch*. Das Konzept der Mimikry findet sich hier deutlich in der Figur des Protagonisten wieder. Naâr gilt als der „algerische Avatar von Superman“<sup>389</sup> und ist durch sein Kostüm und seine übermenschlichen Fähigkeiten unschwer als ein solcher zu erkennen.

---

<sup>383</sup> Bhabha, H. K.: 1994, S.122, Hervorhebung im Original.

<sup>384</sup> Ibid: 1994, S.123.

<sup>385</sup> Ibid: 1994, S.122.

<sup>386</sup> Vgl. Ibid: 1994, S.123.

<sup>387</sup> Ibid: 1994, S.123.

<sup>388</sup> Castro Varela, Maria do Mar/ Dhawan, Nikita: „Homi K. Bhabha. Von Mimikry, Maskerade und Hybridität“, in: Ibid: *Postkoloniale Theorien. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript 2005, S.83-109, S.95.

<sup>389</sup> Labter, Lazhari: *Panorama de la Bande Dessinée Algérienne 1969-2009*. Algier: Lazhari Labter 2009, S.52.

Zudem spielt die Geschichte am Ort Sidi Ferruch, wo die französische Besatzungsmacht im Jahr 1830 landete und die Kolonisierung ihren Anfang nahm. Dem Superhelden gelingt es im Laufe der Handlung, die Sirenen, welche das Land bedrohen, mit Feuer zu vertreiben, und so sind auch in diesem ersten Comic des unabhängigen Algeriens einerseits Einflüsse und Vorbilder der Kolonialmacht ersichtlich, während andererseits „die Ideen des Nationalismus und des Antikolonialismus an ihrem Höhepunkt waren“<sup>390</sup> und im Helden der Erzählung und seinen Fähigkeiten Ausdruck finden.

Bezüglich der französischen Tradition der *Bande dessinées* und deren Umdeutungen in den ehemaligen Kolonien wird in letzter Zeit sowohl in Frankreich, als auch in vielen afrikanischen Staaten publiziert und geforscht<sup>391</sup>, worauf hier nur kurz verwiesen sei, um dann auf die zweite Form der Aneignung und Verwendung der französischen Comic-Traditionen zurückzukommen.

Diese betrifft jene Werke, welche sich eher einem „dritten Ort“<sup>392</sup>, der es nach Bhabha nie erlaubt zu einer abgeschlossenen Interpretation zu gelangen, zuordnen lassen. Auch die Alben dieses Portfolios lassen sich dieser Strömung zuordnen, die im einleitenden Zitat von Morvandiau als „alternativ“ benannt wurde und ab den 1990er Jahren in Frankreich in Erscheinung trat<sup>393</sup>. Diese Werke versuchen die spezifische Ästhetik von Comics zu nutzen, um in diesen Graphic Novels Raum für die Artikulation von subkulturellen und subhegemonialen Gedächtnisformen der Kolonialgeschichte Algeriens und Frankreichs zu schaffen. Die Analysen zeigten, dass dabei zumeist Verknüpfungen von (mitunter autobiographischen) Einzelschicksalen und einem Plot, der durch die Konflikte zwischen Frankreich und Algerien motiviert wird, hergestellt werden. Besonders die medienreflexiven Elemente bedienen sich dabei der Vorlagen aus der Lebenswirklichkeit der Autoren und werden zu „Versatzstücken verschiedener Realitäten“<sup>394</sup>, welche eine „Schichtungen von Realitätskonstruktionen“<sup>395</sup> mit sich bringen. Susanne Lummerding schreibt in diesem Zusammenhang am Beispiel des Filmes *Waltz with Bashir*, zu welchem nachträglich eine Graphic Novel entstand, über Alben, welche sich auf bestimmte historische Konflikte beziehen, und die, wie auch in den Beispielen dieser Arbeit ersichtlich, dabei ebenfalls immer wieder Referenzen zu Medienformaten der außerdiegetischen Lebenswelt herstellen. Diese Alben

„thematizieren die Herstellung von Realität als vielfältige durch Mechanismen des

---

<sup>390</sup> Labter, L.: 2009, S.52.

<sup>391</sup> Siehe beispielsweise Cassiau-Haurie, Christophe/ Meunier, Christophe: *Cinquante années de Bandes dessinées en Afrique francophone*. Paris: L'Harmattan 2010.

<sup>392</sup> Bhabha, H.K.: 1994, S.53.

<sup>393</sup> Vgl. Miller, A.: 2007, S.63f.

<sup>394</sup> Lummerding, S.: 2011, S.325f.

<sup>395</sup> Ibid: 2011, S.333.

Unbewussten, Sozialisierung und Situierung bedingte und vielschichtige Prozesse der Verdrängung, Verdichtung und Verschiebung, in denen unterschiedliche, zum Teil schemenhafte Erinnerungen, Halluzinationen, Träume und Blackouts einander überlagern, und die nicht durch die Rekonstruktion einer eindeutigen und einzig gültigen Wahrheit erfassbar sind.“<sup>396</sup>

Mit dieser Uneindeutigkeit von Rekonstruktion und Interpretation wird das Konzept der Mimikry vielmehr innerhalb der Ästhetik des Comics fassbar. Die Nähe von „mimikry and mockery“<sup>397</sup> und „this area between“<sup>398</sup> finden in comic-theoretischen Auseinandersetzungen zur Verwandtschaft von Comic und Parodie ihren Ausdruck.

„Die strukturelle Parodie des Comics [...] parodiert eben diesen Anspruch auf eine Wahrheit außerhalb der Zeichen und lenkt den Blick auf die Konstellation der Zeichen selbst.“<sup>399</sup>

Für die analysierten Elemente der Medienreflexivität bedeutet dies, dass sie die Aufmerksamkeit der Leser\_innen auf die „Zeichenkonstellationen“ der verschiedenen Medien, welche die algerisch-französischen Konflikte deutlich beeinflussten, lenken und dadurch zur Reflexion ohne eindeutige Interpretation und Rekonstruktion der Ereignisse und Prozesse anregen. Durch eine Nachahmung der Leitmedien Malerei, Radio und Presse mit den eigenen Darstellungsweisen des Comics wurde eine Form von Mimikry geschaffen, die durch andere materielle, technische und rezeptionelle Bedingungen ein verändertes Abbild schafft. Dies ermöglicht dann die Herstellung einer kritischen Distanz zu den Wirkungen und Verwendungsarten der „imitierten“ Medienformate und spiegelt ebenfalls Verfahrensweisen des Comics selbst wieder.

Für den Zusammenhang zwischen der Comic-Ästhetik und der postkolonialen Theorie nach Bhabha bedeutete das auch, dass die Artikulationsmöglichkeiten im Comic, da sie mitunter von Stereotypen und hegemonialen Diskursen durchzogen sind und diese verstärken können<sup>400</sup>, als

„complex strategy of reform, regulation and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power.“<sup>401</sup>

---

<sup>396</sup> Lummerding, S.: 2011, S.323.

<sup>397</sup> Bhabha, H.K.: 1994, S.123.

<sup>398</sup> Ibid: 1994, S.123.

<sup>399</sup> Frahm, Ole: „Weird Signs“, in: Eder, Barbara/ Klar, Elisabeth/ Reichert, Ramón (Hg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript 2011, S.143-160, S.146.

<sup>400</sup> Vgl. Miller, A.:2007, S.52.

<sup>401</sup> Bhabha, H.K.: 1994, S.122.

wirken können. Andererseits jedoch gelesen werden können, als

„sign of an inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both 'normalized' knowledges and disciplinary powers.“<sup>402</sup>

Damit befinden sich Comics, wie alle anderen Medien auch, in einem Spannungsfeld zwischen Machtstrukturen und ihren spezifischen Elementen, die die dominanten Formen und Vorstellungen unterlaufen oder „bedrohen“ können. Durch die medienreflexiven Elemente der Beispielwerke wurde ersichtlich, dass das Ausmaß der Einflüsse der „*colonial power*“ auf die jeweiligen Medien variierte und es folglich nicht um die Zeichen der Repräsentationsformen selbst, sondern um die Ein- und Anordnungen geht, in welchen diesen Zeichen Bedeutung verliehen wird. Wenn Rancière in „Das unerträgliche Bild“ nach ethischen Formen der Repräsentation fragt, beschreibt er „das Informationssystem“<sup>403</sup>, durch welches wir insbesondere über die verschiedenen Medienkanäle Informationen über „fremde“ Regionen oder Menschen erhalten als

„eine raum-zeitliche Anordnung, inmitten derer Wörter und sichtbare Formen zu gemeinsamen Gegebenheiten, gemeinsamen Wahrnehmungs-, Affektions- und Sinngebungsweisen zusammengesetzt sind.“<sup>404</sup>

Er fährt fort, und das wiederum lässt sich in Zusammenhang mit den neuen Raum-, Text- und Sichtbarkeitsordnungen in den Ästhetiken des Comics bringen:

„Es geht nicht darum, die Wirklichkeit ihren Erscheinungen und Scheinbarkeiten entgegensustellen. Es geht darum, andere Wirklichkeiten, andere Formen des Gemeinns zu erzeugen, das heißt, andere raum-zeitliche Anordnungen, andere Gemeinschaften der Wörter und der Dinge, der Formen und der Bedeutungen.“<sup>405</sup>

Die Frage, ob die Ästhetik der Graphic Novels solche „anderen Formen des Gemeinns“ oder „andere Gemeinschaften der Wörter und Dinge“ hervorbringen kann, wurde in dieser Arbeit am Beispiel der algerischen Kolonialgeschichte untersucht, und die These von alternativen Artikulationsmöglichkeiten wurde durch die Techniken der Rahmung, Rinnsteine, Text/Bild-

---

<sup>402</sup> Bhabha, H.K.: 1994, S.123.

<sup>403</sup> Rancière, Jacques: 2009, S.120.

<sup>404</sup> Ibid: 2009, S.120.

<sup>405</sup> Ibid: 2009, S.120.

Kombinationen und Wiederholungen gestützt. Dahingehend zeigte sich besonders die Integration der anderen Medienformate bei gleichzeitiger Verfremdung durch diese genannten Techniken als wirkungsvoll, um einen Raum für Aushandlungsprozesse unterschiedlicher Ordnungssysteme zu kreieren.

Daher soll abschließend zur Auswertung der Reflexionen auf medienwissenschaftlicher Ebene festgehalten werden, dass der Prozess des Lesens von Comics durch medienreflexive Elemente, die Autor\_innen auf comic-spezifische Weise integrieren, zum Ausgangspunkt einer kritischen Medienwissenschaft werden kann, da neue Text- und Blickordnungen zu einer Re-lecture standardisierter Medienformate anregen. Eine Bezugnahme auf die Techniken der Mimikry fokussierte in einem ersten Schritt auf die Verwendungsarten der Medien und zeigte, dass eine widerständige Aneignung von Medientechnologien im Kontext der Dekolonisierung nur beschränkt als Mimikry verstanden werden kann, da eine Imitation des kolonialen Vorbilds nur als Vorlage für ein bewusstes Gegenmodell stattfand. Diese Gegenmodelle laufen dann wiederum Gefahr, die stereotypen Differenzen von Kolonialiserten und Kolonisierenden aufrecht zu erhalten, alternative Perspektiven unsichtbar bleiben zu lassen, Austauschprozesse zu verdrängen und kritische Stimmen zu unterdrücken. Diese Konsequenzen wurden besonders im Kapitel zum Radio deutlich. Daher gilt es für eine kritische Medienpraxis, das von Bhabha behandelte Phänomen des „slippage“<sup>406</sup> hervorzuheben. Dieses entspringt den ständig missglückenden Nachahmungsversuchen und schreibt sich in den Zwischenraum von „mimikry and mockery“, also den oben erwähnte „dritten Ort“, ein. Denn Bhabhas Hervorhebung dieser Lücken und Zwischenräume führte im zweiten Schritt dazu, die ambivalenten Positionen der Medien zur hegemonialen Ordnung anzuerkennen und Mimikry auf der ästhetischen Ebene der Medien selbst, hier insbesondere des Comics, zu suchen. Die Parallele fand sich hierbei in der Nähe des Comics zur Parodie, die auf die Abhängigkeit der Zeichen von ihrem jeweiligen Verwendungskontext verwies. Dies wiederum ließ sich dann zurück übertragen auf den Umgang mit den Medienformaten selbst und deren Verwendungskontexte. Für diese Infragestellung der von Medien mit Bedeutung aufgeladenen Zeichen zeigte sich in den Analysen die Wiederholung als ein geeignetes ästhetisches Mittel und spielt darüber hinaus auch für die Mimikry eine wichtige Rolle.<sup>407</sup> Dieses wird nun im Mittelpunkt des folgenden Abschnitts stehen, der sich den Erkenntnissen der Reflexionen auf intersubjektiver Ebene und der dabei stattfindenden Wahrnehmung „fremder“ Identitäten widmet.

---

<sup>406</sup> Bhabha, H.K.: 1994, S.122.

<sup>407</sup> Vgl. Ibid: 1994, S.123.

## 5.2 Intersubjektive Ebene – Ethik des Blicks

Die Repräsentation anderer Menschen, ob auf bildliche, diskursive oder akustische Weise, prägt, so war einer der Ausgangspunkte dieser Arbeit, unseren Umgang mit einem Gegenüber und in diesem Sinne wurde ein Augenmerk darauf gelegt, wie die Medienreflexivität der Graphic Novels dazu anregt, bestimmte Identitätsparadigmen zu hinterfragen, da die

„Herstellung von Bedeutung oder Realität immer schon mit materiellen– im äußersten Falle tödlichen– Effekten verbunden, [ist]“<sup>408</sup>

Damit tun sich Schnittstellen auf zu den Überlegungen von Amartya Sen auf und es kann damit ein weiterer Ausblick auf eine Kombination von Comic-Lektüre und postkolonialer Theorie gegeben werden.

Die Analysen haben gezeigt, dass die Comics spezifische Möglichkeiten besitzen, um überlagernde „Realitäten“ und verschiedene Blickwinkel, nicht zuletzt durch Aufgreifen und Umformen anderer Medienformate, abzubilden und im Zuge dessen eine Uneindeutigkeit in der „Herstellung von Bedeutung“ sowie der Rekonstruktion historischer Ereignisse darzustellen. Während innerhalb der Alben ein Verhandeln oder Aushandeln der Realitäten und Identitäten stattfindet, die teilweise im Bereich des Möglich-Gewesenen bleiben, befasst sich das Werk *Die Identitätsfalle* mit ganz realen Konsequenzen von imaginären Vorstellungen über Identität. So schreibt Sen

„Organisierte Zuschreibung kann den Boden für Verfolgung und Totschlag bereiten.“<sup>409</sup>

wie vor allem durch die Konflikten zwischen Muslimen und Hindus in vielen Teilen Indiens veranschaulicht wird. Der Begriff der Zuschreibung entspricht dabei dem Transport von stereotypen Vorstellungen einer Identität, wie sie auch bei Bhabha behandelt werden. Die Analysen historischer Quellen aus Malerei, Radio und Tagespresse legten dabei nahe, deren Repräsentationsformen von verschiedenen Identitäten oder Gruppen durchaus als Formen „organisierter Zuschreibung“ zu bezeichnen.

Einleitend wurde erläutert, dass Identität als ein imaginäres System verstanden wird, welches offen oder geschlossen konzipiert werden kann. Die offene Form macht eine Identität flexibel für Austauschprozesse und Einflüsse anderer Menschen und ermöglicht es auch, sich nicht auf eine fixe Vorstellung von sich selbst festzulegen. Daraus könnte man schließen, dass es sich um ein

---

<sup>408</sup> Lummerding, S.: 2011, S.322.

<sup>409</sup> Sen, A.: 2010, S.24.

schwaches Subjekt handelt, das anderen aufgrund seiner Offenheit stets unterlegen sein wird. Die geschlossene Form verspricht demgegenüber Stärke, indem klare Grenzen zum Gegenüber gesetzt werden und man sich selbst auf einen Standpunkt festlegt. Auch Sen konzipiert Identität als ein flexibles und offenes Zusammenspiel verschiedener Zugehörigkeiten jeder Persönlichkeit in unterschiedlichen Kontexten der Lebenswelt und appelliert an die Anerkennung dieser Vielfältigkeit im Gegenübertreten zu „Anderen“ oder „Fremden“.<sup>410</sup> Dennoch bestehe das „Problem der Singularität“<sup>411</sup>, dass den vielfältigen Zugehörigkeiten und Verhaltensweisen eines jeden Menschen in der Lebenspraxis widerspricht. Sein Ausgangspunkt, sich mit diesem Problem auseinanderzusetzen, ist Samuel Huntingtons These zum „Kampf der Kulturen“. Ausgehend von dessen Einteilung der Weltbevölkerung in verschiedene, klar voneinander getrennte Kulturkreise weist Sen auf die gewaltsamen Konsequenzen solcher „eindimensionalen“ Vorstellungen hin und fordert ein anderes Verständnis von Identität und Kultur, um die „vieldimensionale Natur unterschiedlicher Menschen wahrnehmen“<sup>412</sup> zu können. Das entscheidende Element bildet für ihn dabei die „Wahlfreiheit“ und die Möglichkeiten des Zweifelns sowie der selbstbestimmten Setzung der Prioritäten innerhalb des Zusammenspiels der verschiedenen Identitäten.<sup>413</sup> Er verweist aber in diesem Zusammenhang auch darauf, dass die Wahl der Identität durch soziokulturelle Umstände stets deutlich begrenzt wird. Damit erkennt er Machtstrukturen an, die Grenzen der „Machbarkeit“<sup>414</sup> einer „vieldimensionalen“ Identität ziehen, und kommt dann zurück auf die Formen der „organisierten Zuschreibungen“. Folglich tragen auch mediale Repräsentationen zur Einschränkung der Dimensionen und ihrer „Machbarkeit“ bei und können eine „Optik fanatischer Singularität“<sup>415</sup> transportieren. Hier bezieht er sich wiederum auf die stereotype Gegenüberstellung von „Orient“ und „Okzident“ und fordert infolgedessen eine Revision dieser verkürzenden Repräsentationsschemata.

„Entkolonisierung des Geistes verlangt, daß wir uns von der Versuchung exklusiver Identitäten und Prioritäten ein für alle mal verabschieden.“<sup>416</sup>

Daher stellt sich nun die Frage, in wie weit sich die medialen Möglichkeiten des Comics mit den Ansätzen von Sen in Verbindung bringen lassen und ob die Comic-Lektüre dadurch dazu beitragen kann, Identitäten als vielschichtig anzuerkennen sowie diesen auch in Repräsentationsformen als

---

<sup>410</sup> Vgl. Sen, A.: 2010, S.30f.

<sup>411</sup> Ibid: 2010, S.58.

<sup>412</sup> Ibid: 2010, S.30.

<sup>413</sup> Vgl. Ibid: 2010, S.132.

<sup>414</sup> Ibid: 2010, S.21.

<sup>415</sup> Ibid: 2010, S.181.

<sup>416</sup> Ibid: 2010, S.111.

solche gerecht zu werden. Wenn es folglich um die Anerkennung der Vielschichtigkeit geht, spricht dies die Flexibilität der Vorstellungen und die Möglichkeit, verschiedene Entwürfe eines Bildes vom „Eigenen“ und „Fremden“ denken und leben zu können an. Dabei kann der Begriff des Entwurfs, der auch bei Levinas eine Rolle für die Konstitution des Selbst im Verhältnis zum „Anderen“ spielt<sup>417</sup>, mit einem Zitat von Milan Kundera vom Begriff der Skizze abgegrenzt werden, um anhand dessen zum Element der Wiederholung im Comic zu führen. Kundera schreibt über das menschliche „Leben“, dass es keine Skizze sein könne, da eine Skizze „die Vorbereitung eines Bildes“ beinhaltet, „während die Skizze unseres Lebens eine Skizze von nichts ist, ein Entwurf ohne Bild“.<sup>418</sup>

Insofern unterscheiden sich Skizze und Entwurf durch das Ziel der endgültigen Form. Dieses scheint bei einer Skizze für Kundera zwangsläufig vorhanden, während der Entwurf ohne abgeschlossenes Bild und immer im Vorläufigen oder im Entstehen bleiben kann. Damit kann auch die Vorstellung einer Identität als Entwurf verstanden werden, der in jedem Moment verworfen oder wiederholt entworfen werden kann. Das Prinzip der Wiederholung scheint diesen Entwürfen im Comic ihren Raum zu geben und läuft auch hier nicht auf ein endgültiges Bild hinaus, denn

„Die Wiederholungen bestätigen *eine* Identität und zerstreuen diese zugleich, denn die Wiederholungen haben alle ihre eigene „zeichenhafte“ Identität, die auf nichts als auf weitere Wiederholungen referiert.“<sup>419</sup>

Identitäten wurden über medienreflexive Elemente in verschiedenen medialen Entwürfen wiederholt dargestellt. Die Kontrastierung dieser Abbildungen oder Benennungen mit den individuellen Geschichten der Figuren wies dabei auf die Vielschichtigkeiten der Identitäten hin. Die Alben rückten damit durch die spezifische Spannung zwischen Einzelbild und Gesamtkomposition auch jene Prozesse der Machttechnologien in den Mittelpunkt, welche einzelne Identitäts-Entwürfe innerhalb eines kollektiven Bewusstseins zu politischen Zwecken zu einem endgültigen Bild zu machen versuchten, um diesem im kriegerischen Konflikt Bedeutung zu verleihen.

Sen jedoch fordert gerade in diesem Zusammenhang eine Loslösung vom „Problem der Singularität“ und spricht sich in seinem Text für die Anerkennung der Identitäts-Entwürfe sowie deren Unabgeschlossenheit aus. Diese Unabgeschlossenheit spiegelt sich zunächst in der graphischen Körperlichkeit einer abgebildeten Person im Comic wieder. Die sequenzielle Erzählform führt zur Vervielfältigung der Körper dieser einen Person. Elisabeth Klar macht jedoch

---

<sup>417</sup> Vgl. Levinas, E.: 2003, S.47.

<sup>418</sup> Kundera, Milan: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S.12.

<sup>419</sup> Frahm, O.: 2011, S.155.

deutlich, dass dies nicht zu einer Fragmentierung der Identität führe, obwohl dem Körper im Comic stets Gewalt angetan werde.<sup>420</sup> So hebt sie die kognitive Leistung der Comic-Leser\_innen beim Zusammenfügen dieser vervielfältigten Körper, hervor.

„It's your job to create and **recreate** me moment by moment, not just the cartoonist's.“<sup>421</sup>

fordert Scott McCloud seine Leser\_innen während seiner Anleitung zum Comic-Lesen auf und dieser Hinweis ermöglicht es, diese gedanklichen Prozesse der Lektüre auf das theoretische Verständnis von Identität zu übertragen. Den Leser\_innen wird es möglich, die pluralistische Koexistenz vieler verschiedener Identitäts-Entwürfe in jedem einzelnen Körper wahrzunehmen, während durch die Wiederholung der Körper eine instabile, also flexible Identität erhält, die durch die Reproduktion der visuellen Ähnlichkeiten dennoch als zusammengehörig verstanden wird.

Hierzu schreibt Ole Frahm ebenfalls aus comic-theoretischer Sicht:

„Die Differenz einer Identität wird hier ebenso sichtbar wie die Notwendigkeit ihrer Wiederholung durch unterschiedliche Zeichen. Oder: Die Identität konstituiert sich erst in den wiederholten, unterschiedlichen Bezeichnungen.“<sup>422</sup>

Während sich die Identität, dem Zitat zufolge, im Comic durch die „unterschiedlichen Bezeichnungen“ bilden kann, scheinen es im intersubjektiven Prozess der Lebenswelt die unterschiedlichen Begegnungen zu sein, die eine jede Identität in ihrer Differenz und in ihren Entwürfen ermöglichen.

Begegnet diese Vervielfältigung der Identitäts-Entwürfe dem Element der Reflexivität, so zeigt dann die Erfahrung der Begegnung mit dem „Anderen“ wiederum auch die ständige Veränderung des „Eigenen“ durch diese geteilte Erfahrung. Dies knüpft an das Konzept der offenen Identität und Sens Idee der Violdimensionalität menschlicher Identitäten an.

Jedoch kann im Comic die Vielschichtigkeit einer einzelnen Existenz zeitgleich dargestellt werden. Die Grenzen der „Machbarkeit“ sind dahingehend sehr viel weiter als in der alltäglichen Erfahrung und dennoch schreibt Sen:

„Wir müssen uns vielmehr die Einsicht zu Nutze machen, daß die Stärke einer kriegerischen

---

<sup>420</sup> Vgl. Klar, Elisabeth: „Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und die Lust an ihm“, in: Eder, Barbara/ Klar, Elisabeth/ Reichert, Ramón (Hg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript 2011, S.219-236, S.219.

<sup>421</sup> McCloud, Scott: *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper 1999, S.59. Hervorhebung durch den Verfasser.

<sup>422</sup> Frahm, O.: 2001, S.154.

Identität durch die Macht *konkurrierender* Identitäten eingeschränkt werden kann.“<sup>423</sup>

Die Politiken der Seitengestaltung und der Rahmung haben auch in den Beispielwerken gezeigt, dass stets Gegensätzlichkeiten zwischen Bildern, zwischen Bild und Text und deren Inhalten bestehen. Die Entscheidung, welchem Element hierin Priorität verliehen wird – ähnlich wie man einem bestimmten Identitäts-Entwurf Priorität in der ein oder anderen Situation verleiht – liegt zunächst bei den Autor\_innen und Zeichner\_innen, später dann bei den Lesenden, denn

„[...] entscheidend ist dabei auch die Einsicht, daß die zwingende Kraft und Bedeutung bestimmter Identitäten mit ihrer unausweichlichen Verschiedenheit eine Sache unserer freien Wahl ist.“<sup>424</sup>

Um diese Erkenntnisse noch einmal in einen breiteren medienwissenschaftlichen Kontext zu bringen, bedeutet Wahlfreiheit für verschiedene Medienformate somit die Wahl des Blickwinkels, Wahl der Grenzziehung und Rahmung und die Wahl der Distanz zum Dargestellten. Diese Frage nach der Positionierung des Mediums und den Dispositionen, die dadurch für Rezipient\_innen entstehen, führt zurück auf die angesprochenem Gedanken von Rancière zu einer ethischen Darstellungspraxis und findet sich auch bei Levinas:

„Die Ethik wird zu jener »Optik« oder Sehweise, in der allein ich den anderen *als* Anderen wahrnehmen kann.“<sup>425</sup>

Comics können dabei die spezifischen ästhetischen Möglichkeiten nutzen, um eine Pluralität dieser „Sehweisen“ und die damit verbundenen verschiedenen Identitäts-Entwürfe der „Anderen“ nebeneinander wahrnehmbar zu machen. Die Rinnsteine markieren stets deren Differenz und damit das „Anders-sein“ und können dabei als ein Raum aufgefasst werden, der auf die bisher unartikulierten „Optiken“ verweist und für Aushandlungs- und Umdeutungsprozesse offen bleibt. Darüber hinaus wird auch den Leser\_innen ein vergleichsweise großer Spielraum an Wahlfreiheit gewährt. Dieser betrifft zunächst die Möglichkeiten der Zeiteinteilung. Dabei spielen die Akte des Blätterns und das Hin- und Herspringens des Blicks eine wesentliche Rolle. Die individuelle Rezeptionssituation verstärkt zudem die Unabgeschlossenheit der interpretativen Akte und ermöglicht ein Maß an Selbstbestimmung über Gewichtung von Bild, Text und Lautsymbolik.

---

<sup>423</sup> Sen, A.: 2010, S.19.

<sup>424</sup> Sen, A.: 2010, S.20.

<sup>425</sup> Levinas; E.: 2003, S.72, Hervorhebung im Original.

Kommt man nun ausgehend von dieser „Pluralität“ der Identitäts-Entwürfe und ihrer Vorstellungen zur dritten Dimension des Reflexions-Begriffs, welche die Geschichtsschreibung und den Umgang mit der „fremden“ Geschichte betrifft, liegt es nahe, dass mannigfaltige kollektive Zugehörigkeiten auch mannigfaltige kollektive und kulturelle Gedächtnisse erzeugen. Dass die Wiederholung jedoch auch eine entscheidende Rolle bei der Festigung eines „kulturellen Gedächtnis“ spielt, indem sie eine „rituelle Kohärenz“<sup>426</sup> bestimmter Identitätsvorstellungen in einer Gesellschaft schafft, bleibt in den Graphic Novels unberücksichtigt. Es sei an die Bedeutung der Wiederholung bei der Konstruktion und Reproduktion von Stereotypen erinnert, die Bhabha in seiner Definition des Begriffs Stereotyp<sup>427</sup> als wesentlichen Bestandteil dieses diskursiven Umgangs mit dem „Anderen“ nennt. Folglich führt das Schwanken der Wiederholung zwischen Festigung und Variation zurück zum Moment des „Entgleitens“ nach Bhabha, in welchem dann auch Formen des „sub-kulturellen Gedächtnisses“ erscheinen können. Um Ausdrucksformen eines sub-kulturellen Gedächtnisses in Abhängigkeit von Machtstrukturen zu untersuchen, eignen sich daher die Dichotomien von Sichtbarem und Unsichtbarem, Sagbarem und Unsagbarem im Comic. Erstere wird durch die Elemente der Rahmung und des Rinnsteins erörtert werden, die zweite anhand der Koexistenzen und Mischformen von Text und Bild.

### 5.3 Historiographische Ebene – Alternative Geschichte(n) darstellen

Auf der dritten Ebene der Reflexion ist das „Fremde“, welches dem „Eigenen“ gegenübertritt, ein Element der Vergangenheit, das durch Erinnerung in der Gegenwart vergegenwärtigt wird. In diesem Sinne gilt:

„Dieser Vergangenheitsbezug setzt eine als Bruch empfundene Differenz zwischen Gestern und Heute voraus.“<sup>428</sup>

Anhand dieser Differenz spiegelt sich jedoch auch die Disposition der „eigenen“ Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit wieder, denn

„Von der jeweiligen Erzählgegenwart aus, wird an Ereignisse erinnert, die sowohl

---

<sup>426</sup> Assmann, J.: 2007, S.17.

<sup>427</sup> Siehe Kapitel 1, Vgl. Bhabha, H.K.: 1994, S.95.

<sup>428</sup> Binder, Anne-Berénike: *Mon ombre est restée là-bas. Literarische und mediale Formen des Erinnerns in Raum und Zeit*. Tübingen: Niemayer 2008, S.23

Aufschluss über die Vergangenheit geben, als auch Gegenwart neu beleuchten.“<sup>429</sup>

Damit prägen die Arten und Formen des Erinnerns die gegenwärtigen Vorstellungen der „eigenen“ und „fremden“ Identität und infolgedessen sollen an dieser Stelle die Arten der kulturellen und geschichtlichen Reflexion in den Graphic Novels angesprochen werden, da sie, wie verschiedene Medienformate im Allgemeinen, innerhalb des oben erwähnten Bruchs die Funktion einnehmen können, bestimmten Erinnerungen oder Zeugnissen der Vergangenheit Form zu verleihen und damit zu vergegenwärtigen, während andere zeitgleich verdrängt werden. Die Prozesse des Verdrängens wurden bereits unter dem Begriff des Framings diskutiert und sollen hier nun aufgegriffen werden, um auf allgemeinere Punkte hinsichtlich der Geschichtsschreibung(en) von kolonialen Vergangenheiten hinzuweisen.

Um die Rolle der Comics in diesen andauernden Prozessen der Aufarbeitung verstehen zu können, sollen die Überlegungen zum „kulturellen Gedächtnis“ von Jan Assmann mit den Forschungen zum strukturellen Vergessen innerhalb der algerisch-französischen Konflikte nach Benjamin Stora und weiterer Autor\_innen kombiniert werden.

Zunächst sei noch einmal an Assmanns Definition des „kulturelles Gedächtnis“ erinnert: Dieses steht für eine „der Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses“<sup>430</sup> und schafft innerhalb einer Gruppe von Menschen ein Zusammengehörigkeitsgefühl. Assman spricht hier von einer „Erinnerungsgemeinschaft“, welche auf Wiederholung bestimmter Sinngebungsverfahren an Bilder und Symbole basiert. Assmann führt genauer aus:

„Die soziale Gruppe, die sich als eine Erinnerungsgemeinschaft konstituiert, bewahrt ihre Vergangenheit vor allem unter zwei Gesichtspunkten auf: Eigenart und Dauer. Bei dem Selbstbild, das sie von sich erstellt, wird die Differenz nach außen betont, die nach innen dagegen hinunter gespielt. Zudem bildet sie „ein Bewußtsein ihrer Identität durch die Zeit hindurch“ aus, so daß die erinnerten Fakten stets auf Entsprechungen, Ähnlichkeiten, Kontinuitäten hin ausgewählt und perspektiviert zu werden pflegen.“<sup>431</sup>

Um die Vergangenheit dieser Gemeinschaft in Abgrenzung zu anderen Gruppen in ihrer Eigenart langfristig aufbewahren und zirkulieren zu lassen, entsteht nach Assmann eine „kulturelle

---

<sup>429</sup> Binder, A.-B.: 2008, S.29.

<sup>430</sup> Assmann, J.: 2007, S.19.

<sup>431</sup> Ibid: 2007, S. 40.

Formation“.<sup>432</sup> Darunter versteht er das Ensemble von Wissen, Gedächtnis und Sprache, das für eine bestimmte Anzahl von Menschen einen gemeinsamen Sinn- und Verständigungshorizont bildet und als „Symbolisierungsform“<sup>433</sup> von Identitäten wirkt. Da dieses Ensemble stets von Machtstrukturen abhängig ist, existieren gegenüber der dominanten „kulturellen Formation“ auch „kulturelle Sub-Formationen“.<sup>434</sup> Dieser Begriff soll im Zuge der These dieser Arbeit hervorgehoben und nun bezüglich der Techniken des Comics erörtert werden.

Innerhalb des Umgangs mit der Vergangenheit des algerischen Unabhängigkeitskriegs beobachtet der Historiker Benjamin Stora, dass bis zum Jahre 2004 das Verdrängen oder „strukturelle“ Vergessen dieses Krieges im Vordergrund stand und durch diese Strategien somit Vergessen und Verdrängen zu den dominanten „kulturellen Formationen“ wurden.<sup>435</sup> Bereits in der Einleitung und dem ersten Kapitel wurde der politische und gesellschaftliche Konflikt um ein mögliches Erinnern angesprochen. In Frankreich hat sich hierfür in den letzten Jahren der Terminus „Krieg der Gedächtnisse“<sup>436</sup> etabliert. In dessen Mittelpunkt steht der Umgang mit der kolonialen Vergangenheit Frankreichs, welche, wie die Autorin Dayna Oschwitz feststellt, fundamental für das derzeitige Verständnis einer französischen, nationalen Identität sind. Sie spricht von „the linking of memory and *francité*“<sup>437</sup> und beobachtet innerhalb dieser Debatte zwei oppositionelle Auffassungen von „nationaler Identität“:

„Where the nationalist model regards French national identity as essentially fixed and stable, and the content of national memory, therefore, established and closed, the multicultural model offers a more open and evolving vision of both the collective past and collective memory.“<sup>438</sup>

Wiederum spiegelt sich hier im Zitat die Unterscheidung zwischen offenem und geschlossenem Identitätskonzept wieder, dennoch kommt die Autorin in ihrem Text zu dem Schluss, dass das offene Modell nicht zur Überwindung einer in sich geschlossenen Nationalidentität führt, sondern lediglich deren Begrenzung um verschiedene Einwanderungsgruppen auf Grund des „kolonialen

---

<sup>432</sup> Assmann, J.: 2007, S.139f.

<sup>433</sup> Ibid: 2007, S.139.

<sup>434</sup> Ibid: 2007, S.140.

<sup>435</sup> Vgl. Hargreaves, A.G.: *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism*. Oxford: Lexington Books 2005, S.3.

<sup>436</sup> Blanchard, Pascal/ Veyrat-Masson, Isabelle: *Les guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Paris: La Découverte 2008.

<sup>437</sup> Oschwitz, Dayna: „Decolonizing the Past. Re-visions of History and Memory and the Evolution of a (Post)Colonial Heritage“ in: Hargreaves, Alec G. (Hg.): *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism*. Oxford: Lexington 2005, S.189-202, S.191.

<sup>438</sup> Oschwitz, D.: 2005, S.192.

Erbes“ integriert, ohne damit zur Schaffung eines „post-national paradigm for identity“<sup>439</sup> beizutragen. Die realen Konsequenzen, die diese Identitätssysteme insbesondere durch Immigrations- und Flüchtlingspolitik in Frankreich erhalten, werden auch in der jüngsten Zeit in der Öffentlichkeit diskutiert und zeugen von einer Relevanz der Auseinandersetzungen mit dem Begriff der „nationalen Identität“ im Zusammenhang mit der Geschichtsschreibung.<sup>440</sup>

Auch weitere Autor\_innen sehen in der Debatte um Erinnerung, Gedenken und Aufarbeitung vorwiegend einen Ort für Aushandlungsprozesse der staatlichen Politik und deren Verständnis von „Nation“.

„Dans bien des cas, ces conflits avec le passé sont des reflets explicites d'un oeil du cyclone national. Ceux-ci illustrent structurellement un passé fondateur pour une nation (ou une partie de la population d'un pays) qui est au centre des «identités nationales».<sup>441</sup>

„In vielen Fällen sind diese Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Spiegelungen eines einäugigen nationalen Blicks. Sie stellen auf strukturelle Art eine Gründer-Vergangenheit dar für eine Nation (oder einen Teil einer Bevölkerung eines Landes) welche im Zentrum der „nationalen Identitäten steht.“

In Folge dieses „Krieges der Gedächtnisse“ als Schauplatz französischer Nationalpolitik findet eine Auseinandersetzung mit den Formen des Erinnerns aus soziologischer wie auch medienwissenschaftlicher Seite statt.

Die Gründe für das Verdrängen, insbesondere des algerischen Unabhängigkeitskrieges, liegen nach Alec G. Hargreaves zunächst in einem verglichen mit Großbritannien geringeren Bewusstsein der französischen Bevölkerung für die koloniale Präsenz und deren Folgen in vielen Regionen der Welt. Ein weiterer Grund erschließt sich ebenfalls im Vergleich mit England. Während England seine Kolonien mehr oder minder freiwillig aufgab, versuchte Frankreich möglichst lange seine Kolonien zu behalten, was dann in blutige Kriege mündete und große Teile der Bevölkerung traumatisierte, was wiederum ein Vergessen-Wollen förderte. An dieser Stelle unterscheidet Benjamin Stora zwischen „notwendigem Vergessen“ zum Überwinden der traumatischen Erinnerungen und dem „perversen Vergessen“<sup>442</sup>, das einer „kulturellen Formation“ der Verdrängung entspricht, um das

---

<sup>439</sup> Ibid: 2005, S.199.

<sup>440</sup> Siehe hierzu u.a. aktuelle Beiträge der Tageszeitung *Libération*: <http://www.liberation.fr/societe/01012382438-pres-de-33-000-expulsions-d-etrangers-en-2011>, letzter Zugriff: 13.01.2012.

<sup>441</sup> Blanchard, Pascal/ Veyrat-Masson, Isabelle: „Les guerres de mémoires: un objet d'étude, au carrefour de l'histoire et des processus de médiatisation“ in Ibid: *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Paris: La Découverte 2008, S.15-4, S.23.

<sup>442</sup> Stora, Benjamin: *La gangrène et l'oublié. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris: La Découverte 1992.

Bild der französischen Nation als stark aufrecht zu halten. Interessant erscheint im Zuge dieser Arbeit, dass innerhalb der Medienwissenschaft der Terminus des „medialen Vergessens“<sup>443</sup> hinzugefügt wird, ein Vergessen, welches durch bewusste Ausblendungs- bzw. Aus-Rahmungsmechanismen erzeugt wurde. Insofern tragen Ansätze wie derjenige von Béatrice Fleury-Vilatte dazu bei, die Wirkungskräfte der verschiedenen Medien zu diesem „medialen Vergessen“ bewusst zu machen. Sie setzt sich mit von der Medientechnik des Fernsehens geschaffenen „Dispositionen der Historiker\_innen“<sup>444</sup> auseinander, wobei sie innerhalb dieses Begriffs zwischen „dispositions internes“ und „dispositions extérieures“<sup>445</sup> unterscheidet. Die innere Anordnung erklärt die künstlerische und gestalterische, damit subjektive, Verfassung des Materials, welche Auskunft über die vergangenen Geschehnisse gibt und jedoch von den externen Umständen der Zeitgeschichte durch dessen Verwendung untrennbar ist. Damit ist erneut auf die ambivalente Position der Medien verwiesen, die innerhalb der oben beschriebenen unzugänglichen Lücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit sowohl dem Erinnern als auch dem Vergessen eine bestimmte Form geben. Auch die hier behandelten Comics erhalten innerhalb dieses „Krieges der Gedächtnisse“ ihre Bedeutung und platzieren sich ihrerseits in Lücken, die von anderen Medien häufig leer gelassen worden sind. Wie sie das tun, wird im Folgenden noch einmal anhand der gestalterischen Mittel des Rinnsteins und der Text-Bild-Kombinationen ausgeführt werden. Es wurde bereits im ersten Kapitel beschrieben, dass alle Alben des Portfolios nach 1990 entstanden. Mit diesem neuen Jahrzehnt wird aus heutiger Sicht auch der Beginn der Aufarbeitungsprozesse der Kolonialgeschichte gesehen<sup>446</sup>. Hargreaves sieht für diese Änderung der „kulturellen Formation“ vom Vergessen hin zum Erinnern zunächst Gründe in der damals zunehmenden Auseinandersetzung mit globalen Machtverhältnissen in Wirtschaft, Politik und Gesellschaft, die dazu führten, neokoloniale Strukturen sichtbar werden zu lassen. Somit habe die koloniale Vergangenheit nicht länger verschwiegen werden können.<sup>447</sup>

„Thus if the „c“ word was largely removed from French discourse, its semantic field nevertheless continued to reverberate in other ways.“<sup>448</sup>

Die ersten Versuche der Aufarbeitung wurden des Weiteren gestärkt durch die älter werdende Generation der am Krieg Beteiligten, welche immer häufiger ihre Memoiren veröffentlichte. Wichtige Impulse kamen schließlich von der zweiten Generation der Migrant\_innen aus Algerien,

---

<sup>443</sup> Blanchard, P./ Veyrat-Masson, I.: 2008, S.25.

<sup>444</sup> Fleury-Vilatte, Béatrice: *La mémoire télévisuelle de la Guerre d'Algérie. 1962-1992*. Paris: L'Harmattan 2000, S.12.

<sup>445</sup> Ibid: 2000, S.12.

<sup>446</sup> Vgl. Hargreaves, A.G.: 2005, S.4.

<sup>447</sup> Ibid: 2005, S.3f.

<sup>448</sup> Ibid: 2005, S.3. Hervorhebung im Original.

die sich ihrerseits mit ihren Wurzeln auseinandersetzen und damit zu einem Erinnern beitragen.<sup>449</sup> Die Kultur der *Bande dessinée* nutzte während dieser Zeit, so schreibt Ann Miller in ihrem Kapitel über die Repräsentation „postkolonialer Identitäten“ in französischsprachigen Comics,

„the resources of the medium to deal with the theme of identities constructed out of memories, amnesia, allegiance and exile.“<sup>450</sup>

Während sie sich anhand dreier Werke bzw. Reihen von Manu Larcenet, Farid Boudjellal und Kamel Khélif mit den späteren Auswirkungen auf Identitätskonstruktion des algerischen Unabhängigkeitskrieges befasst, näherte sich diese Arbeit durch ihren Schwerpunkt der Medienreflexivität direkt einem medialen Archiv des Krieges und den Identitätskonstruktionen während der Kampfhandlungen, um dann zu erörtern, welche „Ressourcen des Mediums“ hier verwendet werden, um mit diesen Identitätsbildern umzugehen. Zunächst sei daran erinnert, dass der intermediale Bezug in den Alben häufig im Anhang ausgestellt und erläutert und damit zu einem Authentizitätskennzeichen wird. Indem sie diese darüber hinaus innerhalb der Erzählung imitieren und in einen Kontext anderer Bild- und Textfelder bringen, greifen sie dominante „Symbolisierungsformen“<sup>451</sup> im Sinne Assmanns auf. Dabei wird die Kontinuität der Bedeutung von Geschichtsschreibung zum Selbstverständnis der französischen Nation von Beginn der Kolonisierung, als während der Juli-Monarchie die Historienmalerei als „grand genre“ gefeiert wurde<sup>452</sup>, bis zur heutigen, von Oscherwitz geschilderten Diskussion um *francité* deutlich. Indem sie Sichtweisen anderer Medien sowie ihrer „eigenen“ Perspektivierungsmöglichkeiten gleichzeitig nebeneinander sichtbar werden lassen, gilt:

„Ces regards multiples dessinent une cartographie des «guerres des mémoires françaises»“<sup>453</sup>

„Diese multiplen Blicke zeichnen eine Kartographie der „Kriege der französischen Gedächtnisse.“

Dieses Zitat schließt sehr gut an die einleitende Vorstellung eines „Reliefs“ der medialen Inszenierungen der algerisch-französischen Konflikte an und führt dann weiter zu der Frage, was diese Vervielfältigung der Blicke für die Aufarbeitung des Krieges bedeuten kann.

---

<sup>449</sup> Vgl. Ibid: 2005, S.4f.

<sup>450</sup> Miller, A.: 2007, S.178.

<sup>451</sup> Assmann, J.: 2007, S.139.

<sup>452</sup> Siehe Kapitel 2.

<sup>453</sup> Blanchard, P./ Veyrat-Masson, I.: 2008, S.22.

Mit Bhabha wurde versucht, die Medienreflexivität innerhalb der Comics als eine Form der Mimikry zu untersuchen und man fand eine Übereinstimmung im Moment des „Entgleitens“, das einer schlüssigen Interpretation der Vergangenheit entgegensteht. Der Ort dieses „Entgleitens“ lässt sich bildlich in den verschiedenen Rinnsteinen situieren:

„Infolge des intuitiven Einbrechens von Leerstellen und Lücken inmitten der Bildreihen verunmöglicht es die Kunst des visuellen sequenziellen Erzählens zudem, zu einem abschließbaren Akt der Interpretation des Vergangenen zu gelangen.“<sup>454</sup>

Damit werden Bilder oder Sätze der Vergangenheit mit möglichen Bildern und mit Lücken der Erinnerungen kombiniert und in Folge wiederum zu einem Ort der Aushandlungen von Geschichtsschreibung und Identität.

„Zugleich wird durch die nicht überlieferten Elemente auf eine deutlich größere Brutalität des Geschehens verwiesen als Dokumente und Zeugnisse belegen.“<sup>455</sup>

Im Sinne der Medienreflexivität bedeutet dieser Verweis auf die „Brutalität des Geschehens“ ebenfalls anzuerkennen, welche Rolle und Auswirkungen medial konstruierte „kulturelle Formationen“ in Gestalt bestimmter Stereotype oder Feindbilder (gehabt) haben. Damit wird die Technik der unterschiedlichen Rahmung zum Verweis auf In- und Exklusionsmechanismen der medialen Darstellungen. Der Rinnstein als Zwischenraum wird zum Verweis auf Bilder und Wörter des Möglich-Gewesenen.

„Der von Rinnsteinen, Lücken und Auslassungen durchsetzte Bildraum des Comics beinhaltet etwa dort eine weiße Fläche, wo in der Vergangenheit Artikuliertes nicht oder nicht ausreichend gehört haben werden können.“<sup>456</sup>

Somit suchen die Graphic Novels durch ihre intermedialen Bezüge in den verschiedenen medialen Archiven des Krieges Bilder und Sätze, integrieren deren Spuren in ihre eigene Erzählung, schaffen alternative Bilder, die dazu gefügt werden und nutzen damit ihre spezifischen „Ressourcen“ visueller und textueller Äußerungsformen, sowie insbesondere die Möglichkeit zu deren Koexistenz.

Interessant erscheint, dass Franz Fanon die koloniale Ordnung als eine „Welt ohne

---

<sup>454</sup> Eder, B.: 2011, S.285.

<sup>455</sup> Lummerding, S.: 2011, S.332.

<sup>456</sup> Eder, Barbara: 2011, S.287.

Zwischenräume<sup>457</sup> beschreibt, während „postmodern narratives, like postcolonial narratives“<sup>458</sup> durch „spatial and temporal disjunction“<sup>459</sup> gekennzeichnet scheinen, die durch die, mit Waldenfels auf den Comic übertragenen, Zeit- und Ortsverschiebungen und dem Phänomen der „gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit“ zum Ausdruck zu kommen scheint.

Somit schließt sich hier nicht nur eine Wiederholung der Erkenntnisse Waldenfels' an, dass Fremdheit, also auch Fremdheit der Geschichte, nur als geteilte Erfahrung und „Responsivität“ von Äußerungen und Blicken als angemessen und gleichberechtigt verstanden werden kann. Denn, so schreibt auch Jane Hiddleston über den Umgang mit Identität und Differenz in der postkolonialen, französischen Philosophie und Literatur, „what we share is only the existence of the relation.“<sup>460</sup>, Dies entspricht des Weiteren einer Forderung der postkolonialen Theorien nach einem „alternative way of conceiving human history“.<sup>461</sup> Dass diese Wege der Geschichtsschreibung eng mit dem Verständnis von Identität verknüpft sind führt auch Amartya Sen aus:

„Diese Reduktion [der Identitäten] geht leider in der Regel einher mit einer recht nebulösen Wahrnehmung der Weltgeschichte, bei der erstens das Ausmaß der Verschiedenheit *innerhalb* dieser Kulturen und zweitens die Reich- und Tragweite der geistigen und materiellen *Interaktionen* übersehen wird, die nicht an den regionalen Grenzen zwischen den sogenannten Kulturen enden.“<sup>462</sup>

Die Ästhetik der Comics kann dabei als ein Beitrag im Prozess des „Developing the juxtaposition of shared voices“<sup>463</sup> darstellen und trägt auch durch ihren Schwellenbereich zwischen Text und Bild, wie er im ersten Exkurs behandelt wurde, dazu bei, eine „Geschichte der Konstellationen, die sich gängigen Verallgemeinerungen verschließen würde“<sup>464</sup> zu ermöglichen.

Die Dominanz des Textes und der damit verbundenen Auffassung einer linearen, historischen Entwicklung wird in der Diskussion um Globalgeschichte häufig diskutiert und versucht dieser eurozentristischen Art Geschichte zu schreiben, andere Formen entgegenzustellen.<sup>465</sup> Indem die Comics Spuren bestimmter Leitmedien aufgreifen, welche ebenfalls relevant für Formen der Geschichtsschreibung waren, wird es ermöglicht, auch diese Fragen zum Umgang mit der

---

<sup>457</sup> Fanon, F.: *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966, S.30.

<sup>458</sup> Erickson, J.: 1998, S.27.

<sup>459</sup> Ibid: 1998, S.27.

<sup>460</sup> Hiddleston, J.: 2005, S.73.

<sup>461</sup> Said, Edward: „Resistance, Opposition and Representation“, in: Ashcroft, B./ Griffith, G./ Tiffin, H.(Hg.): *The postcolonial Studies Reader*. London: Routledge 2006, S.95-98, S.97.

<sup>462</sup> Sen, A.: 2010, S.27. Hervorhebung im Original.

<sup>463</sup> Hiddleston, J.: 2005, S.71.

<sup>464</sup> Frahm, O.: 2011, S.147.

<sup>465</sup> Siehe hierzu u.a. Conrad, Sebastian/ Eckert, Andreas/ Freitag, Ulrike (Hg.): *Globalgeschichte. Theorien, Ansätze, Themen*. Frankfurt a.M.: Campus 2007.

Geschichtsschreibung kolonialer Vergangenheiten, und ihren neokolonialen Formen zu stellen. Notwendig bleibt jedoch stets auch von Seite der Comic-Autor\_innen ein kritisches Bewusstsein für die eigenen Quellen, wie es innerhalb dieser Arbeit bereits in Bezug auf indigene algerische Bildquellen im 19. Jahrhundert angemerkt wurde. Einen wichtigen Ansatz diese Quellenkritik in der Erschaffung der Alben zu berücksichtigen verfolgte das Trio der Verfasser von *Sans Pitié*. Auf der FIBDA 2011 thematisierte der Szenarist der drei Alben, Pascal Génot, den ethischen Konflikt, in dem das dreiköpfige Team aus Szenarist, Zeichner und Autor sich befand, in einem Vortrag zur Repräsentation des Anderen und des Anderswo. Unter dem Vortragstitel „Représenter les Autres et Ailleurs“ besprach er die eigene künstlerische Disposition, die ihren Ausgang in der Stadt Marseille hat und stellte sich der Frage, mit welchen ethischen und politischen Konsequenzen jede Darstellung des Landes auf der gegenüberliegenden Seite des Mittelmeers verbunden sei.

Diese Arten der Selbstreflexivität erscheinen trotz der Vervielfältigung der Perspektiven auf historische Ereignisse in den Comics unumgänglich, um einer „intellektuellen Fairness im Umgang mit der Weltgeschichte“<sup>466</sup> Raum zu geben. Nur in dieser Form kann die Comic-Kultur als eine „sub-kulturelle Formation“ Möglichkeiten schaffen, Begegnungen mit dem „Fremden“ zu denken, sowie neue Artikulationsmöglichkeiten für subjektive Äußerungen in kollektiv verhandelten Prozessen hervorbringen. Im Zusammenhang mit der Struktur des alltäglichen Miteinanders können die daraus resultierenden Denkanstöße zum Verständnis von Identität, Nation und Geschichte, welche hier exemplarisch untersucht wurden, mit den Worten Saids dazu beitragen „[to] pull away from separatist nationalism towards a more integrative way of human community and human liberation.“<sup>467</sup>

Dass diese Prozesse niemals von der „eigenen“ Lebenswelt auszugrenzen sind, zeigen nicht nur die „medialen Labyrinth“<sup>468</sup>, die zu einer Verschränkung der Medienformate untereinander, wie Müller es betont, sondern auch zu einer Verschränkung von Nähe und Ferne, von „eigener“ und „fremden“ Lebensräumen führen, sondern gleichfalls die politischen und sozialen Debatten um Migrationsprozesse und der steigenden Notwendigkeit, diese Veränderungen anzuerkennen.

Bis heute stammt der größte Anteil an Einwandernden in Frankreich aus Algerien<sup>469</sup> und bis heute scheint eine gemeinsame Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit sehr schwierig. Daher scheint auch für die Medienwissenschaft noch die Herausforderung zu bestehen, die Einflüsse der verschiedenen Formate und insbesondere auch die wechselseitigen Beeinflussungen zwischen diesen, zu untersuchen.

Die analysierten Graphic Novels stellten dazu mögliche Reflexionen dar und zeigten dabei auf allen

---

<sup>466</sup> Sen, A.: 2010, S.191.

<sup>467</sup> Said, E.: 2006, S.97.

<sup>468</sup> Müller, J.E.: 1994, S.123.

<sup>469</sup> Vgl.: <http://focus-migration.hwwi.de/Frankreich.1231.0.html>, letzter Zugriff: 06.02.2012.

drei Ebenen, die zu Beginn der Arbeit schematisch unterschieden wurden, Ergebnisse, die eine stereotype Konstruktion von „Fremdbildern“ hinterfragen.

Auf medienwissenschaftlicher Ebene wurde eine Achtsamkeit für intermediale Prozesse hervorgehoben, die zwar einerseits als Resultat der Klassifizierung von Comics als „hybride“ Medien gesehen werden kann, aber durch die Elemente der Medienreflexivität darüber hinaus nahe legt, dass eine Hybridität in allen Formaten auftritt und wesentlicher Bestandteil ist. Dies entspricht den Überlegungen von Jürgen Müller über Intermedialität als Herausforderung an die Medienwissenschaft und ihre verschiedenen Disziplinen. Denn, so Müller,

„[...] wenn ein 'Medium' Strukturen und Möglichkeiten eines anderen oder anderer Medien in sich birgt, impliziert dies, daß sich die Vorstellung von isolierten Medienmonaden oder Mediensorten nicht mehr aufrechterhalten läßt.“<sup>470</sup>

Doch auch wenn die Comics die „Strukturen und Möglichkeiten“ der Leitmedien Malerei, Rundfunk und Zeitungen integriert haben, so zeigten die Analysen dennoch, dass sie dies durch eine verfremdende Imitation tun, womit auch für die Untersuchung von Intermedialitäten das Konzept der Mimikry Bedeutung erlangt. Diese Verfremdung wirkte besonders deutlich durch comic-spezifische Mittel der Rahmung und des Rinnsteins, der Verschränkung von Zeit -und Raumordnungen, die eine Ästhetik der „gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit“ erzeugen, und einem großen Spielraum zwischen Texten und Bildern, welcher wiederum eine „Reinheit“ dieser Kategorien in Frage stellt. Diesbezügliche Phänomene wurden in den Exkursen zu Karikaturen und Schriftbildern untersucht.

Vereinfacht könnte man somit von einer Überlagerung medialer Ordnungssysteme in den medienreflexiven Elementen der analysierten Werke sprechen, die mediale In- und Exklusionsmechanismen vor Augen führen. Damit verbindet sich die medienwissenschaftliche Theorie mit der intersubjektiven Ebene und den phänomenologischen Überlegungen von Bernhard Waldenfels, der ein neues Verständnis der Wahrnehmung des „Fremden“ als das „Außer-Ordentliche“ vorsieht.

„Fremdes“ und „Eigenes“ begegnen sich bei ihm im Schwellenbereich der geteilten Erfahrung der Begegnung, wobei jedoch die Unvereinbarkeit der Perspektiven und Standpunkte bestehen bleibt. Damit kommt es zu einer Vervielfältigung der Perspektiven, die sich dann wiederum auf die multi-chronen und multi-perspektivische Gestaltung der Comics übertragen lässt.

Dafür wurde häufig auf das eher offensichtliche Element der Rahmung verwiesen. Einen weiteren Schnittpunkt zur intersubjektiven Ebene bietet darüber hinaus das permanente Spannungsverhältnis

---

<sup>470</sup> Müller, J.E.: 1994, S.128.

von Einzelpanel und Gesamtkomposition. Besonders für die Instrumentalisierung bestimmter Identitätsvorstellungen während der algerisch-französischen Konflikte erschien dieses Phänomen interessant, da es auszudrücken vermochte, in welcher Dialektik zwischen Individualität und kollektiver Einbindung sich jede Wahl oder jeder Zwang eine bestimmte Identität anzunehmen befindet und inwieweit es von medialen Repräsentationen beeinflusst werden kann. Dies wurde von Amartya Sen als „Budgetzwang“<sup>471</sup> der Identität bezeichnet, welcher häufig mit Zuschreibungen und Zwang verbunden sei und die „vieldimensionale Natur“ jeder Identität einschränke. Nicht nur diese Machtstrukturen bezüglich einer Wahl der Identität können in Comics eine Entsprechung finden, sondern auch die Vielfältigkeit der Identität, wobei sich das Element der Wiederholung als entscheidend erwies, da es einerseits zur Vervielfältigung der Körper beiträgt, andererseits wiederum Formen der Mimikry hervorbringt, die der Annahme einer fixen und geschlossenen sowie starken Identität widersprechen.

Vorher erwähnte kollektive Einbettungen der individuellen Identität leiten dann über zur dritten Ebene der Geschichtsschreibung im postkolonialen Kontext.

Hier wurde versucht, anhand der Comic-Beispiele deren Potential für alternative Geschichtsschreibung und Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheiten zu erörtern und es musste zunächst festgestellt werden, dass in diesem Zusammenhang eine Quellenkritik sehr wichtig ist, da sich vor allem die koloniale, männlich dominierte Perspektive bis zu den Graphic Novels tradiert. Auch wurden die Comics selbst als Mittel nationalistischer Propaganda genutzt und trugen in Frankreich wie in Algerien zur Übermittlung stereotyper „Fremd“- bzw. „Feind“-Bilder bei. Dennoch hat sich in Übereinstimmung mit dem Zitat von Ann Miller zu Beginn der Arbeit gezeigt, dass die Möglichkeit der Reflexion anderer Medienformate in ihren Einflüssen auf die Geschichtsschreibung und die Repräsentation nationaler Identitäten genutzt werden konnte, um diese zu „subvertieren“ und „sub-kulturelle“ Erinnerungen und Gedächtnisse auszudrücken vermochte. In diesem Sinne sei nur am Rande auf das neue Album von Farid Boudjellal verwiesen, welches im März erschien, und eine Geschichte der *Harkis*, algerische Hilfssoldaten in der französischen Armee, erzählt. Die *Harkis* wurden ab 1962 zum Großteil in Algerien ermordet und massakriert. Ca. 10 000 Personen konnten nach Frankreich flüchten, wo sie bis in die 1970/80er Jahre in Lagern leben mussten. Sie kämpfen bis heute in Frankreich wie in Algerien um soziale, politische und rechtliche Anerkennung und mögliche Entschädigungsleistungen. Dies zeigt wiederum, dass der Konflikt noch ungenügend aufgearbeitet worden ist und die Kultur der *Bandes dessinées* sich als „Vehikel“<sup>472</sup> zeigen kann, zu einer Aufarbeitung und einer „interkulturellen

---

<sup>471</sup> Sen, A.: 2010, S.21.

<sup>472</sup> Miller, A.: 2007, S.152.

Fairness“<sup>473</sup> in der Geschichtsschreibung beitragen kann. Eine Auseinandersetzung mit der Beteiligung der verschiedenen Medienformate und der Dominanz der textuellen, linearen Form des Verständnisses von Geschichte wurde dabei -über die Dekonstruktion (neo)kolonialer Stereotype hinaus- durch die intermedialen Bezugnahmen der Graphic Novels und deren Re-Kontextualisierung bei gleichzeitigen Verweisen auf die historischen Einbettungen seit dem Beginn der kolonialen Eroberung Algeriens und der Medialisierung durch die Orientalmalerei, angeregt.

Deutlich wurde auch, dass Geschichtsschreibung ebenfalls eine Form der Spurensuche ist, als welche sich auch diese Arbeit verstanden hat, da sie anhand überlieferter Zeugnisse oder Dokumente stattfindet, womit die Medialisierung zur „Gestalterin der Erfahrung“<sup>474</sup> wird. Mit der „Lupe“ der Comics wurden deshalb den Spuren der drei jeweiligen Leitmedien Malerei, Rundfunk und Printmedien in den oben erläuterten intermedialen, intersubjektiven und historischen Zusammenhängen gefolgt und daran anknüpfend widmete sich der Text der These, dass diese Medienreflexivitäten der Beispielwerke das Potential von Comics als individuelle Artikulationsform in gesellschaftlich konfliktbeladenen Diskussionen auf besondere Art und Weise verhandeln und alternative Perspektiven schaffen.

Diese These sieht sich abschließend vor allem in der bereits erwähnten Überlagerung verschiedener Ordnungssysteme bei gleichzeitiger Verfremdung durch Techniken der Mimikry innerhalb der Medialisierung bestätigt. Darüber hinaus wurde versucht durch Verbindungen der comic-theoretischen Überlegungen mit Ansätzen der *postcolonial studies* auf relevante Fragen einer gesellschaftskritischen Medientheorie in postkolonialen wie auch inter- und transkulturellen Zusammenhängen hinzuweisen. Nicht zuletzt haben in Verbindung mit dem Intermedialitätsverständnis von Jürgen Müller die medienreflexiven Elementen durch Techniken des hybriden Mediums Comic auch verdeutlicht, dass eine Auseinandersetzung mit ihren intermedialen Bezüge eine Herausforderung für die Medienwissenschaft darstellen können, und bezüglich des algerisch-französischen Konflikts noch weitgehend unbehandelt geblieben sind.

---

<sup>473</sup> Sen, A.: 2010, S.191.

<sup>474</sup> Waldenfels, B.: 2010, S. 22.

## Schluss

„It's never easy to understand why memories hold our hand – but people let go.“<sup>475</sup>

Die Auseinandersetzung mit medienreflexiven Elementen in Graphic Novels, die zur Entstehung dieses Textes führte, brachte eine Art Kaleidoskop medialer Inszenierungen der algerisch-französischen Konflikte hervor und versuchte anhand der Beispiele, die medienwissenschaftliche Praxis in der Alltagskultur zu verankern und mit gesellschaftlichen wie politischen Fragestellungen im postkolonialen Kontext zu verbinden. Indem die Graphic Novels ein „Relief“ der medialen Machttechnologien der jeweiligen Zeit nachzeichneten, trugen sie zu einem besseren Verständnis dessen bei, weshalb einige mediale Erinnerungsbilder aus dieser gemeinsamen kolonialen Vergangenheit sich in ein „kulturelles Gedächtnis“ der algerischen und französischen Bevölkerungen einschreiben konnten, während andere fallen gelassen oder verdrängt und verschwiegen wurden oder nach wie vor werden.

Der Blick auf die Vergangenheiten und die Aufarbeitungsprozesse durch die Lupe des Comics rückte dabei die intermedialen Bezüge in den Mittelpunkt, um nach dem medien(selbst)kritischen Potential der Comics zu fragen. Dabei erscheint abschließend das Argument entscheidend, dass die hybriden, ästhetischen Strategien der Comics dazu anregen, Intermedialität als eine Form der Mimikry zu sehen, da verschiedene Formen der verfremdenden Nachahmung anderer Medien hervorgebracht werden. Es kommt dabei bei der Imitation des anderen Formates zu einem unumgänglichen „Entgleiten“<sup>476</sup> in der Nachahmung, wodurch dann von einem „dritten Ort“<sup>477</sup> der Überlagerung von Ordnungsstrukturen aus eine kritische Distanz gegenüber der Evidenzproduktion anderer Medienformate kreiert werden kann. Denn „ihre Frage [der Comics] nach der Materialität von Bildsystemen lenkt die Aufmerksamkeit also auf die Träger, Orte und Kontexte der Bedeutungsgenese von Bildsystemen“<sup>478</sup> und stellt darüber hinaus eine Homogenität von Einzelmedien an sich in Frage.<sup>479</sup>

Diese bildlichen und textuellen Überlagerungen und Re-kontextualisierungen von Repräsentationsordnungen reflektierten auf einer weiteren Ebene das Thema der Identitätskonstruktion und den Umgang und die Wahrnehmung von „fremden“ Identitäten. Hier verbanden sich die ästhetischen Strategien der Graphic Novels mit den phänomenologischen Überlegungen von Bernhard Waldenfels und zeigten mitunter bereits in der Begrifflichkeit

---

<sup>475</sup> No Use for a Name: „Feel like home“, Album *Hard Rock Bottom*, San Francisco: Fat Wreck Chords 2002.

<sup>476</sup> Bhabha, H.K.: 1994, S.122.

<sup>477</sup> Ibid: 1994, S.53.

<sup>478</sup> Reichert, Ramón: „Die Medienästhetik der Webcomics“, in: Eder, Barbara/ Klar, Elisabeth/ Reichert, Ramón (Hg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript 2011, S.121-141, S.135.

<sup>479</sup> Vgl. Engell, L./ Vogl, J.: 2002, S.10.

Übereinstimmungen („Hiatus“, „Zeit-Raum-Verschiebung“ bzw. „-verschränkung“). Durch die Möglichkeiten der Comics, verschiedene Perspektiven und Äußerungen zeitgleich nebeneinander abzubilden, wurden pauschale Beurteilungen und Zuschreibungen, welche besonders in Phasen kriegerischer Konflikte medial konstruiert und verbreitet wurden, durch jene Vervielfältigung der Blickwinkel reflektiert und dekonstruiert. In Bezug zur „Fremde“ nach Waldenfels bedeutete dies, einem Gegenüber als „an-sprechendes“ Subjekt, jenseits von Vereinnahmungspraktiken, in einem gemeinsamen Erfahrungshorizont von „An-spruch“ und Antwort zu begegnen und die Mannigfaltigkeit der Identität der „Fremden“ anzuerkennen.

Für die Vervielfältigung der Perspektiven und die daraus resultierenden Verschiebungen und Verschränkungen von Zeit- und Raumordnungen zeigte sich die Technik der Rahmung als bedeutend. Dieses Element verweist auch auf die historiographische Reflexivität der analysierten Alben. Das Gedächtnis selbst funktioniert nach Maurice Halbwachs und Jan Assmann anhand von Strukturen, die eines hervorheben und speichern, während anderes ausgerahmt wird und unsichtbar bleibt. Die Rinnsteine in den Comics können damit als visueller Ausdruck des Vergessenen oder Verdrängten interpretiert werden und verweisen somit auf Möglichkeiten, wie die Vergangenheit anders hätte dargestellt werden können. Auch durch die Schilderungen des individuellen Erlebens der Protagonist\_innen kamen „kulturelle Sub-Formationen“<sup>480</sup> des Gedächtnisses zum Ausdruck und verdeutlichten, wiederum durch die verschiedenen Perspektivierungen und Sichtbarkeitspraktiken, die Uneindeutigkeit in der Rekonstruktion der vergangenen Ereignisse.

Die Koexistenz von Sichtbarem und Unsichtbarem, Gesagtem und Verschwiegenem regte in den Analysen auch dazu an, nach anderen Formen der Geschichtsschreibung zu fragen, welche nicht zwangsläufig der westeuropäischen Auffassung einer schriftlichen, chronologisch-linearen Geschichte entsprechen. Ordnungskombinationen von Text und Bild, Bild und Ton traten in den Comics auf oftmals ungewohnte Weise zueinander und könnten damit eine Herausforderung für die bisherige Geschichtsschreibung und Aufarbeitung der Konflikte zwischen Frankreich und Algerien herstellen. Eine Wirkkraft, die vermutlich auch in den Karikaturen anklingt.

Hier wiederum, in diesem Aufeinandertreffen der Ordnungen, schließt sich der Kreis zur Ebene der Medienwissenschaft und der einleitend genannten Motivation der Arbeit, den medialen Historiographien der Algerienkriege, welche sich durch die Analyse der zeitgenössischen Graphic Novels zunehmend als intermediale Historiographie(n) offenbaren, näher zu kommen.

Das Schließen des Kreises soll jedoch keineswegs den Schluss dieser Reflexionsprozesse und Auseinandersetzungen bedeuten, denn diese Arbeit versuchte doch auch durch Verflechtungen mit Ansätzen der *postcolonial studies* Anstöße zu geben, Comics und die dort verhandelten medialen, politischen und gesellschaftlichen Zusammenspiele tiefer zu ergründen.

---

<sup>480</sup> Assmann, J.:2007, S.140.

## Alben

- Abbas Kebir, Benyoucef: *17 octobre 1961. 17 bulles*. Algier: Dalimen 2011.
- Baru/ Thévenet: *Le chemin de l'Amérique*. Paris: Albin Michel 1990.
- Boudjellal, Farid: *Jambon-Beur*. Toulon: Soleil productions 1995.
- Dan, A./ Galadon, Laurent: *Tahya El-Djazair. Du sang sur les mains*. Band 1. Charnay-les-Mâcon 2009.
- Dan, A./ Galadon, Laurent: *Tahya El-Djazair. Du sable plein les yeux*. Band 2. Charnay-les-Mâcon 2010.
- Ferrandez, Jacques: *Carnets d'Orient*. Band 1. Brüssel: Castermann 1994.
- Ferrandez, Jacques: *Carnets d'Orient. L'année de feu*. Band 2. Brüssel: Castermann 1994.
- Ferrandez, Jacques: *Carnets d'Orient. Le cimetière des princesses*. Band 5. Brüssel: Castermann 1995.
- Ferrandez, Jacques: *Carnets d'Orient. La guerre fantôme*. Band 6. Brüssel Castermann 2002.
- Génot, Pascal/ Pradelle, Bruno/ Thomas, Olivier: *Sans pitié. Table rase*. Band 3. Paris: Emmanuel Proust 2008.
- Giroud, Frank/ Lax: *Azrayen'*. Band 1. Charleroi: Dupuis 1998.
- Giroud, Frank/ Lax: *Azrayen'*. Band 2. Charleroi: Dupuis 1999.
- Larcenet, Manu: *Le Combat ordinaire. Les Quantités négligeables*. Paris: Dargaud 2004.
- Larcenet, Manu: *Le Combat ordinaire. Ce qui est précieux*. Paris: Dargaud 2006.
- Lax: *Sarane*. München: Schreiber & Leser 2011.
- Morvandiau: *D'Algérie*. Rennes: Maison rouge/ L'oeil électrique éditions 2007.
- Tenani, Mustapha: *Les hommes du Djebel*. Algier: Enag 2002.
- Tronchet, Didier/ Sibran, Anne: *Là-bas*. Charleroi: Dupuis 2003.

## Abbildungsnachweis

- Abbildung 1: Erste Verunsicherung des Subjekts, aus: *Carnets d'Orient*, 1994, S.11.
- Abbildung 2: Referenz zu Eugène Delacroix, aus: *Carnets d'Orient*, 1994, S.18.
- Abbildung 3: Abd el-Kader, aus: *D'Algérie*, 2007, S. o.A.
- Abbildung 4: Siné, aus: Roche, É.: 2007, S.617, Anhang Nr.13, S.188.
- Abbildung 5: Radio, aus: *D'Algérie*, 2007, S.o.A.
- Abbildung 6: Mittelrand, aus: *Tahya El-Djazair. Du sang sur les mains*, 2009, S.17.
- Abbildung 7: Said Boudiaf - Radio, aus: *Le Chemin de l'Amérique*, 1990, S.17.

Abbildung 8: Écho d'Alger – Henri Maillot, aus: *Tahya El-Djazair. Du sable plein les yeux*, 2010, S.21.

Abbildung 9: Berichterstattung über Folterungen, aus: *Azrayen'*, 1998, S.54.

Abbildung 10: *Le Canard enchaîné*, aus: *Sans Pitié*, 2008, S.20.

Abbildung 11: Framing, aus: *Carnets d'Orient. La Guerre Phantôme*, 2002, S.54.

Abbildung 12: L'Écho d'Alger – Paul Guénot, aus: *Tahya El-Djazair. Du sable plein les yeux*, 2010, S.47.

Abbildung 13: Said Boudiaf – Zeitung, aus: *Le Chemin de l'Amérique*, 1990, S.42.

## Bibliographie

Abucar, Mohamed H.: *The Post-colonial society. The Algerian Struggle for economic, social and political change 1965-1990*. New York/ Wien: Lang 1996.

Albrecht, Juerg: *Honoré Daumier*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.

Ashcroft, B./ Griffith, G./ Tiffin, H.(Hg.): *The postcolonial Studies Reader*. London: Routledge 2006.

Assmann, Aleida (Hg.): *Medien des Gedächtnisses*. Stuttgart: Metzler 1998.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007.

Balta, Paul/ Claudine Rulleau: *L'Algérie*. Toulouse: Milan 2002.

Baudelaire, Charles: *Le Salon de 1945*. Collections Litteratura: o.J., <http://baudelaire.litteratura.com>, (letzter Zugriff: 29.10.2011)

Becker, Joachim (Hg.): *Krieg an den Rändern. Von Sarajewo bis Kuito*. Wien: Promedia et al. 2005.

Becker, Johannes M.: „Die »vergessenen Kriege« von Indochina bis Tschad. Die Rolle Frankreichs vom klassischen Kolonialismus bis zur Führungsrolle in der EU“ In: Roithner, Thomas (Hg.): *Krieg im Abseits. „Vergessene Kriege“ zwischen Schatten und Licht oder das Duell im Morgengrauen um*

- Ökonomie, Medien und Politik. Wien: ÖSFK 2011, S.162-171.
- Becker, Jörg (Hg.): *Radio: Kommunikation in Afrika*. Düsseldorf: DGB Bildungswerk 2002.
- Bhabha, Homi K.: *The location of culture*. London/ New York: Routledge 1994.
- Bhabha, Homi K.: „Globale Ängste“, in: Weibel, Peter/ Žižek, Slavoj (Hg.): *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*. Wien: Passagen 2010, S.19-43.
- Binder, Anne-Berenike: *Mon ombre est restée là-bas. Literarische und mediale Formen des Erinnerns in Raum und Zeit*. Tübingen: Niemayer 2008.
- Blanchard, Pascal/ Veyrat-Masson, Isabelle: *Les guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Paris: La Découverte 2008.
- Bookmiller, Kirsten N./ Bookmiller, Robert: „Dateline Algeria: U.S. Press Coverage of the Algerian War of Independence,“ In: Hawk, Beverly G. (Hg.): *Africa's Media Image*. Westport: Praeger 1992, S. 62-76.
- Bouguermouh, Abderrahmane: *Anzâa oder Die Erinnerung*. Internationales Haus der Autoren (Hg.), Graz: Steirische Verlagsgesellschaft 2002.
- Bournier, Isabelle/ Ferrandez, Jacques: *Des hommes dans la Guerre d'Algérie*. Luçon: Castermann 2010.
- Bösel, Monika/ Deeken, Annette: „An den süßen Wassern Asiens“. *Frauenreisen in den Orient*. Frankfurt a.M.: Campus 1996.
- Bruckstein Çoruh, Almuth Sh./ Budde, Hendrik (Hg.): *Taswir – Islamische Bildwelten und Moderne*. Katalog zur Ausstellung der Berliner Festspiele 2009. Berlin: Nicolai 2009.
- Camus, Albert: „Algerien“ in: Ibid: *Die Verteidigung der Freiheit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S.67-103.
- Cassiau-Haurie, Christophe/ Meunier, Christophe: *Cinquante années de Bandes dessinées en*

*Afrique francophone*. Paris: L'Harmattan 2010.

Castro Varela, Maria Do Mar/ Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript 2005.

Childs, Elisabeth C.: *Daumier and exoticism. Satirizing the Frech and the Foreign*. New York: Lang 2004.

Connaissance des Arts: *Les années romantiques*. Jodidio, Philip/ Sylvie Chesnay (Hg.), Paris: Société de Promotion Artistique 2005.

Dammer, Karl-Heinz: *Pressezeichnung und Öffentlichkeit im Frankreich der Fünften Republik (1958-1990). Untersuchungen zur Theorie und gesellschaftlichen Funktion der Karikatur*. Münster/ Hamburg: Lit 1994.

De Bussierre, Michèle/ Méadel, Cécile/ Ulmann-Mauriat, Caroline: *Radios et télévision au temps des „événements d'Algérie“. 1954-1962*. Paris: L'Harmattan 1999.

Djebar, Assia: *Die Frauen von Algier*. Zürich: Unionsverlag 1999.

Djebar, Assia: *Fantasia*. Zürich: Unionsverlag 1990.

Eder, Barbara/ Klar, Elisabeth/ Reichert, Ramón (Hg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: transcript 2011.

Engell, Lorenz/ Vogl, Joseph: „Vorwort“, in: Pias, Claus/ Vogl, Joseph/ Engell, Lorenz/ Fahlé, Oliver/ Neitzel, Britta (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2002, S. 8-11.

Erickson, John: *Islam and the postcolonial narrative*. Cambridge: University Press 1998.

Faath, Sigrid: „Die ungelöste Berberproblematik in Algerien. Grundlage für einen Dauerkonflikt.“, Hamburg: Wûquf Online 2002, S. 222-228, unter: [http://www.wuquf.de/wuquf\\_online/wuquf-online-analyse-7.pdf](http://www.wuquf.de/wuquf_online/wuquf-online-analyse-7.pdf), (letzter Zugriff 12.12.2011)

Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1966.

Fanon, Frantz: *Aspekte der algerischen Revolution*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.

Fickers, Andreas: „Transistorradio in Afrika: Geschichte, Politik und Technik“, In: Becker, Jörg (Hg.): *Radio: Kommunikation in Afrika*. Düsseldorf: DGB Bildungswerk 2002, S.36-40.

Fleury-Vilatte, Béatrice: *La mémoire télévisuelle de la Guerre d'Algérie. 1962-1992*. Paris: L'Harmattan 2000.

Fromentin, Eugène: *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Guy Sagnes. Paris: Gallimard 1984.

Gonsnell, Jonathan K.: *The politics of Frenchness in Colonial Algeria, 1930-1954*. Ann Arbor: UMI 1998.

Guérin, Daniel: *Ci-gît le colonialisme. Algérie, Inde, Indochine, Madagaskar, Maroc, Palestine, Polynésie, Tunisie. Temoignage militant*. Paris: Mouton 1973.

Hafez, Kai (Hg.): *Media ethics in the Dialogue of Cultures. Journalistic self-regulation in Europe, the Arab world, and Muslim Asia*. Hamburg: Deutsches Orient-Institut 2003.

Hall, Stuart: „Introduction. Who needs Identity?“, in: Ibid: *Questions of cultural identity*. London: Sage 2000, S.1-17.

Hayd, Claudia: „Aufmerksamkeit und Krieg. Öffentliche Aufmerksamkeit und die Chancen für erfolgreiche Bearbeitung von Konflikten“ In: Roithner, Thomas (Hg.): *Krieg im Abseits. „Vergessene Kriege“ zwischen Schatten und Licht oder das Duell im Morgengrauen um Ökonomie, Medien und Politik*. Wien: ÖSFK 2011., S.278-287.

Hargeaves, Alec G.: *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism*. Oxford: Lexington Books 2005.

Herman, Edward S./ Chomsky, Noam: *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, London: Vintage 1994.

Hiddleston, Jane: *Reinventing Community. Identity and difference in late twentieth century philosophy and literature in French*. Oxford: Legenda 2005.

Hofmann, Wilhelm/ Franz Leske: *Politische Identität – visuell*. Studien zur visuellen Politik. Münster: LIT 2005.

Institut du Monde Arabe (Hg.): *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres. Exposition présentée à l'institut du monde arabe du 7 octobre 2003 au 18 janvier 2004*. Paris: Hazan 2003.

Isop. Utta/ Ratković, Viktorija: *Differenzen leben. Kulturwissenschaftliche und geschlechterkritische Perspektiven auf Inklusion und Exklusion*. Bielefeld: transcript 2011.

Jung, Ruth/ Rütten, Raimund/ Schneider, Gerhard (Hg.): *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830-1880 – eine Sprache des Widerstands?* Marburg: Jonas 1991.

Kessemaier, Siegfried (Hg.): *Von De Gaulle bis Mitterrand. Politische Karikatur in Frankreich 1958-1987*. Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1987.

Kleiner, Markus S.: *Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie*. Bielefeld: transcript 2006.

Kleinsteuber, Hans Jürgen: *Radio. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer 2012.

Kundera, Milan: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Frankfurt a.M.: Fischer 1987.

Labter, Lazhari: *Panorama de la Bande Dessinée Algérienne 1969-2009*. Algier: Lazhari Labter 2009.

Leinen, Frank/ Rings, Guido: *Bildwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*. München: Martin Meidenbauer 2007.

Leitzke, Angelika: *Das Bild des Orients in der französischen Malerei. Von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg*. Marburg: Tectum 2001.

Levinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*. Hamburg: Meiner 2003.

Lüsebrink, Hans-Jürgen: *Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr 2004.

Martin, Marc: „Radio- Algérie, un acteur méconnu de mai 1958. In: *Vingtième siècle. Revue d'histoire*. Nr. 19, Juli-September 1988, S. 97-99.

McCloud, Scott: *Understanding Comics. The invisible Art*. New York: Harper 1999.

Mersch, Dieter: *Medientheorien. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2006.

Mersch, Dieter: „Res medii“ in: Heilmann, Till A./ von der Heiden, Anne/ Tuschling, Anna (Hg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld: transcript 2011, S.19-38

Miller, Ann: *Reading bande dessinée. Critical approach to French-language Comic Strip*. Bristol/ Chicago: Intellect 2007.

Müller, Jürgen E.: „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“, In: *Montage/av*, 3/21, 1994, S.119-138.

Papilloud, Christian: *Bourdieu lesen. Einführung in eine Soziologie des Unterschieds*. Bielefeld: transcript 2003.

Peeters, Benoît: *La Bande dessinée*. Paris: Flammarion 1993.

L'Association: *Oubapo. Ouvroir de Bande dessinée Potentielle*. Paris: OuPus 1 1997.

Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung (Hg.): *Krieg im Abseits. "Vergessene Kriege" zwischen Schatten und Licht oder das Duell im Morgengrauen um Ökonomie, Medien und Politik*. Wien: LitVerlag 2011.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2002.

Rancière, Jacques: „Das unerträgliche Bild“, in: Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*.

Wien: Passagen 2009, S.101-123.

Reichardt, Rolf (Hg.): *Französische Pressezeichnungen und Pressekarikaturen 1789-1992*. Katalog der Ausstellung der Universitätsbibliothek Mainz vom 3. Juni bis 17. Juli 1992. Mainz: H.Schmidt 1992.

Rey, Alain: *Les Spectres de la bande. Essai su la B.D.* Paris: Les Éditions de Minuit 1978.

Riemenschneider, Dieter (Hg.): *Postcolonial theory. The emergence of a critical discourse*. Tübingen: Stauffenburg 2004.

Roche, Émilie: *Étude des discours de presse écrite française sur la violence et la torture pendant la guerre d'Algérie: Le Monde, Le Figaro, L'Express, France Observateur, 1954-1962*. Diss. Université de Lyon, Institut für Soziologie 2007.

Roithner, Thomas (Hg.): *Krieg im Abseits. "Vergessene Kriege" zwischen Schatten und Licht oder das Duell im Morgengrauen um Ökonomie, Medien und Politik*. Wien: ÖSFK 2011.

Romstorfer, Melanie: „Kolonialer Diskurs. Die Konstruktion einer algerischen Gesellschaft“, *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*. Nr.13/ 2007, S.111-136.

Sansal, Boualem: *Postlagernd: Algier. Zorniger und hoffnungsvoller Brief an meine Landsleute*. Gifkendorf: Merlin 2008.

Schneider, Annedith Marie: *Remembering hybridity: Nation, community and identity in the representation of the Algerian conflict and its aftermath*. New York: Cornell University Press 1998.

Sen, Amartya: *Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt*. München: dtv 2010.

Slim: *Retour d'Ahuristan*. Paris: Seuil 1997.

Smail, Said: *Mémoires torturées. Un journaliste et écrivain algérien raconte. Tome I*. Paris: L'Harmattan 1997.

Stora, Benjamin: *Appelés en guerre d'Algérie*. Paris: Gallimard 1997.

Stora, Benjamin: *La grangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris: La Découverte 1992.

Thornton, Lynne: *Les Orientalistes: peintres voyageurs*. Paris: ACR Poche Couleur 1993, auf: [http://books.google.at/books?id=bhtq-YwzhGMC&pg=PA27&lpg=PA27&dq=les+derniers+rebelles,+constant&source=bl&ots=8PqsWJit3b&sig=YLOtiF0q0v4oZ9MphvRtZbUI7E&hl=de&ei=WeGCTrGHGefU0QXlu8ivAQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDUQ6AEwAg#v=onepage&q=les%20derniers%20rebelles%2C%20constant&f=false](http://books.google.at/books?id=bhtq-YwzhGMC&pg=PA27&lpg=PA27&dq=les+derniers+rebelles,+constant&source=bl&ots=8PqsWJit3b&sig=YLOtiF0q0v4oZ9MphvRtZbUI7E&hl=de&ei=WeGCTrGHGefU0QXlu8ivAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDUQ6AEwAg#v=onepage&q=les%20derniers%20rebelles%2C%20constant&f=false), (letzter Zugriff: 31.10.2011)

Todorov, Tzvetan: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil 1989.

Urban, Urs: *Der Raum des Anderen und andere Räume: Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*. Würzburg: Königshausen& Neumann 2007.

Vignaux, Barbara: „L'Agence France-Presse en guerre d'Algérie“, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 2004/3 Nr.83, S.121-130.

Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*. Studien zur Phänomenologie des Fremden Band 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Waldenfels, Bernhard: *Topographie der Fremde*. Studien zur Phänomenologie des Fremden Band 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie der Fremde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

Weibel, Peter/ Žižek, Slavoj (Hg.): *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*. Wien: Passagen 2010.

## Internetquellen

[http://www.apn-dz.org/apn/french/constitution96/loi02\\_03.htm](http://www.apn-dz.org/apn/french/constitution96/loi02_03.htm), (letzter Zugriff 12.12.2011)

<http://www.comicforum.de/comicforum/showthread.php?t=78466>, (letzter Zugriff: 01.11.2011)

<http://derstandard.at/1326503565278/Maghreb-Blog-Cest-kif-kif-Ueberleben-mit-Humor>, (letzter Zugriff 18.02.2012)

<http://djazair-france.blogspot.com/>, (letzter Zugriff: 21.11.2011)

<http://www.duden.de/rechtschreibung>, (letzter Zugriff 10.01.2012)

[http://www.graphic-novel.info/?page\\_id=3032](http://www.graphic-novel.info/?page_id=3032), (letzter Zugriff 17.02.2012)

<http://www.ina.fr/politique/presidents-de-la-republique/video/I04167343/discours-securitaire-de-francois-mitterrand-en-algerie.fr.html>, (letzter Zugriff 11.02.2012)

<http://www.ina.fr/recherche/recherche?vue=Audio&startAudio=15>, (letzter Zugriff: 11.02.2012)

<http://www.ina.fr/histoire-et-conflits/guerre-d-algerie/audio/PHD94015444/edition-speciale-message-du-general-olie-l-insurrection-a-alger.fr.html>, (letzter Zugriff: 11.02.2012)

<http://www.liberation.fr/societe/01012382438-pres-de-33-000-expulsions-d-etrangers-en-2011>, (letzter Zugriff: 13.01.2012)

<http://nawel-louerrad.blogspot.com/>, (letzter Zugriff am 02.04.2012)

<http://notrejournal.info/destins/Le-Parti-Communiste-Algerien-1954>, (letzter Zugriff: 19.12.2011)

[http://www.uni-tuebingen.de/frauenstudium/daten/ueberblick/hist-ueberblick\\_Europa.pdf](http://www.uni-tuebingen.de/frauenstudium/daten/ueberblick/hist-ueberblick_Europa.pdf), (letzter Zugriff: 14.10.2011)

[http://de.wikipedia.org/wiki/Graphic\\_Novel](http://de.wikipedia.org/wiki/Graphic_Novel), (letzter Zugriff: 17.02.2012)

[http://www.youtube.com/watch?v=WvMjaphh\\_Ww](http://www.youtube.com/watch?v=WvMjaphh_Ww), (letzter Zugriff am 02.04.2012)

## Abstract

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen die ästhetischen Strategien der Medienreflexivität innerhalb zeitgenössischer Graphic Novels, welche die gemeinsame koloniale Vergangenheit von Frankreich und Algerien behandeln.

Anhand von Analysen der intermedialen Bezugnahmen innerhalb eines Portfolios von insgesamt sieben Alben wird nach dem kritischen Potential der Comics gefragt, das diese in Bezug auf gesellschaftliche Konflikte zu entwickeln versuchen. Der Fokus liegt dabei auf den Konstruktionen und Vermittlungsformen bestimmter Identitätsvorstellungen im historischen Kontext der kolonialen Konflikte. Ausgehend davon werden die Ergebnisse der Analysen mit verschiedenen Ansätzen der Comic-Theorien und den phänomenologischen Überlegungen zur „Fremde“ von Bernhard Waldenfels sowie Ansätzen der *postcolonial studies* verknüpft.

Dies wiederum ermöglicht es, den Begriff der Medienreflexivität nicht nur auf der medienwissenschaftlichen Ebene zu untersuchen, sondern auch Aspekte der inter-subjektiven und inter-kulturellen Wahrnehmung sowie der Geschichtsschreibung bezüglich der kolonialen Vergangenheit von Algerien und Frankreich anzusprechen, um die Rolle, welche die verschiedenen Medienformate und deren intermediale Wechselwirkungen innerhalb dieser Prozesse spielten, erörtern zu können.

## Curriculum Vitae

Metschl, Viktoria Ruth Luisa

\* 1989 Bayreuth

Deutschland

**Bildung:** 1999 – 2008 Johannes-Kepler-Gymnasium Leonberg  
ab 10/2008 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaften  
ab 10/2009 Bachelorstudium Internationale Entwicklung