

FAKT, FAKE UND FIKTION WIRKLICHKEITSKONSTRUKTIONEN IN DER KOMBINATION VON FOTOGRAFIE UND LITERATUR IM ROMAN *DER UNVERGESSENE MANTEL* VON FRANK COTTRELL BOYCE

Ina Brendel-Kepser
Pädagogische Hochschule Karlsruhe | ina.brendel-kepser@ph-karlsruhe.de

ABSTRACT

Mit der Einbindung von Fotografien in literarische Texte entstehen multimodale Texte, bei denen sprachliche und nicht-sprachliche Darstellungsmodi zusammenspielen. Die Kombination von Fotografie und Literatur erzeugt so einen intermedialen Spannungsraum; auf den ersten Blick scheint die Fotografie dem fiktionalen Charakter literarischer Texte entgegenzustehen; jedoch können Fotos mit ihren Realitätsbezügen gleichsam spielen, diese als Fiktion entlarven und so Teil der Fiktion selbst werden. Insofern Fotografien Vergangenes festhalten und konservieren, treten sie zudem häufig in literarischen Erinnerungs- und Gedächtnistexten auf.

Ein Beispiel dafür ist der Kinderroman *Der unvergessene Mantel* (2012) von Frank Cottrell Boyce. In das Konstrukt einer fiktiven autobiografischen Erinnerungsgeschichte sind Polaroid-Fotos montiert, die ein gezieltes Verwirrspiel erzeugen und die Leser*innen zu folgenden Fragen veranlassen: Was ist Fakt und was Fiktion? Was ist wahr und was gefaket? Dass der Autor im Nachwort auf ein reales Migrationschicksal Bezug nimmt, zeigt das Ineinander fiktiver, pseudo-realer und realer Elemente und macht den Roman auch thematisch zu einem geeigneten Gegenstand, um SchülerInnen anzuleiten, die mediale Konstruiertheit im Verhältnis von Fakt, Fake und Fiktion wahrzunehmen und zu reflektieren.

SCHLAGWÖRTER

— FOTOGRAFIE — LITERATUR — INTERMEDIALITÄT — MULTIMODALITÄT
— FAKTIZITÄT — FIKTION

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 425885011

Copyright Dieser Artikel wird unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0 veröffentlicht:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.de>

ABSTRACT (ENGLISH)

Facts, fakes and fiction. The construction of reality as a combination of photographic images and text in the multimodal novel *The unforgotten Coat* by Frank Cottrell Boyce

Multimodal novels are characterized by word-based storytelling integrating visual images and semiotic languages. Photographic images, however, seem to be the opposite of fictional worlds because they are supposed to be realistic and authentic. But are they really realistic or do they fake reality? The multimodal novel *The unforgotten coat* by Frank Cottrell Boyce uses over 20 polaroid photos to play hide and seek in the intermediate space between photos and text. By pointing a camera on it, Liverpool is turning into Mongolia and the reader is shown and told the destiny of a young refugee. The stylistic devices between two media reveal the sign of medial constructions and may support students' capacity to distinguish between fiction, fake and reality and to reflect their mixing.

KEYWORDS

— PHOTOGRAPHY — LITERATURE — INTERMEDIALITY — MULTIMODALITY
— FACTICITY — FICTION

1 — EINLEITUNG: FOTOGRAFIE IM DEUTSCHUNTERRICHT

Der Fotografie liegt, zumindest in ihrer historischen Entstehung, das Bemühen zugrunde, mithilfe technischer Mittel das optisch Wahrgenommene in scheinbar getreuen Wirklichkeitsabbildern dauerhaft zu fixieren und zu reproduzieren: von der *camera obscura* über die Daguerrotypie im 19. Jahrhundert bis hin zur einst populären und heute wieder entdeckten Polaroid-Sofortbildkamera. Das Festhalten und Mitteilen als wesentlicher Leistung fotografischer Bilder entspricht einem grundlegenden anthropologischen Bedürfnis; Fotografien schaffen eine ‚zweite‘ erinnerbare und kommunizierbare Welt, mit welcher Erfahrungen gespeichert und weitergegeben werden (vgl. Wichert 2006, 26).

Der Deutschunterricht greift das Medium Fotografie vor allem in drei Bereichen auf: Erstens als Illustrationsmittel, zweitens als Bestandteil von Sachtexten und drittens als Schreibanlass (vgl. Maiwald 2006). Presse- / Werbefotos oder Kunstfotografien lassen sich im Unterricht als Lerngegenstand einsetzen, ebenso eignet sich die Fotografie als Gestaltungs- und Präsentationsmedium für Lernprozesse und -produkte und fungiert damit als „methodisches Prinzip“ zur Nutzung von Medien im Umgang mit Medien (Frederking / Krommer / Maiwald 2018, 171). Treten Fotografie und Text in einem gemeinsamen Zusammenhang auf, gestattet dies, den Gebrauch von Fotografien in die Zielperspektive einer kritischen Medienreflexionsfähigkeit zu rücken, die Lernenden zum kompetenten Dekodieren von Bild-Text-Kompositionen im Sinn von *visual literacy* anzuleiten und Fotos für die konkretisierende Annäherung an literarische Texte zu nutzen. Als visuelles Interpretationsverfahren dienen Fotos dazu, visuelle Kontexte zu stiften und Textdeutungen anzuregen. Auch das Konzept des literarischen Schreibens (vgl. Abraham / Brendel-Perpina 2015) und die Förderung literarischer Produktionskompetenz lässt sich als Integration von Literatur und Fotografie denken:

Ganz bewusst haben wir [...] die Fotografie – in Theorie und Praxis – in unsere Schreibwerkstatt integriert. [...] Es ging und geht uns um [...] Identitätsbildung, Sichtweisen, Perspektiven, Sichtbarmachung. Um das Finden und Schärfen einer eigenen Bildsprache. Um das Herausfinden, dass Fotos nicht nur der Illustration, der Bebilderung dienen, sondern eine Selbstreferenz besitzen – auch wenn sie in der Kombination mit einem Text stehen oder in ihn integriert sind. (Wörner / Noir / Rau 2012, 143)

Dass gerade die intermediale Kombination von Fotos und/in literarischen Texten sich eignet, Fiktionen als Zwitterwesen zu begreifen, die Inszenierungen und Funktionsweisen des „Spiel[s] der Fiktionen mit Realitäten“ (Nickel-Bacon 2003) durchschaubar zu machen und dies als Fähigkeit der Rezipient*innen zur Unterscheidung von Fiktion und Realität auszubauen, ist Gegenstand des vorliegenden Beitrags und wird am Beispiel des Romans *Der unvergessene Mantel* von Frank Cottrell Boyce dargestellt. Dieser Text der Kinderliteratur erweist sich aufgrund der Integration von zahlreichen Fotos als Medienkombination und als sogenannter literarischer Foto-Text (vgl. Steinaecker 2007).

2 — DIE KOMBINATION VON LITERATUR UND FOTOGRAFIE

2.1 — EIN INTERMEDIALES VERHÄLTNIS

Wenn sich Literatur und Fotografie zu einer Medienkombination verbinden, bleiben beide Medien als Text und Bild im Werk präsent. Die Plurimedialität als konstitutives Merkmal der Medienkombination kennzeichnet – neben intermedialen Bezügen und dem Medienwechsel – einen Phänomenbereich der Intermedialität (vgl. Wolf 2004; Rajewski 2002; Maiwald 2019). Intermedialität ist das „Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- und Kommunikationsmedien“ (Wolf 2004, 296). In der Medienkombination literarischer Foto-Texte werden sowohl Foto wie auch Text als konstitutiv bestimmt. Sie sind unverzichtbare Bestandteile des Artefakts in seiner Gesamtheit – es handelt sich nicht um nachträglich zum Zweck der Illustration mit Fotos versehene Ausgaben, sondern um das Ergebnis produktionsästhetischer Einbettung von Fotos in den literarischen Text, wobei die Bilder als Teil der erzählten Geschichte fungieren. Damit eröffnet die medienkombinatorische Foto-Text-Symbiose neue Erfahrungsdimensionen der Rezeption, insofern die je spezifische Verfasstheit, Ästhetik und das Wirkungspotenzial der zusammengeführten Medien in ihrer Differenz eine Rolle für die Bedeutungskonstitution der intermedialen Figuration spielen (vgl. Hillenbach 2012).

Aus dem dialogischen Verhältnis zwischen Foto und Text resultieren Fragen und Rezeptionsanforderungen, die sich auf die Differenz von Verbalität und Visualität richten: Was leistet der Text? Was leistet das Bild? Zudem sind die Bezugnahmen des Textes auf die mediale Beschaffenheit der Fotos und deren Überführung in die Motivik und Poetologie des Textes zu berücksichtigen (vgl. Steinaecker 2007, 14). Wenn Fotografien in literarische Texte eingebettet werden, können sie

im literarischen Fototext eine eigene Zeitebene abbilden, einen Perspektivwechsel vornehmen. Sie können Behauptungen des Erzählers konterkarieren, in Frage stellen oder ergänzen. Gleichzeitig können sie durch mediale Selbstreflexion auf ihre eigene Beschaffenheit und damit auf ihre Differenzen und Ähnlichkeiten zum literarischen Text eingehen (Hillenbach 2012, 79).

Jenseits dieser Möglichkeiten (und Grenzen) des narrativen Potenzials der Fotografie (vgl. Caspers 2017) gilt es, den Status der fotografischen Abbildung auf ihren Wirklichkeitsbezug zu befragen und diesen mit den Parametern der Fiktionalität in einen Zusammenhang zu stellen.

2.2 — LITERARISCHE FOTO-TEXTE: ZWISCHEN FIKTIONALITÄT, EVIDENZ UND SCHEINBARER BEGLAUBIGUNG

Ist es wirklich so, dass literarische Texte der vermeintlichen Authentizität und Unwiderlegbarkeit der Fotografie entgegenstehen (vgl. Hillenbach 2012, 9)? Ein Blick auf den Fiktionscharakter der Literatur im Vergleich mit Konzepten der Fototheorie ermöglicht, sich dem scheinbaren Gegensatz anzunähern.

Fiktionalität gilt als zentrales Bestimmungsmerkmal literarischer Texte, indem diese auf Konventionen beruhen, unter denen sie geschrieben, gelesen und verarbeitet werden. Im Hinblick auf ihren Fiktionsstatus gelten für literarische Texte die Polyvalenz- und die Ästhetikkonvention (vgl. Schmidt 1991; Rosebrock 2007). Die Ästhetik-

konvention erfordert, literarische Texte nicht zu objektivieren und insofern nicht auf Referenzen in der Lebenswelt hin zu überprüfen, während die Polyvalenzkonvention literarische Texte und ihre Bestandteile als mehrdeutig ausweist. Daraus ergibt sich eine nicht-referentielle Fiktionskonvention:

Als ‚referentiell‘ können alle Äußerungen bezeichnet werden, denen unter dem geltenden Wirklichkeitskonzept eine realitätsbehauptende Funktion zukommt. Dies beinhaltet die Akzeptanz einer eindeutigen Zuordnung der erzeugten Textbedeutung zu einem Realitätsbereich außerhalb des kommunikativen Aktes. Fiktionale Texte unterscheiden sich von den referentiellen dadurch, daß dieser eindeutige Realitätsbezug fehlt. (Barsch 2004, 181)

Auf diese Weise entsteht zwischen Autor und Leser das Konstrukt eines Fiktionsvertrages, welcher die „willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit“ (Eco 1994, 103, zit. n. Nickel-Bacon 2003,180) beinhaltet und die Bereitschaft des Lesers / der Leserin einfordert, das Gelesene als ausgedachte und erfundene Geschichte und nicht als Lüge oder Täuschung zu rezipieren. Literaturwissenschaftliche Fiktionalitätstheorien unterscheiden fiktionale Texte von nonfiktionalen Sachtexten anhand dreier Perspektiven (vgl. Nickel-Bacon / Groeben / Schreier 2000; Nickel-Bacon 2003): Fiktionen werden erstens bestimmt durch *darstellungsbezogene-formale* Merkmale wie z.B. die erlebte Rede oder das epische Präteritum, wobei neben diesen eindeutigen Markierungen zugleich ein Kontinuum zwischen einem Darstellungsmodus mit mehr oder weniger großer Alltagsnähe einerseits und artifiziellen Darstellungsformen andererseits existiert, das fiktionale Texte kennzeichnet. Fiktionalität lässt sich weiterhin in *semantischer* Perspektive bestimmen, die vom Abgleich der Sachverhalte mit der Wirklichkeit ausgeht und reale vs. irrealer bzw. wirklichkeitsnahe und wirklichkeitsferne Inhalte unterscheidet. Fiktive Figuren, Orte oder Zeiten (z.B. die Zukunft) sind dabei zwar durchaus typisch, jedoch kein notwendiger Aspekt von Fiktionalität; ebenso können reale Personen und Handlungsorte sowie pseudo-reale Objekte (mit Abweichungen vom Wirklichkeitsgehalt der realen Elemente, vgl. Zipfel 2001, 102) Teil einer fiktionalen Geschichte sein – in unterschiedlichem Mischungsverhältnis. Betrachtet man Fiktionalität jenseits der Bestimmung der formalen und der semantischen Perspektive als „Ergebnis spezifischer Kommunikationshandlungen“ (Nickel-Bacon 2003, 8), greift damit eine vorgeordnete dritte Perspektive, die pragmatische. Diese unterscheidet Fiktion von Nonfiktion durch die Zuordnung eines Textes zum fiktionalen bzw. Tatsachendiskurs mit dessen Verpflichtung auf Realitätsentsprechung. Entsprechende Merkmale (Fiktionssignale) unter pragmatischer Perspektive indizieren die paratextuelle Rahmung durch Titel, Untertitel, Genrebezeichnung oder Klappentext.

Während also fiktionale Texte der Notwendigkeit einer Realitätsentsprechung entzogen sind und sich in unterschiedlichen Beziehungen zur Realität setzen können, kennzeichnet die (analoge) Fotografie als physische Spur ihrer Gegenstände zunächst ein Verständnis von Zeugenschaft und Referentialität: Die Fotografie scheint untrennbar mit ihrem Bezugsobjekt verbunden zu sein, denn was sie zeigt, muss im Moment des Auslösens vor der Kamera gewesen sein. Nach Roland Barthes tragen Fotografien die Spur des Realen und können als beglaubigende „Emanation des Referenten“ (Barthes 1989, 90, zit. n. Horstkotte 2009, 31) verstanden werden; sie beglaubigen das Dagesensein einer Sache (*Ça a été*). Vor diesem Hintergrund nehmen Fotografien im Paradigma der Bilder eine Sonderstellung ein. Bezugnehmend

auf den dreiteiligen Zeichenbegriff nach Charles S. Peirce (vgl. Steinaecker 2007, 22) gelten sie nicht nur als ikonische Zeichen, deren Beziehung zum Referenten auf Ähnlichkeit beruht, sondern zugleich als indexikalische Zeichen mit einer Ursachenbeziehung zum Referenten. Handelt es sich um Polaroids, erzeugt zudem deren materielle Hervorbringung in ganz besonderer Weise den Eindruck von Unmittelbarkeit und Authentizität.

Allerdings ist die Auffassung vom Abdruck und Index des Realen in der Theoriegeschichte der Fotografie nicht unwidersprochen geblieben, ist es doch nicht allein das mechanische Objektiv der Kamera, die das Motiv aufnimmt, sondern das Subjekt, d.h. der Fotograf, der die Entscheidung darüber trifft, welches Sichtbare in welcher Weise festgehalten werden soll.

Von der Kameraposition, der Einnahme einer Perspektive, der Wahl eines bestimmten Ausschnitts, Tiefenschärfe, eingesetzten Filtern bis hin zur nachträglichen Retusche, die in Form beliebiger Bearbeitungen und Manipulationen für die digitale Fotografie konstitutiv geworden ist – ob es genau so gewesen ist, wie im Bild dargestellt, darüber lässt die Fotografie seit ihren Anfängen keine eindeutige Aussage zu. Der anti-indexikalischen Auffassung zufolge gelten auch Fotografien als mediale Konstruktionen von Wirklichkeit. Neben die denotierende Botschaft tritt die konnotative Dimension der Fotografie, die der / die Betrachter*in (seit jeher) mit entsprechendem Wissen entschlüsseln muss – ganz ähnlich der Rezeption eines literarischen Textes. Vor allem die Ausschnitthaftigkeit der Fotografie, die zeitlich und räumlich über das sichtbar Dargestellte hinausweist, verlangt nach Vervollständigung und bedarf der Interpretation des Betrachters. „Was ein Foto zeigen, welche Gedanken und Gefühle es auslösen, welche Erfahrungen es zu begründen und welchen Kontext es zu provozieren vermag: das alles ist im Foto selbst nicht verbindlich festgelegt.“ (Preisendanz 1971, zit. n. Horstkotte 2009, 33) Auf dieser Grundlage lässt sich auch die fotografische Wirklichkeit inszenierter Fotografie verstehen (vgl. Blunck 2010).

In der Kombination mit einem literarischen Text wird die Zwischenstellung des fotografischen Status genutzt, um den suggestiven Authentizitätscharakter von Fotos zur scheinbaren Beglaubigung des sprachlich Vermittelten zu nutzen und zugleich mit der angeblich faktualen Wiedergabe der Realität in ein Vexierspiel zu treten. Dieses besondere Verhältnis kennzeichnet auch die Fiktionskonstruktion im Roman *Der unvergessene Mantel*.

3 — DER UNVERGESSENE MANTEL VON FRANK COTRELL BOYCE ALS BEISPIEL EINES LITERARISCHEN FOTO-TEXTES

3.1 — WIE DIE MONGOLEI NACH BOOTLE KAM – DAS FIKTIONALE WIRKLICHKEITSMODELL

Der unvergessene Mantel von Frank Cottrell Boyce, ein realistischer Kinderroman mit Fotografien von Carl Hunter und Claire Heney, erzählt eine Geschichte auf zwei Zeitebenen. Die Rahmenhandlung wird aus der Sicht der Protagonistin Julie als erwachsener Frau wiedergegeben, die in ihrer alten Schule den Mantel eines ehemaligen Mitschülers und darin enthalten eine Reihe alter Polaroids findet. Die Fotos werden

für sie zum Anlass, sich an die Ereignisse einer Jahrzehnte zurückliegenden Vergangenheit zu erinnern. Die Binnenerzählung entfaltet diese Ereignisse: Als damals 12-jähriges Mädchen erlebt Julie, wie zwei mongolische Jungen, Dschingis und sein Bruder Nergui, neu in ihre Klasse kommen und sie als Vermittlerin auswählen, um sich in der fremden Welt zurechtzufinden.

„Du wirst unser Guter Ratgeber,“ erklärte [Dschingis]. „In der Mongolei sind wir Nomaden. Wenn wir in ein fremdes Land kommen, brauchen wir jemanden, der uns gute Ratschläge gibt. Du wirst unser Guter Ratgeber sein, einverstanden?“ (Boyce 2012, 17)

Julie ist fasziniert von den beiden, die im Sommer in langen Mänteln umherlaufen und sich vor einem Dämon fürchten, der Leute verschwinden lässt, und beginnt, sich für das Leben in der Mongolei zu interessieren. Dschingis befeuert ihre Fantasie durch Erzählungen über den Schutz geheimnisvoller Adlerhauben und andere merkwürdige Rituale. Um die Illusion perfekt zu machen, zeigt er Polaroids, die er als Aufnahmen aus seiner Heimat, der weiten mongolischen Steppe, ausgibt. Durch Zufall entdeckt Julie jedoch, dass die angeblichen Zeugnisse einer fremden Welt in der Umgebung der Schule aufgenommen worden sind (vgl. Abb. 1).

Was ich fand, waren zwei winzige Plastikstühle und ein winziger Tisch, wie Puppenstubenmöbel. Irgendwie kam es mir so vor, als würde ich sie kennen, doch mir fiel nicht ein, woher. Außerdem fand ich ein zusammengerolltes Heft mit all seinen Polaroids drin, wie eingeklebte Quartettkarten. Ich überflog sie und stieß auf eins von der Oase in der Wüste Gobi – das mit den seltsamen Bäumen, die wie Blumen aussahen. Unter den Bäumen stand ein Tisch mit zwei Stühlen, derselbe Tisch und dieselben Stühle, die ich in der Hand hielt. Wieder betrachtete ich das Foto. Das waren überhaupt keine Blumenbäume. Es waren einfach nur Blumen. Und ich wusste auch, welche. [...] Die magische mongolische Oase lag auf unserem Pausenhof, hinter den Mülltonnen. (Boyce 2012, 60f.)

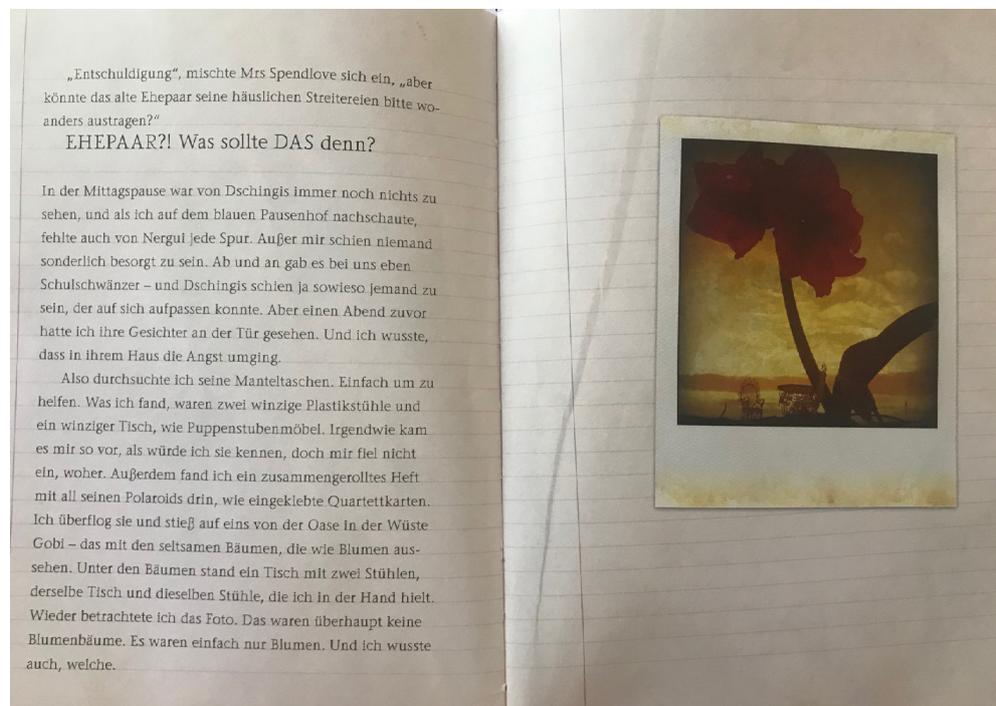


Abb. 1: Die magische mongolische Oase (Boyce 2012, 60-61)

Die überraschende Wendung entlarvt eine ‚andere‘ Wahrheit: Die künstlich erzeugte Szenerie der gefaketen Mongolei dient Dschingis dazu, eine fiktive Biografie seines vormaligen Lebens zu imaginieren und fotografisch zu belegen. Mit den Polaroids gestaltet er einen Gegenentwurf zu der ihn umgebenden Realität, um seine nationale und kulturelle Identität zu authentifizieren bzw. diese – in einem Akt der Selbstermächtigung – überhaupt erst zu erschaffen. Jedoch holt die Realität die Kinder schnell ein und so kommen die beiden Jungen wenig später nicht mehr zur Schule. Der mehrfach beschworene Dämon ist Wirklichkeit geworden – die Einwanderungsbehörde hat die Familie aufgespürt und abgeschoben. Die Geschichte endet auf der Ebene der Rahmenhandlung mit einer Kontaktaufnahme der inzwischen erwachsenen Figuren in den Sozialen Medien; Julie lädt die alten Polaroids auf Facebook hoch und stellt das Bild des Mantels in ihr Profil, woraufhin Dschingis ihr mit einer Freundschaftsanfrage antwortet und ein aktuelles Foto von sich und seinem Bruder postet. Trotz des versöhnlichen Schlusses bleibt der Bezug auf die Aktualität der gesellschaftlichen Missstände unübersehbar. Im Nachwort erfährt der Leser schließlich, dass Boyce diese Geschichte in Anlehnung an eine wahre Begebenheit erzählt hat: Der Roman ist dem Mädchen Misheel gewidmet, einem Flüchtlingskind aus der Mongolei, das nach kurzem Aufenthalt in einer Schulklasse in Bootle ebenfalls mit seiner Familie über Nacht abgeschoben worden war. „Für das Buch machte ich aus Misheel einen Jungen. Weil darin nicht Misheels Geschichte erzählt wird. Es ist eine erfundene Geschichte.“ (Boyce 2012, 107) Damit verweist der Autor explizit auf die Funktionsweise fiktionaler Welten, die neben fiktiven auch reale Gegebenheiten aufgreifen können und in dieser Verwobenheit ihr eigenes Weltmodell erschaffen.

3.2 — DIE NARRATIVE INSZENIERUNG VON ERINNERUNG

Der 2013 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnete Roman inszeniert das Prinzip der Erinnerung mit 27 verblichenen Fotografien, von denen der Text behauptet, es seien Polaroids. Die Fotos werden von der Erzählerin als persönliche Gedächtnismedien genutzt, anhand derer sie in erinnernder Rückschau die Erlebnisse aus einer Zeitspanne ihrer Kindheit rekonstruiert und die Authentizität des Dargestellten beglaubigt (vgl. Abb. 2).

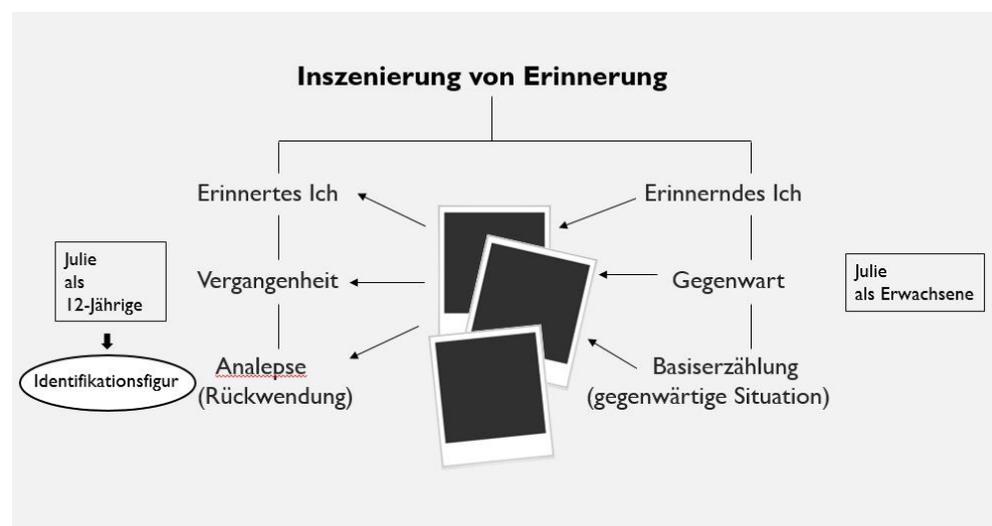


Abb. 2: Die Struktur des Romans als Erinnerungstext (nach Gansel 2009, 22)

Bei der hier vorliegenden Inszenierung von Erinnerung tritt ein sich erinnerndes erwachsenes Ich auf, dessen Gegenwartsebene immer wieder knapp angedeutet wird, während die Rückwendung in die erinnerte Vergangenheit breiten Raum einnimmt. Dieses Fiktionskonstrukt entspricht der erinnerungskulturellen Narratologie des Gedächtnisromans:

Im *Gedächtnisroman* stehen die vergangenen Ereignisse und Geschehnisse auf der zumeist diegetischen Handlungsebene im Mittelpunkt. Zwar blickt ein Ich aus einer gegenwärtigen Perspektive zurück, gleichwohl geht es eigentlich um die Präsentation der Vergangenheit. Weil zwischen der Gegenwart (dem Zeitpunkt des Erinnerns) und der Vergangenheit ein zeitlicher Abstand existiert, ist das ‚gealterte Ich‘ in der Lage, die Erinnerungen sinnstiftend zu verarbeiten. (Gansel 2009, 27f.)

Die ehemals 12-jährige Protagonistin hat dagegen eine begrenzte Sicht auf die Ereignisse, die sie lange nicht versteht, und sie fungiert als Identifikationsfigur für die jungen Leserinnen und Leser, die ebenso wenig imstande sind Dschingis' Täuschung zu durchschauen. Auffällig ist, dass die erwachsene Erzählerin sich trotz des zeitlichen Abstands ihrer Erinnerungen sicher zu sein scheint und diese als zuverlässig ausgibt: „Dieses Foto hab ich seit dem Tag, an dem es aufgenommen wurde, nicht mehr gesehen. Bis eben. Trotzdem kann ich euch alles darüber sagen, was ihr wissen wollt.“ (Boyce 2012, 1) „Warum ich mich so genau daran erinnere, was mir durch den Kopf ging?“ (ebd., 2) „Außerdem wurde das Foto im Sommer aufgenommen, und erinnert sich nicht jeder an den letzten Sommer auf der Grundschule?“ (ebd.) Diese Sicherheit darüber, dass das, was (anhand der Fotos) erinnert wird, auch wirklich so geschehen ist, kennzeichnet den *Gedächtnisroman* im Unterschied zum Erinnerungsroman, der den Vorgang der Erinnerung problematisiert und die Brüchigkeit von Erinnerungsfragmenten selbstreflexiv inszeniert (vgl. Gansel 2009, 32). Im Hinblick auf ihre erinnerte Vergangenheit scheinen für Julie jedoch keine Zweifel zu bestehen. Zweifel ergeben sich stattdessen auf der intradiegetischen Ebene, und zwar an der Zuverlässigkeit des Fotografen Dschingis und seiner fotografischen Darstellung.

3.3 — DAS LITERARISCH-FOTOGRAFISCHE KONZEPT

Damit kreist der Roman um Fragen nach der fiktionalen Selbstpräsentation durch Fotos als scheinbaren Zeugnissen sowie um Verfahren vermeintlicher Authentisierung; die Fotos fungieren als Authentizitätsstrategien, deren Beweiskraft sowohl die Ich-Erzählerin als Betrachterin der Fotos in der Geschichte als auch der Leser / die Leserin des Romans auf die Spur kommen müssen. Um sich der intermedialen Bedeutungskonstitution im Verhältnis von Text und Fotografie anzunähern, entwickelt Hillenbach (2012) ein Analyseinstrument anhand formaler und funktionaler Kriterien. Von formaler Relevanz sind dabei Fragen wie: Wo ist die Fotografie im Text platziert? Wird sie explizit im Text erwähnt, gibt es implizite Bezüge auf das Dargestellte oder fehlen diese (scheinbar) gänzlich? Wie häufig sind Fotografien im Text platziert bzw. wie viele Fotos gibt es insgesamt (quantitative Dominanz)?¹ Wie sind die Fotos in den Text eingebettet (z.B. durch Über- oder Unterschriften, Anordnung, Bildgröße)? Woher stammen die Fotografien? Funktionale Aspekte betreffen das Verhältnis der Medien zueinander und gehen der Frage nach, ob die Fotos den Text illustrieren und veranschaulichen, affirmieren, konterkarieren oder völlig losgelöst davon erscheinen. Ebenso geht es um die Frage, wie sich Fotografien zur Temporalität der Narra-

¹ Die Anzahl der Fotos gibt Hinweise auf das quantitative Dominanzverhältnis von Foto und Text, wobei auch ein einzelnes, mehrfach evoziertes Foto bis hin zu fehlenden Fotografien Aussagen über die Bedeutung der Medien für die Sinnstiftung ermöglicht (qualitative Dominanz) (vgl. Hillenbach 2012, 97).

tion verhalten, diese also durchbrechen oder unterstützen. Und nicht zuletzt ist der Blick auf Aussagen über die Beschaffenheit der Medien selbst zu richten, um die Thematisierung der jeweiligen medialen Qualitäten im Sinn einer medienbezogenen Metareflexion zu erfassen (vgl. Hillenbach 2012, 99f.). Dieser systematische Zugang wird im Folgenden zugrunde gelegt und um Aspekte erweitert, die innerhalb des kinderliterarischen Foto-Textes *Der unvergessene Mantel* das Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität prägen.

3.3.1 — DIE FOTO-MOTIVE

Dazu interessieren zunächst die auf den Fotos dargestellten ‚Inhalte‘ (Was wird gezeigt?), handelt es sich doch um eine Narration der Erinnerung, die die Fotos als Gedächtnismedien nutzt und damit genau das rekonstruiert, was die Fotos zeigen, ebenso aber auch das als Erinnerungen aufruft, was auf den Fotos nicht zu sehen ist. Als privilegierte Motive erscheinen auf den 27 Polaroids – abgesehen von zwei rahmenden Porträts am Anfang und am Schluss der Geschichte – Räume und Landschaften, die mehrfach unbestimmte Spuren, Linien und Wege aufweisen und damit auf die Fluchtgeschichte der Kinder anspielen, sowie Gegenstände in bewusst gestalteten Arrangements der Verfremdung. Dafür werden alltägliche Motive durch geschickte Wahl der Perspektive und mittels geeigneter Requisiten bis zur Unkenntlichkeit verändert und exotisiert (vgl. Abb. 3).

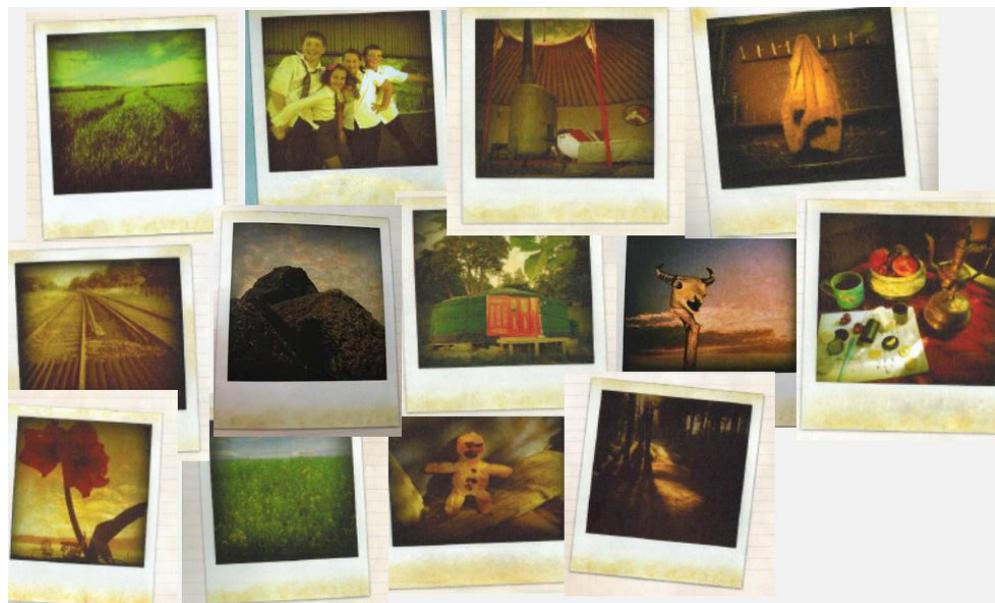


Abb. 3: Eine Auswahl der Fotos im Roman

Mehrfach entstehen dabei Schattenwürfe von Gegenständen. Die Schattenfotos (vgl. Boyce 2012, 17, 35, 79f.) stehen in engem Zusammenhang zu dem Dämon, von dem die Jungen sich verfolgt fühlen. Als leitmotivische Metapher assoziiert er die ungreifbar-bedrohliche Lebenssituation – das Unsagbare – der eingewanderten Kinder und gewinnt im Bild sichtbare Konturen des eigentlich Unsichtbaren. Mit den mehrfach auftretenden Schatten auf den Bildern deutet sich an, inwiefern die mediale Repräsentationsform Fotografie ein Bewusstsein von der Durchdringung

der erlebten Wirklichkeit mit dem Imaginären provozieren kann. Mit der Evozierung des Unheimlichen scheinen mediale Bezüge zum phantomatischen Charakter der Fotografie, der ‚Geisterfotografie‘ des 19. Jahrhunderts, auf: „Als Medien der Visualisierung Abwesender, insbesondere Verstorbener, haben Photographien schließlich analoge Effekte wie Praktiken der Beschwörung von Geistern; sie verleihen dem Unsichtbaren Sichtbarkeit, vermitteln zwischen Gegenwärtigem und Nichtgegenwärtigem.“ (Schmitz-Emans 2008) Im Gegensatz zum Topos der Geisterbeschwörung wollen die Kinder den Dämon aber nicht herbeiholen, sondern sich im Gegenteil vor ihm verstecken.

3.3.2 — DER FOTO-DISKURS

Unsichtbarkeit als ein spezifisches Thema im Diskurs über Fotografie inszeniert auch die Narration von Text und Bild. Als eine visuelle Leerstelle bleibt der Referent des letzten Polaroidfotos unsichtbar (vgl. Abb. 4).

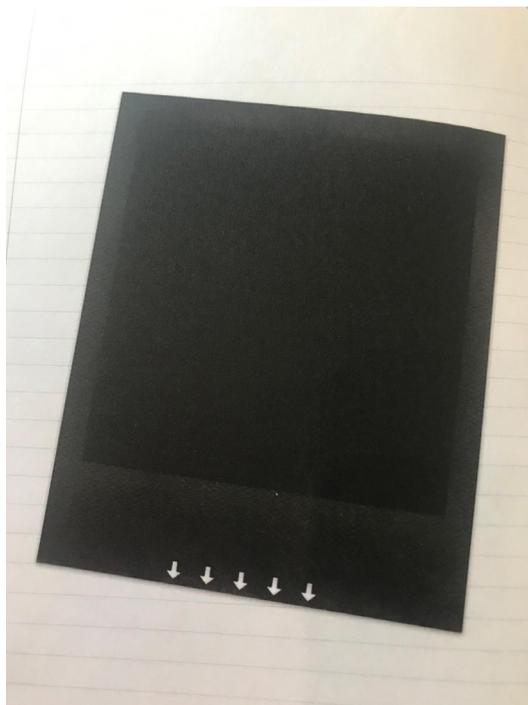


Abb. 4: Das nicht entwickelte Polaroid (Boyce 2012, 96 und 98)

In Bezug auf die Spezifik des Mediums Polaroid und die erfolglose Suche nach einem materialen Bild von Dschingis expliziert der Text der zugehörigen Doppelseite:

Das Schwarze ist die Folie, die man abzieht, wenn das Foto fertig entwickelt ist. Also ist dieses hier nie mit Licht in Berührung gekommen. Vielleicht hat er ja eines von sich selbst gemacht. Ich krallte meine Finger ins Schwarz und die Folie beginnt sich zu lösen. Sie lässt sich abziehen ... [...] Aber so funktionieren Polaroids nicht. Wenn man sie zu lange liegen lässt, wird aus dem Licht wieder Dunkelheit. Polaroids sind wie Menschen. (Boyce 2012, 97ff.)

Vier Fotos tragen zusätzlich handschriftlich reproduzierte rätselhafte Bildunterschriften, die im Sinne einer Subscriptio das Bild beschreiben, erläutern oder deuten (zur Tradition der Emblematis von Bilder-Texten vgl. Steinaecker 2007, 10). Die Rätselhaftigkeit der Bildunterschriften (z.B. „Adlerhaubenmantel“, Boyce 2012, 13) ent-

spricht der Erscheinungsweise der beiden Brüder, ihrer Kleidung, ihren Verhaltensweisen und Geschichten ebenso wie den eindringlichen und irreführenden Darstellungen auf den Polaroids. Zugleich zeigt die Geschichte durch die Verwendung von Fotos als Werkzeug zum Geschichtenerzählen, wie literarisches Erzählen funktioniert: Die Dinge sind nicht, was sie zu sein scheinen. Dass die Erzählerin in der Rahmen- und Binnenhandlung zweimal selbst zur Erzählerin ausgedachter Geschichten wird (in der Binnenhandlung handelt es sich den Schattenfotos entsprechend um eine Geistergeschichte, vgl. Boyce 2012, 85f.), ist Teil der zu entdeckenden Korrespondenzen von Text und Bild.

3.3.3 — DIE FOTO-TEXT-BEZIEHUNGEN

Alle Fotos tragen den für Polaroidfotos typischen weißen Rahmen. Die Funktion dieses Rahmens besteht in der Fokussierung auf das Sichtbare. Zugleich repräsentiert er – entsprechend der Diskurse der Bildenden Kunst – eine Apparatur des Verweises und des Übergangs vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, ebenso wie eine Abgrenzung zur realen Welt.

Die Anordnung der Polaroids variiert zwischen Fotos, die den Kapiteln vorgeschaltet sind, textlosen Seiten mit abgedruckten Fotoreihen sowie in den Text integrierte Fotos (vgl. Abb.1). Daraus entsteht ein Geflecht von Voraussetzungen und Rückblenden, was einen äußerst aufmerksamen Leseprozess einfordert. Wenn die Fotos als kataphorisch eingesetzte Bilder dem Text vorausgehen, kann der Leser / die Leserin den Sinn der Bildintegration nicht direkt erschließen, sondern muss dem Foto zunächst eine Bedeutung zuweisen (im Sinn einer Hypothesenbildung), die auch ohne die Hilfe des geschriebenen Textes konstruiert, aber erst erst im Nachhinein bestätigt oder verworfen werden kann. Durch diese Art der Platzierung wird der Rezipient aufgefordert, die Bilder im Gedächtnis zu behalten, um sie später zum Text in Beziehung zu setzen oder er kann an die passende Stelle zurückblättern und die Abbildung noch einmal genau betrachten, womit der lineare Lesefluss unterbrochen wird. Sind die Fotos in den Textseiten eingebettet, erwähnt der Text die gezeigten Fotografien explizit und nimmt auf sie Bezug: Das Dargestellte wird durch die Erzählinstanz identifiziert, affirmiert, erweitert oder eben angezweifelt und in Frage gestellt.

Intermediale Bezüge entstehen in der Text-Foto-Narration nicht zuletzt dadurch, dass auch auf der Handlungsebene die Tätigkeit des Fotografierens mehrfach thematisiert wird: Immer ist es Dschingis, der die Fotos im Hier und Jetzt aufnimmt bzw. in der Vergangenheit aufgenommene Fotos zeigt. Auf diese Weise wird die Fiktion konstruiert, dass es sich um *seine* Fotos handelt – erst das Nachwort des Autors klärt über ihre ‚wahre‘ Herkunft auf. Sie sind extra für die Geschichte digital aufgenommen und auch deutlich erkennbar bearbeitet worden. Die Narration hingegen nutzt die Fotos als Authentisierungsstrategie. Zugleich wird darin die vermeintliche Wahrheit der fotografischen Wiedergabe als Täuschung entlarvt; der Fotograf erweist sich als Erzählinstanz des ‚unzuverlässigen Fotografen‘.

4 — DIDAKTISCH-METHODISCHE SCHLAGLICHTER

Für die Gestaltung von Lehr-Lernkontexten zur Unterscheidung von Fiktion und Realität stellt der Roman mit seinen intertextuellen Verfahrensweisen, die das Referenzversprechen der Fotografie auf mehreren Ebenen raffiniert durchkreuzen, einen anspruchsvollen Lerngegenstand dar. Im Folgenden werden ausgewählte didaktisch-methodische Schlaglichter vorgestellt, die SchülerInnen der 6. oder 7. Jahrgangsstufe befähigen sollen, die bimedialen gegenläufigen Codierungen aufzudecken und als Teil des Fiktionskonstruktes zu analysieren, sie für die Deutung des Textes zu nutzen und in eigenen Gestaltungen produktiv weiterzuentwickeln.

4.1 — EINBEZUG VON PARATEXTEN

Insofern die paratextuelle Rahmung als Fiktionssignal auf pragmatischer Ebene erkennbar werden soll, bietet sich der Fokus auf Cover und Materialität des Buches an. Dass die linierten Seiten mit den wie eingeklebt wirkenden, vergilbten Fotos ebenso wie das Vorsatzblatt die Machart eines Schulheftes imitieren und damit dem Rezipienten den Eindruck vermitteln, er / sie halte ein faktuales Erinnerungsdokument in Händen, kann auch von jüngeren Leserinnen und Lesern als Spiel mit fingierten Realitätssignalen durchschaut werden, zumal der Unterschied zwischen dem männlichen Autor und der weiblichen Erzählerin, die sprachliche Gestaltung des assoziationsreichen Titels (Was ist das für ein Mantel, der nicht vergessen worden ist?) ebenso wie das künstlerisch gestaltete Cover die Realitätssillusion durchkreuzen. Deshalb ist die Wahrnehmung der Schüler*innen auf das kunstvolle Cover zu richten, einer Fotografie mit der Abbildung einer Gebirgssteppenlandschaft, die den Hintergrund der illustrierten Konturen eines Mantels bildet. Ziel ist es, dass die Lernenden die (foto)grafische Komposition mit dem verbalsprachlichen Titel in Beziehung setzen und das Verhältnis zum Roman-Foto-Text bestimmen und reflektieren.

Weiterhin kann der Vergleich des Covers der deutschen Ausgabe mit dem Cover der Originalausgabe, das eine Fotomontage mit dem Kopf eines Kindes zeigt, dazu genutzt werden, um über den Zusammenhang von Neben- und Referenztext nachzudenken. Neben einer sich an die Lektüre anschließenden Reflexion über die Wirkung der beiden Covergestaltungen hinsichtlich geweckter Leseerwartung und ihrer jeweiligen Passgenauigkeit zum Roman sollte vor allem auch auf die Bedeutung der Fotografie im Cover der Originalausgabe eingegangen werden. Denn dieses Foto steht im Gegensatz zur Aussage der Erzählerin, die explizit darauf hinweist und dies anhand eines ‚schwarzen‘ Polaroids belegt, dass keine Abbildung von Dschingis existiert.

Mangels eines offiziellen Buchtrailers bietet sich der Einbezug [eines auf YouTube zugänglichen Fan-Trailers](#) zur intermedialen Analyse in den Bezügen zum Roman an. Während allerdings der Roman als komplexe und mehrfach gebrochene Foto-Text-Narration zu vielfältigen Deutungen anregt, verwendet der Trailer eine Abfolge von Fotos, die eine kulturell stereotype Gegenüberstellung von Orten, Menschen und Traditionen in England und der Mongolei abbilden. Daraus entsteht – im Sinne einer wohl gemeinten Aufforderung zu gegenseitiger Toleranz zwischen den Kulturen – eine Vereindeutigung, die das narrative Spiel zwischen Fakt und Fiktion nicht aufgreift. Diese Differenzqualitäten zwischen literarischem Text und Buchtrailer lassen sich beschreiben und bewerten, nicht zuletzt im Hinblick auf die Wirklichkeitsnähe ihrer Bezüge und Darstellungsmodi.

4.2 — ZUGÄNGE VOM BILD ZUM TEXT, VOM TEXT ZUM BILD UND ZUGÄNGE, BEI DENEN TEXT UND BILD GLEICHBERECHTIGT SIND

Zugänge zu Text-Bild-Symbiosen unterscheiden Abraham / Sowa (2016) als Verfahren vom Bild zum Text, vom Text zum Bild und Verfahren, bei denen Text und Bild gleichberechtigt sind. In diesem intermedialen Wechselspiel sind auch die Zugänge zum Roman *Der unvergessene Mantel* aufzusuchen. Wie dargestellt, integriert und umspielt der Roman die Fotografie als Gegenstand, als Diskurs und als Metareflexion.

An diesem Abend [...] suche ich die Polaroids raus, die er mir am Strand gegeben hat, und lege sie in sein Heft zu den anderen. Später im Bett blättere ich mit ihr [Julies kleiner Tochter; I.B.K.] zusammen das Heft durch und erzähle dazu eine ausgedachte Geschichte, die zu den Fotos passt, als wäre es ein Bilderbuch. (Boyce 2012, 95)

Ausgehend von dieser Textstelle, die den fiktionalen Charakter der Geschichte, das *als ob* des Erzählens, heraushebt und damit zu einer möglichen Umgangsweise mit dem Foto-Text anleitet, erzählen und schreiben die Lernenden (möglichst vor der Lektüre) ihre eigenen Geschichten zu den Fotos. Ebenso kann aber im Sinne der Handlungs- und Produktionsorientierung die Narrativität der Fotos als Schreibanlass verwendet werden, um Vorausdeutungen anzubahnen und den Fortgang der Geschichte zu antizipieren.

Anhand von einzelnen ausgewählten Fotos aus dem Roman werden zunächst Bedeutung und Funktionen der Fotografie einschließlich ihres narrativen Potenzials bewusstgemacht. Die vier Arbeitsschritte des Fotozyklus (vgl. Hallet 2019, 7 und Abb. 5) unterstützen hierbei den systematischen Zugang zum Verstehen von Fotos (*photographic literacy*).

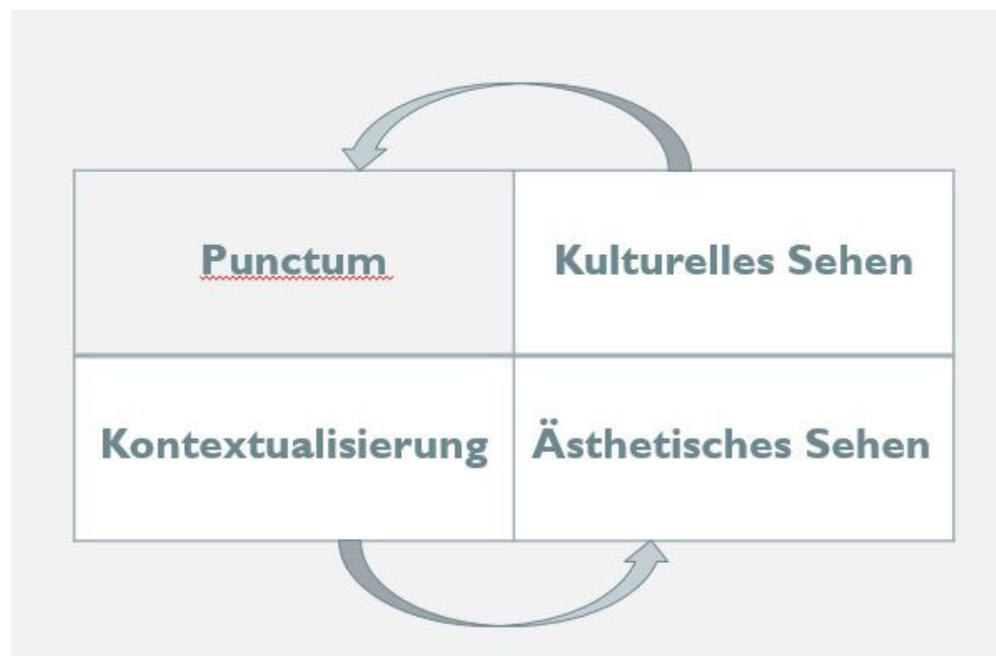


Abb. 5: Die Systematik des Fotozyklus (nach Hallet 2019)

Die Lernenden beschreiben inhaltliche und ästhetische Dimensionen und erarbeiten die kulturelle und funktionale Bedeutung von Fotos. Mit dem Erfassen des *Punctum* (1) nach Roland Barthes, der affektiven Reaktion, gehen Fragen nach der Wirkung einer Fotografie auf den Betrachter einher. Erschließungsfragen zum kulturellen Sehen (2) richten sich darauf, was ein Bild zeigt und wie das Gezeigte sich in das eigene kulturelle Wissen einordnen lässt. Die ästhetische Dimension (3) richtet sich dagegen stärker auf das *Wie* der Darstellung durch Bildorganisation, Farbgebung, Perspektive usw., während für die Kontextualisierung (4) funktionale Aspekte wie Bildherkunft, Verbreitung, Intention des Fotografen heranzuziehen sind (zur Praxis der Bildlektüre anhand von Bildsyntaktik, Bildsemantik und Bildpragmatik vgl. auch Wichert 2006, 36). Am Beispiel des Fotos mit dem titelgebenden Mantel erschließen die Schüler*innen exemplarisch dessen narratives Potential: Bei dem fotografierten Gegenstand handelt es sich um einen exotisch aussehenden Mantel, der einzeln an einer Garderobe hängen geblieben ist, da ihn vermutlich jemand vergessen hat. Die Sepiafärbung weist das Foto als alt aus. Zusammen mit den Erklärungen des Textes erfährt der Leser / die Leserin, dass das fremde Aussehen des Mantels das Anderssein von Dschingis und seinem Bruder markiert und dass der vergessene und von der Erzählerin gefundene Mantel als Erzählanlass der Geschichte dient. Anhand dieses ersten konkreten Beispiels erarbeiten die Lernenden die unterschiedlichen Dimensionen von Fotos, was ihnen ermöglicht, dann auch die anderen in den Text eingebetteten Polaroids als Fakes von Dschingis bzw. als Teile der fiktionalen Erinnerungsgeschichte zu verstehen.

Die verschiedentlich auf den Fotos ergänzten Bildunterschriften (vgl. Abb. 6) lassen sich zudem als Sehhilfe und als textbezogenes Deutungsangebot der Bilder gleichermaßen nutzen. Zu berücksichtigen ist für ihre Deutung, dass Bildunterschriften ein übliches Textelement in journalistischen Texten darstellen, ebenso aber auch in literarischen Texten verwendet werden (z.B. in den Foto-Epigrammen in Brechts *Kriegsfiabel*).



Abb. 6: Beschriftung der Polaroids

Als „Mikro-Textsorte“ oszilliert die Bildunterschrift zwischen pragmatischer und ästhetischer Kommunikation (Abraham 2015, 95). Für die Lernenden ist die Untertitelung eine Möglichkeit, die literarischen Techniken der Bildunterschrift und ihre vieldeutige Aussagekraft am Beispiel der Polaroids aus *Der unvergessene Mantel* zu erkennen und in eigenen Beschriftungen anzuwenden.

5 — AUSBLICK: DER ROMAN UND SEINE FOTOS IN DER KULTURELLEN PRAXIS

In der Auseinandersetzung mit dem Foto-Text-Roman und seinen vielfältigen Bezügen zwischen Realität und Fiktion bieten sich ebenso vielfältige Bezüge zu weiteren paratextuellen Kontexten und intermedialen Verarbeitungen an, die als Ausblick abschließend angedeutet werden sollen.

So thematisiert der Autor in einem Interview die Fotos als Teil seiner Produktionsästhetik:

Und so hat auch mein Freund diese Bilder im Umkreis einer Meile von meinem Haus fotografiert. Wir suchten nach kleinen Dingen, die einen Ort in einen magischen Glanz tauchen konnten. Diese Idee, dass du in deiner eigenen Umgebung Dinge findest, die etwas Besonderes sind und deine Umgebung zu einem magischen Ort machen, darüber schreibe ich immer. Darum gibt es eine Sache, auf die ich sehr stolz bin: Leute im Gefängnis haben das Buch gelesen und haben innerhalb des Gefängnisses Bilder gemacht und gute Plätze gefunden. Das ist ein erstaunliches Projekt, aber auch viele Schulen machen ähnliche Projekte mit dem Buch. Schüler lassen durch die Fotos dann die Umgebung plötzlich wie China, Afrika oder Südamerika aussehen. Die Bilder, die also eigentlich die Geschichte illustrieren sollten, wurden so Teil der Geschichte.²

Die Lernenden nehmen Boyces eigene Darstellung zum Ausgangspunkt ihrer rezeptiven und produktiven Auseinandersetzung mit dem Foto-Text und vergleichen zudem, inwieweit die Foto-Text-Bezüge in anderen Paratexten (Auszeichnungen, Jurybegründungen, Rezensionen), die zahlreich im Internet auffindbar sind, explizit eine Rolle spielen.

2013 fand an der Edgehill University eine Fotoausstellung mit den Polaroids aus *Der unvergessene Mantel* statt: „For this exhibition, the images have undergone a further transformation, from digital images into physical, analogue Polaroid-style photographs.“³ Entsprechende Begleittexte zur Ausstellung heben die künstlerischen Intentionen einer nochmaligen Bearbeitung der (scheinbaren) Polaroids in Bezug zu ihrem Referenztext hervor.

Dass der Roman auch auf die Bühne gebracht worden ist, gestattet einen Zugriff auf den Einsatz der Polaroids im Rahmen der performativen Mittel einer Theateraufführung, etwa in Form tatsächlicher Polaroids zum Anfassen, als Projektion der Polaroids oder raumgreifende Projektion im Bühnenbild (vgl. Abb. 7).⁴

² https://www.deutschlandfunk.de/geistesblitze-mit-vorgeschichte.1202.de.html?dram:article_id=268304.

³ Vgl. <https://www.edgehill.ac.uk/news/story/unforgotten-coat/>.

⁴ Vgl. <https://blog.stadttheater.de/2016/07/interview-mit-der-buehnenbildnerin-maria-pfeiffer-zu-der-unvergessene-mantel/>.



Abb. 7: Die Polaroids auf der Bühne (Stadttheater Fürth 2016)

Solchermaßen im Unterricht zu ergänzende Dokumente und Perspektiven auf die intermedialen Verarbeitungen eines Romans, der die Intermedialität selbst höchst geschickt zum Spiel der Fiktionen mit Realitäten nutzt, ermöglichen den SchülerInnen entsprechende Lernperspektiven, die in einem weiteren Ausblick auf die Reflexion der Verwendung von Fotos in den Sozialen Medien (Julie findet Dschingis über die bei Facebook hochgeladenen Fotos wieder) abzielen. Durchgehend bearbeitete Fotografien auf Instagram und Snapchat gehören zum Alltag der Jugendlichen. Mit der beliebigen Manipulierbarkeit der „dubitativen Bilder“ (Stiegler 2010, 341) hat die digitale Fotografie die analoge Nabelschnur zur äußeren Wirklichkeit scheinbar suspendiert. Indem sie aber zeigt, „dass sie konstruiert ist, will sie uns im Wortsinn vor Augen führen, dass jede Wirklichkeitsansicht nur ein anderes Verfahren einer alles in allem analogen Konstruktion ist.“ (ebd., S. 342) *Der unvergessene Mantel* umspielt genau diese Bezüge zwischen Realität und Fiktion, Illusion und Konstruktion – der unzuverlässige Fotograf ist der Normalfall, ihn zu erkennen und kritisch reflektieren zu können: eine mediale und literarische Kompetenz.

QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

— **Boyce, Frank Cottrell (2012):** *Der unvergessene Mantel*. Hamburg: Carlsen.

SEKUNDÄRQUELLEN

— **Abraham, Ulf (2015):** Mikrotexkte. Die Bildunterschrift als Textsorte. In: *Kunst+Unterricht*, H. 395-396, 93-95. — **Abraham, Ulf / Brendel-Perpina, Ina (2015):** *Literarisches Schreiben im Deutschunterricht. Produktionsorientierte Literaturpädagogik in der Aus- und Weiterbildung*. Seelze: Klett Kallmeyer. — **Abraham, Ulf / Sowa, Hubert (2016):** *Bild und Text im Unterricht. Grundlagen, Lernszenarien, Praxisbeispiele*. Seelze: Klett Kallmeyer. — **Barsch, Achim (2004):** Fiktion/Fiktionalität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 181-182. — **Blunck, Lars (Hg.) (2010):** *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*. Bielefeld: transkript. — **Caspers, Britta (2017):** Fotografie. In: Martínez, Matías (Hg.): *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 56-60. — **Frederking, Volker / Krommer, Axel / Maiwald, Klaus (2018):** *Mediendidaktik Deutsch. Eine Einführung*. 3. neu bearb. Aufl. Berlin: Erich Schmidt. — **Gansel, Carsten (2009):** Rhetorik der Erinnerung – Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur. In: Gansel, Carsten / Korte, Hermann (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie*. Göttingen: V&R unipress, 13-40. — **Hallet, Wolfgang (2019):** Fotos lesen lernen. In: *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch*, H. 158, 7-8. — **Hillenbach, Ann-Kathrin (2012):** *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: transcript. — **Horstkotte, Silke (2009):** *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln u.a.: Böhlau. — **Maiwald, Klaus (2006):** Fotografie und Deutschunterricht. In: Holzbrecher, Alfred / Oomen-Welke, Ingelore / Schmolling, Jan (Hg.): *Foto + Text. Handbuch für die Bildungsarbeit*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 115-125. — **Maiwald, Klaus (Hg.) (2019):** *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik*. Baltmannsweiler: Schneider Hohrengehren. — **Nickel-Bacon, Irmgard (2003):** Vom Spiel der Fiktionen mit Realitäten. In: *Praxis Deutsch*, H. 180, 4-12. — **Nickel-Bacon, Irmgard / Groeben, Norbert / Schreier, Margrit (2000):** Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica*, H. 3/4 (2000), 267-299. — **Rajewski, Irina (2002):** *Intermedialität*. Tübingen u.a.: Francke. — **Rosebrock, Cornelia (2017):** Sachtexte, literarische Texte: Zwei Lesehaltungen. In: *Der Deutschunterricht*, H. 3 (2017), 2-9. — **Schmidt, Siegfried J. (1991):** *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. — **Schmitz-Emans, Monika (2008):** *Literarische Bilder der Fotografie. Zu metaphorischen Prozessen im Spannungsraum zwischen Sprache und Visualität*. http://www.actalitterarum.de/theorie/mse/aufsatz/literarische_bilder.html [01.12.2021]. — **Stiegler, Bernd (2010):** *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: reclam. — **Steinaecker, Thomas von (2004):** *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: transcript. — **Wichert, Adalbert (2006):** Der Text zum Foto. Zum Verstehen von Foto-Text-Beziehungen. In: Holzbrecher, Alfred / Oomen-Welke, Ingelore / Schmolling, Jan (Hg.): *Foto + Text. Handbuch für die Bildungsarbeit*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 25-38. — **Wörner, Ulrike / Rau, Tilman / Noir, Yves (2012):** *Erzählendes Schreiben im Unterricht. Werkstätten für Skizzen, Prosatexte, Fotografie*. Seelze: Klett Kallmeyer. — **Wolf, Werner (2004):** Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 296-297. — **Zipfel, Frank (2001):** *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.

ÜBER DIE AUTORIN

Ina Brendel-Kepser ist Professorin für Neuere deutsche Literatur und Literaturdidaktik am Institut für deutsche Sprache und Literatur an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe. Ihre Schwerpunkte in Lehre, Forschung und Transfer sind Kinder- und Jugendliteratur und -medien, gendersensible Leseförderung, Social Reading, literarische Wertung und literarisches Schreiben.