

Doktori (Ph.D.) értekezés

**Spielarten der Zeitzeugenschaft im Comic:
Inszenierung der DDR-Vergangenheit
in der zeitgenössischen deutschen graphischen Literatur**

Trippó Sándor

Debreceni Egyetem

BDT

2018

**Spielarten der Zeitzugenschaft im Comic: Inszenierung der DDR-Vergangenheit
in der zeitgenössischen deutschen graphischen Literatur**

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
az irodalom- és kultúratudomány tudományágban

Írta: **Trippó Sándor** okleveles angol-német nyelv és irodalom szakos tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok doktori iskolája
(Magyar és összehasonlító irodalomtudomány programja) keretében

Témavezető: **Dr. habil. Pabis Eszter**

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 20...

Az értekezés bírálói:

Dr.

Dr.

Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

A nyilvános vita időpontja: 20...

Én **Trippó Sándor** teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljeseek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

Trippó Sándor

Literaturverzeichnis

Einleitung: Deutsche Zeitgeschichte in Sprechblasen.....	4
Forschungskontexte: Analysekategorien und Fragestellungen	6
Struktur: Schwerpunkte und Analyseaspekte	8
Kapitel 1: Der Umgang mit der deutsch-deutschen Teilungsgeschichte.....	11
Kapitel 2: Zeitzeugenschaft als erinnerungskulturelle Wissenspraxis	15
Kapitel 3: Die Wende im ostmitteleuropäischen Raum als kulturelles Trauma? Kritische Überlegungen zu Piotr Sztompkas Modell.....	28
Sztompkas Modell: Ein kurzer Überblick	31
Widersprüche und Inkongruenzen in Sztompkas Modell.....	33
Fazit: Kritik an Sztompkas Traumamodell.....	38
Zwischenbilanz 1: Vielschichtige Wahrnehmungsweisen der DDR-Vergangenheit.....	39
Kapitel 4: Comics – Sequenzielle Kunst – Graphische Literatur	41
Kapitel 5: Gedächtnismedium Comic: Spielarten historischen Erzählens	46
Gedächtniskonzepte der graphischen Literatur: Eine Beispielanalyse.....	52
Kapitel 6: DDR-Geschichtscomics im Überblick	56
Kapitel 7: Erinnerungsdiskurse über die Vorwendezeit in Comics.....	59
Kapitel 8: Entstehungskontexte und Produktionsbedingungen	64
Kapitel 9: Zeitzeugenschaft als Authentisierungsmittel: Thomas Henseler- Susanne Buddenberg: <i>Grenzfall</i>	68
Rezeptionshaltungen und Authentisierungsverfahren	69
Verflechtung visueller und sprachlicher Authentisierungsverfahren	74
Anschlusskommunikation als Authentisierung	76
Werkinterne und –externe Unterminierung der Authentizität.....	78
Visuelle und sprachliche Vermittlung der Diktaturerfahrung.....	80
Sequenzanalyse eines Anwerbeversuchs.....	87
Fazit: Zeitzeugenschaft als Authentisierung.....	100
<i>Exkurs: Staatssicherheit als Erinnerungsmoment und journalistisches Schlagwort</i>	<i>102</i>

Kapitel 10: Ironisch-selbstreflexive Spielarten der Zeitzeugenschaft: Kitty Kahane: <i>17. Juni - Die Geschichte von Armin & Eva</i>	112
Erinnern und Erzählen: Formen der Selbstbezüglichkeit.....	115
Implizierte Sequenzialität als Erzählstrategie.....	119
Fazit: Ein Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Zeitzeugenschaft.....	121
Kapitel 11: Zeitzeugenschaft als Deutungskategorie einer transnationalen Erinnerungskultur – Birgit Weyhe: <i>Madgermanes</i>	125
Subversive Bildlichkeit als Erzählverfahren	126
Diskrepanzen zwischen Gesagtem und Gezeigtem.....	129
Graphische Inszenierung von Absenzen.....	132
Zeitzeugenfiguren im Vergleich.....	133
Fazit: Unzuverlässige Erzähler und verflochtene Geschichten	143
Zwischenbilanz 2: Spielarten der Zeitzeugenschaft in DDR-Geschichtscomics	145
Kapitel 12: Geschichtscomics über die DDR aus didaktischer Perspektive	148
Comics in der Schule: Leichte Lektüre für Jugendliche?.....	149
Comics und Graphic Novels im Unterricht : Konzepte im Überblick	155
Besonderheiten von Comicdidaktisierungen.....	158
Historische Landeskunde mit Geschichtscomics: Ein Erfahrungsbericht.....	168
Ausblick: Anregungen für eine comicwissenschaftliche Erweiterung der (ungarischen) Auslandsgermanistik	180
Literaturverzeichnis	185
Abbildungen	200
Anhang: DDR-Geschichtscomics im Überblick	202
Abstract.....	203
Összefoglalás	204

Einleitung: Deutsche Zeitgeschichte in Sprechblasen

Wenn die Wörter Comics und DDR in einem Gespräch auftauchen, kann man fast immer sicher sein, dass es entweder um die Dagedags oder die Abrafaxe geht, obwohl es offensichtlich aus mediengeschichtlicher Sicht falsch ist, DDR-Comics mit den Mosaik-Figuren und ihren Abenteuergeschichten gleichzusetzen. Diese Comics sind allerdings so stark mit nostalgischen Reminiszenzen verbunden und so fest im deutschen kollektiven Gedächtnis verankert, dass man sie auch als „Generationen überdauernde Kristallisationspunkte kollektiver Erinnerung und Identität“¹ betrachten und mit dem kontroversen, jedoch besonders fruchtbaren Ansatz der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung als Erinnerungsort analysieren könnte. Sie konservieren ihre Entstehungszeit auf vielfältige Weisen und können dadurch identitätsstiftend wirksam werden. In Bezug auf diese kulturelle Reflexivität des Comics hält u.a. Christine Gundermann fest, dass graphische Erzählungen jeglicher Art einen historischen Quellenwert haben. „Sie sind ein Zeugnis gesellschaftlicher Werte und Normen, von Geschlechterverständnissen oder Moden; sie spiegeln die Gesellschaft und deren aktuelle Diskurse wider.“² Wenn man diese Überlegungen weiterführt, ist es leicht einzusehen, dass auch zeitgenössische Comics über soziokulturelle Verhältnisse informieren und folglich die symbolischen Machtkämpfe um die erinnerungspolitische Deutungshoheit sichtbar machen.

Mit der immer größeren, zeitlichen Distanz zur Teilungsgeschichte begann die deutsche Nachwendegesellschaft auszuloten, welchen symbolischen Stellenwert diese Vergangenheit haben soll und welche Deutungsperspektiven als legitim gelten. Comics fungieren in diesem Kontext als Zirkulationsmedien des kommunikativen Gedächtnisses. Sie ermöglichen Diskussionen über „spezifische erinnerungskulturelle Herausforderungslagen“³ und sind zugleich Mittel und Austragungsorte der symbolischen Kontroversen der Erinnerungslandschaft. Die historischen Wirklichkeiten, welche Graphic Novels und Comics

¹ François, Etienne/ Schulze, Hagen: Einleitung. Ders. (Hg.). *Deutsche Erinnerungsorte*. Bd. I. München. C.H. Beck. 2001. 9-24. hier: 18.

² Gundermann, Christine: Comics als historische Quelle. Visual History. Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung. URL: <https://www.visual-history.de/2015/01/26/comics-als-historische-quelle/> (Stand: 2. 04. 2018)

³ Erll, Astrid: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. Erll, Astrid/Ansgar Nünning: (Hg.). *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin. De Gruyter. 2005. 249-276. hier: 255.

durch die Verflechtung des Gesagten und Gezeigten narrativ herstellen, können demzufolge die Konkurrenz zwischen unterschiedlichen Geschichtsinterpretationen enthüllen.

Die zeitgenössische deutsche Comicszene zeichnet sich durch einen experimentierfreudigen Umgang mit zeithistorischen Wirklichkeiten aus und regt mit vielfältigen Deutungs- und Erzählweisen zum Nachdenken über Vergangenheitsbilder an. Während deutsche Comicautor_innen im Zeitraum zwischen der Wiedervereinigung und der Jahrtausendwende dem Thema Vorwendezeit kaum Aufmerksamkeit schenkten, sind seit dem Mauerfall-Jubiläum von 2009 rund zwanzig Geschichtscomics im Buchformat erschienen, die sich entweder mit der ostdeutschen Nachkriegsgeschichte oder mit der Friedlichen Revolution beschäftigen. Die Hinwendung zu zeithistorischen Themen ist dabei wahrscheinlich auf drei Entwicklungen zurückzuführen, die miteinander im Zusammenhang stehen: Erstens etablierte sich Graphic Novel in den letzten Jahren als künstlerische Ausdrucksform (auch) in der deutschen Kulturlandschaft, zweitens wurden Comics in dem wissenschaftlichen Diskurs allmählich rehabilitiert und deswegen auch als didaktische Werkzeuge im Unterricht entdeckt, drittens führten die Veränderungen im deutschen Erinnerungshaushalt (d.h. die Hinwendung zur Teilungsgeschichte) dazu, dass sich die sequenzielle Kunst Themen wie dem Mauerfall oder dem 17. Juni widmet. Das Spektrum von Geschichtscomics mit Schwerpunkt auf der Vorwendezeit reicht von akribisch recherchierten Bildgeschichten über Superheldencomics bis hin zu Erzählungen, welche die Friedliche Revolution mal als Generationskonflikt, mal als Abschied von einer scheinbar sorglosen Kindheit inszenieren.

Eine eingehende Auseinandersetzung mit der thematischen und erzähltechnischen Vielfalt dieses graphischen Erzähldiskurses steht noch aus, deshalb möchte ich in der vorliegenden Arbeit danach fragen, inwiefern Geschichtscomics über die DDR-Vergangenheit aktuelle Spannungsverhältnisse und Deutungsrahmen der deutschen Erinnerungskultur reflektieren. Gleichzeitig möchte ich mit meinem Dissertationsprojekt auch einen Beitrag zu einer medienwissenschaftlichen Neuorientierung der (ungarischen) Auslandsgermanistik leisten und mit Beispielanalysen veranschaulichen, welche neuen und disziplinübergreifenden Forschungsperspektiven sich dadurch eröffnen, wenn der Comic nicht mehr als eine skurrile subkulturelle Unterhaltungsform oder als minderwertige Kinderliteratur betrachtet wird. Im abschließenden Teil biete ich Einblicke in die Einsatzmöglichkeiten der graphischen Literatur in der universitären Lehre und stelle in einem Praxisbericht dar, inwiefern sich DDR-Geschichtscomics zur Vermittlung historisch-landeskundlicher Inhalte eignen.

Forschungskontexte: Analysekategorien und Fragestellungen

Die Dissertation entstand zwar im Kontext der ungarischen Auslandsgermanistik, versteht sich aber nicht als ein literaturwissenschaftliches Forschungsprojekt, obwohl sich Graphic Novels auch als eine einzigartige hybride Spielart literarischen Erzählens deuten lassen. Im Mittelpunkt stehen zeitgenössische deutschsprachige Erzählungen, welche die deutsch-deutsche Teilungsgeschichte durch vielfältige Erzählweisen als erlebte Geschichte inszenieren, so könnte man die ausgewählten graphischen Erzählwerke wohl auch als besondere Erscheinungsformen der „Wendeliteratur“ klassifizieren, auch wenn sich diese Kategorie in der germanistischen Literaturwissenschaft nicht einheitlich durchsetzen konnte.⁴ Graphic Novels zeichnen sich durch eine produktive Verflechtung von Text und Bild aus, lassen deshalb sich nur mit literaturwissenschaftlichen Deutungsansätzen nicht interpretieren. Die Erzählwelten werden im Comic nicht nur durch sprachliche Erzähl- und Darstellungsverfahren hergestellt, sondern auch durch das komplexe Ineinandergreifen von sprachlichen und bildlichen narrativen Techniken. In diesem Sinne ergibt sich der disziplinübergreifende Charakter dieser Arbeit schon daraus, dass die Inszenierung zeithistorischer Wirklichkeiten in ausgewählten Graphic Novels im Fokus steht.

Aus diesem Grund knüpft sich die Arbeit an die aktuellen comicwissenschaftlichen Diskussionen im deutschen Sprachraum an und leistet einen Beitrag zur Erforschung von faktualen Erzählformen im Comic. Mit meinen Einzelanalysen möchte ich die vielschichtigen Erzählweisen der graphischen Literatur veranschaulichen und für eine medienwissenschaftliche Erweiterung der traditionellen germanistischen Literaturwissenschaft innerhalb der Auslandsgermanistik plädieren. Die Auseinandersetzung mit Comics und Graphic Novels macht nämlich die Medialität literarischen Erzählens sichtbar, indem die graphischen Erzählformen mit ihren immanenten ironisch-selbstreflexiven Strategien die Problematik des Erzählens parodieren und dadurch auch literarische

⁴ Für einen Überblick über die literaturwissenschaftlichen Diskussionen über die Epochenbezeichnung Wendeliteratur sowie die Gattungsbezeichnung Wenderoman siehe u.a.: Kersten, Sonja. Mauerfall-, Post-DDR-, Vereinigungs-, Nachwende- oder doch Wendeliteratur? Eine kleine Expedition durch einen großen Begriffsdschungel. Online-Zeitschrift Literaturkritik. Nr. 10 2015. URL: <http://literaturkritik.de/id/21125> (Stand: 10. 04. 2018) / Joachimsthaler, Jürgen: Literatur in der ‚Wende‘ – ‚Wende‘ in der Literatur? 10 Thesen. Surynt, Izabela/Zybura, Marek (Hg.). Die Wende. Die politische Wende 1989/90 im öffentlichen Diskurs Mittel- und Osteuropas. Hamburg. DOBU Verlag 2007. 144-172. / Gabler, Wolfgang: Diskurs der Unbegreiflichkeit – Zur Geschichte der Wenderomane. Kollmorgen, Raj/Koch, Frank Thomas/Dienel, Hans-Liudiger (Hg.). Diskurse der deutschen Einheit. Kritik und Alternativen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011. S. 167-192. / Grub, Frank Thomas: 'Wende' und 'Einheit' im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Berlin- New York. De Gruyter. 2003.

Erzählungen persiflieren. Über die Möglichkeiten hinaus, welche die Analysekategorien und Deutungsansätze der Comicforschung bieten, möchte ich weiterhin veranschaulichen, dass die Graphic Novels, in denen zeithistorische Erfahrungen und Ereignisse verhandelt werden, auch die Möglichkeit bieten, die verschiedenen erzähl-, kultur- und kunsttheoretischen Analysemodelle miteinander zu verbinden und dadurch erinnerungskulturelle Praktiken und Erscheinungen wie Familienerinnerungen, historische Fotos sowie Zeitzeugenschaft zu hinterfragen. Schließlich können diese Graphic Novels auch aus einer didaktischen Perspektive betrachtet werden: Diese Geschichtscomics eignen sich auch zum Einsatz im Unterricht: Mit diesen historischen Erfahrungswelten, die durch diese graphischen Erzählungen entworfen werden, können landeskundliche Inhalte vermittelt werden, darüber hinaus kann man mit diesen Comics auch die kritische Medienkompetenz fördern und Deutschlernende wie auch Studierende zum Nachdenken über (massenmediale) Repräsentationen der jüngsten Vergangenheit anregen.

So gesehen sind die vorliegenden Überlegungen zu DDR-Geschichtscomics im Schnittpunkt von mehreren wissenschaftlichen Disziplinen angesiedelt: Einerseits werden die ausgewählten Graphic Novels als Teil der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur betrachtet, andererseits werden jeweils die comicspezifischen Erzählweisen und die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Text und Bild fokussiert. Außerdem möchte ich mit meinen Einzelanalysen betonen, dass diese Comics als Speicher- und zugleich Zirkulationsmedien des kommunikativen Gedächtnisses zwangsläufig aktuelle Tendenzen der deutschen Erinnerungslandschaft reflektieren und aus diesem Grund auch in der Vermittlung von kulturhistorischen und landeskundlichen Wissen in der Auslandsgermanistik von Bedeutung sein können. So lassen sich die Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit wie folgt zusammenfassen. Wie wird die Vorwendezeit in gegenwärtigen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskursen verhandelt? Inwiefern ist die Auseinandersetzung mit der deutsch-deutschen Teilungsgeschichte durch die Analysekategorien *Zeitzeugenschaft* und *kulturelles Trauma* geprägt? Wie spiegelt die zeitgenössische deutsche graphische Literatur die vorhandenen erinnerungskulturellen Deutungsrahmen wider und wie wird insbesondere Zeitzeugenschaft in DDR-Geschichtscomics inszeniert? Abschließend sollen außerdem didaktische Fragestellungen beantwortet werden: Wie lassen sich diese historischen Graphic Novels über die Vorwendezeit im Unterricht einsetzen? Welche didaktischen Ansätze und Arbeitsweisen wurden diesbezüglich entwickelt und wie sind diese im Hinblick auf DDR-Geschichtscomics zu adaptieren?

Struktur: Schwerpunkte und Analyseaspekte

Im ersten Kapitel werde ich zunächst in einem knappen Überblick über die aktuellen Forschungsansätze berichten, die gegenwärtig die akademische Auseinandersetzung mit der Vorwendezeit beeinflussen. Anschließend fokussierte ich Martin Sabrows Analysemodell und beschreibe die drei dominanten erinnerungskulturellen Deutungsmuster, die sich im Hinblick auf die DDR-Vergangenheit seit der Friedlichen Revolution in der deutschen Erinnerungslandschaft durchgesetzt haben. Die hier eingeführten Erinnerungsmodi *Diktaturgedächtnis*, *Arrangementgedächtnis* und *Fortschrittsgedächtnis* werde ich als erkenntnisleitende Kategorien aufgreifen und Geschichtscomics über die DDR unter Berücksichtigung dieser Aspekte darstellen. Im Anschluss an die unterschiedlichen Betrachtungsweisen der DDR-Vergangenheit wende ich mich zwei kontroversen Konzepten der kulturwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung zu: Einerseits zeichne ich die kulturhistorische Entwicklung der Zeitzugenschaft als erinnerungskulturelle Wissenspraxis nach und betrachte die spezifischen Ausprägungen der DDR-Zeitzugenschaft, andererseits unterziehe Piotr Sztompkas Ansatz einer kritischen Lektüre und lege dar, warum die politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen von 1989/90 nur schwer, wenn überhaupt als kulturelles Trauma interpretiert werden können. Die Ergebnisse dieser theoretischen Überlegungen zum kommunikativen Gedächtnis der zweiten deutschen Diktatur werden in einer Zwischenbilanz zusammengefasst.

Anschließend folgt ein Überblick über die Definitionsmöglichkeiten der graphischen Literatur, wobei die vielfältigen und umstrittenen Deutungsansätze des Comics diskutiert werden. In diesem Kapitel konzentriere ich mich vorwiegend wiederum auf zwei Konzepte: Zum einen widme ich mich dem Begriff Graphic Novel, zum anderen befasse ich mich mit jenen Kategorisierungsversuchen, die unternommen wurde, um Comics und Graphic Novels mit fiktionalisierten historischen Inhalten je nach Darstellungsweisen in Genres zu unterteilen. Am Beispiel eines Comicstrips darüber, wie die derzeit amtierende Bundeskanzlerin den Mauerfall miterlebte, werde ich die vielschichtigen Interpretationsmöglichkeiten des Historischen im Medium Comic aufzeigen und in Anlehnung an Astrid Erlls literaturwissenschaftlichen Arbeiten die unterschiedlichen Dimensionen des Historischen als Gedächtniskonzepte des Comics analysieren.

In einem weiteren Schritt stelle ich die zeitgenössischen Comics und Graphic Novels dar, in denen zeithistorische Wirklichkeiten inszeniert werden. Außerdem halte ich in einem selbstständigen Kapitel fest, welche Erinnerungsdiskurse über die Vorwendezeit im Comic vorliegen. Eine Besonderheit der dargestellten graphischen Erzählungen besteht darin, dass diese Bildgeschichten die DDR-Vergangenheit tendenziell als erlebte Geschichte erscheinen lassen und dabei auf die erinnerungskulturelle Erzählpraxis der Zeitzeugenschaft rekurren. Aus diesem Grund setze ich mich in den folgenden Kapiteln mit drei ausgewählten Graphic Novels auseinander: Am Beispiel des Comics *Grenzfall* werden die vielfältigen Authentisierungsverfahren im Comic vorgeführt, wobei Zeitzeugen auch als Beglaubigungsinstanzen eingesetzt werden. Die Comicerzählung thematisiert Opposition und Widerstand zu DDR-Zeiten und verarbeitet deswegen auch die Staatsicherheit als Erinnerungsmoment. Ein kurzer Exkurs über die massenmediale Funktionalisierung der ostdeutschen Geheimpolizei gehört auch zu diesem Kapitel.

Die Comiczeichnerin Kitty Kahane setzt Zeitzeugenschaft im Vergleich zu Thomas Henseler und Susanne Buddenberg anders ein. Die Analyse der Graphic Novel *17. Juni - Die Geschichte von Armin & Eva* veranschaulicht nicht nur selbstreflexive Erzählweisen im Comic, sondern macht auch den immanent ironisch-parodistischen Charakter graphischen Erzählens sichtbar. Für Birgit Weyhes Comic *Madgermanes* sind hingegen andere Formen der visuellen Subversion charakteristisch. Mit einer textnahen Untersuchung möchte ich der Frage nachgehen, mit welchen sprachlichen und visuellen Erzählweisen diese Graphic Novel die ostdeutsche Geschichte als eine mosambikanisch-deutsche Verflechtungsgeschichte inszeniert und Zeitzeugenschaft als unzuverlässige, aber auch als unentbehrliche Erkenntnisquelle herausstellt.

Das nächste Kapitel knüpft an diese Einzelanalysen an und zeigt, dass DDR-Geschichtscomics auch aus einer didaktischen Perspektive für die Auslandgermanistik interessant sein können. Eingangs wird beschrieben, welche comicspezifischen Merkmale für Schwierigkeiten im Fremdsprachenunterricht sorgen. Weiterhin folgt ein Überblick über didaktische Ansätze und Comicedidaktisierungen zu authentischen Graphic Novels. Zum einen werden aktuelle Materialiensammlungen kritisch betrachtet, zum anderen beschäftige ich mich mit zwei Arbeitsblättern bzw. Lehrerhandreichungen, die zu demselben Geschichtscomic, aber für unterschiedliche Lernergruppen konzipiert wurden. Aufbauend auf den Ergebnissen der Vergleichsanalyse formuliere ich Empfehlungen für die

sprachdidaktische Arbeit mit Comics und Graphic Novels im Bereich DaF/DaZ. Am Beispiel einer universitären Lehrveranstaltung, die ich mit ungarischen Studierenden durchgeführt habe, lege ich hier dar, inwiefern sich historische Landeskunde mit diesen Graphic Novels vermitteln lässt und welche Leitprinzipien sich aus meinem Experiment für die Arbeit mit Geschichtscomics im Germanistikstudium ergeben. In dem abschließenden Kapitel weise auf weitere Anknüpfungspunkte zwischen der auslandsgermanistischen und comicwissenschaftlichen Forschung hin.

Kapitel 1: Der Umgang mit der deutsch-deutschen Teilungsgeschichte

Die postkommunistische Erinnerungslandschaft ist immer noch eine Baustelle, obwohl die Friedliche Revolution und die Wiedervereinigung schon über drei Jahrzehnte zurückliegen. Zwar etablierten sich mittlerweile wissenschaftliche und erinnerungskulturelle Deutungsrahmen, aber die „asymmetrisch verflochtene Parallelgeschichte“⁵ Deutschlands ist in vieler Hinsicht noch nicht ausdiskutiert. Die Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Vergangenheit wird auch heute weitergeführt, indem entweder neue Annäherungsweisen hervorgebracht oder bisher kaum erforschte Aspekte der Zeitgeschichte beleuchtet werden: So wird zum Beispiel die ostdeutsche Geschichte neuerdings aus einem transnationalen Blickwinkel als Teil einer gesamteuropäischen Erinnerungskultur perspektiviert⁶ oder mit einem transdisziplinären empirischen Ansatz als „erlebte Geschichte“ verhandelt.⁷ Gleichzeitig wird die deutsche Teilungsgeschichte zum Gegenstand von kulturhistorischen und medienarchäologischen Untersuchungen gemacht, wobei die massenmediale Herstellung und Vermittlung ost- und westdeutscher Selbst- und Fremdbilder repräsentationskritisch befragt werden. Auf diese Weise wird indirekt auch der Konstruktionscharakter der Geschichtswahrnehmung betont.⁸

Außerdem wurden und werden die Arbeitsweisen und Forschungen, die vor dem Mauerfall auf beiden Seiten der innerdeutschen Grenze entstanden, in allen Disziplinen allmählich einer ideologiekritischen und wissenschaftshistorischen Überprüfung unterzogen.⁹

⁵ Das Konzept wurde vor allem vom Zeithistoriker Christoph Kleßmann geprägt. Siehe hierzu: Kleßmann, Christoph: Verflechtung und Abgrenzung. Aspekte der geteilten und zusammengehörigen deutschen Nachkriegsgeschichte. Aus Politik und Zeitgeschichte, B 29/30, 16. Juli 1993, 30-41.

⁶ Vgl. Assmann, Aleida: Die Re-Europäisierung der Erinnerung an die DDR : Die Erinnerung an die DDR - ein Deutscher Sonderweg? Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur; Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt (Hg.). Bearb. von Annegret Stephan und Daniel Bohse. Es ist noch lange nicht vorbei : Erinnerungen und die Herausforderungen bei der Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit. Berlin. Metropol, 2012. 17-36.

⁷ Beispiele sind dafür u.a. Bohley, Peter. Erlebte DDR-Geschichte. Zeitzeugen berichten. Berlin. Ch. Links, 2014. und Schüle, Annegret/ Ahbe, Thomas/ Gries, Rainer (Hg.). Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur. Leipzig. Leipziger Universitätsverlag, 2006.

⁸ Beispiele sind dafür u. a.: Ahbe, Thomas / Rainer Gries /Wolfgang Schmale (Hg.). Die Ostdeutschen in den Medien. Das Bild von den Anderen nach 1990. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2009. und Welke, Tina: Tatort Deutsche Einheit. Ostdeutsche. Identitätsinszenierung im »Tatort« des MDR. Bielefeld. transcript 2012.

⁹ Beispiele sind dafür aus der Literaturwissenschaft: Opitz, Michael / Hofmann, Michael (Hg.). Metzler-Lexikon DDR-Literatur. Autoren — Institutionen - Debatten. Metzler, Stuttgart 2009. und Barck, Simone / Lokatis, Siegfried. Zensurspiele. Heimliche Literaturgeschichten aus der DDR. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2008.

Dabei rückt zwangsläufig auch die Frage nach dem politischen Charakter wissenschaftlicher Erkenntnisse in den Vordergrund und damit teilweise verbunden wird über die Möglichkeiten und Grenzen der Wissensvermittlung diskutiert. Weiterhin erhält die Aufarbeitung in diesem Kontext eine praktische Relevanz: Sowohl im Museum als auch in der Schule bleibt es ein brisantes Thema, mit welchen Darstellungsverfahren zeithistorische Ereignisse und Erfahrungswelten nachvollziehbar und erlebbar präsentiert werden können.¹⁰

In der Nachwendezeit entwickelten sich drei unterschiedliche Betrachtungsweisen: Nach Martin Sabrow wird die ostdeutsche Vergangenheit heute vorwiegend als eine Gewaltgeschichte konstituiert, wobei Unterdrückung und Unrecht als die zentralen Deutungskategorien erscheinen. Dieses Diktaturgedächtnis

[...] räumt Verbrechen, Verrat und Versagen unter der SED-Herrschaft hohen Stellenwert ein und sieht in der Erinnerung an Leid, Opfer und Widerstand die wichtigste Aufgabe einer Vergangenheitsbesinnung, die im Dienst der Gegenwart Lehren aus der Geschichte ermöglichen und so vor historischer Wiederholung schützen soll.¹¹

Ein solches Erinnerungsmuster prägt wesentlich auch die massenmedialen Erzählungen über die Vorwendezeit: Man denke nur an die über die deutschen Landesgrenzen hinaus bekannten, inzwischen klassischen Erinnerungsfilme wie *Das Leben der Anderen* (2006) oder an den amerikanisch-deutschen Politthriller wie *Bridge of Spies – Der Unterhändler* (2015). Solche spannungsgeladenen, hollywoodkompatiblen Geschichtsimaginationen prägen maßgeblich die Vorstellungen vom SED-Staat, indem sie ebenso wie ältere und neuere Dokumentarfilme vor allem Repression und Spionage als Leitthemen aufgreifen.

Eine mögliche Erklärung hierfür: Die Machenschaften der Staatssicherheit und die Fluchtgeschichten lassen emotionalisierende und dramatische Erzählweisen zu, welche für das moderne Geschichtsfernsehen à la Guido Knopp charakteristisch sind. In Fernsehdokumentationen und in anderen massenmedialen Erzählformen ist auch ein weiterer Zugang öfters vorhanden: eine Betrachtung, die nicht vorrangig die Gewalterfahrungen fokussiert, sondern eher mit (n)ostalgischen Reminiszenzen verbunden ist und die Teilungsgeschichte als sorglose Periode oder als Kindheitserinnerung inszeniert. Sabrow bezeichnet eine solche Erinnerungsweise, die in der gesamtdeutschen Öffentlichkeit eher

¹⁰ Beispiele sind hierfür u.a.: Ernst, Christian (Hg.). *Geschichte im Dialog? 'DDR-Zeitzeugen' in Geschichtskultur und Bildungspraxis*. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag, 2014 oder Führer, Caroline (Hg.). *Die andere deutsche Erinnerung*. Göttingen. V&R Unipress. 2016.

¹¹ Sabrow, Martin: *Die DDR erinnern*. In: Ders. (Hg.). *Erinnerungsorte der DDR*. München. C. H. Beck. 2009. 11-27. hier: 18.

verdrängt wird, als Arrangementgedächtnis und betont, dass dabei die Ereignisse des Lebenslaufes in ihrer Verwicklung mit politischen und gesellschaftlichen Strukturen in den Blick genommen werden und dabei eine eindeutige Zuschreibung von Täter- und Opferrollen verweigert wird. Dieses Gedächtnis „[...] erzählt von alltäglicher Selbstbehauptung unter widrigen Umständen, aber auch von eingeforderter oder williger Mitmachbereitschaft und vom Stolz auf das in der DDR Erreichte.“¹² Charakteristisch ist dafür zugleich „eine erinnerungsgestützte Skepsis gegenüber dem neuen Wertehimmel des vereinigten Deutschland.“¹³ Parallel zu diesen gegensätzlichen Vorstellungen gibt es nach Sabrow noch einen dritten Erinnerungsmodus, der „auf der vermeintlichen moralischen und politischen Gleichrangigkeit der beiden deutschen Staaten“ basiert und die „Niederlage des sozialistischen Zukunftsentwurfs“¹⁴ nicht auf ideologische oder systembedingte Gründe, sondern auf externe Kräfte oder auf Fehlentscheidungen der Führungselite zurückführt. Dieses letzte DDR-Bild ist zumeist nur dann zu beobachten, „wenn etwa die Vernichtung sozialistischen Bauerbes zur Debatte steht oder die Antastung überkommener Traditionen der sozialen Versorgung.“¹⁵

Diese drei Sichtweisen bestimmen nach Sabrow in einem dynamischen Zusammenspiel die Verhandlung der ostdeutschen Vergangenheit, die sich in einem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis befindet und die für immer weniger Menschen eine unmittelbar erlebte Geschichte darstellt: „Sie hat sich in einen Projektionsort verwandelt und ist dadurch im wörtlichen Sinne fragwürdiger und umstrittener geworden.“¹⁶ Die postkommunistische Erinnerung hat also ihren endgültigen Platz im gesamtdeutschen Erinnerungsdiskurs noch nicht gefunden und ist weiterhin durch symbolische Kämpfe um die erinnerungskulturelle Deutungshoheit gekennzeichnet.

Die wissenschaftliche und gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit ist eng mit dem erinnerungskulturellen Phänomen der Zeitzeugenschaft (*testimony*) verbunden. Die in diesem Kapitel dargestellten Erinnerungsmodi treten jeweils in individuellen Erinnerungen zum Vorschein. Personen, die aus einer subjektiven Perspektive Ereignisse wie Republikflucht oder Mauerfall und Lebensumstände zu DDR-Zeiten beschreiben, avancierten zu wichtigen Akteuren der deutschen Erinnerungslandschaft. Im

¹² Ebd. 19.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd. 20.

folgenden Kapitel widme ich mich deshalb dem Konzept der Zeitzeugenschaft und zeichne aus einer kultur- und wissenschaftshistorischen Perspektive nach, wie sich diese Praxis etablierte und welche Unterschiede DDR-Zeitzeugenschaft im Vergleich zu NS-Zeitzeugenschaft aufweist.

Kapitel 2: Zeitzeugenschaft als erinnerungskulturelle Wissenspraxis

Die Online-Plattform www.stasiopfer.com, die im Sommer 2000 auf die Initiative des ehemaligen Stasi-Häftlings Mario Falks ins Leben gerufen wurde, bietet einerseits Möglichkeit zur Auseinandersetzung und Aufarbeitung persönlicher Gewalterfahrungen und unterstützt Opfer des DDR-Unrechts. Andererseits setzt sich diese Community „gegen die Verharmlosung der repressiven und diktatorischen Geschichte der DDR“¹⁷ ein, indem vielfältige und umfassende Informationen zum Thema SED-Diktatur und MfS-Vergangenheit zur Verfügung gestellt werden. Neben sachkundigen Beschreibungen über die diversen Tätigkeitsbereiche des ostdeutschen geheimdienstlichen Apparats sind auf der Webseite auch eingescannte Originaldokumente und Fotos über die Haftanstalten einzusehen. Außerdem wird auf einschlägige Gesetze sowie Opferverbände und Hilfsorganisationen hingewiesen. Linktipps, Buch- und Filmempfehlungen zum Thema dürfen im Angebot dieser erinnerungskulturellen Initiative auch nicht fehlen. In diesem Kontext erschien vor ein paar Jahren eine kurze Mitteilung¹⁸ der vorwiegend auf Fernsehdokumentationen spezialisierten Produktionsfirma *bauderfilm*. Es handelt sich dabei um die Filmemacher, die in Kooperation mit der Künstlergruppe *WHITEVoid* zum 25. Jahrestag des Mauerfalls mit ihrem Projekt *Lichtgrenze* den innerstädtischen Verlauf der Berliner Mauer mit 8000 Lichtkörpern nachgezeichnet haben.¹⁹ Die Mitteilung war eigentlich ein Aufruf zum Mitmachen bei einem geplanten Film über das Notaufnahmelager in Gießen und die Produktionsfirma wollte mit einem offenen Brief für das Projekt Personen finden, die aus eigener Erfahrung über die historischen Gegebenheiten erzählen. Der Text richtet sich in diesem Sinne an die breite Öffentlichkeit und ist aus diesem Grund durch einen weniger sachlichen, halbformellen Stil charakterisiert. Gleichzeitig mutet der Brief fast wie eine Stellenausschreibung an: Biographische Einzelheiten erscheinen als Tauglichkeitskriterien für ein erfolgreiches Casting. Im zweiten Absatz werden auch erwünschte Erinnerungen nahegelegt:

¹⁷ Vgl. Webpräsenz des Vereins Spurensuche. URL: <http://stasiopfer.de/content/view/91/162/> (Stand: 10. 04. 2018)

¹⁸ Vgl. Mauder, Marc: *Zeitzeugen gesucht* (offener Brief). Webpräsenz des Vereins Spurensuche. URL: <http://www.stasiopfer.com/zeitzeug.html> (Stand: 10. 04. 2018)

¹⁹ Vgl. Webpräsenz der Produktionsfirma Bauderfilm. URL: <http://www.bauderfilm.de/lichtgrenze/> (Stand: 10. 04.. 2018)

Vielleicht haben Sie nur noch diffuse Erinnerungen an Ihre Zeit in Gießen: Die ausgehändigten „Laufzettel“, das Schlange stehen bei diversen Ämtern zur Regelung der Formalitäten oder die Befragungen durch westliche Geheimdienste. An Hoffnungen und Erwartungen, die man in dieser Phase des "Nicht-Mehr und Noch-Nicht" hatte.²⁰

Die brüchige Satzstrukturen und umgangssprachlichen Formulierungen wie „Laufzettel“ oder der emotionalisierende Ausdruck wie „die Phase des ‚Nicht-Mehr-und-Noch-Nicht‘“ sollen ein paar Anhaltspunkte und Anregungen geben, sind gleichzeitig jedoch auch spürbar einer Checkliste für Bewerbungen nachempfunden. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass im Brief auch ein dreiseitiger Fragenkatalog verlinkt ist, der zwar lediglich als „Erinnerungshilfe“ dient und nicht komplett zu beantworten gilt, sich doch auf einen gewissen Erwartungshorizont schließen lässt. Entweder liegt ein mindestens teilweise fertiges Filmkonzept vor, zu dem nun „brauchbare“ Zeitzeugen rekrutiert werden, oder man verhofft sich von diesem Fragebogen einen groben Überblick, damit Erinnerungen, aus denen sich eine kohärente Geschichtserzählung machen lässt, sichtbar werden. Auf die Frage, warum Zeitzeugen in diesem Dokumentarfilm eine zentrale Rolle spielen sollen, wird die folgende Antwort gegeben:

Denn nur durch Ihre persönlichen Geschichten kann die damals herrschende Atmosphäre anschaulicher und nachvollziehbarer gemacht werden — derartige Erlebnisse stehen selten im Geschichtsbuch, sie gehen meist unwiederbringlich verloren.²¹

Es wird demnach individuellen Erinnerungen deswegen ein hoher Stellenwert eingeräumt, weil diese die sozio-kulturellen Entwicklungen plastisch erscheinen lassen und Reflexionen über historische Lebenswelten ermöglichen. Dieses Argument operiert offensichtlich mit einer überholten, heute kaum mehr praktizierten geschichtsdidaktischen Praxis, die sich ausschließlich auf das Medium Geschichtsbuch beschränkt und eine normative, undifferenzierte Geschichtsbetrachtung vermittelt. Die Wortwahl („unwiederbringlich verloren gehen“) sowie die direkte Anrede des Lesers („durch Ihre persönlichen Geschichten“) unterstreichen noch deutlicher, warum man sich als Zeitzeuge bewerben sollte.

Zweifelsohne ist dieser Fall kein alleinstehendes Beispiel, weil Personen, die über die Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts aus eigener Perspektive berichten und salopp als Zeitzeugen bezeichnet werden, häufig in Dokumentarfilmen und populärwissenschaftlichen Sendungen vorkommen. Sie sind aber auch für zeithistorische Forschungsprojekte und

²⁰ Mauder, Marc: Zeitzeugen gesucht (offener Brief). Webpräsenz des Vereins Spurensuche. URL: <http://www.stasiopfer.com/zeitzeug.html> (Stand: 10. 04. 2018)

²¹ Ebd.

Gedenkstätten ebenso unverzichtbar wie für Fernsehdokumentationen, Geschichtsstunden sowie Lehrerfortbildungen. Zeitzeugen sind aus der deutschen Erinnerungslandschaft der Gegenwart nicht mehr wegzudenken. In Deutschland gibt es auch mehrere Zeitzeugenbörsen, bei denen man zu bestimmten historischen Themen Senioren „ausleihen“ kann, die nach Absprache im Klassenzimmer erscheinen und Jugendlichen ihre Erinnerungen vortragen.²² Das Geschäft mit persönlichen Erinnerungen scheint also zu boomen, wobei natürlich kein finanziell lukratives Unternehmen gemeint ist, da die Zeitzeugen meist ehrenamtlich, aus rein ethisch-moralischer Überzeugung in der politischen Bildungsarbeit tätig sind. Erstaunlich ist jedoch, wie gut diese Szene organisiert ist: das Koordinierende Zeitzeugenbüro des Bundes wird von den Beauftragten für Kultur und Medien gefördert und bietet neben praktischen Hinweisen zum Unterricht und zu Fördermöglichkeiten auch eine Online-Suchmaschine, in die man das gewünschte Bundesland und Suchbegriffe wie *Ausbürgerung* oder *Mauerfall* eingeben muss, um einen passenden Zeitzeugen zu finden. Die Voraussetzungen für ein Engagement als Zeitzeuge sind oft regelrecht einem Anstellungsprofil ähnlich. Bei der Zeitzeugenbörse e. V. Berlin, die Zeitzeugeninterviews auch in gedruckter bzw. digitalisierter Form veröffentlicht und Vereinsmitglieder auf ihre Einsätze unter Anleitung einer Psychologin vor- und nachbereitet, muss man zum Beispiel ein Kurzporträt einreichen, um zu einem ersten Vorstellungsgespräch eingeladen zu werden. Man muss dabei die Fähigkeit vorweisen, „Erlebtes auch vor größeren Gruppen erzählen“ zu können, gleichzeitig müssen Kandidaten bereit sein, „sich Diskussionen und gelegentlich auch kritischen Fragen zu stellen.“ „Kontaktfreudigkeit, Empathie und soziale Verantwortung sind also die Mindestanforderungen.“²³ Welche Ereignisse man konkret erlebte, spielt anscheinend eine weniger wichtige Rolle. Einschränkungen hierfür gibt es fast keine: „Auch Sie können als Zeitzeuge wichtig sein, denn ihre authentischen Erlebnisse können für andere ein wichtiges Zeitdokument sein.“²⁴ Bei dem Seniorenbüro e.V. Hamburg wird der Begriff Zeitzeuge ähnlich großzügig gehandhabt: „Sie haben etwas erlebt, was Jüngere gar nicht kennen: Leben ohne Fernseher zum Beispiel. Schule mit 50 Kindern in der Klasse. Bei ihnen wurde die

²² Beispiele für solche Initiativen sind u.a.: das Koordinierende Zeitzeugenbüro der Bundesstiftung Aufarbeitung (Webpräsenz: <https://www.zeitzeugenbuero.de/>), Zeitzeugenbörse e.V. (Berlin, Webpräsenz: <http://www.zeitzeugenboerse.de/>), Seniorenbüro Hamburg e.V. (Webpräsenz: <http://seniorenbuero-hamburg.de/zeitzeugenboerse>)

²³ Webpräsenz des Berliner Vereins Zeitzeugenbörse. Zeitzeuge werden. URL: <http://www.zeitzeugenboerse.de/zeitzeugen/werden.html> (Stand: 02. 04. 2018)

²⁴ Ebd.

Wäsche noch auf dem Herd gewaschen.“²⁵ Zutreffend erscheint deshalb der Vorwurf, den Wulf Kansteiner in dem spöttischen Titel seines Zeitungsartikels über ZDF-Dokumentationen formuliert: „Dabei gewesen sein ist alles“.²⁶ Gleichzeitig muss man jedoch festhalten, dass in der deutschen Geschichtsdidaktik umfassende Arbeiten über die Arbeitsweisen mit Zeitzeugen vorliegen und Schüler vor dem Einsatz von persönlichen Erinnerungen (auch in Form von Tagebucheinträgen oder Audio- und Videoaufzeichnungen) für die Besonderheiten solcher historischen Quellen sensibilisiert werden.²⁷ Jugendliche zum kritischen Denken zu erziehen und ihre Medienkompetenz entsprechend zu fördern, gilt für Geschichtsdidaktiker als vorrangiges Ziel. So gesehen kann man durch die Arbeit mit Zeitzeugen bzw. mit Zeitzeugeninterviews auch ein solches sekundäres und fächerübergreifendes Lernziel im Unterricht verwirklichen.

Gespräche mit Zeitzeugen findet man nicht nur an Schulen, sondern auch im Bildungsangebot von Gedenkstätten und Museen. So lädt das Jüdische Museum Berlin zu einem fünfstündigen Workshop für Schüler von der 9. bis 13. Klasse ein, wo Jugendliche das Archivgut selbst erschließen und dabei die Stifter der Originaldokumente kennenlernen können.²⁸ In dem ehemaligen Untersuchungsgefängnis der ostdeutschen Staatssicherheit, in Berlin-Hohenschönhausen werden Besucher ausschließlich von ehemaligen Häftlingen durch die Untersuchungshaftanstalt geführt²⁹ – eine museumspädagogische Praxis, die Jürgen Angelow 2011 in seinem Gutachten für die Enquete-Kommission im Land Brandenburg kritisch betrachtete, indem er diese „ungefilterte[n] Führungen durch Zeitzeugen“³⁰ ablehnte

²⁵ Webpräsenz des Seniorenbüros Hamburg e. V. Zeitzeugenbörse. URL: <http://seniorenbuero-hamburg.de/zeitzeugenboerse> (Stand: 12. 04. 2018)

²⁶ Vgl. Kansteiner, Wulf. Zeitzeugen gesucht. Dabei gewesen sein ist alles. Die Zeit. 29.12.2011. 21. Online-Ausgabe: <http://www.zeit.de/2012/01/Kansteiner-Zeitzeugen> (Stand: 12. 04. 2018)

²⁷ Beispiele sind hierfür u.a.: Ernst, Christian (Hg.). Geschichte im Dialog? 'DDR-Zeitzeugen' in Geschichtskultur und Bildungspraxis. Schwalbach/Ts. Wochenschau Verlag. 2014 / Hüttmann, Jens/ Arnim-Rosenthal, Anna von (Hg.). Gelebte Geschichte. DDR-Zeitzeugen in Schulen : ein Leitfaden für Lehrkräfte. Berlin. Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur. 2016. / Bertram, Christiane: Zeitzeugen im Geschichtsunterricht: Chance oder Risiko für historisches Lernen?: eine randomisierte Interventionsstudie. Schwalbach/Ts. Wochenschau Verlag. 2017.

²⁸ Vgl. Bildungsprogramme für weiterführende Schulen. Webpräsenz des Jüdischen Museums Berlin. URL: https://www.jmberlin.de/sites/default/files/jmb_bildungsprogrammeweiterfuehrende_schulen_2018.pdf (Stand: 12. 03. 2018)

²⁹ Web-Präsenz der Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen. URL: <http://www.stiftung-hsh.de/service/fuehrungen/zeitzeugen/> (Stand: 15. 03. 2018)

³⁰ Angelow, Jürgen. Gutachten zur 9. Sitzung der Enquete-Kommission 5/1 am 18.03.2011. Würdigung von Opposition und Widerstand und Anerkennung des erlittenen Unrechts im Land Brandenburg. 50. Webpräsenz Landtag Brandenburg. URL: https://www.landtag.brandenburg.de/media_fast/5701/aktuell_Gutachten_Juergen_Angelow_Opposition_Widerstand_Unrecht_.pdf (Stand: 20. 03. 2018)

und Vorschläge zu zentralisierten „Zeitzeugenschulungen“³¹ machte. Seinen Überlegungen begegneten viele mit Empörung und heftiger Kritik: Nach dem Vorsitzenden des Fördervereins der Gedenkstätte Jörg Kürschner wolle der Potsdamer Historiker „Zeitzeugen unter Kuratel systemgeneigter Wissenschaft stellen“³² und Klaus Schroeder vom Forschungsverbund SED-Staat stufte Angelows Einwände als ein „Weichzeichnen“³³ der Vorwendezeit ein, auch wenn sich Angelow im genannten Dokument für eine besser durchdachte, methodologisch fundierte und didaktisch entsprechend vorbereitete Arbeit mit Zeitzeugen plädierte. Diese Reaktionen machen meines Erachtens einerseits die Dynamiken und Deutungskämpfe des kommunikativen Gedächtnisses sichtbar, andererseits liefern handfeste Beweise dafür, dass Zeitzeugen mittlerweile eine nahezu unbestrittene Autorität besitzen und die Problematisierung ihrer Stellung leicht als Missachtung des erlebten Unrechts missverstanden werden kann. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Zeitzeugenschaft ist dennoch notwendig, so möchte ich im Folgenden einen Überblick über die Entstehung und Wahrnehmung dieser erinnerungskulturellen Erscheinung geben und anschließend Zeitzeugen als historische Quelle im Kontext der deutsch-deutschen Teilungsgeschichte fokussieren.

Zeugenschaft als kulturelle Wissenspraxis reicht in die Antike zurück und entstand zuerst in verschiedenen religiösen und rechtlichen Kontexten. Eine gewisse Differenzierung zwischen unterschiedlichen Formen des Bezeugens war bereits vor 1945 in abendländischen Kulturen vorhanden, aber das Kompositum Zeitzeugenschaft im heutigen Sinne tauchte im deutschen Sprachraum nachweislich erst Mitte der 1970er Jahre beim Schriftsteller Hans Hellmut Kirst und beim Historiker Hagen Schulze auf.³⁴ Über die Quellenfunktion von Bildern legte Peter Burke eine aufschlussreiche Arbeit vor, in der er visuelle Darstellungen der Vergangenheit als eine Form des Bezeugens betrachtet und daher nicht das Konzept der Zeitzeugenschaft verwendet, sondern von Augenzeugenschaft spricht. Damit rückt er das Optische an der historischen Wahrnehmung in den Mittelpunkt und arbeitet insbesondere die Verbindungen zwischen Bildlichkeit und Erinnerung heraus.³⁵ Christian Ernst und Peter Paul

³¹ Ebd.

³² Metzner, Thorsten. Enquete-Kommission zur SED-Diktatur. Umgang mit SED-Opfern kritisiert. Tagesspiegel. Online-Ausgabe vom 21. 03. 2011. URL: <https://www.tagesspiegel.de/themen/brandenburg/enquete-kommission-zur-sed-diktatur-umgang-mit-sed-opfern-kritisiert/3966410.html> (Stand: 24. 03. 2018)

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Sabrow, Martin. Der Zeitzeuge als Wander zwischen zwei Welten. Sabrow, Martin/ Frei, Norbert (Hg.). Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945. Göttingen. Wallstein. 2012. 13-32. hier: 14.

³⁵ Vgl.: Burke, Peter. Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Aus dem Englischen von Matthias Wolf. Verlag Klaus Wagenbach. Berlin. 2003.

Schwarz unterscheiden diesbezüglich in ihrem historischen Überblick über die vielfältigen Bedeutungsdimensionen der Zeugenschaft vier grundlegende Formen: Erstens gibt es juridischen Zeugen, die vor dem Gericht aussagen und dadurch mit ihren Worten einen wichtigen Beitrag zur Rechtsprechung leisten. Zweitens kann man von religiösen Zeugen sprechen, die sich auf ihren Glauben beharrten und dafür mit dem Leben bezahlen mussten. Dabei handelt es sich um dieselbe Bedeutung, die auch das griechische Wort *martyrs* besitzt. Drittens werden historische Zeugen genannt, die über Schlachten, Kriege oder vergangene Ereignisse berichten und daher von den Anfängen an eine ausschlaggebende Rolle in der Geschichtsschreibung spielten. Viertens wird bei Ernst und Schwarz auf einen weiteren Typ verwiesen, auf den sog. moralischen Zeugen.³⁶ Dieses Konzept wurde von Aleida Assmann geprägt und vereint ausgewählte Aspekte der vorgenannten Zeugentypen. Moralische Zeugenschaft verknüpft sich vorrangig mit Holocaust-Überlebenden und ist „weniger im Dienst einer Anklage, sondern ist vielmehr mit einer Totenklage verbunden“,³⁷ wodurch eine Gesellschaft zur Auseinandersetzung mit historischen Traumata aufgerufen werden soll. Assmann betrachtet Zeitzeugenschaft außerdem als eine Chance, sich vom monologischen Charakter der nationalen Erinnerungsdiskurse zu verabschieden:

Heute existiert das nationale Gedächtnis der Deutschen jedoch keineswegs mehr in Isolation, sondern ist mit anderen nationalen Gedächtnissen untrennbar verbunden. Durch den Holocaust ist es Teil eines Welt-Gedächtnisses, durch den Zweiten Weltkrieg ist es Teil eines europäischen Gedächtnisses geworden. Die Konstellation der Europäischen Union bietet einen Rahmen für die Überführung von monologischen in dialogische Gedächtnis-Konstruktionen an. Dialogisches Erinnern führt zur internen Differenzierung allzu einheitlicher Gedächtniskonstruktionen, indem die zu verantwortenden Traumata der Nachbarn ins eigene Gedächtnis mit aufgenommen werden.³⁸

Mit ihrem Konzept des dialogischen Erinnerns setzt sich Assmann für eine neue, transnationale Geschichtsbetrachtung ein. Sie plädiert damit keineswegs für eine „vereinheitlichte europäische Meistererzählung“,³⁹ sondern betont, dass Verflechtungen zwischen nationalen Vergangenheitsnarrativen in den Vordergrund gerückt werden sollten,

³⁶ Vgl. Ernst, Christian / Schwarz Peter Paul. Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien eines (zeit-)geschichtskulturellen Paradigmas in Kontexten von 'NS-Vergangenheitsbewältigung' und 'DDR-Aufarbeitung'. BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, 2012 (25) 1 25-49. Hier: 26-27.

³⁷ Ernst, Christian / Schwarz, Peter Paul. Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien eines (zeit-)geschichtskulturellen Paradigmas in Kontexten von 'NS-Vergangenheitsbewältigung' und 'DDR-Aufarbeitung'. BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, 2012 (25) 1 25-49. Hier: 27.

³⁸ Assmann, Aleida: Die Last der Vergangenheit. Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History (Online-Ausgabe) 2007/3. URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4398> (Stand: 26. 03. 2018), Druckausgabe: 375-385. Hier: 384-385.

³⁹ Ebd. 385

wenn die Völker Europas ihre Zukunft gemeinsam gestalten wollen. Zeitzeugen, die mit ihren Leidensgeschichten zwangsläufig die Verzahnung von Nationalgeschichten beweisen und einen länderübergreifenden Austausch über Erinnerung ermöglichen können, spielen deshalb nach Assmann in diesem gesamteuropäisch perspektivierten Deutungsansatz eine wichtige Rolle.

In seinem Kommentar zu Aleida Assmanns Thesen⁴⁰ erkennt Martin Sabrow, dass Jan und Aleida Assmann einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung der geisteswissenschaftlichen Gedächtnisforschung leisteten und Zeitzeugen einflussreiche Akteure der gegenwärtigen Geschichtskultur sind. Gleichzeitig spricht der Historiker davon, dass Erinnerung zur „Pathosformel unserer Zeit“ avancierte und „mit dem Pathos der Erinnerung die Geschichte wieder zum Mythos“⁴¹ zu werden droht. Nach Sabrow stellt Assmanns Modell das Opfer allzu sehr in den Mittelpunkt und die Kulturwissenschaftlerin betrachtet aktuelle Entwicklungen der abendländischen Kulturen, als hätten diese eine allgemeine, epochenunabhängige Geltung. Sabrow wirft in diesem Sinne Assmann vor, dass sie mit ihren Thesen gegenwärtige Tendenzen als Gesetzmäßigkeiten von Erinnerungs- und Geschichtskulturen erscheinen lässt und dadurch die historischen Dimensionen ihrer gedächtniswissenschaftlichen Begriffe vollkommen ausblendet. In seinen Schlussbemerkungen formuliert Sabrow, warum Zeitzeugenschaft aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive eher eine Herausforderung darstellt:

Die Beförderung der biographischen Erinnerung zu einem gleichwertigen Partner der Geschichtswissenschaft, die sich mit dem Konzept der Gedächtnisforschung mehr oder minder ausgeprägt verbindet, steht in Gefahr, *au fond* die historische Selbstgewissheit der Gegenwart affirmativ zu stärken, statt sie mit den Mitteln der Wissenschaft zu befragen. Zu diskutieren bleibt, wie sich dies mit dem Selbstverständnis einer Historie verträgt, die nicht bloßer Zulieferbetrieb, sondern ebenso kritisches Korrektiv ihrer Zeit sein will.⁴²

Der Zeithistoriker warnt also davor, dass sich die Geschichtswissenschaft nach aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen orientiert und dabei ihre kritische Haltung gegenüber Zeitzeugen verliert. In diesem Sinne spricht er sich nicht gegen diese erinnerungskulturelle Erzählpraxis aus, seine Kritik gilt vielmehr dem undifferenzierten Umgang mit Zeitzeugenberichten. Sabrow lehnt somit Zeitzeugenschaft als historische Erkenntnisquelle nicht ab, sondern fordert stattdessen eine Auseinandersetzung mit der

⁴⁰ Vgl. Sabrow, Martin: Die Lust an der Vergangenheit. Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History (Online-Ausgabe) 2007/3. URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id%3D4667> (Stand: 26. 03. 2018), Druckausgabe: 386-392.

⁴¹ Ebd. 388.

⁴² Ebd. 392.

Zeitgeschichte, wobei Zeitzeugen nicht nur als Oper erscheinen und die Autorität des sich erinnernden Individuums auch hinterfragt werden kann.

Diese Kontroverse zwischen Aleida Assmann und Martin Sabrow verdeutlicht exemplarisch das Spannungsverhältnis zwischen der gedächtnis- und geschichtswissenschaftlichen Forschung. Dass in diesem Kontext ein disziplinübergreifender Ansatz erforderlich ist, zeigen unter anderem die Arbeiten von Harald Welzer, Alexander von Plato und Dorothee Wierling. Welzer, der als Professor Soziologie und Sozialpsychologie im Kulturwissenschaftlichen Institut Essen tätig ist, arbeitete ausgehend von Daniel Schachters und Friedrich Bertletts Überlegungen ein Interpretationsmodell für persönliche Erinnerungen heraus und lieferte mit seinen zahlreichen empirischen Untersuchungen wertvolle Befunde über die Wirkungsweisen des individuellen und familiären Erinnerungshalts.⁴³ Ebenso wie Welzer setzten Alexander von Plato, Almut Leh und Dorothee Wierling mit Herausforderungen der empirischen Arbeit mit Zeitzeugen auseinander, im Gegensatz zu Welzer stehen in ihren Arbeiten aber in erster Linie ausgewählte forschungsethische Probleme der Oral-History-Forschung im Mittelpunkt. Plato und Leh unterbreiten zum Beispiel auch konkrete Vorschläge für die Durchführung von Zeitzeugeninterviews.⁴⁴

Die Auseinandersetzung mit Zeugenschaft findet jedoch nicht nur in den historischen Wissenschaften, sondern auch in anderen Gebieten der geisteswissenschaftlichen Forschung statt. So gaben zum Beispiel die Literaturwissenschaftlerin Shoshana Felman⁴⁵ und der Psychoanalytiker Dori Laub⁴⁶ wichtige Impulse für die Literaturwissenschaft und stellten Analysemodelle für literarische Texte bereit, in denen traumatische Erinnerungen verhandelt werden. In diesem Zusammenhang sind auch *trauma studies* entstanden, die traumatische Erfahrungen und deren Repräsentationen aus einem transdisziplinären Blickwinkel betrachten und sich nicht auf belletristische Erinnerungsentwürfe beschränken. Zeugenschaft wird

⁴³ Vgl. Welzer, Harald. Die Medialität des menschlichen Gedächtnisses. BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, 2008 (21) 1 15-27.

⁴⁴ Vgl. Wierling, Dorothee (2008): Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis – drei Geschichten und zwölf Thesen. BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 2008 (21) 1, 28-36. / Plato, Alexander von (2000): Zeitzeugen und die historische Zukunft. Erinnerung, kommunikative Tradierung und kollektives Gedächtnis in der qualitativen Geschichtswissenschaft – ein Problemaufriss. BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 2000 (13) 1, 5-29./ Leh, Almut. Forschungsethische Probleme in der Zeitzeugenforschung. BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 2000 (13) 1, 64-76.

⁴⁵ Vgl. Felman, Shoshana. Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York/London: Routledge, 1992.

⁴⁶ Vgl. Laub, Dori. Truth and Testimony: The Process and the Struggle. Caruth, Cathy (Hg.). Trauma. Explorations in Memory. London. The John Hopkins University Press. 1995. 61-75.

außerdem unter epistemologischen und politikwissenschaftlichen Gesichtspunkten diskutiert: Sybille Krämer spricht diesbezüglich von einer „Grammatik des Bezeugens“ und legt am Beispiel von Gerichtszeugen dar, dass die aktive Beteiligung von Rezipienten (Zuhörern und Lesern) für Zeugenschaft ein konstitutives Element darstellt und ohne Rezipienten und deren Deutungen Zeugenschaft auch im Kontext des kulturellen Gedächtnisses nicht denkbar ist.⁴⁷ Yasemin Shooman führt diesen Gedanken fort und veranschaulicht am Beispiel der Islam-Debatten, dass Zeugenschaft *per definitionem* nicht nur jederzeit ein aufmerksames Publikum erfordert, sondern auch als politisches Machtmittel funktionalisiert wird. Nach Shooman können Sprecher für sich eine absolute Deutungsmacht reklamieren, indem sie sich als Zeugen positionieren und dadurch andere Sichtweisen für ungültig erklären.⁴⁸

Im zeitgeschichtlichen Kontext hängt Zeugenschaft ebenfalls eng mit Legitimationsfragen zusammen, jedoch in einer anderen Form. Es sind häufig nicht die Zeitzeugen, die sich als authentische historische Quellen inszenieren, sondern politische Akteure, Ausstellungskuratoren und Filmemacher nutzen persönliche Erinnerungen als Beglaubigungsmittel für die eigene Vergangenheitserzählung. Mit dem Verweis auf Gespräche mit Zeitzeugen werden bestimmte Geschichtsdeutungen legitimiert und davon abweichende Darstellungen als nicht authentisch ausgewiesen. Abgekoppelt von fachwissenschaftlichen Diskursen erscheinen Zeitzeugen in massenmedialen Kontexten zunehmend als austauschbare Medienfiguren, die mit ihren Aussagen machtpolitische Positionen rechtfertigen oder eine vereinfachte populärwissenschaftliche Geschichtserzählung im Fernsehen als wahrheitsgemäß kennzeichnen. Auszüge aus Zeitzeugeninterviews werden in Dokumentarfilmen und Infotainment-Sendungen weiterhin eingesetzt, damit die dargestellten historischen Ereignisse wie ein spannungsvoller Thriller oder Krimi erscheinen. Diese Praxis, die historische Fakten und Unterhaltungselemente in einem gefühlsbetonten, dramatischen Format präsentiert, wird im deutschen Geschichtsfernsehen ironisch häufig mit dem Begriff *Knoppisierung*⁴⁹ bezeichnet, weil man diese Darstellungsweise vor allem mit dem ZDF-Historiker Guido Knopp und der von ihm gegründeten Redaktion Zeitgeschichte assoziiert. Wulf Kansteiner kritisiert diese emotionalisierende „televisuelle

⁴⁷ Vgl. Krämer, Sybille. Vertrauenschenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft. Sybille Schmidt / Sybille Krämer/ Ramon Voges (Hg.). Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld. transcript. 117-139.

⁴⁸ Vgl. Shooman, Yasemin. Kronzeuginnen der Anklage? Zur Rolle muslimischer Sprecherinnen in aktuellen Islam-Debatten. Sybille Schmidt / Sybille Krämer/ Ramon Voges (Hg.). Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld. transcript. 331-352.

⁴⁹ Vgl. Schulz, Sonja. Der Nationalsozialismus im Film: von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds. Berlin. Bertz + Fischer. 321.

Geschichtskultur“⁵⁰ und zeichnet anhand von mehreren Beispielen nach, wie der NS-Zeitzeuge im Fernsehen erfunden wurde und wie „greifbare, medientaugliche und ikonographisch aufladbare Durchschnitts-Zeitzeugen“ mit dem langsamen Verschwinden von Überlebenden zu „Mangelware“ wurde.⁵¹ In seinen Überlegungen macht der Historiker weiterhin auch darauf aufmerksam, dass mittlerweile auch die Verwandten von Überlebenden („Verwandschaftszeugen“)⁵² oder Personen, die zwar im Zeitalter lebten, aber vom dargestellten Ereignis nur von anderen oder vom Radio erfuhren, ebenfalls als authentische historische Quellen präsentiert werden.⁵³ Anstelle von Zeitzeugen kommen nun immer wieder Historiker zu Wort, die nach Kansteiner heute schon geschickter mit der Aufgabe umgehen, vor einem nicht fachkundigen Publikum Zusammenhänge zu erklären. „Trotzdem sind ihre Auftritte von zuviel Hochdeutsch und emotionaler Distanz geprägt; Geschichtswissenschaftler weinen einfach nicht genug vor der Kamera.“⁵⁴ – fügt Kansteiner abschließend etwas ironisch hinzu.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Zeugenschaft, obwohl seit Jahrhunderten in vielfältigen Kontexten und Formen in abendländischen Kulturen vorhanden ist, erst nach dem Zweiten Weltkrieg eine besondere Form annahm, die gegenwärtig als Zeitzeugenschaft bezeichnet wird und die eine wesentliche Rolle in unseren Erinnerungskulturen spielt. In diesem Sinne stellt Zeitzeugenschaft ein kulturelles Konstrukt dar, das nicht nur in der Historiographie, sondern auch in zahlreichen weiteren akademischen Bereichen bis heute diskutiert wird. Von der narrativen Psychologie über die Soziologie und Literaturwissenschaft bis zu den Medienwissenschaften widmen sich mehrere Forschungsgebiete diesem Thema und untersuchen die Erscheinungsformen und Konnotationen dieses erinnerungskulturellen Phänomens. Das rege Interesse ist komplexen sozio-kulturellen Wandelprozessen zu verdanken: Zum einen ist das gegenwärtige Konzept der Zeitzeugenschaft maßstäblich durch Video- und Tonaufzeichnungen geprägt, so war der technische Fortschritt unerlässlich dazu, dass sich Zeitzeugen in der Erinnerungskultur und in der Öffentlichkeit überhaupt etablieren konnten. Zum anderen wäre Zeitzeugenschaft ohne die Entstehung der Zeitgeschichte als eigenständige Forschungsdisziplin und ohne *Oral History* als Methode innerhalb der

⁵⁰ Kansteiner, Wulf. Aufstieg und Abschied der NS-Zeitzeugen in den Geschichtsdokumentationen des ZDF. Martin Sabrow/ Frei, Norbert (Hg.). Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945. Göttingen. Wallstein. 2012. 320-353. hier: 343.

⁵¹ Ebd. 323.

⁵² Ebd. 336.

⁵³ Vgl. ebd. 334-337.

⁵⁴ Ebd. 353.

Geschichtswissenschaften nicht denkbar.⁵⁵ Außerdem ist der gewachsene Stellenwert von Zeitzeugen im öffentlichen Diskurs teilweise dem demographischen Wandel zu verdanken, d.h. Nachkriegsgesellschaften wurde immer mehr bewusst, dass die Generation, die noch einen unmittelbaren Zugang zu den Ereignissen und Erfahrungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert und zum Weltkrieg hatten, bald verschwinden wird. Aleida Assmann bietet diesbezüglich eine ähnliche Erklärung:

Vor diesem veränderten gesellschaftlichen Hintergrund hat sich die Last der persönlichen Erinnerung der Zeitzeugen in einen kostbaren Schatz verwandelt, nämlich in ein verpflichtendes Zeugnis für die Mit- und Nachwelt. Ausdruck der Sorge um die Zukunftssicherung solcher Zeugnisse ist eine intensive und ausgedehnte Aufzeichnungsaktivität. Kurz vor dem Abtreten der Zeitzeugen sind die „Kornspeicher“ des kulturellen Gedächtnisses gefüllt worden – in gedruckter Form mit zahllosen Autobiographien und Memoiren, in audiovisueller Form mit Tausenden von *Video Testimonies*.⁵⁶

Zeitzeugenschaft als erinnerungskulturelle Erzählpraxis in der Form, wie wir sie heute kennen, ergab sich also aus dem Zusammenspiel von komplexen technologischen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattfanden und einander gegenseitig beeinflussten. Die Oral-History-Projekte wie *Fortuneoff Video Archive* oder *The Institute for Visual History and Education* sind in diesem Sinne Zeichen für ein verändertes Geschichtsbewusstsein und zugleich Anregung für eine neue Wissenschaftskultur.⁵⁷

Im Hinblick auf die deutsch-deutsche Teilungsgeschichte und die DDR-Vergangenheit kann man festhalten, dass Zeitzeugen in diesem erinnerungskulturellen Kontext ebenfalls präsent sind. Die erwähnten Zeitzeugenbüros bieten Gespräche auch mit Senioren an, die von ihrem Leben vor dem Mauerfall erzählen. Wie erwähnt führen Zeitzeugen Besucher in Hohenschönhausen und anderen Gedenkstätten durch die Ausstellungsräume und vermitteln damit eigene Erinnerungen an die zweite deutsche Diktatur. Die DDR-Zeitzeugenschaft entwickelte sich auf der Grundlage der NS-Zeitzeugenschaft, hervorzuheben ist jedoch, dass Zeitzeugenschaft im öffentlichen DDR-Geschichtsdiskurs in der Form, in der diese Erzählpraxis in der bundesdeutschen Geschichtskultur der Nachkriegszeit vorhanden war, nicht existierte. Wie Silke Satjukow konstatiert, gab es zwar „eine Infrastruktur von Zeitzeugenschaft in der DDR“⁵⁸, doch der Begriff selbst war nicht gebräuchlich. Personen, die

⁵⁵ Vgl. Ernst, Christian / Schwarz Peter Paul. Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien ... 28-29.

⁵⁶ Assmann, Aleida: Die Last der Vergangenheit. 378.

⁵⁷ Vgl. Ernst, Christian / Schwarz Peter Paul. Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien 36-37.

⁵⁸ Satjukow, Silke. „Zeitzeugen der ersten Stunde“. Erinnerung an den Nationalsozialismus in der DDR. Martin Sabrow/ Frei, Norbert (Hg.) Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945. Göttingen. Wallstein. 201-224. Hier: 204.

mit ihren Erinnerungen die antifaschistische Gründungserzählung des ostdeutschen Teilstaates bekräftigten und demzufolge auch in die offiziellen Erinnerungsdiskurse eingebunden waren, nannte man Veteranen. So ist es anzunehmen, dass Zeitzeugenschaft auch nach der Wiedervereinigung andere Konnotationen in den neuen Bundesländern hatte als in den alten.⁵⁹

Die Beschäftigung mit der DDR-Geschichte begann aber nicht unmittelbar nach dem Mauerfall, sondern Zeitzeugenschaft als Deutungskategorie wurde bereits früher, in den 1980er-Jahren in bundesrepublikanischen wissenschaftlichen Arbeiten auf ostdeutsche Verhältnisse übertragen.⁶⁰ In Abhängigkeit davon, ob die sich erinnernden Personen SED-Politiker oder Flüchtlinge sind, entwickelten sich verschiedene Funktionen der Zeitzeugenschaft im Geschichtsfernsehen, wobei die ostdeutsche Geschichte mit ähnlichen inszenatorischen Verfahren und Herangehensweisen konstruiert wird wie die NS-Zeit.⁶¹

DDR-Zeitzeugenschaft hebt sich allerdings von NS-Zeitzeugenschaft ab und DDR-Zeitzeugen verfügen über einige Alleinstellungsmerkmale:

Sie überbrücken einen kleineren Abstand, tragen weniger deutlich die Dignität des Relikts, äußern sich weniger medial als alltagsreal, sind nicht von der Frage nach dem Ende der Zeitzeugen und dem Aufkommen sekundärer Zeitzeugenschaft belastet.⁶²

Als die DDR-Zeitzeugen erschienen, war Zeitzeugenschaft als erinnerungskulturelle Praxis im öffentlichen und wissenschaftlichen Diskurs bereits etabliert und ihre Teilnahme an der Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit stand folglich außer Frage. Gleichzeitig werden ihre Erinnerungen weniger akzeptiert, weil im Vergleich zum Nationalsozialismus im Falle der ostdeutschen Geschichte, wie Sabrow festhält, keine eindeutigen Geschichtsinterpretationen vorliegen, sondern mehrere Erinnerungsdiskurse parallel existieren:

Der jüdische Überlebende sprach oder spricht für Tausende und Abertausende andere, die keine Stimme mehr haben; der DDR-Zeitzeuge tut dies lediglich in Bezug auf das Verfolgungs- und Gefangenenschicksal der unmittelbaren Nachkriegsjahre. Seine Vertreterrolle bezieht sich in der Regel auf die Generationstode und nicht auf den Opfertod.⁶³

⁵⁹ Vgl. Ernst, Christian / Schwarz Peter Paul. Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien ... 28.

⁶⁰ Vgl. ebd. 38.

⁶¹ Vgl. Hoffmann, Hilde. Der Zeitzeuge als Fernsehfigur. Zeitzeugeinsatz in Dokumentationen zum 40. Jahrestag des Mauerbaus. Jahrbuch für Pädagogik. 207-220.

⁶² Sabrow, Martin. Die DDR zwischen Geschichte und Gedächtnis. Christian Ernst (Hg.) Geschichte im Dialog? 'DDR-Zeitzeugen in Geschichtskultur und Bildungspraxis. Schwalbach/ Ts. Wochenschauverlag. 23-37. Hier: 35.

⁶³ Ebd.

Einen weiteren Unterschied zwischen diesen Formen der Zeitzeugenschaft stellt dar, dass die individuellen Erinnerungen „stark unter dem Vorzeichen des durch das Internet in Gang gesetzten Medienwandels [stehen]“.⁶⁴ Abgesehen von diesen Unterschieden zeigen sich jedoch mehrere Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten: DDR-Zeitzeugen treten in populärwissenschaftlichen Geschichtserzählungen ebenfalls als Beglaubigungsinstanzen auf, ihre Einbindung in die politische Bildungsarbeit erfolgt nach denselben Prinzipien. In ihren Erinnerungen sind ähnliche Verdrängungsstrategien vorzufinden.

Zeitzeugenschaft ist aber im Kontext des Nationalsozialismus auch mit dem erinnerungstheoretischen Konzept des kulturellen Traumas eng verbunden. Gleichzeitig wurden auch Deutungsansätze hervorgebracht, welche die Erinnerungen an die Vorwendezeit ebenfalls mit dem Traumbegriff in Verbindung setzen. Vor diesem Hintergrund wäre also möglich, Traumatisierung auch als einen gemeinsamen Bestandteil der NS- und DDR-Zeitzeugenschaft zu betrachten. Eine solche Annäherungsweise ist jedoch äußerst umstritten. Im folgenden Kapitel gehe ich daher der Frage nach, ob und inwiefern sich die soziokulturellen Umwälzungen von 1989/90 als ein kulturelles Trauma interpretieren lassen.

⁶⁴ Ernst, Christian / Schwarz Peter Paul. Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien ... 40.

Kapitel 3: Die Wende im ostmitteleuropäischen Raum als kulturelles Trauma? Kritische Überlegungen zu Piotr Sztompkas Modell

Die Analysekategorie des kulturellen Traumas wird längst wegen ihres inflationären und unreflektierten Gebrauchs heftig kritisiert, ihre Anwendung zur Beschreibung und Deutung kollektiver Erfahrungen wurde radikal hinterfragt. Gleichzeitig etablierte sich jedoch ein transdisziplinärer Ansatz, der meist als *trauma studies* bezeichnet wird und der einen produktiven Austausch über erinnerungstheoretische Fragen in der internationalen Forschungslandschaft ermöglichte. In Anbetracht dieser Debatten stellen die Thesen des polnischen Kulturtheoretikers Piotr Sztompka ein besonders gewagtes Unternehmen dar, indem sie die traumatogene Natur gesellschaftlicher Wandelprozesse und zugleich den traumatischen Charakter der Umwälzungen der Jahre 1989/90 im ostmitteleuropäischen Raum betonen. Dieser Abschnitt bietet eine kritische Lektüre von Sztompkas Thesen und zeigt, welche Widersprüche dieses Traumamodell im Hinblick auf die Wende im mitteleuropäischen Raum aufweist.

Meiner Generation, die in den ersten Jahren der 1990er in Ungarn den Kindergarten oder die Grundschule besuchte, haben sich die politischen Umwälzungen auf eine merkwürdige Weise eingepägt: An einem Sonntagnachmittag, dem 12. Dezember 1993, als das gewöhnliche Disney-Kinderprogramm im Fernsehen ausgestrahlt wurde, wurde plötzlich der Zeichentrickfilm *DuckTales* unterbrochen und Chopins *Trauermarsch* eingespielt. Der erste ungarische Ministerpräsident der Nachwendezeit, József Antall, war gestorben. Nicht nur Gespräche mit Gleichaltrigen, sondern auch YouTube-Videos und Facebook-Gruppen scheinen zu beweisen, dass dieser Moment einem Großteil in Erinnerung geblieben ist und über eine gemeinschaftsstiftende Kraft verfügt. Es könnte daher etwas übertrieben behauptet werden, dass für meine Generation die Beziehung zu den politischen Ereignissen der Nachwendezeit von Anfang an konfliktbeladen, vielleicht sogar traumatisch war, wie es in einigen ungarischen Online-Foren heißt.

Natürlich handelt es sich in diesem Fall um eine saloppe, umgangssprachliche Formulierung; im psychopathologischen Sinne kann gar nicht von einer Traumatisierung die

Rede sein. Der Traumabegriff wird jedoch immer häufiger zur Beschreibung von Diskontinuitäten der kollektiven Identität verwendet und hat offensichtlich in der Wissenschaftssprache eine große Karriere gemacht. Der Begriff ist in beinahe allen denkbaren Zusammenhängen anzutreffen und stellt deswegen offenkundig ein Paradebeispiel für überladene Konzepte der Erinnerungs- und Gedächtnisforschung dar. Ob Zugunfälle, häusliche Gewalt, Genozide oder Terroranschläge anscheinend kann ein breites Spektrum massenhafter Leid- und Unrechterfahrungen als Trauma oder als traumatisierendes Ereignis klassifiziert werden. Alles, was unerwartet und gewaltsam die physische und/ oder psychische Integrität beeinträchtigt und identitätspolitische Spannungsverhältnisse hervorruft, wird mit diesem Begriff beschrieben. Eben aus diesem Grund wird der Begriff kollektives Trauma von vielen als ein undifferenziertes und folglich unzuverlässiges Universalmodell eingestuft.⁶⁵ Vor allem die Übertragung klinisch-psychologischer und psychoanalytischer Deutungsmuster auf kollektive Identitätskonstrukte sowie die Außerachtlassung der Medien- und Narrationsspezifika werden hierbei tendenziell als Defizite aufgezeigt.

Nichtsdestotrotz erlebt das kollektive/kulturelle/soziale Trauma als interdisziplinäre Analysekategorie gegenwärtig eine Konjunktur. Mittlerweile lässt sich sogar ein trendmäßiges Phänomen in der internationalen Forschungslandschaft festhalten, wobei der Traumabegriff ebenso wie das von Pierre Nora geprägte Konzept des Erinnerungsortes als inoffizielle Marketingstrategie funktionalisiert wird, um dadurch Forschungsergebnisse als innovativ zu positionieren. Eine solche Forschungspraxis wirft jedoch wissenschaftstheoretische Fragen nach Beschreibungsadäquatheit sowie nach Inter- und Transdisziplinarität auf. Eine metawissenschaftliche Revision ist daher notwendig geworden: Nachdem jahrelang vorrangig die Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten von Forschungsgebieten betont wurden, sollte nun die Differenz noch prägnanter in den Vordergrund gerückt werden: Disziplinspezifische Kontexte und Konnotationen sollten künftig mehr akzentuiert werden als zuvor. Mit diesem Kapitel plädiere ich somit für eine stärker differenzbewusste Annäherung, die nicht nur zur Rehabilitierung bedeutungsentleerter und inzwischen zum bloßen Label degradierter Begrifflichkeiten, sondern auch zur Erforschung von Transferprozessen zwischen Wissenschaftsdiskursen produktiv beitragen könnte.

⁶⁵ Vgl. Kühner, Angela. Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen: Psychosozial-Verlag. 2008 und Kansteiner, Wulf 2004. Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945. Jaeger, Friedrich / Rösen, Jörg (Hg.). Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 3 Weimar: J. B. Metzler. 2004. 109–138.

Angesichts der Kontroversen über die Anwendung des Traumabegriffes auf kollektive Identitätskonstrukte stellen Piotr Sztompkas Thesen über gesellschaftliche Wandelprozesse als kulturelle Traumata ein gewagtes Unternehmen dar. Sztompka, der als Soziologieprofessor an der Universität Krakau tätig ist, widmet sich insbesondere der Erforschung gesellschaftlicher Wandelprozesse schon seit Anfang der 1990er-Jahre, in seinem Buch *Society in Action: The Theory of Social Becoming* wurde jedoch Trauma als mögliche Analysekategorie noch nicht eingeführt.⁶⁶ Erst von den 2000er-Jahren an ist zu beobachten, dass er allmählich das kulturelle Trauma als Interpretationsrahmen für komplexe gesellschaftliche Veränderungen entdeckt und spezifisch zur Beschreibung der Wendezeit einsetzt. Nach Sztompka bestünde kaum Zweifel darüber, dass die Auflösung des Ostblocks ein traumatogenes Ereignis *par excellence* darstellt⁶⁷ und sich diese gesellschaftlichen Transformationen im Kontext kultureller Traumata hervorragend interpretieren lassen. Sein Ansatz ist vorwiegend soziologisch geprägt, basiert aber gleichzeitig auch auf grundlegenden kultur- und gedächtnistheoretischen Thesen, indem Trauma als eine gesellschaftlich verhandelte Zuschreibung angesehen wird, die durch eine dynamische Prozessualität gekennzeichnet ist. Sztompka hat sich in mehreren wissenschaftlichen Beiträgen mit der Frage auseinandergesetzt, inwiefern sich die tiefgreifenden Wandlerscheinungen im gesellschaftlichen Milieu als Trauma bzw. Traumatisierung deuten lassen. Aus Platzgründen möchte ich mich hier nur auf die erste Fassung des Aufsatzes konzentrieren, der später ohne wesentliche Änderungen im Sammelband *Cultural Trauma and Collective Identity* veröffentlicht wurde⁶⁸ und nicht nur eine ausführliche Darstellung des Modells beinhaltet, sondern sich auch eingehend mit den Nachwendegesellschaften im ostmitteleuropäischen Raum beschäftigt.

Wie bereits erwähnt möchte ich in diesem Kapitel Sztompkas Thesen einer kritischen Lektüre unterziehen und zeigen, warum eine solche Annäherung, die im soziologischen Kontext möglicherweise produktiv sein kann, aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive mehrfach problematisch erscheint. Als Einstieg werde ich zunächst die

⁶⁶ Sztompka, Piotr. *Society in Action: The Theory of Social Becoming*, Chicago. The University of Chicago Press. 1991.

⁶⁷ „There cannot be any doubt that the collapse of communism was a traumatogenic change *par excellence*.“ Sztompka, Piotr. *The ambivalence of social change: Triumph or trauma?* *Polish Sociological Review* 2000/131. 275-290. zitiert nach der Online-Veröffentlichung desselben Textes: WZB Discussion Paper, No. P 00-001 2000. URL: <http://hdl.handle.net/10419/50259> (Stand: 21. 04. 2018) 21.

⁶⁸ Sztompka, Piotr. *The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies*. Alexander, Jeffrey C. (Hg.). *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press. 2004. 155–195.

Argumentationsstruktur des Aufsatzes rekonstruieren und Sztompkas wichtigste Postulate festhalten. Anschließend gehe ich auf einige kritikwürdige Aspekte dieses Traumamodells ein. Thematisiert werden dabei die Konnotationen des Traumabegriffes, die Sequenzialität des Modells sowie Fragen nach der identitätspolitischen Funktionalisierbarkeit historischer Ereignisse.

Sztompkas Modell: Ein kurzer Überblick

Der ausgewählte Beitrag, anhand dessen zunächst Sztompkas Modell vorgestellt wird, gliedert sich in neun Abschnitte. Eingangs wird aus einer historischen Perspektive verfolgt, wie gesellschaftlicher Wandel in den Sozialwissenschaften eingeschätzt wurde. Es werden dabei drei epochenspezifisch dominante Zugänge genannt: a) *discourse of progress* (19. Jahrhundert) b) *discourse of crisis* (Jahrhundertwende bzw. 20. Jahrhundert) c) *discourse of trauma* (Gegenwart)⁶⁹ Anschließend werden vier Merkmale traumatogener gesellschaftlicher Veränderungen identifiziert: (1) *sudden and rapid* (2) *wide and comprehensive* (3) *radical, deep, fundamental* (4) *faced in an unbelieving mood*.⁷⁰

Da die Erscheinungen, die sich auf diese Weise charakterisieren lassen, immer noch ein breites Spektrum umfassen, unterscheidet Sztompka zwischen individuellen und kollektiven Traumaerfahrungen, wobei auch der Begriff *massive trauma* eingeführt wird. Darunter wird eine massenhafte Traumatisierung von Einzelpersonen verstanden, die jedoch nicht als eine gemeinsame Leid- und Unrechterfahrung im kollektiven Bewusstsein erscheint. Sztompka betrachtet deshalb nur solche Ereignisse und Leiderfahrungen als kulturelle Traumata, die im öffentlichen Diskurs auf Grund ihrer identitätspolitischen Relevanz durch Repräsentationen sichtbar werden. Das heißt, dass die Betroffenen diese Ereignisse und Veränderungen als eine gemeinsame Erfahrung wahrnehmen:

Truly collective traumas, as distinct from massive traumas, appear only when people start to be aware of the common plight, perceive the similarity of their situation with that of others, define it as shared.⁷¹

Eine weitere mögliche Unterscheidung wird anhand der sozio-kulturellen Domänen präsentiert, die vom (traumatogenen) Wandel betroffen sind: (1) *population* (2) *social*

⁶⁹ Sztompka, Piotr. The ambivalence of social change: Triumph or trauma? 5-6.

⁷⁰ Ebd. 8-9.

⁷¹ Ebd. 10.

organization (3) *culture: axio-normative and symbolic belief systems of society*.⁷² Im dritten Abschnitt des Aufsatzes werden auch die möglichen Auslöser kollektiver Traumata aufgelistet: (1) *cultural contact* (2) *spatial mobility* (3) *change of fundamental institutions* (4) *changes of ideas*.⁷³ Darüber hinaus betont Sztompka, dass kollektive Traumata kulturelle Konstrukte sind, deren Wahrnehmung stark von der jeweiligen Struktur und Norm einer Gesellschaft abhängig ist:

For example: the privatization of health services, the reform of pensions, the demand for tuition at the universities [...] are interpreted in terms of old socialist cultural expectations, as violating the paternalistic obligations of the state, and are experienced as highly traumatic.⁷⁴

Wie Wandelprozesse wahrgenommen werden, steht des Weiteren im engen Zusammenhang mit den Sozialschichten: Sztompka konstatiert deswegen, dass gesellschaftliche Gruppen, die ein höheres Bildungsniveau haben, gut vernetzt und in einer besseren finanziellen Lage sind, weniger von Traumatisierung betroffen sind und bessere Chancen bei der Bewältigung von gesellschaftlichen Veränderungen haben. Im sechsten Abschnitt werden in Anlehnung an Robert K. Merton vier Adaptationsmodi näher beschrieben, die nach Sztompka typische Bewältigungsversuche kultureller Traumatisierungen darstellen können: (1) *innovation* (2) *rebellion* (3) *ritualism* (4) *retreatism*.⁷⁵ Anhand dieser Ausführungen wird eine Systematisierung durchgeführt, wobei Trauma als ein Prozess gedacht wird (*traumatic sequence*), der sich wie folgt aus sechs Etappen zusammensetzt:

- (a) initiating traumatogenic change (sudden, comprehensive, deep and unexpected),
- (b) disorganization of culture and accompanying cultural disorientation of actors [...]
- (c) traumatizing situations or events, appearing as a result of traumatogenic change in areas other than culture and affecting the "lifeworld" of the people [...]
- (d) traumatic condition expressed by a set of traumatic symptoms, mental or behavioral [...]
- (e) post-traumatic adaptations employing various strategies of coping with trauma [...]
- (f) overcoming trauma, by consolidation of a new cultural complex (the closing phase of the sequence)⁷⁶

Hervorgehoben wird auch, dass diese Sequenz jeweils vom Wahrnehmungs- und Erwartungshorizont der betroffenen Gesellschaft abhängig ist und traumatische Ereignisse und Erfahrungen innerhalb der betroffenen Gesellschaft je nach Generation unterschiedlich perspektiviert werden können. Zur Veranschaulichung des Modells folgt eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Wende im ostmitteleuropäischen Raum, wobei der Fokus

⁷² Ebd. 10-11.

⁷³ Ebd. 12-13.

⁷⁴ Ebd. 15.

⁷⁵ Ebd. 17-18.

⁷⁶ Ebd. 18-19.

vorwiegend auf Polen liegt.⁷⁷ Die historischen Ereignisse, politisch-diplomatische Entscheidungen sowie gesellschaftliche Veränderungen werden vor dem erarbeiteten theoretischen Hintergrund analysiert und den einzelnen Etappen der Traumasequenz zugeordnet. Die erfolgreiche Demokratisierung und die volkswirtschaftliche Konjunktur Polens sowie die Herausbildung einer kapitalstarken Mittelschicht werden schlussendlich als Beweise für die gelungene (beinahe abgeschlossene) Bewältigung angeführt.⁷⁸ Im letzten Teil wird das kulturelle Trauma als ein möglicher Modus des gesellschaftlichen Werdens (*social becoming*) eingeschätzt.

Widersprüche und Inkongruenzen in Sztompkas Modell

Sztompkas Thesen wirken zweifelsohne überzeugend, was teilweise auch der sorgfältig aufgebauten Argumentationsstruktur zu verdanken ist: Das Modell wird schrittweise erarbeitet, indem nicht nur eine Arbeitsdefinition vorgestellt wird, sondern auch zahlreiche Teilaspekte (Traumasensibilität von Sozialgruppen, Medienrepräsentationen, mögliche Bewältigungsstrategien usw.) ausführlich problematisiert werden. Der Aufsatz ist dabei durch einen regelrechten Klassifizierungswahn gekennzeichnet; sogar Sztompka selbst scheint sich in seinen Kategorien zu verlieren. Auf Seite 25 sollten beispielsweise vier traumatisierende gesellschaftliche Umstände (*traumatizing conditions*) aufgelistet werden, von denen letzten Endes jedoch nur drei vorgestellt werden. Vielleicht handelt es sich um einen bloßen Schreibfehler, da die vierte (?) Kategorie zweimal genannt wird.

Fragwürdig ist jedenfalls, ob von diesen Klassifizierungen wirklich Gebrauch gemacht wird und sie zur Aussagekraft der Thesen beitragen oder das Gegenteil der Fall ist. Ein Beispiel dafür: Im zweiten Abschnitt werden, wie bereits erwähnt, vier Merkmale für traumatogene gesellschaftliche Veränderungen angegeben. Solche Transformationen sollen nach Sztompka rapide und unerwartet stattfinden, die Mehrheit der Gesellschaft betreffen und eine radikale Umgestaltung sozio-kultureller Verhältnisse mit sich bringen. Später im vierten Abschnitt hingegen wird anerkannt, dass sich kulturelle Traumata vorrangig in der öffentlichen Imagination manifestieren: „There may be traumas which are not rooted in any real traumatizing conditions or situations, but only in the widespread imaginations of such events.“⁷⁹ Diese Feststellung unterminiert demnach die früheren Ausführungen. Eine

⁷⁷ Ebd. 21-33.

⁷⁸ Ebd. 40ff.

⁷⁹ Ebd.15.

Klassifizierung traumatogener Bedingungen hilft deshalb kaum bei der Diagnostik kultureller Traumata.

Dass Sztompka kulturelle Traumata in erster Linie am Beispiel der Ereignisse der ostmitteleuropäischen Wende untersucht, führt nämlich dazu, dass er sein Augenmerk vor allem auf gesellschaftliche Heilungsprozesse (d.h. konkret auf die erfolgreiche Demokratisierung Polens) richtet und deswegen einen wichtigen Aspekt kollektiver Leid- und Unrechterfahrungen marginalisiert. Kaum Erwähnung findet nämlich, dass traumatische Erfahrungen eben wegen ihrer identitätspolitischen und ideologischen Funktionalisierbarkeit als „Kränkungen“ im kollektiven Bewusstsein erscheinen. Würde das im Modell stärker fokussiert, so wäre auch einzusehen, dass bestimmte Erfahrungen sogar in späteren Zeiten fast beliebig neu positioniert und kontextualisiert werden können. Das Ausmaß der gesellschaftlichen Veränderungen im ursprünglichen historisch-gesellschaftlichen Kontext spielt bei der Reinterpretation nicht unbedingt eine Rolle. So einen Fall findet man zum Beispiel in der serbischen Erinnerungskultur, worauf Vamik D. Volkan aufmerksam macht.⁸⁰

Dass sich Sztompkas Traumakzept nur bedingt eignet, die identitätspolitische Ambivalenz sozio-kultureller Veränderungen auszuleuchten, belegt auch, dass der Traumabegriff zwangsläufig zu einer Pathologisierung von Gesellschaften führt. Der Traumabegriff setzt nämlich schon im individualpsychologischen Kontext ein normales (in Wirklichkeit jedoch nicht existentes) Funktionieren der Psyche voraus.⁸¹ Eine Kränkung oder Wunde kann nämlich erst dann wahrgenommen werden, wenn man implizit Normalität konstruiert und Veränderungen vor dieser Folie in den Blick nimmt. Wird aber anerkannt, dass sich Gesellschaften in ständigem Wandel befinden, wie im einleitenden Abschnitt angenommen wird, so ist es schwierig zu definieren, was konkret unter dem normalen Funktionieren einer Gesellschaft zu verstehen ist.

Wird Trauma und Traumatisierung als (krankhafte) Abweichung von einem hypothetischen normalen Funktionieren einer Gesellschaft gedacht, so fließen Werturteile, die durch die Anerkennung der immanenten gesellschaftlichen Dynamik eingangs eliminiert wurden, wieder in die Argumentation ein und es entstehen logische Widersprüche. Wird beispielsweise angenommen, dass Nachwendegesellschaften durch ihre sozio-kulturellen

⁸⁰ Vgl.: Volkan, Vamik D. *Enemies on the Couch. A Psychopolitical Journey Through War and Peace*. Durham. Pitchstone. 2013.

⁸¹ Vgl.: Kühner, Angela. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag. 2008 33f.

Umwälzungen traumatisiert wurden, wie das am konkreten Beispiel Polens gezeigt wird, so werden die vorwendezeitlichen (totalitären) gesellschaftlichen Umstände indirekt mit gesellschaftlicher Normalität assoziiert. Gleichzeitig wird die Wende als eine Krankheit dargestellt, die Symptome aufweise und gegen die die kommende Generation bereits „geimpft“ sei („*the carriers of a new culture inoculated against post-communist trauma*“⁸²). Weiterhin werden die Veränderungen im ostmitteleuropäischen Raum als eine Wunde präsentiert („*wounds inflicted to culture*“⁸³), deren Heilung lange dauere („*may we expect lasting healing of the post-communist trauma*“⁸⁴) und deren uneffektive Behandlung zur Lähmung („*social activism is paralyzed*“⁸⁵) und zum Zusammenbruch („*a sure prescription for the collapse of the culture*“⁸⁶) führen könne.

Mit dieser Traumametaphorik werden zwangsläufig nicht nur pathologische Konnotationen in den soziologisch-kulturwissenschaftlichen Diskurs transportiert: Es gilt auch zu bedenken, dass die Metaphorik im Grunde genommen auf einer statischen Körpervorstellung basiert. Obwohl die Übertragung medizinischer Begriffe auf soziologische, staatsphilosophische Kontexte bis in die Antike zurückreicht, wirft dieser Transfer weitere Fragen auf, weil Körper dabei als eine statische, geschlossene Entität imaginiert wird. Betrachtet man die Gesellschaft als einen interaktiven, dynamischen Prozess, wie auch Sztompka mehrmals unterstreicht, dann ist es demnach widersprüchlich, von „*social and cultural tissue*“⁸⁷ oder von „*cultural fabric of societies*“⁸⁸ zu sprechen, denn diese Formulierungen stellen die Beständigkeit sozio-kultureller Verhältnisse in den Vordergrund und lassen die komplexen Wechselwirkungen teilweise unberücksichtigt.

Für Verwirrung sorgt des Weiteren die Übernahme anderer Begrifflichkeiten, die ebenfalls der klinischen Pathologie entlehnt sind. So wird zum Beispiel Schock als Synonym für ein kulturelles Trauma/ traumatische Veränderungen benutzt⁸⁹, obwohl dieser Begriff im ursprünglichen Kontext distinkten Krankheitsbildern vorbehalten war und klar vom Trauma abgegrenzt wird. Auch wenn Sztompka besonders vorsichtig mit seiner Wortwahl ist und zwischen *traumatogenic*, *(potentially) traumatic* und *tramatizing events* unterscheidet,

⁸² Sztompka, Piotr. The ambivalence of social change: Triumph or trauma? 43.

⁸³ Ebd. 11.

⁸⁴ Ebd. 42.

⁸⁵ Ebd. 43.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd. 7.

⁸⁸ Ebd. 12.

⁸⁹ Ebd. 13.

bekommt man immer wieder den Eindruck, dass eine solche Klassifizierung der Komplexität gesellschaftlicher Wandelprozesse nur bedingt gerecht werden kann. Es wird zwar anerkannt, dass nicht alle traumatogenen Veränderungen in allen Gesellschaften und in allen Epochen Traumatisierung verursachen, doch scheint Sztompka eine klare Differenzierung zwischen seinen Kategorien nicht zu gelingen. An einer Stelle ist beispielsweise Folgendes zu lesen:

The career of the concept of trauma as applied to society begins with the realization that change itself, irrespective of the domain it touches, the groups it affects, and even irrespective of its own content, may have adverse effects, bring shocks and wounds to the social and cultural tissue.⁹⁰

Im Zitat wird Wandel im Allgemeinen mit Traumatisierung gleichgesetzt, indem hier erneut von Wunden und Schocks die Rede ist, die ungeachtet der betroffenen Sozialschicht und des Ausmaßes der Veränderung entstehen. Problematisch ist dabei, dass Wandel indirekt erneut als ein Ausnahmezustand betrachtet wird, wenngleich an anderen Stellen eben das Gegenteil postuliert wird.

Dass Sztompkas Modell der Komplexität sozio-kultureller Wandelprozesse nicht immer Rechnung trägt, wird auch dadurch ersichtlich, dass in diesem Modell ein quasi automatischer Ablauf der Traumasequenz (*traumatic sequence*) nahegelegt wird. Auch die abschließenden Bemerkungen, in denen Beweise für die erfolgreiche Traumabewältigung im nachwendezeitlichen Polen angeführt werden, positionieren die Wende und ihre komplexen Nachfolgeerscheinungen als einen Prozess, der mit dem Generationenwechsel und dank der politischen und wirtschaftlichen Erfolge abgeschlossen werden kann. Unberücksichtigt bleibt aber, dass diese Ereignisse und Erfahrungen zwar allmählich ins kulturelle Gedächtnis im Assmann'schen Sinne eingehen, jedoch weiterhin virulent bleiben können und je nach identitätspolitischen Bedürfnis zu einer späteren Zeit aktualisiert und ideologisch funktionalisiert werden können. Wie bereits erwähnt, bringt das Volkan sehr nachvollziehbar auf den Punkt, indem er am Beispiel der Schlacht auf dem Amselfeld (1389) zeigt, dass sogar Ereignisse, die bereits hunderte Jahre zurückliegen, im öffentlichen Diskurs wieder aufgegriffen und politisch wirksam werden können.⁹¹ So ist im Falle umfassender gesellschaftlicher Veränderungen nicht von einem endgültigen Abschluss zu sprechen. Wie Markus Brunner Volkans Ansatz komplementiert, ist dies der Tatsache zu verdanken, dass

⁹⁰ Ebd. 7.

⁹¹ Vgl. Volkan, Vamik D. *Enemies on the Couch*.

sich solche Erfahrungen durch kollektive Traumanarrationen (in mediatisierter Form) und nicht genealogisch fortpflanzen.⁹²

An diesem Punkt wird noch ein Defizit des Sztompka'schen Modells sichtbar: In seinem Ansatz ist die Anwendung des Traumabegriffes deswegen problematisch, weil trotz sorgfältiger Terminologie und Aussortierung bestimmter Ereignisse und Erfahrungen, das, was laut Sztompka unter die Kategorie des kulturellen Traumas fällt, immer noch eine große Heterogenität aufweist. Je nach Argumentationsbedarf wird im Aufsatz nämlich auf bildungspolitische, volkswirtschaftliche oder eben auf innenpolitische Entwicklungen hingewiesen, ohne einen Unterschied zwischen Repräsentationen/ Narrationen dieser Entwicklungen und ihren Folgen zu machen.

Abschließend ist noch festzuhalten, dass das Modell einen geradlinigen (beinahe teleologischen) Verlauf der Traumasequenz impliziert und eine Überlappung der einzelnen Etappen nur teilweise zulässt, obgleich es wohl denkbar wäre, dass die einzelnen Etappen in den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten nicht gleichzeitig erreicht werden. Traumatische Veränderungen müssen ja auf Grund der Unterschiede zwischen den Sozialschichten nicht unbedingt simultan wahrgenommen werden und die Auslöseimpulse und Auswirkungen können ebenfalls andere Formen annehmen. Dass Sztompka von einer linearen Entwicklung ausgeht, lässt sich bereits zu Beginn seiner Ausführungen nachweisen: „This new discourse first manifests itself at the level of common thinking, then through the media, literature, and eventually through sociological debate [...].“⁹³ Auch hierbei wäre es angebracht, eher eine Verflechtung der aufgelisteten Wahrnehmungs- und Repräsentationsmodi anzunehmen, da zum Beispiel die öffentliche Meinung (*common thinking*) ohne mediatisierte Inhalte kaum vorstellbar ist und sich diese Domänen der Öffentlichkeit in einer ständigen Interaktion miteinander befinden. Eine "Kettenreaktion" zu vermuten, wie bei Sztompka zu beobachten ist, dient teilweise zur Legitimierung des entworfenen Modells und der soziologischen Forschung selbst. Dass das Beispiel Polens erst im zweiten Teil des Aufsatzes dargestellt wird, hat eine ähnliche Funktion. Indem zuerst die Traumasequenz durch Engführung gesellschaftlicher Faktoren entwickelt wird und die sozio-

⁹² Vgl. Brunner, Markus. Critizing Collective Trauma: A Plea for a Fundamental Social Psychological Reflection of Traumatization Processes. Barrette, Catherine /Haylock, Bridget/Mortimer, Danielle (Hg.). Traumatic Imprints. Performance, Art, Literature and Theoretical Practice, Oxford: Inter-Disciplinary Press. 2012. 199–207

⁹³ Sztompka, Piotr. The ambivalence of social change: Triumph or trauma? 7.

kulturellen Veränderungen von 1989/1990 im Anschluss thematisiert werden, wird Sztompkas Methode indirekt als ein rein deskriptives Verfahren positioniert.

Fazit: Kritik an Sztompkas Traumamodell

Die kritischen Bemerkungen über Piotr Sztompkas Traumamodell zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Betrachtung der ostmitteleuropäischen Wende als kulturelles Trauma zwar in die aktuellen Trends der geisteswissenschaftlichen Diskurse einfügt, sich aber durch eine derartige Herangehensweise zahlreiche Widersprüche und Inkongruenzen ergeben: Erstens führt eine solche Thematisierung zwangsläufig zur Pathologisierung von Nachwendegesellschaften, zweitens eignet sich der Traumabegriff, der ursprünglich auf einer statisch-normativen Vorstellung beruht, nur bedingt zur Beschreibung komplexer gesellschaftlicher Dynamiken (auch wenn dabei Trauma explizit als Prozess gedacht wird); drittens bleiben in einem solchen Modell Leid- und Unrechterfahrungen sowie die unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi der einzelnen sozialen Gruppen teilweise unberücksichtigt, was eine Simplifizierung und latente Teleologisierung der Wendeereignisse in sich birgt (entweder gesellschaftliche Heilung oder Zusammenbruch sind im Modell denkbar; Zwischenstufen gibt es laut Sztompka keine). Ob sich Sztompkas Ansatz im soziologischen Forschungskontext als produktiv erweist und weitere Erkenntnisse liefert, kann aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive nicht beurteilt werden. Dass dieses Modell im Kontext der Kulturwissenschaften allerdings zahlreiche Inkongruenzen aufweist und deshalb eher nur neue Fragen aufwirft, scheint anhand dieser Lektüre bestätigt zu sein.

Zwischenbilanz 1: Vielschichtige Wahrnehmungsweisen der DDR-Vergangenheit

Im ersten größeren Abschnitt meiner Arbeit fokussierte ich mich vorwiegend auf Leitbegriffe der kulturwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung. Eingangs wurden im Hinblick auf die DDR-Vergangenheit festgestellt, dass sich die ostdeutsche Geschichte und die damit verbundenen Erinnerungen und Erfahrungen noch nicht ihren festen Platz im bundesdeutschen Erinnerungshaushalt gefunden haben. Die vielfältigen und häufig kontroversen Deutungsansätze und Betrachtungsweisen lassen darauf schließen, dass der Übergang vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis im Assmann'schen Sinne noch nicht so fortgeschritten ist, wie im Fall des Nationalsozialismus und des Holocaust. In vielen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Kontexten erscheint die Vorwendezeit und somit die ostdeutsche Teilgeschichte als die Geschichte eines Unrechtstaates. Gleichzeitig wird der Beispielcharakter der DDR-Verhältnisse im sozialen Bereich betont. Dieses *Fortschrittsgedächtnis*, wie Martin Sabrow einen solchen Standpunkt bezeichnet, ist aber in der heutigen Erinnerungslandschaft nur beschränkt zu beobachten. Vielmehr werden positive Erinnerungen in den Vordergrund gerückt, wobei die Unterdrückung und die Einschränkung der Freizügigkeit und der Meinungsfreiheit auch nicht verschwiegen werden. In diesem Fall wird die DDR-Vergangenheit trotz des Diktaturcharakters nicht als Umweg deutscher Geschichte betrachtet, sondern eher als eine Epoche, die auch mit schönen Erinnerungen verbunden ist. Diese Betrachtungsweise subsumierte Sabrow unter dem Begriff *Arrangementgedächtnis*.

Zeitzeugenschaft erweist sich für diese unterschiedlichen Deutungsrahmen gleichermaßen wichtig, deshalb war das Anliegen des anschließenden Kapitels, diese erinnerungskulturelle Wissenspraxis aus historischer Sicht zu beschreiben und in einem weiteren Schritt DDR-Zeitzeugenschaft von NS-Zeitzeugenschaft abzugrenzen. Da einige Wissenschaftler wie der Soziologe Piotr Sztompka dafür argumentieren, dass die Wende als ein kulturelles Trauma anzusehen ist, stellte sich die Frage, ob Traumatisierung einen gemeinsamen Bestandteil der Erinnerungskulturen des Holocaust und der DDR darstellt. Die eingehende Auseinandersetzung mit dem kulturwissenschaftlich geprägten, jedoch vorwiegend soziologisch ausgerichteten Modell führte zum Schluss, dass die Wende nur bedingt als

kulturelles Trauma zu konzeptualisieren ist. So gesehen ist Traumatisierung in diesem Kontext als ein Differenzmerkmal zu erachten.

Nach diesen erinnerungs- und gedächtnistheoretischen Überlegungen kristallisierten sich folgende weiterführende Forschungsfragen heraus: Inwiefern spiegeln die zeithistorischen Darstellungen in zeitgenössischen Comics und Graphic Novels diese vorherrschenden Erinnerungsmuster der DDR-Vergangenheit wider? In welchen Formen und wurde die DDR-Zeitzeugenschaft in der graphischen Literatur rezipiert? Wie wird Zeitzeugenschaft in der Vermittlung der ostdeutschen Zeitgeschichte funktionalisiert? Um diese Fragen beantworten zu können, werde ich zunächst klarstellen, was sich unter dem Begriff graphische Literatur verbirgt und wie sich weitere Bezeichnungen wie Graphic Novel, Comic oder sequenzielle Kunst mit diesem Begriff ins Verhältnis setzen lassen. Darauffolgend können die thematischen Schwerpunkte und erzähltechnische Verfahren in Comics über die DDR herausgearbeitet werden.

Kapitel 4: Comics – Sequenzielle Kunst – Graphische Literatur

Graphic Novel als Begriff wurde und wird in der Comicforschung beinahe ebenso viel und kontrovers diskutiert wie der Comicbegriff selbst. Bekanntermaßen herrscht kein Konsens darüber, was Comics sind und wie sich die unterschiedlichen Spielarten voneinander abgrenzen lassen. Während einige Comics als ein eigenständiges Medium betrachten, argumentieren andere dafür, dass es sich um eine graphische Gattung der Literatur handelt. Es gibt Deutungsansätze, die auch mittelalterliche Darstellungen oder auch die ägyptischen Wandzeichnungen als Vorläufer des Comics betrachten, wohingegen andere die Ansicht vertreten, dass Comics (mindestens in ihrer heutigen Form) erst in den Zeitungen des 19. Jahrhunderts erschienen sind. Weiterhin gehen die meisten Wissenschaftler davon aus, dass der Comics ein Erzählmedium darstellt und diese Geschichten mit dem Ineinandergreifen von sprachlichen und visuellen narrativen Verfahren *Storyworlds* herstellen. Gleichzeitig wird bezweifelt, ob Narrativität ein distinktives Merkmal des Comics ist. Am häufigsten wird auf die Definition eines der berühmtesten Comictheoretikers verwiesen, der der zugleich bis zum heutigen Tag auch als Comiczeichner tätig ist. Scott McCloud schlägt in seinem Grundlagenwerk *Understanding Comics* (deutsch: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*) die folgende Beschreibung vor: „Zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/ oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.“⁹⁴ Für McCloud spielt die räumliche Anordnung der Zeichen eine zentrale Rolle und er geht ferner davon aus, dass Comics zwangsläufig einen Sinn vermitteln. Diese Definition kann auch Gemälde, Wandteppiche und eine beliebige Komposition von verschiedenen Bildern und Gegenständen umfassen. Wie Martin Schüwer in seiner Comicnarratologie bemerkt, ist in diesem Ansatz die Produktionsweise des Comics komplett unberücksichtigt.⁹⁵ Wenn man Buchstaben in einem Text als ein Nacheinander von visuellen Zeichen betrachtet, könnte man zum Beispiel auch diese Dissertation als einen Comic ansehen.

⁹⁴ McCloud, Scott. *Comics richtig lesen*. Hamburg. Carlsen. 1994. 17.

⁹⁵ Vgl. Schüwer, Martin. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier. Wiss.-Verlag Trier. 6-12.

Die Bezeichnung *sequential art* oder *sequenzielle Kunst*, die von dem amerikanischen Comiczeichner Will Eisner geprägt wurde,⁹⁶ erscheint nicht weniger problematisch als McClouds Definition. Eisner fokussiert mit seinem Begriff Sequenzialität als Alleinstellungsmerkmal des Comics und betont, dass die Abfolge von Bildern für Comics eine konstitutive und medienspezifische Eigenschaft darstellt. Diesbezüglich ist jedoch zu bemängeln, dass sich auch Filme und Zeichentrickfilme auch aus Einzelbildern zusammensetzen und trotzdem nicht als Comics betrachtet werden. Außerdem wird mit dem Begriff auch der Kunstcharakter des Comics akzentuiert und damit werden medienspezifische Produktions- und Rezeptionsweisen ausgeblendet: Dass Comics in mehrfachen Ausfertigungen seriell entstehen, massenmedial verbreitet werden und meist eine ausgedehnte Sammel- und Fankultur begründen, wird hier nicht beachtet. Ebenso wenig wird auf mögliche Traditionslinien in der Kunst und Literatur verwiesen.

Im Gegensatz zu Eisners Konzept betont der Ausdruck *graphische Literatur* und damit auch die Bezeichnung Graphic Novel nicht die Bezüge zur bildenden Kunst, sondern zu literarischen Erzählformen und Gattungen. Wie Juliane Blank zusammenfassend feststellt, werden Graphic Novels in der Regel im Gegensatz zu Comics bzw. Comicstrips definiert. Nach Blank beinhalten die gängigen Begriffserklärungen folgende Elemente:

- 1) Graphic Novels erzählen abgeschlossene Geschichten [...]
- 2) Graphic Novels richten sich eher an Erwachsene. [...]
- 3) Graphic Novels unterliegen keinen thematischen oder strukturellen Einschränkungen. [...]
- 4) Graphic Novels sind komplexer und anspruchsvoller als andere Comics.⁹⁷

Obwohl diese Kriterien sinnvoll erscheinen mögen, erweisen sie sich nach Blank beim genaueren Betrachten eher oberflächlich und undifferenziert: Nicht alle Comics, die als Graphic Novel etikettiert werden, zeichnen sich durch eine kohärente Geschichte aus, sondern es gibt auch hier Fortsetzungen und äußerst fragmentarische Erzählungen. Werke, die als Comics oder Graphic Novels bezeichnet werden, adressieren je nach Erzählweise und Erzählgegenstand verschiedene Altersgruppen, wobei die Adressierung nicht vom Format abhängig ist, wie u.a. Blank betont. Auch Comichefte weisen eine enorm große thematische Vielfalt auf und sind folglich keineswegs mit Kindergeschichten gleichzusetzen. Ob die Erzählungen, die unter der Bezeichnung Graphic Novel firmieren, künstlerisch gesehen einem

⁹⁶ Vgl. Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. Tamarac/ Florida. Poorhouse. 1985.

⁹⁷ Blank, Juliane. *Vom Sinn und Unsinn des Begriffs Graphic Novel*. Berlin. Ch. A. Bachmann. 2014. 21-23.

höheren Standard entsprechen, sei ebenfalls dahin gestellt, weil hierfür ja keine eindeutigen Gütekriterien zu bestimmen sind.

Aus diesen Gründen wird die Bezeichnung Graphic Novel in der deutschsprachigen Comicforschung tendenziell als Label betrachtet. Diese Betrachtungsweise veranschaulicht wohl Thomas Hausmanningers folgende ironische Einschätzung: „Der Gehalt des Begriffs Graphic Novel ließe sich deshalb mit Recht auf das reduzieren, was er haptisch ist, nämlich einen Aufkleber, der auf alles passt, an dem er haftet.“⁹⁸ Der Comicwissenschaftler lehnt die wissenschaftliche Verwendung des Begriffs für fehlgeleitet, weil das Konzept nur scheinbar zur gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Anerkennung des Mediums beiträgt und unsichtbar wieder die Unterscheidung zwischen der Hoch- und Populärkultur in die Diskussion zurückführt:

Da das Hochkulturstereotyp der Spaltung dient und auf diese Weise mit einer schlichten Dichotomie operiert, kann die Unterscheidung zwischen Graphic Novels und Comics außerdem den Blick für die hohe Ausdifferenziertheit der Comics selbst verstellen. Sollte dies geschehen, so bewirkt der Aufkleber nicht nur keinen Fortschritt im kulturellen Bewusstsein, sondern evoziert vielmehr sogar einen Rückschritt.⁹⁹

So wird also vor allem kritisiert, dass die graphische Literatur nur bestimmte Spielarten und Erscheinungsformen des Comics umfasst und andere als künstlerisch minderwertig und erzähltechnisch weniger anspruchsvoll positioniert. Eine ähnliche Meinung vertritt auch Ralf Palandt:

Im Bereich der Werbung mag die Verwendung des Marketing-Labels, wie andere verkaufsfördernde Maßnahmen auch, legitim sein. Kritik an der darüber hinausgehenden Verwendung gibt es, auch wenn sie sich bisher kaum Gehör schaffen konnte.¹⁰⁰

In seinem ausführlichen Aufsatz zeichnet Palandt die Entstehungsgeschichte des Comics nach und gelangt ebenso wie Hausmanninger zum Schluss, dass Graphic Novels keineswegs als das Erwachsenwerden des Mediums zu erachten sind, sondern vielmehr eine gesellschaftliche Betrachtungsweise widerspiegeln. Dass sich der Begriff trotz seiner Undifferenziertheit sowohl im wissenschaftlichen und öffentlichen Diskurs über Comics massiv durchsetzte, beweist auch die thematische und erzählerische Vielfalt, die heute unter Graphic Novels

⁹⁸ Hausmanninger, Thomas. Die Hochkultur-Spaltung. »Graphic Novel« aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive." Dietrich Grünewald (Hg.). Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie. Bochum: Ch. A. Bachmann, 2013. 17–30. Hier: 19.

⁹⁹ Ebd. 26.

¹⁰⁰ Palandt, Ralf. Comics- Geschichte, Struktur, Interpretation. Marc Hieronimus (Hg.). Visuelle Medien im DaF-Unterricht. (Materialien Deutsch als Fremdsprache, 90.) Göttingen: Universitätsverl. Göttingen, 2014. 77–118. Hier: 112.

subsummiert wird. So verweist Bernd Dolle-Weinkauff darauf, dass die Formate und Genres, da als Graphic Novels kategorisiert werden, recht unterschiedliche Erzählungen „wie den Comic in Buchform, den nichtseriellen Comic, den an Erwachsene adressierten Comic sowie alle Arten von Comic – und Bildgeschichtenhybride“¹⁰¹ darstellen. Aus diesem Grund erscheint die Graphic Novels für Ole Frahm als ein diskursives Konstrukt und er argumentiert dafür, dass die immanente ironisch-parodistische Wirkung des Comics in den als Graphic Novels etikettierten Erzählungen nicht verloren geht. Frahm behauptet, dass sich Graphic Novels von ihrer Erzählweise her nicht wesentlich von Comicstrips unterscheiden und diese Werke mit ihren visuell-sprachlichen Verfahren auf narrative Techniken Bezug nehmen, die meist mit der Schundliteratur assoziiert werden. Für Frahm handelt es sich um eine weitere parodistische Spielart des Comics:

Jede Fiktion des graphischen Romans, die dessen Produktionsbedingung verdrängt, übersieht auch die immanente Kritik an den gesellschaftlichen Zeichenverhältnissen, die in ihm strukturell arbeitet. In dieser parodistischen Struktur stellen *Graphic Novels* die gesellschaftlichen Machtverhältnisse aus, die kein Anfang und kein Ende haben; in der die Subjekte sich auch durch die Fiktion einer eigenen Biographie nicht selbst setzen können, sondern immer von einer eigentümlichen Doppelgängerhaftigkeit heimgesucht werden; Machtverhältnisse schließlich, die Wertungen und Abwertungen produzieren, die umkämpft sind.¹⁰²

In diesem Sinne ermöglichen Graphic Novels eine kritisch-ironische Auseinandersetzung mit gesellschaftlich-kulturellen Hierarchien und Kategorien. Wolfgang Hallet betrachtet diese Bildgeschichten, die in Buchform erscheinen und comicspezifische Erzählverfahren einsetzen, ähnlich wie Frahm als eine vielfältige soziale Praxis, mit der Gesellschaften komplexe und diffuse Erscheinungen wie Migration, Industrialisierung, Urbanisierung oder Kriegserfahrungen darzustellen und zu deuten versuchen. Hallet hebt diesbezüglich hervor:

Die spezifische Leistung und ein Teil der Faszination der *graphic novel* liegt gewiss darin, dass sie solche Phänomene im wörtlichen Sinne zur Anschauung bringt und aus der Perspektive von Individuen in Form sich „bewegender“, d.h. sequenzierter Bilder darstellt. Anders als der Film aber bringt sie die Bilder zum Stillstand. Somit erlaubt sie das reflektierende Verweilen beim Einzelbild, die kontemplative Betrachtung einer Situation und ein Vor und Zurück zwischen den Bildern (*panels*).¹⁰³

In dieser Arbeit wird die Graphic Novel in einem ähnlichen Sinne als eine hybride Erzählform verstanden, die durch das komplexe Zusammenspiel der sprachlichen und

¹⁰¹ Dolle-Weinkauff, Bernd. *Comic, Manga, Graphic Novel*. Tillmann Angela/ Fleischer Sandra (Hg.) *Handbuch Kinder und Medien*. Wiesbaden. Springer. 2014. 457-468. Hier: 459.

¹⁰² Frahm, Ole. *Die Fiktion des Graphischen Romans*. Susanne Hochreiter /Ursula Kligenböck (Hg.). *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: transcript, 2014, 53–77. Hier: 74-75.

¹⁰³ Hallet, Wolfgang. *Graphic Novels. Literarisches und multilaterales Lernen mit Comic-Romanen*. *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch*. 2012/117. 2-8. Hier: 3.

visuellen Erzählverfahren Erzählwelten herstellt und dadurch historische Wirklichkeiten und Erinnerungen inszeniert. Die ausgewählten Bildgeschichten, die im Comicstil die Vorwendezeit und die Friedliche Revolution verarbeiten und in dieser Arbeit Erwähnung finden, sind in Buchform erschienen und stellen abgeschlossene Erzählungen dar. So gesehen würde es sich in den meisten Fällen um Graphic Novels im engeren Sinne handeln, während andere Arbeiten wie *BERLIN: Geteilte Stadt. Zeitgeschichten* oder *Da war mal was* als eine Sammlung von kurzen Comicgeschichten aufzufassen sind. Anzumerken ist jedoch, dass der erste Comic nur in Buchform veröffentlicht wurde, die Strips von Flix erschienen hingegen in *Der Tagesspiegel* in Fortsetzungen, obwohl die einzelnen Geschichten nichts miteinander zu tun haben. In meinen Überlegungen verzichte ich deshalb bewusst auf eine Unterscheidung zwischen Comics (in Buchform) und Graphic Novels und die dargestellten Erzählungen werden manchmal auch als Bildgeschichten beschrieben. Diese Bezeichnungen verwende ich also weitgehend synonym und werteneutral. Ebenfalls synonym verwende ich in der vorliegenden Arbeit die Ausdrücke *Comic*, *graphisches Erzählen*, *sequenzielle Kunst* oder *graphische Literatur*, obwohl diese wie in diesem Kapitel erklärt in anderen Kontexten nicht deckungsgleich erscheinen und unterschiedliche theoretische Annäherungsweisen signalisieren.

Kapitel 5: Gedächtnismedium Comic: Spielarten historischen Erzählens

Im letzten Jahrzehnt wurden (auch) in der deutschsprachigen Comicforschung mehrere Bezeichnungen für Comics lanciert, die (auto)biographische Erfahrungen, oder historische und gesellschaftliche Wirklichkeiten durch ihre experimentierfreudige Verflechtung von Text und Bild inszenieren. Häufig werden diese Comicerzählungen im Allgemeinen als *non-fiction* kategorisiert: Für die Lebens- und Leidensgeschichten hat sich der Begriff *Graphic Memoir* durchgesetzt, während die gezeichneten Berichterstattungen meist unter *Comic-Journalismus* subsumiert werden. Wenn es um vergangene Zeiten geht, so spricht man von Geschichtscomics. Mit ihrer Monographie, die 2016 als der erste Band in der Reihe *Palgrave Studies in Comics and Graphic Novels* erschienen ist, legt die britische Medienwissenschaftlerin Nina Mickwitz einen disziplinübergreifenden Ansatz für diese vielfältigen Erzählweisen vor und liefert Argumente dafür, warum eine Gesamtbetrachtung unter der Kategorie des dokumentarischen Comics (*documentary comic*) sinnvoll ist.¹⁰⁴ Diese Forschungsarbeit ist sowohl mediennarratologisch wie auch kulturwissenschaftlich ausgerichtet und stellt transmediale rezeptionsästhetische Strategien in den Mittelpunkt. Aus diesem Grund werden Dokumentarfilme, Fotos sowie nicht-fiktionale Comics als miteinander eng verwandte Erscheinungsformen des Dokumentarischen betrachtet. Unter dem Dokumentarischen wird dabei eine medienunabhängige Rezeptionsweise (*mode of address*) verstanden. Dokumentarische Erzählungen setzen sich Mickwitz zufolge mit dem komplexen Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Repräsentation auseinander. Ihre Gemeinsamkeit bestehe ferner darin, dass sie mit ihren Erzähl- und Darstellungsweisen vergleichbare Rezeptionshaltungen nahelegen. In diesem Sinne stellt die Autorin die Mediengebundenheit des Dokumentarischen infrage und untersucht, inwiefern Comics das Konzept des Dokumentarischen neu verhandeln.

Ausgehend von diesen Überlegungen möchte ich in diesem Kapitel einen Überblick über die theoretischen Ansätze zur Kategorisierung der Formen historischen Erzählens im

¹⁰⁴ Vgl. Mickwitz, Nina. *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. New York. Palgrave Macmillan US. 2016.

Comic geben und anschließend am Beispiel eines Comicstrips herausarbeiten, inwiefern Comics und Graphic Novels als Medien des kulturellen Gedächtnisses zu betrachten sind.

Der Begriff Geschichtscomic wird in der deutschen Comicforschung als ein Oberbegriff für graphische Erzählungen verwendet, die im Comicstil historische Ereignisse aufarbeiten oder deren Handlung in der Vergangenheit spielt. Sylvia Kesper-Biermann und Bettina Severin-Barboutie halten diesbezüglich das dynamische Zusammenspiel zwischen realen und erfundenen Elementen für ein weiteres konstitutives Merkmal von Geschichtscomics und verweisen gleichzeitig auf die Verschränkung von Zeitebenen, die ebenfalls eine Besonderheit solcher Comicerzählungen darstellt.¹⁰⁵ Die Taxonomien, welche in der deutschsprachigen Comicforschung entwickelt wurden, fokussieren vor allem die unterschiedlichen Grade der Fiktionalisierung. Ausgehend von den Aspekten Quelle, Darstellung und Fiktion stellt Hans-Jürgen Pandel folgende fünf Kategorien auf: Funnies, Quellencomics, Comicromane, Epochencomics und Comic-Historien.¹⁰⁶ René Mounajed wendet gegen dieses Modell ein, dass Pandels Ansatz nicht komische Abenteuergeschichten nicht berücksichtigt und keine eindeutige Unterscheidung zwischen dem Comicroman und dem Epochencomic ermöglicht. Weiterhin kritisiert Mounajed, dass Quellencomics als eine Gattung angeführt werden, obwohl seiner Meinung nach Geschichtscomics ungeachtet ihres Fiktionalisierungsgrades als historische Quellen angesehen werden können.¹⁰⁷ Dass Comics und Graphic Novels ihre Entstehungszeit in vielfältiger Weise konservieren, betont neben Mounajed auch Christine Gundermann: „Sie sind ein Zeugnis gesellschaftlicher Werte und Normen, von Geschlechterverständnissen oder Moden; sie spiegeln die Gesellschaft und deren aktuelle Diskurse wider“¹⁰⁸. Michael F. Scholz vertritt diesbezüglich einen ähnlichen Standpunkt und erläutert, dass Comics „[a]ls Teil der Alltagskultur [...] uns Einblicke geben [können], die uns mit eher traditionellen Quellentypen verschlossen bleiben.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vgl. Kesper-Biermann, Sylvia-Severin-Barboutie, Bettina. Verflochtene Vergangenheiten: Geschichtscomics in Europa, Asien und Amerika. Perspektiven auf ein Forschungsfeld. *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*. 2014 24/3. 7-28.

¹⁰⁶ Vgl. Pandel, Hans-Jürgen. Comicliteratur und Geschichte. Gezeichnete Narrativität, gedeutete Geschichte und die Ästhetik des Geschichtsbewußtseins. *Geschichte lernen*. 1994 (8) 37. 18-26. 22.

¹⁰⁷ Vgl. Mounajed, René. Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht. Frankfurt a. M. Peter Lang. 2009. 116.

¹⁰⁸ Gundermann, Christine: Comics als historische Quelle.

¹⁰⁹ Vgl. Scholz, Michael: Comics als Quelle der Geschichtswissenschaft. Mit Beispielen aus der DDR-Geschichte. Dietrich Grünewald (Hg.). *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Bochum: Ch. A. Bachmann, 2013.199-217.

Gerald Munier erweitert Pandels Kategorien und führt neue Bezeichnungen wie Comic-Geschichtsgroteske, Comic-Autobiografie, real-geschichtliche Comic-Nacherzählung oder historisierende Comic-Abenteuerimagination ein.¹¹⁰ Muniers Aufteilung von Geschichtscomics beruht ebenfalls darauf, inwiefern die historischen Handlungen und Figuren fikionalisiert sind. In Anlehnung an Pandels und Muniers Arbeiten arbeitete die Geschichtsdidaktikerin Christine Gundermann einen eigenen Ansatz heraus, wobei die erwähnten Gattungsbezeichnungen miteinander verbunden werden. Comicjournalismus wird hierbei als eine weitere Form historischen Erzählens im Comic bestimmt.¹¹¹ Neben Mounajed¹¹² bemängelt auch Bernd Dolle-Weinkauff in diesem Kontext, dass solche Comicerzählungen von aktuellen Kriegskonflikten und gesellschaftlichen Wandelprozessen berichten, die zeitlich nicht weit zurückliegen und daher diese Inhalte nur bedingt als historisch zu betrachten sind.¹¹³

Außerdem entwickelte der bereits mehrmals zitierte Geschichtsdidaktiker René Mounajed auch ein eigenes Analysemodell. Seine Systematisierung stellt einen Versuch dar, die vorliegenden Ansätze aus einem didaktischen Blickwinkel zu revidieren und durch eine Synthese Kategorien bereitzustellen, welche für die Arbeit im Schulunterricht brauchbar sind. So orientiert sich Mounajed nach drei Ordnungsprinzipien: Künstler(in)-Intention, geschichtswissenschaftliche Kriterien und didaktisches Potenzial für die Vermittlung von Sachkompetenz. Berücksichtigt wird, in welchem Anteil Unterhaltung und Authentizität eine Rolle bei der Entstehung der Bildgeschichte spielten; inwiefern fiktionale Elemente in der Handlung verwendet werden und mit welchen Lernzielen sich die Erzählung im Unterricht einsetzen lässt. Daraus ergeben sich folgende Genres: Geschichts-Fantasi comics, Geschichts-Sachcomics, Geschichts-Propagandacomics und Geschichts-Romancomics.¹¹⁴

Diese letzte Kategorie des Geschichts-Romancomics nimmt Dolle-Weinkauff zum Anlass für seine kritischen Überlegungen: Der Comicwissenschaftler überblickt einerseits die

¹¹⁰ Vgl. Munier, Gerald. *Geschichte im Comic: Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart*. Hannover. Unser Verl. 2000. 103-106.

¹¹¹ Vgl. Gundermann, Christine. *Jenseits von Asterix. Comics im Geschichtsunterricht*. Schwalbach/Ts. Wochenschau-Verl. 2007. 88-96.

¹¹² Vgl. Mounajed, René. *Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*. Frankfurt a. M. Peter Lang. 2009. 116.

¹¹³ Vgl. Dolle-Weinkauff, Bernd. Was ist ein 'Geschichtscomic'? Über historisches Erzählen in Comic, Manga und Graphic Novel. *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*. 2014 24/3. 29-46.

¹¹⁴ Vgl. Mounajed, René. *Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics*. Dietrich Grünewald (Hg.). *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Bochum. Ch. A. Bachmann, 2010. 129–154. Hier: 130.

auch hier vorgestellten Ansätze und entwickelt andererseits auch eigene Konzepte.¹¹⁵ Während in den bereits erwähnten Gattungen eine geschichtswissenschaftliche und zugleich geschichtsdidaktische Annäherungsweise dominiert, spricht er sich dafür aus, dass man Geschichtscomics stärker aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive in Betracht ziehen soll. Unter Rückgriff auf Umberto Ecos Gedanken stellt Dolle-Weinkauff Bezüge zwischen Formen des Geschichtscomics und literarischen Erzählweisen her, wobei Faktualität und Fiktionalität weiterhin als Leitbegriffe erhalten bleiben. Comics und Graphic Novels mit historischen Inhalten werden somit teilweise in die abendländische literarische Tradition gestellt und nicht-graphischen Formen historischen Erzählens kontrastiert.

In meinem Dissertationsprojekt fokussiere ich mich auf ausgewählte zeitgenössische deutsche Geschichtscomics und aus diesem Grund beschränke ich mich auch in diesem Forschungsbericht bewusst vorwiegend auf die Befunde der deutschsprachigen Comicforschung. Unbedingt hervorzuheben ist jedoch, dass auch in der internationalen Forschungsliteratur Geschichtsdarstellungen im Comic vielfältig diskutiert werden. Wie eingangs in diesem Kapitel unter Rückgriff auf Nina Mickwitz' Arbeit angedeutet, wurden diesbezüglich zahlreiche, oft widersprüchliche Konzepte hervorgebracht. Inzwischen werden die Comicerzählungen, in denen über autobiographische Erfahrungen berichtet wird und herkömmlich als Memoiren bezeichnet werden, aus einer historischen Perspektive betrachtet. In einem der Grundlagenwerke der englischsprachigen Comicforschung arbeiteten Randy Duncan, Matthew J. Smith und Paul Levitz zum Beispiel nicht nur die gattungstypischen Merkmale heraus, sondern legten bereits eine Geschichte dieses Comicgenres vor. Diese Monographie, die häufig auch als Studienbuch im universitären Bereich im angelsächsischen Raum verwendet wird, bietet außerdem Anhaltspunkte für Comicanalysen und fasst damit narrative Verfahren und visuelle Konventionen überblicksartig zusammen.¹¹⁶ Weiterhin diskutiert auch Hillary L. Chute in ihrem letzten Buch die comespezifische Erscheinungsformen des Bezeugens und argumentiert wie folgt:

The spatial features of comics, such as its activation of the space between word and image and its erection of literal drawn frames alongside its breaking and violation of them, presents a grammar that can inscribe trauma not just thematically (as in Adorno's „helpless poems to victims of our time“) but also powerfully at the level of textualization in words and images. We see this, to name one instance, in the element of comics known as the gutter. (...) [c]omics has peculiar connection

¹¹⁵ Vgl. Dolle-Weinkauff, Bernd. Was ist ein 'Geschichtscomic'?

¹¹⁶ Vgl. Duncan, Randy/ Smith, J. Matthew/ Levitz, Paul. The Power of Comics. History, Form and Culture. 2nd Edition. London-Oxford-New York-New Delhi-Sydney. Bloomsbury. 231-260.

to expression trauma — that there are potent reasons acts of witnessing and testimony are created and find shape in this form.¹¹⁷

Ausgehend von diesen Überlegungen zeichnet Chute ebenfalls die Geschichte des Geschichtscomics nach. Sie bemüht sich dabei im Gegensatz zu den vorher erwähnten Autoren nicht darum, Analysekategorien bereitzustellen und allgemeine Merkmale zu beschreiben. Vielmehr geht es bei ihr darum, die Geschichte historischen Erzählens in der sequenziellen Kunst im Hinblick auf die visuelle Zeugenschaft aus einer transnationalen Perspektive zu rekonstruieren. Ein Großteil ihrer Arbeit ist Joe Saccos Comic-Reportagen gewidmet. Wie am Beispiel der analytischen Arbeit von Nina Mickwitz gezeigt, wird bei Chute auch eine Verbindung zwischen Geschichtscomics und Comic-Journalismus hergestellt.

Während Chute die Ähnlichkeiten zwischen historischen und journalistischen Comicerzählungen anhand ihres Zeugenschaftscharakters und ihrer subversiven Verflechtungen von Wort und Bild aufzeigt, betrachtet Johannes C.P. Schmid die fotografischen Darstellungen in Comics mit Kriegsthematik als eine Gemeinsamkeit.¹¹⁸ So könnte man die hier behandelten DDR-Geschichtscomics auch mit solchen graphischen Erzählung ins Verhältnis setzen, die bei Duncan et. al., Chute oder Schmid berücksichtigt werden. In der vorliegenden Arbeit steht aber die Inszenierung der ostdeutschen Vergangenheit mit Fokus auf Zeitzeugenschaft im Mittelpunkt. Außerdem ist es mein Anliegen, aufbauend auf den Einzelanalysen der Formationen der Zeitzeugenschaft die Einsatzmöglichkeiten von DDR-Geschichtscomics einzuschätzen. So würde es die Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, wenn man sich ausführlich der Frage widmen würde, inwiefern sich diese zeitgenössischen graphischen Erzählungen über die Vorwendezeit in internationale Kontexte einfügen und inwiefern die Darstellungskonventionen der Comics aus anderen Ländern reflektieren. Festhalten ist jedoch, dass eine solche Untersuchung, die deutsche Geschichtscomics nicht isoliert, sondern im Kontext von internationalen Entwicklungen analysiert, einen wichtigen Beitrag zu einem grenz- und epochenübergreifenden wissenschaftlichen Diskurs über Comics und Graphic Novels darstellen würde und ein künftiges Forschungsdesiderat bleibt.

¹¹⁷ Chute, L. Hillary. *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge, Massachusetts/London, England. The Belknap Press of Harvard UP. 2016. 35.

¹¹⁸ Vgl.: Schmid, Johannes C.P. *Shooting Pictures, Drawing Blood. The Photographic Image in the Graphic War Memoir*. Ch. A. Bachmann Verlag. Berlin. 2016.

Was die hier analysierten historischen Graphic Novels betrifft, ist zu betonen, dass Zeugenschaft (*testimony* oder *witnessing*) in dieser Arbeit zwar die zentrale Analysekategorie ist und in den Einzeldarstellungen teilweise auch die Verwendung von authentischen Fotoaufnahmen diskutiert wird, unterscheidet sich mein Ansatz von den erwähnten Annäherungsweisen. Zum einen sind die Erfahrungen und Erinnerungen, die in diesen Comics erscheinen nicht oder nur bedingt als Traumata einzustufen, wie im Kapitel über Sztompkas Modell veranschaulicht wurde. Zum anderen sind auch die zeitliche Distanz und die Narration wichtige Differenzmerkmale. Die drei ausgewählten Graphic Novels behandeln nicht die Ereignisse der Gegenwart oder der unmittelbaren Vergangenheit, während in Comic-Reportagen aktuelle Konflikte präsentiert werden. Außerdem zeichnen sich die hier später analysierten DDR-Geschichtscomics nicht dadurch aus, dass sie autobiographische Erfahrungen im Comicstil bewältigen. Alle drei Geschichten haben zwar Zeitzeugenfiguren, die aus einer Ich-Perspektive die zeithistorischen Ereignisse erscheinen lassen, aber diese Figuren sind nicht mit den Comicautor_innen zu verbinden. Als einzige Ausnahme gilt in dieser Hinsicht Birgit Weyhes Comic, in dem anfangs auch die Comiczeichnerin auftaucht, aber sie berichtet eher über die Entstehung der Erzählung. Auch sie zieht sich zurück und hat keinen persönlichen Bezug dazu, was die Protagonisten erzählen. So sind diese DDR-Geschichtscomics nicht als Comic-Reportagen oder als Zeugenschaftserzählungen nach Chute zu klassifizieren, obwohl bestimmte Elemente dieser Genres jeweils vorhanden sind.

Außerdem sind für die hier analysierten Comics unterschiedliche Fiktionalisierungsgrade charakteristisch, auch wenn ich im Folgenden diese historischen Graphic Novels oft zusammenfassend als Geschichtscomics bezeichne. Kitty Kahanes Graphic Novel beruht auf wahren Gegebenheiten, aber ihre Handlung und Figuren sind erfunden. Deshalb handelt es sich nach Mounajeds Klassifizierung um einen Geschichts-Romancomic, in dem triftig erzählt wird, aber auch zahlreiche Plotfiktionen vorkommen. Gleiches gilt für Birgit Weyhes *Madgermanes*: Die Comiczeichnerin führte zahlreiche Zeitzeugeninterviews und arbeitete auch mit authentischen Dokumenten, die drei Zeitzeugen, die von ihrem Leben in der DDR erzählen, sind keine wahren Personen. Ihre Lebensgeschichten sind glaubhafte Kombinationen von ursprünglich miteinander unverbundenen Erinnerungen. So ist diese Geschichte ebenfalls als ein Geschichts-Romancomic einzustufen. Die Graphic Novel *Grenzfall* hingegen könnte man wohl als ein Geschichts-Sachcomic beschreiben, weil dieser Comic nicht nur auf eine zeithistorische

Wirklichkeit rekurriert, sondern diese auch ohne erfundene Handlungselemente in Szene setzt, bzw. nur unbedingt erforderliche Änderungen des historischen Stoffs beinhaltet.

Gedächtniskonzepte der graphischen Literatur: Eine Beispielanalyse

Nach diesem Forschungsbericht ist ersichtlich, dass es vielfältige Deutungsansätze für Geschichtscomics und im Allgemeinen für dokumentarische Comics gibt. Wie bereits im ersten Kapitel der Arbeit angedeutet, lässt sich aber das Historische im Hinblick auf Comics nicht nur thematisch interpretieren. Im abschließenden Teil dieses Abschnitts zeichne ich daher in Anlehnung an die Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft nach, welche drei Lesarten des Historischen auch im Comic vorhanden sind. Ausgehend von einem kurzen Comicstrip wird nachfolgend skizziert, inwieweit das Konzept *Gedächtnis* nicht nur auf die inhaltliche Ebene von Comics zu applizieren ist.

Die *BILD*-Sonderausgabe, die anlässlich des 25. Jahrestages der Friedlichen Revolution am 9. November 2014 kostenlos in den Briefkästen vieler deutscher Haushalte landete, sorgte bestimmt für manches Schmunzeln beim Frühstückskaffee. Die Zeitung beinhaltete nämlich einen satirischen Comic des ungarischen Comickünstlers Tamás Gáspár.¹¹⁹ Diese Bildergeschichte zeigt den Mauerfall aus einem recht ungewöhnlichen Blickwinkel. Im Mittelpunkt steht jener inzwischen sprichwörtlich gewordene Saunabesuch, den sich die junge DDR-Physikerin Angela Merkel am Abend der historischen Ereignisse gönnte. Dass es sich hierbei um keine erfundene Geschichte handelt, hat die amtierende Bundeskanzlerin vor ein paar Jahren im ARD-Morgenmagazin selber bestätigt.¹²⁰ Schon der Titel des Jubiläumscomics (*Wie Angela Merkel den Mauerfall verschwitzte*) verweist auf die spöttisch-ironische Redeweise, mit der eine kritische Geschichtsbetrachtung hervorgebracht wird.

Während nämlich die politischen Umwälzungen der Jahre 1989/90 in der Öffentlichkeit trotz mancher Ambivalenz generell als Sternstunden deutscher Geschichte gefeiert werden, erscheinen dieselben Ereignisse als Nebensächlichkeiten und sogar als Irritationen aus der biographischen Perspektive einer Akademikerin, die zu DDR-Zeiten gesellschaftliche Anerkennung und eine relative Freiheit genossen hat. In diesem Sinne verbinden sich in diesem Comic Gegenerinnerung und aktuelle Gesellschaftskritik, denn die

¹¹⁹ Gáspár, Tamás: „Wie Angela Merkel den Mauerfall verschwitzte“. In: *BILD*. 9. November 2014. 13.

¹²⁰ Vgl.: „Wie Merkel den Mauerfall fast verschwitzte“ (ohne Verfasser) In: *Süddeutsche Zeitung* (Online-Ausgabe vom 17. Mai 2010) URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/-november-wie-merkel-den-mauerfall-fast-verschwitzte-1.132919> (Stand: 1. Juni 2015)

Demokratisierungsprozesse werden durch diese ironische Perspektivierung als eine ungerechte Machtkonvertierung der Bildungselite positioniert. In diesem Sinne erzählt der *BILD*-Comic ebenso viel vom Mauerfall, wie von aktuellen gesellschaftlichen Befindlichkeiten. Eine solche Lesart entfaltet sich dadurch, dass der Comic mit seinen Erzählverfahren Gegensatzstrukturen herstellt und die Grenze zwischen der erzählten und der historischen Wirklichkeit verschwimmen lässt. Das Spannungsverhältnis zwischen der angedeuteten individuellen und der öffentlich propagierten Wahrnehmungsweise wird dabei bereits dadurch geschaffen, dass Merkels handgezeichnete und im grellen Pullover gekleidete Figur in einem vorwiegend schwarzweißen Milieu erscheint, während sich der Hintergrund als eine Montage aus Originalfotos erkennen lässt.



Abb. 1 Comicstrip des ungarischen Comiczeichners Tamás Gáspár

Dieser Zeitungscomic fokussiert eine Episode der Zeitgeschichte, dient aber eher dazu, das vermutlich ungestörte Fortbestehen vorwendezeitlicher Machtkonstellationen auszuleuchten und brisante Nachwendekarrieren zu persiflieren. Der Comic forciert Gegenwartsbezüge und politische Intrigen und weist demzufolge eine Verwandtschaft mit journalistischen Karikaturen und Spottbildern auf. Gleichzeitig hebt sich die Erzählung von diesen Traditionslinien ab, indem einerseits Karikaturen meistens Einzelbilder sind, andererseits ist Serialität als zentrales Erzählprinzip hier nicht aufzuspüren, da diese Geschichte keine Fortsetzungen hatte. Aus diesem Grund kommen die für Comicstrips

typische Erzähltechniken nicht zum Einsatz: feste Einstellungen, Gesten, Sprüche sowie fixierte Rollenverteilungen, die für kurze Strips charakteristisch sind und der schnellen Erkennung der Figuren dienen, sind in diesem Fall nicht vorhanden. Was jedoch dieses Comicbeispiel veranschaulicht, ist, dass Comics als Austragungsort von symbolischen Machtkämpfen um die erinnerungspolitische Deutungshoheit anzusehen sind. Das Medium Comic bietet Möglichkeit zur diskursiven Auseinandersetzung mit konkurrierenden, im kollektiven Gedächtnis noch nicht fest verankerten Vergangenheitsentwürfen. So gesehen sind Comics als Zirkulationsmedien einzustufen, denn sie ermöglichen öffentliche Debatten über „spezifische erinnerungskulturelle Herausforderungslagen.“¹²¹ Diese Medienangebote stellen nach Astrid Erll verhältnismäßig unbeständige Vergangenheitsversionen dar, weil „[...]sich ihre Funktion in der synchronen Verbreitung von Informationen erschöpft und sie schnell durch aktuelle Medienangebote ausgetauscht werden[...].“¹²² Hier muss Erwähnung finden, dass Erll diesen Mediumbegriff ursprünglich zur Unterscheidung zwischen den verschiedenen Funktionalisierungsweisen der Literatur als Gedächtnismedium entwickelt hat. Erll erweiterte dabei Aleida Assmanns Konzept des Speichermediums und differenzierte zwischen verschiedenen Rezeptionsweisen (Speicherung, Zirkulation, Abruf). Zu beachten gilt dabei auch, dass Texte kontextabhängig sowohl als Zirkulations-, als auch als Speichermedien zu klassifizieren sind. Das bedeutet, dass die Belletristik nicht nur mögliche Vergangenheiten inszeniert, sondern gleichzeitig auch Wertvorstellungen und Sichtweisen eines Zeitalters konserviert. Als eine weitere Schnittfläche zwischen Erinnerung und Literatur identifiziert Erll noch die intertextuelle Vernetzung von literarischen Werken, wobei eine literaturgeschichtliche und gattungshistorische Genealogie als Gedächtnis der Literatur postuliert wird.¹²³

Diese literaturwissenschaftlichen Ansätze lassen sich unter Berücksichtigung der medialen Ausprägungen auch auf die vielfältigen Spielarten des graphischen Erzählens übertragen. Graphische Erzählformen setzen nicht nur Erinnerungen und historische Wirklichkeiten eindrucksvoll in Szene, sondern ihre Figurenkonstellationen, dominanten Handlungsstränge sowie vielschichtigen sprachlich-visuellen Erzählweisen bieten auch Einblicke in die Selbst- und Fremdwahrnehmung einer Erinnerungsgemeinschaft. Auf Grund

¹²¹ Erll, Astrid. Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.). Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. De Gruyter: Berlin, 2005. 249-276, hier: 255.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl.: Erll, Astrid. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Berlin. Metzler. 2005. 61-80.

dieser Aspekte kann man sogar auf gesellschaftlich akzeptierte und verdrängte Dimensionen des kollektiven und individuellen Erinnerns in einem bestimmten Zeitalter schließen. Wenn man ausgehend von diesen Überlegungen nun konkret nach möglichen Berührungsflächen zwischen dem Gedächtnismedium Comic und der DDR-Vergangenheit fragt, dann ergeben sich ebenfalls drei miteinander eng verflochtene Dimensionen dieser Wechselwirkungen. Diese stellen auch teilweise überlappende Arbeitsfelder einer historisch perspektivierten und intermedial ausgerichteten Forschungsrichtung dar. Erstens können Comics als alternative Geschichtsschreibung untersucht werden, indem die diversen Vergangenheitsimaginationen in zeitgenössischen Erzählformen unter die Lupe genommen werden. Zweitens kann man Comics als historische Überlieferungen über Produktionsgeschichte sowie über Identitäts- und Alteritätskonstruktionen betrachten und epochenspezifische ästhetische und ideologische Besonderheiten in vorwendezeitlichen und gegenwärtigen Bildergeschichten freilegen. Drittens lassen sich intertextuelle und interpiktoriale Querverbindungen zwischen Comics mit einem historischen Schwerpunktthema erkennen. Demzufolge scheint es ebenfalls sinnvoll, in Anlehnung an Erlls Thesen das Gedächtnis des Comics zu erforschen und die (Dis)Kontinuität gattungstypischer Erzählweisen in Geschichtscomics seit 1945 bis heute zu beschreiben.

Im nächsten Kapitel konzentriere ich mich vorrangig auf die Darstellungsebene und gebe eine Übersicht über die thematische und gestalterische Vielfalt des graphischen Erzähldiskurses über die Vorwendezeit und die Friedliche Revolution. Die Variationen der ostdeutschen Vergangenheitsbilder im Comic werde ich dann in einem weiteren Kapitel unter die Lupe nehmen und mit den erinnerungskulturellen Phänomenen und Betrachtungsweisen kontrastieren. So wird es mit Hilfe von Einzelanalysen möglich, DDR-Geschichtscomics als Speichermedium des kulturellen Gedächtnisses zu betrachten und dadurch zu beschreiben, inwiefern diese graphischen Erzählwerke aktuelle Diskurse über die Vorwendezeit reflektieren.

Kapitel 6: DDR-Geschichtscomics im Überblick

Das Spektrum von Geschichtscomics mit Schwerpunkt auf der Vorwendezeit¹²⁴ reicht von akribisch recherchierten Bildgeschichten über Superheldencomics bis hin zu Erzählungen, welche die Friedliche Revolution mal als Generationskonflikt, mal als Abschied von einer scheinbar sorglosen Kindheit inszenieren. *Herbst der Entscheidung. Eine Geschichte aus der Friedlichen Revolution 1989* (2014) perspektiviert beispielsweise die Demokratisierungsprozesse von 1989/1990 vor dem Hintergrund der Leipziger Montagsdemonstrationen als eine Geschichte vom Erwachsenwerden. Mit einem ähnlichen, realistischen Stil fokussieren Thomas Henseler und Susanne Buddenberg Mauerflucht und Unterdrückung in ihren Comics. In der Graphic Novel *Grenzfall* (2009) wird die ostdeutsche Vergangenheit auch aus der Perspektive eines Jugendlichen beschrieben, der sich mit seinen Freunden gegen das SED-Regime auflehnt und deshalb ins Visier der Staatssicherheit gerät. Mit diesem hohen dokumentarischen und zugleich didaktischen Anspruch wurden auch die Erinnerungen an die Berliner Mauer in *BERLIN: Geteilte Stadt. Zeitgeschichten* (2012) mithilfe von Zeitzeugeninterviews und Schwarzweißfotos nachgezeichnet. Ein weiteres Buch aus der Werkstatt Henseler-Buddenberg, in dem man zum Comic einen Beitrag zu den historischen Hintergründen, Gespräche mit Fluchthelfern und Unterrichtsvorschläge findet, ist *Tunnel 57: Eine Fluchtgeschichte als Comic* (2014). Zu demselben Erinnerungsmoment bietet *Fluchttunnel nach West-Berlin* (2014) einen unterschiedlichen Zugang, indem die Autoren weniger auf eine visuell authentisierende, faktisch triftige Erzählweise setzen, sondern Ereignisse eher durch die Fokussierung auf Emotionen und zwischenmenschliche Konflikte erlebbar machen. Das Werk wurde ursprünglich auf Französisch verfasst.

Ebenfalls eine gefühlsbetonte, affektive Lesart ermöglichen Mawils *Kinderland* (2014) und Simon Schwartz' *drüben!* (2009) und setzen autobiographisch inspirierte Kindheitsgeschichte in Szene. Während sich Schwartz vorwiegend nach Graphic Memoirs wie Marjane Satrapi's *Persepolis* orientiert und viel mit der zeichnerischen Inszenierung des Blicks arbeitet, verwendet Mawil dynamische Bildfolgen im Funny-Stil mit vielen

¹²⁴ Die vollständigen bibliographischen Angaben der in diesem Überblick versammelten Titel finden sich in einem separaten Verzeichnis im Anhang.

Soundwörtern und Bewegungslinien. Kinderperspektiven kommen auch in einer Vielzahl von graphischen Erzählungen vor. Im Stickeralbum *DDR Geschichte zum Einkleben. Die Teilung Berlins in 8 Stationen* (2015) laden Schüler Lilli und Jakob zur Spurensuche ein und regen zum Besuch der wichtigsten Gedenkstätten Berlins an, wo junge Leser Aufkleber zum Mitgestalten der Erzählungen sammeln können. In dem Buch *Grenzgebiete: Eine Kindheit zwischen Ost und West* (2009), das ausführliche Sachkommentare enthält, begeben sich zwei Geschwister auf eine Entdeckungsreise die innerdeutsche Grenze entlang. Bei Peter Auge Lorenz (*Das Land, das es nicht gibt*, 2014) sowie bei Johann Ulrich und Ulrich Scheel (*Die sechs Schüsse von Philadelphia*, 2008) sind ebenfalls Kinder die Protagonisten. Im Vordergrund stehen aber Kriegsspielen und Adoleszenz, historisches Wissen wird hier nicht explizit vermittelt. Nadia Budde berichtet auch vom Heranwachsen im SED-Staat und verwendet dazu skurrile und assoziativ arrangierte Erinnerungsfragmente mit einer gewollt naiven Bildsprache (*Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln* 2010). Durch eine gleichermaßen chaotisch wirkende Erzählweise sind auch die Graphic Novels der Zeichnerin Kitty Kahane gekennzeichnet: *17. Juni – Die Geschichte Armin & Eva* (2013) bietet Einblicke in die Ereignisse des Arbeiteraufstandes vom 17. Juni, während *Treibsand: Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR* (2014) den Mauerfall aus einer Außensicht zeigt und Zeitzeugenerinnerungen als brisante historische Quelle parodiert. Zeitzeugen kommen auch bei Flix zu Wort. In seiner Comicsammlung *Da war mal was* (2009) werden persönliche Erinnerungen und manchmal verblüffende Vorstellungen über das Leben im ostdeutschen Staat präsentiert, wobei die Mehrstimmigkeit des Erinnerungsdiskurses produktiv zum Tragen kommt. Birgit Weyhes Comic *Madgermanes* (2016), der noch im Erscheinungsjahr zum besten deutschen Comic gekürt und unter anderem mit dem Max & Moritz-Preis ausgezeichnet wurde, weist ebenfalls die Vielfalt von zeithistorischen Erlebniswelten hin. Die Graphic Novel macht nämlich transnationale Bezüge sichtbar und stellt die DDR-Vergangenheit als eine deutsch-mosambikanische Verflechtungsgeschichte dar.

Vergangenheitsbilder werden jedoch nicht nur durch (pseudo)biographische Bildgeschichten entworfen. In *Gleisdreieck: Berlin 1981* (2014) zeigen Jörg Ulbert und Jörg Mailliet die Berliner linke Szene der 1980er-Jahre im Format eines spannenden Thrillers und empfehlen dazu im Klappentext eine komplette Playlist mit ausgewählten Punksongs, um die Atmosphäre des Kalten Kriegs multisensorisch erlebbar zu machen. Schließlich gibt es mittlerweile auch eine Comicserie, in der zwar auf bestimmte Erinnerungsinhalte wie FDJ-

Hemde, Mosaik-Hefte rekurriert wird aber der realexistierende Sozialismus als Hintergrund fungiert und nicht problematisiert wird. In diesem Fantasie-Geschichtscomic *Das Upgrade* (2013-) wird vom Jungpionier Ronny Knäusel erzählt, der sich als einziger Superheld der DDR in der Gegenwart als Hartz-IV-Empfänger durch den Alltag kämpft, weil seine Fähigkeit, durch Zeit und Raum zu teleportieren, nach dem Mauerfall nicht mehr gefragt ist.

Kapitel 7: Erinnerungsdiskurse über die Vorwendezeit in Comics

Die Geschichtscomics, die im letzten Kapitel skizzenhaft dargestellt wurden, zeugen davon, dass in der deutschen Comicszene gegenwärtig eine experimentierfreudige Auseinandersetzung mit zeithistorischen Themen geführt wird. Es ist augenfällig dabei, dass die Mehrheit der genannten Titel anlässlich des Mauerfall-Jubiläums von 2009 oder 2014 erschien. (Zum 25. Jahrestag veröffentlichte auch Flix eine erweiterte Ausgabe seines früheren Buches.) Zu erwähnen ist ebenfalls, dass deutsche Comicautoren im Zeitraum zwischen der Wiedervereinigung und der Jahrtausendwende dem Thema DDR-Vergangenheit wenig Aufmerksamkeit schenkten. In den Comicographien der einschlägigen Monographien zu Geschichtscomics sind jeweils nur drei Werke aufgelistet, die im engeren Sinne die deutsche Teilung zum Gegenstand haben: *Durchbruch* (1990) mit Darstellungen der Friedlichen Revolution; *Unsere Deutsche Demokratische Republik. Ein Bilderbuch aus dem Jenseits* (1998) mit ironischen Erinnerungen an die Alltagsabsurdität der DDR und *Geht doch rüber! Fünf Jahrzehnte deutscher Geschichte* (1999), eine authentisch recherchierte Aufarbeitung der Nachkriegszeit.¹²⁵ Keine dieser Comics löste eine erwähnenswerte kritische Resonanz aus, während aktuelle Graphic Novels wie *drüben!* und *Kinderland* als Verkaufsschlager gelten und mit zahlreichen Auszeichnungen prämiert wurden. Der Wandel in der Wahrnehmung des Themas ist wahrscheinlich auf drei, miteinander verbundene Entwicklungen zurückzuführen. Erstens etablierte sich die Graphic Novel als künstlerische Ausdrucksform (auch) in der deutschen Kulturlandschaft, zweitens wurden Comics infolge der Aufwertung medien- und kulturwissenschaftlicher Ansätze rehabilitiert und damit als Werkzeuge in der Geschichtsdidaktik entdeckt, drittens wurde der Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis auch im Hinblick auf die DDR-Vergangenheit spürbar.

¹²⁵ Vgl. Munier, Gerald. *Geschichte im Comic : Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart*. Hannover. Unser Verl. 2000. 141-143 / Gundermann, Christine: *Jenseits von Asterix: Comics im Geschichtsunterricht*. Schwalbach/Ts. Wochenschau-Verl. 2007.194-200, / Mounajed, René: *Geschichte in Sequenzen: Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*. Frankfurt a. M. Peter Lang. 2009. 251-274.

Mit der immer größeren, zeitlichen Distanz zur Teilungsgeschichte begann also die Nachwendegesellschaft auszuloten, welchen symbolischen Stellenwert diese Vergangenheit haben soll und welche Deutungsperspektiven als legitim gelten. Comics wurden in der deutschen Erinnerungslandschaft augenscheinlich auch im Hinblick auf die Teilungsgeschichte als Zirkulationsmedien des kollektiven Gedächtnisses entdeckt. Dass Comics und Graphic Novels historische Inhalte darstellen ist dabei im Medium nicht neu, weil die Beschäftigung mit Geschichtsthemen auch im deutschsprachigen Comic seit der Nachkriegszeit zu beobachten ist, wie darauf u.a. René Mounajed seinem Aufsatz über Geschichtscomics hinweist. In seinen Ausführungen über die Geschichte des deutschen Geschichtscomics verortet Mounajed die Anfänge der Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen in Comicalben im Jahr 1951, als Hal Fosters *Prinz Eisenherz* zum ersten Mal verlegt wurde.¹²⁶ So fügen sich die Geschichtscomics über die DDR-Vergangenheit in eine lange graphische Erzähltradition, die auch in der frankobelgischen und amerikanischen Comickulturen verwurzelt ist. Neu ist in diesem Hinblick, dass die sequenzielle Erzählkunst in den letzten Jahrzehnten auch im Kontext der ostdeutschen Geschichte immer stärker als ein Medium wahrgenommen wurde, mit dem Diskussionen über „spezifische erinnerungskulturelle Herausforderungslagen“¹²⁷ möglich sind. Diese graphischen Geschichtserzählungen sind demzufolge Mittel und Austragungsorte von symbolischen Machtkämpfen um die erinnerungspolitische Deutungshoheit. Die historischen Wirklichkeiten, welche diese Graphic Novels und Comics narrativ hergestellt werden, machen demzufolge die Konkurrenz zwischen unterschiedlichen Geschichtsinterpretationen sichtbar.

Ein Merkmal dieser Auseinandersetzung mit zeithistorischen Ereignissen ist, dass sich die Erzählungen nur auf bestimmte Erinnerungsmomente konzentrieren. Die Berliner Mauer, die Fluchtversuche sowie die Machenschaften der DDR-Staatssicherheit lassen sich als zentrale Elemente (auch) dieses Erinnerungs- und Erzähldiskurses erkennen. Beliebt ist außerdem die Friedliche Revolution als Erzählthema, weil nicht nur der Grundstein des demokratischen Selbstverständnisses ist, sondern auch eine abwechslungsreiche Dramaturgie im Comic ermöglicht. Ausgeblendet oder weniger thematisiert wird hingegen, dass diese Ereignisse in dem weltpolitischen Kontext des Kalten Krieges stattfanden. Bezüge zu anderen Ostblockländern werden kaum aufgeklärt, stattdessen werden vorrangig

¹²⁶ Vgl. Mounajed, René. *Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics*. 132.

¹²⁷ Erll, Astrid: *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses*. 255.

Spannungsverhältnisse und Bürgerinitiativen innerhalb der ostdeutschen Gesellschaft betont. Der politische Umbruch von 1989/90 erscheint dabei vorwiegend als eine mehr oder weniger logische Konsequenz der Krise der sozialistischen Staats- und Gesellschaftsordnung.

Die Vorwendezeit wird in erster Linie als eine Diktatur konstruiert, wobei die subjektiven Erinnerungen immer wieder um Gewalterfahrungen kreisen. Obwohl Kindheitserinnerungen teilweise auch eine positive Rückbesinnung zulassen, sind Verstärkung und Irritation auch in diesen Geschichtserzählungen aufzuspüren. Auch Jugendliche werden typischerweise im Konflikt mit dem SED-Regime dargestellt. Widerstand und studentisches Aufbegehren ermöglichen dabei, DDR-Bürger im Rückblick als aktive Mitgestalter der Ereignisse erscheinen zu lassen. Zu bemerken ist noch, dass westdeutsche Perspektiven nur marginal, wenn überhaupt behandelt werden. Ebenfalls fehlen Hinweise auf jene angeblichen Fortschritte, die anderswo für eine rückwärtsgewandte, (n)ostalgische Rhetorik charakteristisch sind. Zusammenfassend kann man daher festhalten, dass dieser graphische Erinnerungsdiskurs zwischen dem Diktaturgedächtnis und dem Arrangementgedächtnis oszilliert. Diese Annäherungsweise findet man vor allem in Comics, die der politischen Bildungsarbeit verpflichtet sind und deren Autoren großen Wert darauf legten, faktisch korrekt, ohne unnötige Handlungselemente zu erzählen und von Anfang an einen Einsatz im Unterricht anvisierten.

Die Graphic Novels, welche die ostdeutsche Nachkriegszeit mit subjektiven Erfahrungen in Szene setzen, lassen sich eher mit einem anderen Erinnerungsmuster in Verbindung setzen, das als Arrangementgedächtnis bezeichnet wird. Ereignisse des Lebenslaufes werden hierbei in ihrer Verwicklung mit politischen und gesellschaftlichen Strukturen in den Blick genommen und zugleich wird eine Zuschreibung von Täter- und Opferrollen abgelehnt. Auf diese Weise wird die DDR-Vergangenheit vor allem in Comics positioniert, deren Protagonisten entweder Kinder oder Jugendliche sind. So verdankte *Kinderland* seinen Erfolg vermutlich zum Teil der Tatsache, dass das Buch zwar den Diktaturcharakter der DDR nicht verschweigt, aber nicht die „offiziellen“ Deutungsmuster propagiert. Mawil fokussiert nicht ausschließlich die Formen struktureller und politischer Gewalt, sondern widmet sich Alltagserfahrungen und löst dadurch einen Wiedererkennungseffekt aus. Dieses Erinnerungsmuster ist aber auch in didaktisch ausgerichteten Comics anzutreffen. In *Grenzfall* sind Gewalterfahrungen in der Handlung zentral, denn der Protagonist Peter Grimm gerät immer wieder in Konfrontation mit dem

Staat. In der Schule wird er wegen seiner oppositionellen Tätigkeit denunziert, seine Freunde werden überwacht und verfolgt, die Staatssicherheit versucht ihn als IM anzuwerben. Die DDR wird als ein Unrechtsstaat konstruiert, wobei jegliche positiven Erinnerungen getilgt werden. Trotzdem fügt sich diese graphische Erzählung nur bedingt in einen Erinnerungsdiskurs ein, dessen wichtigsten Kategorien Verbrechen und Leid sind. Lehren aus der Vergangenheit zu ziehen, ist hier offenkundig erwünscht, aber eine klare Trennung zwischen Gutem und Bösem wird doch nicht vollzogen. Dadurch, dass die Konflikte zwischen Individuum und Staat in einem biographischen Kontext verhandelt werden, erscheinen Schuldproblematik und Mittäterschaft in gesellschaftlichen Konstellationen eingebettet. Der erzieherische Auftrag, der ein Merkmal des Diktaturgedächtnisses ist, wird also durch die kritischen und subjektiven Positionen des Arrangementgedächtnisses ergänzt. In Bezug auf die dominanten Erinnerungsmuster ist schließlich festzuhalten, dass in Comics die dritte Betrachtungsweise, die Sabrow als Fortschrittsgedächtnis bezeichnet, fehlt. Die Erklärung, warum dieses nicht zum Vorschein kommt, ist wahrscheinlich, dass diese Form des kollektiven Erinnerns auch in der Öffentlichkeit zumeist verdrängt wird.

Wenn man diese Erinnerungsdiskurse des kommunikativen Gedächtnisses unter dem Aspekt ihrer Narrativität diskutiert, dann ist die Dominanz einer Erzählweise zu konstatieren. In diesen Comics werden nämlich narrative Strukturen bevorzugt, welche die Ereignisse als erlebte Geschichte markieren und dadurch Zeitzeugenschaft simulieren. Wie in einem früheren Kapitel gezeigt wurde, handelt es sich hierbei um keine comicspezifische Erzählpraxis, denn dieser Zugang zur Vergangenheit setzte sich nach dem Kriegsende in den europäischen Erinnerungskulturen generell durch und ist heute weder aus wissenschaftlichen Untersuchungen, noch aus populären Geschichtsdarstellungen wegzudenken. DDR-Geschichtcomics haben aber die Zeitzeugenschaft als erinnerungskulturelle Praxis auf unterschiedliche Art und Weise rezipiert.

Die Inszenierung und die Funktionalisierungsweisen der Zeitzeugenschaft werde ich nun anhand dreier Einzelanalysen darstellen: Am Beispiel der Graphic Novel *Grenzfall* wird zunächst verdeutlicht, wie dokumentarische Bildgeschichten über die DDR-Vergangenheit ihre Handlung durch werkinterne und werkexterne Darstellungsverfahren wie Bildzitate oder inter- und paratextuelle Verweise als historisch zuverlässig erscheinen lassen. Die Comickünstler Susanne Buddenberg und Thomas Henseler bearbeiten in ihrem Comic lebensgeschichtliche Interviews und Originaldokumente, um die Vorwendezeit und die

Friedliche Revolution möglichst wahrheitsgetreu zu gestalten. In diesem Kontext fungieren Figuren, die aus einer subjektiven Position über historische Ereignisse und Lebensumstände berichten, ebenfalls als Beglaubigungsinstanzen.

Parallel zu diesen Comics gibt es auch Arbeiten, die diese erinnerungskulturelle Erzählpraxis zwar aufgreifen, sie aber nicht zur Authentisierung einsetzen, sondern vielmehr als eine problematische Angelegenheit verhandeln. So lenkt die Berliner Künstlerin Kitty Kahane mit ihrer gewollt naiven Bildsprache die Aufmerksamkeit auf die Ambivalenzen des individuellen Erinnerns und stellt in ihren Comics *17. Juni - Die Geschichte von Armin & Eva* (2013) und *Treibsand. Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR* (2014) Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Erinnern und Erzählen her, um dadurch persönliche Erinnerungen nicht als glaubwürdige Erkenntnisquellen, sondern als Herausforderungen zu präsentieren. In meiner zweiten Beispielanalyse widme ich mich der ersten Graphic Novel von Kitty Kahane und zeige anhand ausgewählter Panels und Erzählweisen, wie die Comickünstlerin Erinnern und Erzählen aufeinander bezieht und als Konstruktionsprozesse enthüllt. Für eine weitere Spielart der Zeitzugenschaft im Comic liefert Birgit Weyhes *Madgermanes* ein hervorragendes Beispiel. In dieser Graphic Novel wird die deutsch-deutsche Teilungsgeschichte aus einer Außenperspektive thematisiert: Ehemalige Vertragsarbeiter_innen aus Mosambik erzählen von ihren persönlichen Erinnerungen und von ihrem Verhältnis zum ostdeutschen Arbeiter-und-Bauern-Staat und präsentieren dadurch die ostdeutsche Zeitgeschichte aus einem transnationalen Blickwinkel. Die unterschiedlichen Erfahrungswelten, die durch die Lebensgeschichten inszeniert werden, lenken die Aufmerksamkeit hier nicht nur auf die Ambivalenzen individuellen Erinnerns, sondern bieten auch Impulse für eine neuartige Geschichtsbetrachtung und Erinnerungskultur. Diese persönlichen Erinnerungen rekurren nicht auf die gängigen Erinnerungsmomente wie Berliner Mauer, Republikflucht oder Staatssicherheit, sondern bringen Deutungskategorien wie Fremdheit, Zugehörigkeit und Alltagsrassismus in die Diskussion über die DDR-Vergangenheit und problematisieren dadurch die herkömmliche Geschichtsdarstellung, die immer noch auf Nationalgeschichten beruht und folglich Verflechtungen und Differenzen außer Acht lässt. Im Mittelpunkt der dritten Einzelanalyse stehen in diesem Sinne die Erzähl- und Darstellungsverfahren dieser letztgenannten Graphic Novel.

Kapitel 8: Entstehungskontexte und Produktionsbedingungen

Bevor ich die verschiedenen inszenatorischen Verfahren unter die Lupe nehme und mit ausgewählten Panelsequenzen veranschauliche, wie die erinnerungskulturelle Erzählpraxis der Zeitzeugenschaft in den genannten drei Graphic Novels präsentiert und problematisiert wird, ist es erforderlich, die Entstehungskontexte und die Produktionsbedingungen näher zu beleuchten. Als nicht unwesentlich erscheint auch das Verhältnis der jeweiligen Comicautor_innen zur deutschen Vorwendezeit zu überlegen und kritisch zu betrachten. Ob die Zeichner_innen diese Epoche deutscher Geschichte unmittelbar erlebt haben und ob ihr Werk didaktische Ziele verfolgt, wirkt sich auch auf die Darstellungsweisen aus und diese Umstände legen bereits auch bestimmte Rezeptionsweisen nahe. Aus diesem Grund befasse ich mich in diesem Abschnitt mit diesen Einflüssen, die bei der Produktion möglicherweise eine Rolle spielten.

In der ersten Einzelanalyse konzentriere ich mich auf einen Comic, der als erstes gemeinsames zeithistorisches Projekt von Thomas Henseler und Susanne Buddenberg 2011 beim Avant-Verlag, mit Unterstützung der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, erschienen ist.¹²⁸ Die Veröffentlichung *Die Comicautoren* widmeten sich später noch in ihren Arbeiten der ostdeutschen Geschichte. 2012 wurden unter dem Titel *Berlin-Geteilte Stadt. Zeitgeschichten*,¹²⁹ Zeitzeugenerinnerungen herausgegeben und 2014 folgte noch die Fluchtgeschichte *Tunnel 57* mit ausführlichen Sachkommentaren und didaktischen Hinweisen.¹³⁰ Im Dezember 2015 erschien sogar ein extra für Grundschul Kinder entworfenes Comic-Sticker-Album auf dem Buchmarkt.¹³¹ Die beiden Comiczeichner sind in Westdeutschland geboren und groß geworden: Buddenberg kommt aus Nordrhein-Westfalen und absolvierte zwischen 1992 und 1997 ein Designstudium an der FH Aachen, später studierte sie auch in Potsdam-Babelsberg. Neben Comics erstellt sie auch Kurzfilme. Henseler

¹²⁸ Henseler, Thomas -Buddenberg, Susanne. Grenzfall. Berlin. Avant, 2011.

¹²⁹ Henseler, Thomas- Buddenberg, Susanne. Berlin- Geteilte Stadt: Zeitgeschichten. Berlin. Avant. 2012.

¹³⁰ Henseler, Thomas- Buddenberg, Susanne. Tunnel 54. Eine Fluchtgeschichte als Comic. Berlin. Ch. Links, 2014.

¹³¹ Vgl.: Webseite Berlin History Verlag URL: http://www.berlinstory-verlag.de/vorankuenigungen/titel/245-DDR-Geschichte_zum_Einkleben.html (Stand: 28. Juli 2015)

stammt aus demselben Bundesland, studierte ebenfalls an der FH Aachen und ist auch im Bereich Animation tätig.¹³²

Im Gegensatz zu Buddenberg und Henseler, die seit mehreren Jahren zusammenarbeiten und nicht nur Comics und Graphic Novels erstellen, kommt die Zeichnerin der zweiten Graphic Novel aus Ostdeutschland und wurde 1960 in Berlin geboren. Nach ihrem Praktikum an der Porzellanmanufaktur zu Meißen besuchte sie die Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Sie zeichnete auch einen weiteren Comic, in dem der Mauerfall im Mittelpunkt steht, aber sie ist vorwiegend in anderen Bereichen der bildenden Kunst tätig und gestaltet Buchillustrationen, Briefmarken, Teppiche und Designs für Porzellan.¹³³ Ihre Zeichnungen haben einen unverkennbaren Stil und sind in zahlreichen Kalendern und Kinderbüchern zu finden. Die hier dargestellte Graphic Novel wurde zum Jahrestag des Ost-Berliner Arbeiteraufstandes veröffentlicht und wurde mit der finanziellen Unterstützung der Stadt Henningsdorf gedruckt, in der die Handlung größtenteils spielt. Das Buch hatte einen Vorläufer im Internet und ist bis zum heutigen Tag auf der Webseite der Brandenburgischen Landeszentrale für politische Bildung herunterzuladen, denn auch die Landeszentrale unterstützte die Entstehung dieses Comics. Wissenschaftlich betreut wurde das Projekt vom Institut für angewandte Geschichte.¹³⁴

Die Autorin der dritten Graphic Novel Birgit Wehje wurde zwar 1969 in München geboren, aber verbrachte ihre Kindheit und Jugend in Ostafrika. Sie wandte sich erst später der Kunst zu, nachdem sie Germanistik und Geschichte studiert hatte. Von 2002 bis 2009 absolvierte sie das Studium der Illustration an der HAW Hamburg und veröffentlichte seitdem mehrere Graphic Novels wie *Im Himmel ist Jahrmarkt* (2013).¹³⁵ Sie ist in erster Linie als Comicbuchautorin und Illustratorin tätig, aber in ihren Arbeiten experimentiert sie mit vielfältigen künstlerischen Mitteln und Gestaltungstechniken. Ihr Buch *Madgermanes*, das in der vorliegenden Dissertation später ausführlich behandelt wird, wurde nicht nur mit mehreren Auszeichnungen prämiert, sondern erhielt auch eine finanzielle Unterstützung von der Berthold Leibinger Stiftung. Das Buchprojekt beruht auf sorgfältigen Recherchen der

¹³² Webseite Zoom und Tinte von Susanne Buddenberg und Thomas Henseler. URL: <http://www.zoom-und-tinte.de/vita/vita.html> (Stand: 20.08.2018)

¹³³ Webseite des Buches Gesichter der Nachhaltigkeit. Information zur Illustration Kitty Kahane. URL: <http://www.gesichter-der-nachhaltigkeit.de/gesichter/kitty-kahane> (Stand: 20.08.2018)

¹³⁴ Webseite der Brandenburgischen Landeszentrale für politische Bildung. URL: <https://www.politische-bildung-brandenburg.de/node/9334> (Stand: 20.08.2018)

¹³⁵ Webseite des Avant-Verlags — Informationen zu Birgit Weyhe URL: http://www.avant-verlag.de/artist/birgit_veyhe (Stand:20.08.2018)

Comicautorin, aber wurde nicht von Einrichtungen der politischen Bildung betreut oder finanziell unterstützt.

Wenn man diese Künstlerbiographien und die Entstehungskontexte der hier behandelten Graphic Novels näher betrachtet, wird ersichtlich, dass diese Umstände teilweise auch die Darstellungs- und Erzählungsweisen begründen. Dass die ersten zwei Graphic Novels einerseits von der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, andererseits von der Brandenburgischen Landeszentrale für politische Bildung betreut und unterstützt wurden, spielte wahrscheinlich auch eine Rolle darin, dass in diesen Erzählungen der Bildungsauftrag stärker in den Mittelpunkt gerückt wird. Gemeint ist damit natürlich nicht, dass die Einrichtungen diesen Comickünstler_innen vorgegeben hätten, welche Ereignisse und wie im Comic erscheinen sollen. Auf jeden Fall ist aber davon auszugehen, dass diese Kontexte implizit nicht nur auf die Themenwahl, sondern auch auf die Zeichenstile Einfluss hatten. Das zweite Werk erschien wie erwähnt aus einem besonderen Anlass und ist ohne Einschränkungen im Internet verfügbar. Zum Comic gibt es weiterführende Links und Leseempfehlungen, wobei diese Materialien und Texte teilweise eine geschichtswissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit dem Arbeiteraufstand von 1953 ermöglichen. Zu Kitty Kahanes Comic werden online keine Unterrichtsmaterialien bereitgestellt. Zum ersten Comic findet man hingegen direkt auf der Verlagsseite Arbeitsblätter und Lehrerhandreichungen für die Sekundarstufe I und II. In diesem Fall ist die Graphic Novel an sich nicht frei zugänglich, aber Aufgaben und weitere Texte zum Thema stehen zur Verfügung. Anzumerken ist diesbezüglich, dass zum Comic *Madgermanes* keinerlei didaktische Materialien im Internet vorhanden sind, auch wenn diese Erzählung wohl auch zum Einsatz im Unterricht geeignet wäre. Während die Autor_innen der ersten zwei hier behandelten Graphic Novels wahrscheinlich also schon bei der Produktion indirekt didaktische Überlegungen berücksichtigten. Diese Arbeiten wurden nach der Veröffentlichung im virtuellen Raum teilweise als alternatives Bildungsangebot präsentiert, ist eine solche massenmediale Rahmung, die das Werk im schulischen Kontext verorten oder auf didaktische Einsatzmöglichkeiten hinweisen würde, für Weyhes Comic nicht charakteristisch.

Was die individuellen Bezüge zur DDR-Geschichte anbelangt, ist festzustellen, dass die Autor_innen dieser ausgewählten Comicerzählungen bis auf Kahane kein unmittelbares Verhältnis zur deutschen Vorwendezeit hatten. Kahane erlebte nicht nur den Mauerfall und die Wiedervereinigung, sondern ist auch in Ostdeutschland aufgewachsen. So kann man

annehmen, dass sie sich auch auf ihre eigenen Empfindungen und Erfahrungen verließ, obwohl ihre Arbeiten zur DDR-Geschichte jeweils in Kooperation mit Historikern entstanden und sie auch Zeitzeugenberichte verwendete. Weyhe ist zwar Kahanes Zeitgenossin, sie hatte aber verhältnismäßig wenig Kontakt zu Ostdeutschland: Einerseits kommt sie aus Bayern, andererseits lebte sie mit ihrer Familie nicht in Europa. Während für Kahane und Weyhe die deutsche Teilung möglicherweise eher als eine historische Gegebenheit erschien und sie die gesellschaftlich-politischen Umwälzungen von 1989/90 als Erwachsene bereits bewusst miterlebten, gehören Buddenberg und Henseler zur Generation der Nachgeborenen, auch wenn sie beide vor der Wende geboren wurden. Zum einen kommen sie aus einem westdeutschen Bundesland, zum anderen waren sie wahrscheinlich Teenager, als die Berliner Mauer fiel. (Konkrete Angaben zu ihrem Geburtsjahr liegen zwar nicht vor, aber aus sonstigen Informationen kann man darauf schließen, dass sie Anfang der 1990er-Jahre in ihren Zwanzigerjahren waren.) So ist anzunehmen, dass bei Kahane und Weyhe persönliche Erinnerungen an die Vorwendezeit mehr in die Geschichten einfließen als bei Buddenberg und Henseler.

Die individuellen Künstlerbiographien bieten außerdem Teilerklärungen auch für Stilfragen: Wie erwähnt arbeitet Kahane als Buchillustratorin und verfügt über Erfahrungen in anderen Bereichen der Kunst. Diese Umstände wirkten sich vermutlich auf ihren eigenen Stil aus und sorgten eventuell dafür, dass sich ihre Figurendarstellungen zum Beispiel durch Reduktionismus auszeichnen. Auch Räume werden bei ihr mit einfachen Strichen gezeichnet, wobei vor allem nur Konturen und markante Eigenschaften akzentuiert werden. Ähnliches gilt für Weyhe, die in ihrem Comic mit afrikanischen Stilvariationen arbeitet und ihren persönlichen Bezug zur dargestellten Geschichte ganz am Anfang deutlich macht. Bei Henseler und Buddenberg sind hingegen andere Vorlagen aufzuspüren: Für sie waren in erster Linie historische Dokumente wie Fotoaufnahmen, Zeitzeugenberichte und Plakate die Anregung für die Arbeit. Vom Zeichenstil her sind weiterhin die Einflüsse der Comic-Reportage sichtbar. Dass sie sich bei der Arbeit an dokumentarischen Comics orientierten, erklären sie auch in zahlreichen Interviews, auf die im Folgenden noch ausführlich eingegangen wird.

Kapitel 9: Zeitzeugenschaft als Authentisierungsmittel: Thomas Henseler- Susanne Buddenberg: *Grenzfall*

In diesem Kapitel werde ich am Beispiel der Graphic Novel *Grenzfall* vorführen, mit welchen Strategien dieser dokumentarische Diskurs arbeitet, um historische Authentizität herzustellen und die graphisch-sprachlich inszenierten Erinnerungen als erlebte Geschichte zu positionieren. Im ersten Teil der folgenden Comicanalyse werden zunächst die Beglaubigungsverfahren und ihre Verhältnis zueinander in den Blick genommen. Anschließend folgt eine ausführliche Sequenzanalyse, wobei die Darstellungsweisen der ostdeutschen Staatssicherheit als zentrales Erinnerungsmoment fokussiert werden. Ausgewählt wurde dazu eine längere Panelfolge, in der von einem Anwerbeversuch erzählt wird. Zuerst werden die optisch-visuellen Merkmale sorgfältig beschrieben und dann setze ich mich damit auseinander, wie die Überwachung mit unterschiedlichen Stilmitteln vermittelt wird und wie dadurch eine bedrückende Atmosphäre in diesem Geschichtscomic entsteht. Perspektive und Einstellungsgrößen sind hier in Anlehnung an die Filmanalyse Leitkategorien der Beschreibung und der Analyse. Besondere Aufmerksamkeit erhält weiterhin die Anordnung der Panels innerhalb der ausgewählten Sequenz. Insgesamt soll herausgearbeitet werden, wie individuelle Erinnerungen in diesem Werk zum Ausdruck gebracht werden und wie die Diktaturerfahrung des Protagonisten mit der ostdeutschen Geheimpolizei ins Verhältnis gesetzt wird.

Als unmittelbare Anregung zur Untersuchung diene ein Aufsatz, in dem Anna Hillenbach anhand dreier Geschichtscomics comicspezifische Authentisierungsstrategien herausgearbeitet hat.¹³⁶ Diese Verfahren seien konstitutiv für Geschichtscomics und “ machen es erst möglich, den historischen Comic als historisch zu lesen, seine Botschaften als subjektive Wahrheit zu erfassen und aus ihm über Geschichte, Politik und Milieus zu lernen.”¹³⁷ Diese Verfahren seien gattungsbezogene Differenzmerkmale, indem erst durch diese Strategien historische Wirklichkeiten nicht als bloße zeitliche Rahmenbedingungen

¹³⁶ Vgl.: Hillenbach, Anne: Authentisierungsstrategien in historischen Comics. In: Urs Hangartner, Felix Keller und Dorothea Oechslin (Hg.). Wissen durch Bilder: Sachcomics als Medien von Bildung und Information. Bielefeld: transcript, 2013. 131-147.

¹³⁷ Ebd. 145.

erscheinen. Hillenbach identifiziert sprachliche, visuelle (Zeichenstil und Fotografien), paratextuelle und kontextuelle Strategien und beschreibt auch ansatzweise, wie die Handlungsführung zur Beglaubigung der Erzählung eingesetzt werden kann. In diesem Kapitel möchte ich diese Erkenntnisse aufgreifen, aber auch kritisch erweitern.

Authentizität wird in meinen Ausführungen, wie bei Hillenbach, keineswegs als eine Übereinstimmung mit einer historischen Realität verstanden. Gemeint ist eher der Konstruktionsprozess, mit dessen Hilfe zwischen der comicingen und der comicingen Welt Bezugsverhältnisse zustande gebracht werden und Geschichtsdarstellungen als wirklichkeitsgetreu und historisch nachvollziehbar gestaltet werden.¹³⁸

Rezeptionshaltungen und Authentisierungsverfahren

Die ausgewählte Graphic Novel fokussiert die oppositionelle Bewegung in der DDR, insbesondere die Entstehungskontexte der Ost-Berliner Samisdat-Zeitschrift *Grenzfall*. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Schüler Peter Grimm, der die EOS Alexander-Humboldt-Schule besucht und sich mit seinen Freunden in der Friedensbewegung engagiert. Besondere Aufmerksamkeit erhält in der Erzählung, wie die DDR-Staatssicherheit die sich formierende oppositionelle Szene überwacht und unter Druck setzt. Das Werk lässt sich in erster Linie als Geschichtscomic und als ein nachgezeichneter Zeitzeugenbericht lesen. Gleichzeitig verweisen aber einige Handlungsstränge oder erzähltechnische Merkmale auf weitere Genres. Die Graphic Novel kann deshalb auch als eine Geschichte über Erwachsenwerden oder als ein historischer Krimi gelesen werden.

Eine solche Gattungszuordnung legt zum Beispiel das Einbanddesign nahe. Im Hintergrund des Coverbildes sind maschinengeschriebene Zeilen, vermutlich aus einem Verhörprotokoll zu lesen. Im Vordergrund sieht man einen blondhaarigen Jungen mit einem verzweifelten Gesichtsausdruck.

¹³⁸ Vgl. ebd. 132.



Abb. 2 Coverdesign als Mittel der Rezeptionslenkung

Diese Einstellung wird in Farbe mit einem Fernglaseffekt wiedergegeben, außerdem sind Szenen mit Stasi-Männern vor einem schwarzen Hintergrund mit weißen Linien abgebildet. Die Bilder wurden jenen Sequenzen entnommen, welche die Handlung actionsreich und spannungsvoll erscheinen lassen. Den Stasi-Mann am Auto findet man bei der Durchsuchungsaktion „Falle“ wieder.¹³⁹ Die Szene unten stammt aus der Sequenz, in der die Jugendlichen die Witwe des Regimekritikers Robert Havemann besuchen und dabei überwacht werden.¹⁴⁰ Die Überschrift auf der linken Seite betont den Konflikt zwischen Peter Grimm und dem Regime. Hervorgehoben werden dadurch Rebellion und Widerstand als zentrale Themen. Diese Gestaltung weist außerdem Ähnlichkeiten mit Kinoplakaten für Action- und Spionagefilme auf und rückt Bespitzelung in den Vordergrund. Eine spannungsvolle, krimiähnliche Erzählung wird auf diese Weise impliziert. Als eine weitere Anspielung auf die Krimigattung im Buch erscheint auch, dass es erst am Ende der Erzählung verraten wird, wer als IM Cindy über die Oppositionellen Berichte abgegeben hat. Hinweise auf diese Person sind wie in einem Detektivroman vorhanden und laden zur Ermittlung ein.

Die Erklärung dafür, dass im Buch trotzdem der dokumentarische Charakter dominant bleibt, ist größtenteils dem schwarzweißen, häufig an Originalfotos orientierten Zeichenstil zu verdanken, der durch klare Konturen und gleichmäßig, meistens nach demselben Muster

¹³⁹ Henseler, Thomas -Buddenberg, Susanne. *Grenzfall*. 75.

¹⁴⁰ Ebd. 21.

verteilten Panels gekennzeichnet ist. Dieses Erscheinungsbild impliziert einen ernsthaften Umgang mit der DDR-Vergangenheit. Die Autoren haben diese rigide Panelstruktur bewusst gewählt, wie sie darauf auch in einem Interview aufmerksam machen: „Über eine extravagante Seitengestaltung würde der Leser eher reflektieren, dies würde ihn von der Geschichte ablenken.“¹⁴¹ Aus dem Interview geht es ebenfalls hervor, dass sich Henseler und Buddenberg an Vorbilder wie Joe Sacco, Jiro Taniguchi und Naoki Urasawa orientiert haben.¹⁴² Dadurch, dass die Comickünstler sich mit solchen Aussagen bewusst in die Tradition von journalistischen Sachcomics stellen und sich auf ausgewiesene Künstler dieses Genres beziehen, wird *Grenzfall* ebenfalls als eine glaubwürdige Darstellung der Vergangenheit positioniert.

Angesichts der weiteren Arbeiten ist diese konsequente ästhetische Entscheidung auch als eine Art Branding zu beschreiben, wobei Henseler und Buddenberg ihre Kunst zu zeitgeschichtlichen Themen als eine Marke auf dem Bildungsmarkt und in der Erinnerungslandschaft zu etablieren versuchen. Ähnliche Formen der Selbstlegitimation findet man auch in anderen Interviews. Die Comickünstler definieren sich tendenziell als kompetente und empathische Geschichtsschreiber und betonen ihre unmittelbare Beziehung zu den erzählten Geschichten: „Als Chronist muss man sowohl ihn [den Zeitzeugen] als auch seine Geschichte respektieren. Bei allen unseren Projekten haben wir am Ende eine enge persönliche Beziehung zu unseren Interviewpartnern.“¹⁴³

Authentisierungsverfahren erschöpfen sich aber nicht in Zeichenstil und Farbe. Bildzitate und andere visuelle Referenzen können gleichfalls zur narrativen Selbstbestätigung genutzt werden, wobei historische Orte, Personen wirklichkeitsnah, fotorealistisch abgebildet werden. Auch wenn die Authentizität von Fotoaufnahmen ebenfalls eine kulturelle Konstruktion ist, wird Bildern häufig ein höherer Grad an Echtheit beigemessen, wenn sie erkennbar auf fotografischen Vorlagen beruhen. In dieser Graphic Novel werden Originalfotos oft ohne wesentliche Änderungen im Zeichenformat in die Erzählung eingeflochten, an anderen Stellen werden hingegen nur einzelne Elemente kopiert oder

¹⁴¹ Muschwecks, Christian: „Deutsch-deutsche Geschichten: Interview mit Thomas Henseler und Susanne Buddenberg“. In: Comicgate. Unabhängiges Comicmagazin seit 2000. (Online-Ausgabe, 12. Januar 2013). URL: <http://archiv.comicgate.de/Interviews/deutsch-deutsche-geschichten-interview-mit-thomas-henseler-und-susanne-buddenberg.html> (Stand: 1. Juni 2015)

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ MacLean, Rory: „Rory MacLean im Gespräch mit Susanne Buddenberg & Thomas Henseler“. Webseite des Goethe-Instituts. Dossier Medienkunst in Deutschland. April 2013 (Ergänzung von mir, ST) URL: <http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/bud/de10788391.htm> (Stand: 1. Juni 2015)

bestimmte Aspekte von Originalfotos angedeutet. Ein Beispiel hierfür ist das Panel, das die Sequenz über die Durchsuchungsaktion der Staatssicherheit abschließt und beinahe komplett mit einem Foto aus dem BStU-Archiv übereinstimmt.¹⁴⁴ Die abweichenden Panelränder, die aufeinander gelegte Fotos nachahmen, sind eindeutige visuelle Signale dafür, dass man mit einem nachgezeichneten Bild zu tun hat.



Abb. 3 Ein Originalfoto und seine Nachzeichnung im Comic

¹⁴⁴ Zu meinen Recherchen nach authentischen Bildvorlagen habe ich die Webseite *Jugendopposition in der DDR* benutzt, die im Rahmen eines wissenschaftlich betreuten Kooperationsprojekts der Bundeszentrale für politische Bildung und der Robert-Havemann-Gesellschaft e.V. entstanden ist und über ein umfangreiches Fotoarchiv verfügt. Die Originalfotos in den Abbildungen stammen aus dem Archiv-Bereich dieser Webseite. Der Leser wird weder in der Graphic Novel, noch auf der Verlagswebseite explizit auf diese Vorlagen aufmerksam gemacht. URL: <http://www.jugendopposition.de/> (Stand: 1. Juni 2015)

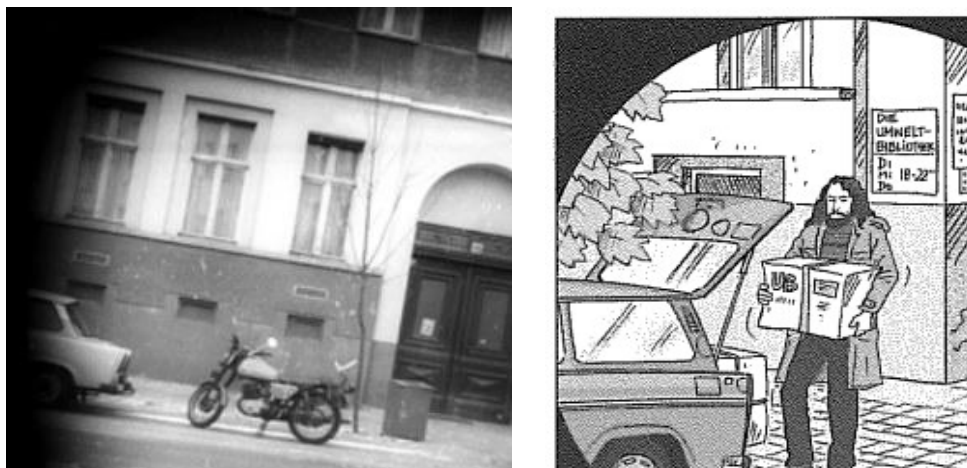


Abb. 4. Interbildlichkeit als Strukturreferenz

Ein weiteres Panelbeispiel zeigt, dass auch Bilder, die zwar keine deckungsgleichen Kopien von Originalaufnahmen sind, auch als Authentisierungsmittel eingesetzt werden können. Schon die typische Einstellung mit einem kreisförmigen Ausschnitt ist fähig, Überwachungsaufnahmen aus Stasi-Akten in Erinnerung zu rufen und Authentizität zu suggerieren. Das ist jedoch nicht als ein Bildzitat im engeren Sinne zu beschreiben. Vielmehr ist diese visuelle Strategie ein interpiktorialer Verweis, mit dem produktionstechnische Bedingungen und kontextspezifische Wahrnehmungsmuster simuliert werden. Diese Form der Strukturreferenz wird bei Hillenbach nicht als eigenständiges Authentisierungsverfahren klassifiziert, denn in ihren Analysen taucht dieser Typ nicht auf.

Die Hillenbach'schen Thesen erfordern auch an weiteren Stellen eine leichte Ergänzung und Präzisierung. Paratextuelle Verweisstrategien sind beispielsweise zu eng gefasst:

Der Begriff des Paratextes wird hier in einer engeren Rahmung als der ursprünglichen, von Genette geprägten, verstanden, nämlich als eine Textform, die zwar werkintern, aber außerhalb des literarischen Textes angesiedelt ist, wie zum Beispiel Klappentexte, Vorworte etc.¹⁴⁵

Solche paratextuellen Referenzen finden sich vermehrt in *Grenzfall*. Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass der Comic auf wahren Begebenheiten beruht. Dass die Entstehung von der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur unterstützt wurde, macht das Werk auch als ein wissenschaftlich fundiertes Unternehmen glaubhaft. Das Quellen- und Literaturverzeichnis im Anhang sowie die Danksagung an die am Projekt beteiligten Experten

¹⁴⁵ Hillenbach, Anne: Authentisierungsstrategien in historischen Comics. 132.

und Zeitzeugen können als Beweise für eine sorgfältige und professionelle Arbeitsweise ausgelegt werden. Das Glossar zum epochenspezifischen Wortschatz (z.B.: Führungsoffizier, HA XX, KSZE) ist als Paratext eine terminologische Entlastung für Unkundige, wodurch gleichzeitig eine bestimmte Rezeptionsweise (etwa: Einsatz in Geschichtsunterricht oder politischer Bildung) favorisiert wird.

Es gibt aber andere sprachlichen Elemente, die *Grenzfall* als einen dokumentarischen Comic ausweisen, die aber nach Hillenbach (und nach Genette) nicht als paratextuell zu bezeichnen sind. Diese Texte sind zwar streng genommen nicht werkintern, da sie nicht im Buch abgedruckt werden. Sie entspringen doch auch der Produktionsebene und steuern Lesererwartungen, beeinflussen wesentlich Rezeptionshaltungen. Gemeint sind hierbei zum Beispiel Webinhalte, die auf der Homepage des Verlags einzusehen sind: Kurzbeschreibungen, Links zu einschlägigen Rezensionen sowie Unterrichtsvorschläge mit Aufgaben. Diese Texte lassen sich meines Erachtens als Paratexte erkennen, indem sie stark werkbezogen und produktionstechnisch kaum von anderen im Buch abgedruckten Texten außerhalb der Erzählung zu trennen sind. Eine Besonderheit dieser Texte ergibt sich außerdem daraus, dass sie nicht ausschließlich Deutungsangebote der Comicproduzenten beinhalten. Sie sind demnach in Genettes Wortgebrauch teilweise auch metatextuell geprägt. In diesen Texten sind nämlich sogar Aussagen und Urteile von produktionsunabhängigen Akteuren vorzufinden. Ausgewählte Zitate aus Buchbesprechungen und Interviews sind daher zwischen paratextuellen und metatextuellen Authentisierungsverfahren des Hillenbach'schen Modells anzusiedeln. Das macht gleichzeitig sichtbar, dass die für Geschichtscomics konstitutiven Verfahren oft ineinander greifen und auf mehreren Ebenen wirksam sind.

Verflechtung visueller und sprachlicher Authentisierungsverfahren

Die Interaktionen zwischen den bei Hillenbach beschriebenen Strategien beschränken sich aber nicht auf Wechselwirkungen zwischen Para- und Metatexten. Eine weitere Sequenz soll zunächst veranschaulichen, wie sogar visuelle und verbale Selbstbestätigungsverfahren im Comic interagieren. Die ausgewählte Panelfolge zeigt die Friedenswerkstatt in der Berliner Erlöserkirche, wo Peter Grimm mit anderen Oppositionellen die erste Ausgabe der Zeitschrift *Grenzfall* verteilen wollte. Die Panels reproduzieren Originalplakate dieser Veranstaltung und verorten damit die Ereignisse im ostdeutschen gesellschaftlichen Milieu der späten 80er-Jahre. Das obere Panel enthält dabei auch eine beachtenswerte Zitation: Links unten am Stand

wird eine Arbeit von Klaus Staeck (*Die Gedanken sind frei*, 1979) übernommen. Dieses Bild, das eine Sardinenbüchse zeigt, war später auch der Titelbild eines vom DDR-Verlag Eulenspiegel veröffentlichten Sammelband.¹⁴⁶



Abb. 5 Verflechtung von visuellen und verbalen Authentisierungsverfahren

Die Plakate sind dabei als partielle Bildzitate zu bezeichnen, da sie keine vollständig nachgezeichneten Fotos darstellen. Neben visuellen Hinweisen sind es auch die Stasi-Berichte, welche sich sowohl stilistisch, als auch typographisch von anderen Teilen des Comics abheben und die Erzählung als authentisch konstruieren.

Die Authentizitätskonstruktion erfolgt dabei auf mehreren Ebenen. Die visuellen Beglaubigungsverfahren lassen sich auch in einem intertextuellen Zusammenhang deuten. Die Stasi-Berichte und die Plakate reflektieren unter intertextuellen Gesichtspunkten Strukturmerkmale von historischen Textsorten, obwohl sie nicht immer wortgetreu in die Erzählstruktur eingearbeitet sind. In diesem Zusammenhang kann man behaupten, dass die echten Berichte, die als Vorlage genutzt wurden, als Prätexte fungieren und als kontextuelle

¹⁴⁶ Auf dieses Bildzitat machte mich Dietrich Grünewald in seinem Vorgutachten aufmerksam, weil mir dieses Plakat früher nicht bekannt war. Bibliographische Angaben des genannten Sammelbandes: Staeck, Klaus. *Die Gedanken sind frei: Plakate*. Berlin: Eulenspiegel-Verlag. 1980.

Verfahren die Wirklichkeitsbezüge des Comics unterstreichen. Verbale und piktoriale Verfahren sind demzufolge hier eher in einer engen Verflechtung, denn als eigenständige Strategien zu konzeptualisieren. Diese sprachlichen Elemente (hier: Stasi-Berichte, Plakate) sind zwangsläufig mit bildlichen Referenzen untrennbar verzahnt, indem Texte in Comics immer auch als Bilder wahrgenommen werden können.

Anschlusskommunikation als Authentisierung

Authentizität wird nicht nur durch vielfältige Querverbindungen zur werkexternen Wirklichkeit verhandelt. Es gibt auch Formen der Authentizitätssuggestion, die sich weder mit ästhetischen Qualitäten, noch mit produktionsbezogenen Bedingungen und Entscheidungen verbinden. Bei Hillenbach werden diese sogenannten kontextuellen Verfahren zwar erwähnt, aber in den Beispielanalysen nicht ausführlich herausgearbeitet.¹⁴⁷ Anzunehmen ist, dass mit kontextuellen Strategien Formen der Rezeptionslenkung gemeint sind, die vom jeweiligen sozio-kulturellen Entstehungs- und Rezeptionskontext bestimmt werden. In diesem Sinne ist zum Beispiel die gesamte Anschlusskommunikation, d. h. die Buchrezensionen, Fernsehmeldungen, Einträge in Online-Foren als kontextuelle oder metatextuelle Techniken zu beschreiben.

In diesem Zusammenhang zeigt bereits ein kurzer Überblick über die online veröffentlichten Presstexte, dass auch hier tendenziell eine „authentisierende“ Lesart favorisiert wird. In einem Deutschlandfunk-Interview betonen Henseler und Buddenberg zum Beispiel die Seriosität ihres Werkes, indem sie *Grenzfall* im Gegensatz zu Comicstrips als Graphic Novel positionieren: „Also wir haben da nicht Kulleraugen, große Nasen á la Asterix und Mickey Mouse, sondern es sind eben wirklich filmische Geschichten [...]“¹⁴⁸ Die Authentizitätsansprüche werden dementsprechend einerseits durch eine elitäre Abgrenzung von comictypischen Darstellungsweisen, andererseits durch einen Vergleich mit dem Medium Film verstärkt. Durch die Betonung des Filmischen wird deshalb das Zeichnerische am Werk verdrängt und das vermeintliche graphische Fingieren in den Hintergrund gestellt. Außerdem wird auch hier hervorgehoben, dass die Autoren „intensiv recherchiert und zahlreiche Fotos aus öffentlichen und Privatarchiven durchgesehen [haben]“¹⁴⁹ Dass das Projekt didaktische

¹⁴⁷Vgl. Hillenbach, Anne: Authentisierungsstrategien in historischen Comics. 132.

¹⁴⁸ Bertsch, Matthias: „Auf den Spuren einer Diktatur“. Webseite des Deutschlandfunks. 8. August 2011. URL: http://www.deutschlandfunk.de/auf-den-spuren-einer-diktatur.1310.de.html?dram:article_id=194430 (Stand: 1. Juni 2015)

¹⁴⁹ Ebd.

Ziele verfolgt und deswegen sich vorrangig an Jugendliche richtet, wird im Interview mehrmals erwähnt. Zum Schluss wird noch nahegelegt, dass sogar Erwachsene durch „die Zeichnungen und Dialoge den Alltag einer Meinungsdictatur plastisch“¹⁵⁰ erleben können. All diese Aspekte suggerieren, dass das Buch als Quellendokument oder mindestens als eine historisch durchaus korrekte Erzählung rezipiert werden soll, die sich zu Unterrichtszwecken eignet.

Dieser didaktische Charakter steht auch in anderen Berichterstattungen im Mittelpunkt: Caroline Stern beschreibt das Werk als ein „dokumentarische[s] Auftragswerk“ und die Graphic Novel selbst sei „Geschichte zum Anfassen.“¹⁵¹ Diese Bewertung findet sich zwar auf einer nicht besonders bekannten Webseite, wird trotzdem auf der Verlagswebseite wegen der positiven Beurteilung veröffentlicht. Melanie Alperstaedt vom DDR-Museum Berlin operiert nicht nur mit ähnlichen Formulierungen („Geschichte in einer unterhaltsamen Form“), sondern schätzt den Comic sogar als eine zeithistorische Quelle ein: „Wer kannte wen, wer half in welcher Situation und wo traf man sich. Welche Rolle spielte die Kirche dabei, wie intervenierte die Staatssicherheit und geht alles gut aus? Alles Fragen, auf die dieses Buch eine Antwort gibt.“¹⁵² Die Annahme, dass diese Erzählung historische Lernprozesse fördern kann, wird mit Hinweisen auf Zeitzeugeninterviews und Beratungsgespräche bekräftigt. In ihrem Artikel für die *Prenzlauer Berg Nachrichten* stuft Brigitte Preissler *Grenzfall* auch als „ein gezeichnetes Geschichtsbuch“¹⁵³ ein und meint, dass nicht vorrangig Comicieliebhaber auf ihre Rechnung kommen, sondern Menschen, die sich für die Zeitgeschichte interessieren. Dies bedeutet wiederum die Verdrängung der comicspezifischen Ästhetik zu Gunsten der Faktentreue und dient zur Herstellung der narrativen Glaubwürdigkeit.

Alles in allem kann man festhalten, dass im Falle dieser Graphic Novel die werkexternen/ metatextuellen Kontexte besonders stark das Unterrichtspotenzial fokussieren

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Stern, Carolina: „Grenzfall – ein Beispiel für Jugendopposition in der DDR“. Webseite suite101.de URL: <http://suite101.de/article/grenzfall--ein-beispiel-fuer-jugendopposition-in-der-ddr-a114273#.VXRbHEbddUM> (Stand: 1. Juni 2015)

¹⁵² Alperstaedt, Melanie: „Geschichte in einer unterhaltsamen Form: Das Comic „Grenzfall“ aus dem avant-verlag“. Webseite des DDR-Museums. 10. Januar 2012 URL: <http://www.ddr-museum.de/de/blog/thema-ddr/geschichte-in-einer-unterhaltsamen-form-das-comic-bdquogrenzfallldquo-aus-dem-avant-verlag> (Stand: 1. Juni 2015)

¹⁵³ Preissler, Brigitte: „DDR-Geschichte in Bildern“. In: *Prenzlauer Berg Nachrichten* (Online-Ausgabe vom 9. Juni 2011) URL: http://www.prenzlauerberg-nachrichten.de/kultur/kulturnachrichten/_/ddr-geschichte-in-bildern-17327.html (Stand: 1. Juni 2015)

und dadurch rückwirkend die Authentizität konstruieren. Zu diesem Zweck wird eine Dichotomie zwischen billigen und einfach gezeichneten, unterhaltsamen Comicstrips und niveauvoll gestalteten, auf sorgfältigen Recherchen basierten Graphic Novels zustande gebracht. So wird eigentlich der Unterschied zwischen Populärkultur und Hochkultur unter Berufung auf ästhetische Aspekte wiederhergestellt. Die latente Abwertung von Comicstrips wird also indirekt zur Rechtfertigung des nichtfiktionalen, dokumentarischen Erzähldiskurses funktionalisiert.

Werkinterne und –externe Unterminierung der Authentizität

Authentisierungsstrategien sind aber ambivalente Verfahren, die auch produktionstechnische Aspekte aufdecken können, die eine authentisierende/ dokumentarische Rezeptionsweise unterminieren. Ein Beispiel hierfür: In einem Interview für das Comicmagazin *Comicgate* werden die Comicautoren neben *Grenzfall*, auch über ihr anderes Buchprojekt *BERLIN-Geteilte Stadt* befragt. Recherchen, Gespräche mit Zeitzeugen sowie ein intensiver Austausch mit Wissenschaftlern werden auch hier erwähnt und als Beweise für einen dokumentarischen Wert angeführt. Das Filmische an Grimms Biographie wird erneut in den Vordergrund gestellt: „Seine Geschichte las sich wie aus einem Lehrbuch für Dramaturgie, wie eine Blaupause für einen Thriller [...]. Das hätte man sich als Drehbuchautor gar nicht besser ausdenken können.“¹⁵⁴ Diese Aussage authentisiert die Graphic Novel, indem behauptet wird, dass der historische Stoff zur Nacherzählung einlädt und kaum eine dramaturgische Anpassung erfordert. An anderen Stellen werden aber gerade die hier implizit negierten erzähltechnisch bedingten Änderungen und der Konstruktionscharakter des Comics offen thematisiert. Die Comicautoren berichten nämlich darüber, auf Grund welcher Aspekte sie die Lebensgeschichten für die Comicsammlung ausgewählt haben:

1. Die Zeitzeugen mussten damit einverstanden sein, dass ihre Lebensgeschichte in Comicform verarbeitet wird [...].
2. Die Protagonisten der Geschichten mussten zum Zeitpunkt der Handlung Schüler oder junge Erwachsene sein.
3. Die Geschichte musste in die historische Chronologie passen, wir wollten einen Bogen vom Mauerbau bis Mauerfall spannen.
4. Der authentische Ort musste noch soweit intakt sein, dass man die damaligen Ereignisse heute noch vor Ort gut nachvollziehen kann, da der Comic als historischer Stadtführer genutzt werden kann.¹⁵⁵

Diese Kriterien beziehen sich zwar nicht auf *Grenzfall*, aber man kann wohl annehmen, dass bei Peter Grimms Geschichte auch ähnliche Vorüberlegungen getroffen wurden und die

¹⁵⁴ Muschwecks, Christian: „Deutsch-deutsche Geschichten: Interview mit Thomas Henseler und Susanne Buddenberg“.

¹⁵⁵ Ebd.

Autoren bei der Themenauswahl zwangsläufig auch dramaturgische Gesichtspunkte erwogen haben. Darüber hinaus wird in einer kurzen Aussage auch anerkannt, dass die Gestaltung des Layouts Autorenintentionen untergeworfen ist: „Sehr intensiv wird die Auseinandersetzung, wenn wir in der Auflösung der Geschichte um jedes einzelne Panel feilschen und versuchen, den bestmöglichen Blickwinkel zu finden.“¹⁵⁶ Es wird demzufolge ersichtlich, dass Vergangenheitserzählungen in Comics mit medienspezifischen dramaturgischen Mitteln operieren, um die Leseraufmerksamkeit zu erregen und aufrechtzuerhalten. Diese Aspekte von Geschichtscomics implizieren zwar keine Geschichtsfälschung, legen aber eindeutig offen, dass diese Vergangenheitsentwürfe zwangsläufig selektiv und unter gewissen Aspekten vorgeformt sind, auch wenn Authentisierungsstrategien dies zu verschleiern versuchen.

Auch werkinterne Eigenschaften können enthüllen, dass die Authentizität von Geschichtscomics eine bloße Konstruktion ist. Auf der Handlungsebene findet man in *Grenzfall* beispielsweise eine Sequenz, in der oppositionelle Gruppen mit ihren Namen und Vertretern vorgestellt werden. Die Sequenz fungiert ausschließlich als Authentisierung, indem auf diese Weise die dargestellten Ereignisse gesellschaftshistorisch kontextualisiert werden und im Comic eine historische Atmosphäre geschaffen wird. Dass diese Gruppen und Personen gar keine Funktion in der Handlung haben, weist indirekt auf diese Beglaubigungsverfahren hin. Auf der sprachlichen Ebene haben weiterhin die Einschübe von Zeitzeugenaussagen sowohl eine authentisierende, als auch verfremdende Wirkung. Dass Peter Grimm und Wolfgang Rüdtenklau aus der Gegenwart die Geschehnisse in den Panels kommentieren, kennzeichnet diese Handlungsstränge als biographisch. Andererseits wird dadurch auch der Konstruktionscharakter der Erzählung enthüllt: In der Sequenz über die Durchsuchungsaktion übernimmt Rüdtenklau die Erzählposition, da Peter Grimm diese Ereignisse nicht miterlebt hat. Dies bekräftigt zwar den Erinnerungscharakter dieser Sequenz, aber macht indirekt auch auf die Narration aufmerksam. Auf der bildlichen Ebene findet man eine ähnliche Doppeldeutigkeit: Rüdtenklaus Figur erscheint in derselben Sequenz im oberen Teil des einen Panels. Damit wird der Wechsel der Erzählposition eindeutig signalisiert und Rüdtenklau als Zeitzeuge konstruiert. Gleichzeitig macht eine solche visuelle Kennzeichnung der veränderten Erzählführung sichtbar, dass die zeitlichen Ebenen zwangsläufig visuellen Konstruktionsprozessen unterworfen sind.

¹⁵⁶ Ebd.

Darüber hinaus verraten die Vergangenheitsentwürfen in Comics mit ihrem Erscheinungsbild zwangsläufig immer, dass sie Inszenierungen von historischen Wirklichkeiten sind. Bernd Dolle-Weinkauff bringt diese Problematik in einem Aufsatz folgenderweise auf den Punkt:

Im Comic jedoch sind Figuren, Requisiten, Milieus und Handlungen sogleich als vermittelte Darstellungen, d. h. als Hervorbringungen von Zeichenstift, Feder und Pinsel erkennbar. So "realistisch" sie bisweilen daherkommen mögen, geben sie sich doch auf den ersten Blick als künstliche Schöpfungen zu erkennen.¹⁵⁷

Diese Medienspezifität gilt auch für die hier untersuchte Graphic Novel und weist zugleich auf die Ambivalenz der beschriebenen photographischen Authentisierungsverfahren hin. Während die photographischen Referenzen auf echte Aufnahmen die Erzählwirklichkeit legitimieren, lenken sie gleichzeitig die Aufmerksamkeit auch auf mediale Differenzen zwischen Fotografie und Zeichnung und unterminieren damit gewissermaßen die Authentizitätsansprüche des Comics.

Visuelle und sprachliche Vermittlung der Diktaturerfahrung

Nach den vielfältigen und miteinander eng verbundenen Beglaubigungsstrategien dieses Geschichtscomics wende ich in einem weiteren Schritt wie angekündigt dem Thema Überwachung zu und veranschauliche mit Panelbeispielen, wie diese Diktaturerfahrung mit persönlichen Erinnerungen verbunden wird und mit welchen Erzählweisen die Bespitzelung als Kernaspekt der ostdeutschen Geschichte positioniert wird. Im Fokus steht im Folgenden also die Staatssicherheit als Erinnerungsmoment, mit dem im Comic die Erinnerungen der oppositionellen Bürgerkreise auf den visuellen und rhetorischen Erzählebenen eindrucksvoll inszeniert und vermittelt werden. Zunächst folgen Beispiele dafür, wie vielschichtig Überwachung in dieser Erzählung präsent ist. Im Anschluss an diese Einzelbeispiele setzte ich mich mit der Sequenz eines gescheiterten Anwerbeversuchs auseinander und zeige, mit welchen Erzählverfahren im Comic eine durch Bedrohung und Repression geprägte historische Atmosphäre geschaffen wird. Wie erwähnt wird in diesem Buch der Konflikt zwischen demokratischen Grundwerten und dem totalitären politischen System der DDR als eine konkrete Auseinandersetzung zwischen Stasi-Männern und Bürgerrechtlern in Szene gesetzt, daher ist Personalisierung ein zentraler Aspekt dieser Erzählweise. Nicht nur der

¹⁵⁷ Dolle-Weinkauff, Bernd: „Über Gewalt-Design im Comic“. In: Dolle-Weinkauff, Bernd- Ewers, Hans-Haino-Jaekel, Regina (Hg.). Gewalt in aktuellen Kinder- und Jugendmedien. Von der Verherrlichung bis zur Ächtung eines gesellschaftlichen Phänomens. Weinheim und München: Juventa, 127-146, hier: 127.

Protagonist Peter Grimm und seine engen Freunde, sondern auch zahlreiche weitere Oppositionellen erscheinen im Comic mit vollständigen Namen, was die Authentizität und somit den dokumentarisch-ernsthaften Charakter der Erzählung unterstreicht. Mit der Etikettierung, die besonders in Aktionsszenen durchaus entfremdend wirkt, wird eine Lektüre als Abenteuer- oder Krimigeschichte entmutigt. Gleichzeitig setzt diese Darstellungsweise ein Zeichen gegen Vergessen, indem die Akteure der oppositionellen Geschichte im Gegensatz zu meist unbenannten Stasi-Offizieren und IMs quasi inventarisiert werden. Von den MfS-Mitarbeitern werden hingegen nur drei mit Namen genannt: zwei Offiziere (Wagner und Gläsner) und IM Cindy (Reiner Dietrich). In allen anderen Fällen ist es zwar eindeutig auszumachen, welche Personen mit der Staatssicherheit zu tun haben, aber eine Benennung bleibt aus. Dieser Umstand lässt sich wahrscheinlich mit bloßen forschungspraktischen Gegebenheiten erklären, d. h. trotz sorgfältiger Rechercharbeiten konnte man diese Namen nicht (immer) ausfindig machen, trotzdem fungiert diese Besonderheit indirekt als erzähl- und erinnerungstechnisches Mittel der Fokussierung. Die Aufmerksamkeit wird so von den Machenschaften der Stasi eher auf die Opposition gelenkt. Ein solcher Umgang mit den Mitarbeitern der Staatssicherheit ermöglicht außerdem auch die narrative Konstruktion einer historischen Atmosphäre, in der Unrecht und Unterdrückung herrscht.

Auf der visuellen Ebene der Erzählung sind häufig Figuren anzutreffen, die Gespräche mitlauschen, die Bürgerrechtler und ihre Freunde geheim aus einem Versteck beobachten oder mit Funkgeräten und Schreibmaschinen ausgespähte Informationen festhalten. Typisch ist für diese Darstellungsweise, dass sie die Spitzelfiguren meistens vollkommen gleich und austauschbar erscheinen lässt. Visuelle Signale (Gesichtsausdrücke, Körpermerkmale) und verbale Äußerungen, welche diese Personen als Individuen herausstellen könnte, werden durchgehend eliminiert. Die belanglosen Mitteilungen wie „Zwei Personen auf einer S50 Kennzeichen: ISD 35...“ (S. 21) oder die identischen Uniformen haben demzufolge eine stereotypisierende Erkennungsfunktion, und konstruieren das Gegensatzpaar von Oppositionellen und Stasi-Mitarbeitern. Nicht selten operiert die Erzählung mit tippenden Händen, leicht nach vorne gebückten, ins Mikrofon sprechenden oder Kopfhörer tragenden Menschen, von denen die Leser nur eine Dreiviertelansicht von hinten zu sehen bekommt. Diese Posen und Bildausschnitte stehen metonymisch für die geheimpolizeiliche Tätigkeit und fungieren daher ebenfalls als einfache visuelle Signale, mit denen Differenz und ein überwachttes gesellschaftliches Milieu entworfen werden.

Nicht nur das Erscheinungsbild der Spitzelfiguren ist jedoch zu beachten, wenn man diese Graphic Novel nach visuellen Entwürfen der DDR-Staatssicherheit befragt. Eine wichtige Signalfunktion kommt in dieser Hinsicht auch der Panelgestaltung zu. Bereits durch die zeichnerische Inszenierung des Blicks werden Überwachung und Repression impliziert. Dies kann durch einen Blickwechsel zwischen den einzelnen Panels erfolgen, indem dasselbe Moment aus einer anderen Betrachterposition gezeigt wird und die Spitzelfiguren sichtbar werden. Dieser Effekt wird dann oft auf der sprachlichen Erzählebene verstärkt: neben typischen Gesten und Bekleidung stellen einige Bemerkungen in Sprechblasen oder als Berichtsauszüge diese Figuren als Stasi-Mitarbeiter heraus. Die Spitzelfiguren müssen aber nicht abgebildet werden, damit ihre Präsenz visuell in Szene gesetzt werden kann.



Abb. 6 Eine Spitzelfigur im Comic

Ein weiteres Beispiel zeigt nämlich, dass allein die Perspektive diese bedrohende und bedrückende Atmosphäre zustande bringen kann. In der Sequenz auf Seite 66 und 67 erzählt Peter Grimm davon, mit welchen Praktiken er und seine Freunde die Überwachung umgehen wollten. In dem ersten wird der Blick so inszeniert, als ob der Leser mit dem Protagonisten aus dem Fenster die getarnten Stasi-Mitarbeiter auf dem Teutoburger Platz mitbeobachten würde. Dann wandert der Blick durch die Straße, wobei schon einige Veränderungen der implizierten Betrachterposition zu bemerken sind. Nicht nur Peter Grimms Figur verschwindet aus dem Panel, sondern auch die implizierte Augenhöhe wird herabgesetzt.



Abb. 7 Perspektivierung als Ausdrucksmittel

Nun betrachtet der Leser die Stasi-Männer aus einer Normalansicht, während im vorigen Panel eine leichte Obersicht vorhanden war. Das dritte Panel zeigt wieder das Innere der Wohnung, wo der Protagonist mit seiner Familie lebt, aber diesmal erscheinen die Personen aus einer Obersicht. Dieser Blick lässt die dargestellten Personen als machtlos und ausgeliefert erscheinen. Die Panelüberschrift und die misstrauischen Gesichter steigern diesen Eindruck. Es liegt aber auch an der Dynamik dieser Panelfolge, dass die bildliche Darstellung des Blicks diese bedrückende Atmosphäre herstellen kann. Das dritte Panel vermittelt zwar eindeutig, dass Menschen hier observiert werden, aber die Wirksamkeit dieser Darstellung entfaltet sich teilweise durch die Distanzierung des implizierten Betrachters von Einzelbild zu Einzelbild.

An anderen Stellen wird ein Blickwechsel und damit Bespitzelung suggeriert, indem das Panel wie bei den Authentisierungsverfahren erwähnt mit einem schwarzen, kreisförmigen Ausschnitt die produktionstechnische Bedingungen und die typischen Wahrnehmungsmuster von originalen Überwachungsaufnahmen evoziert. In diesem Beispiel sind die visuellen und sprachlichen Erzähldiskurse voneinander fast komplett unabhängig. Während in den bisherigen Beispielen, die Spitzelfigur im Panel erscheint und seine Identität als Geheimpolizist zusätzlich mit verbalen Äußerungen unterstrichen wird oder die Überschrift die Verwanzung konstatiert, finden sich hier im verbalen Anteil keine Hinweise auf die Bespitzelung. Sie wird aber im visuellen Anteil durch die interbildliche Strukturreferenz eindeutig signalisiert.



Abb. 8 Unterschiedliche Erzählperspektiven im Textanteil

Verwendet werden in der Graphic Novel auch Erzählweisen, bei denen das Text-Bild-Verhältnis anders aussieht und im Gegensatz zu diesem Beispiel der verbale Anteil Hinweise auf die Überwachung enthält. Die Panels, in denen von den häufigen Pannen der Druckmaschine berichtet wird und Ralfs alter Freund Reiner Dietrich als hilfsbereiter Monteur auftaucht, dominieren die Überschriften. Anhand der Veränderung der implizierten Betrachterposition kann man nicht auf die geheimdienstliche Tätigkeit schließen, erst anhand

der verbalen Narration ist dies möglich. Während im ersten Panel die Erzählposition vermutlich von Peter Grimm als sich erinnernden Zeitzeugen besetzt wird, erfolgt in dem zweiten Panel ein Wechsel und die Vorgänge werden aus einer externen Sprechposition geschildert. Die Stasi-Berichte treten hier nämlich als Erzählinstanzen auf. Die implizierte Betrachterposition befindet sich zwar in Bewegung und der Blick verändert sich von Panel zu Panel, aber er ist keiner der dargestellten Personen zuzuordnen. In dem vorletzten Panel des Comics verrät Grimm (schon aus der Gegenwart), dass Reiner Dietrich diese Stasi-Berichte geschrieben hat. Darauf kann man in dieser Sequenz anhand der Veränderung der Erzählposition auf der verbalen Ebene schließen. Mit dem Erscheinen des Monteurs löst sich die Kontinuität des verbalen Erzählens auf.

Auf der visuellen Ebene ist hingegen nicht auszumachen, wer von den Freunden vom MfS angeworben wurde. Ein eindeutiger visueller Hinweis wäre, wenn der Blick des zweiten Panels mit dem des Monteurs übereinstimmen würde. Stattdessen folgen Panels, in denen der Blick einer Betrachterposition entspricht, die mit keiner der dargestellten Personen zu assoziieren ist. Im zweiten Panel ist dies nicht möglich, da es um ein Vier-Augen-Gespräch geht, wie es von der Überschrift hervorgeht, und zwei Personen abgebildet sind. Im vierten Panel ist es die extreme Obersicht, die verhindert, diesen Blick mit einer Person in Verbindung zu setzen.

Ein Beispiel dafür, dass in der Graphic Novel verbale und visuelle Verweise auf die Spitzeltätigkeit auch aufeinander bezogen und eng verzahnt vorhanden sind, stellen die Panels auf Seite 69 dar. Auch hier ist im verbalen Anteil der Erzählung ein Wechsel der Erzählpositionen zu beobachten: im ersten Panel erinnert sich Grimm an seinen kinderfreundlichen Nachbarn Harry, im zweiten liest man wieder ein paar Sätze aus einem Stasi-Bericht. Dieser Wechsel korreliert mit einer Verschiebung der Betrachterposition: Im ersten Panel sieht man die Familie Grimm und ihren Nachbarn, im zweiten befindet sich der implizierte Betrachter hinter dem Nachbarn, aber immer noch der Familie gegenüber. Dass diese Panels aber dieselbe Szene aus einer unterschiedlichen Blickpunkt zeigen, wird durch die Umgebung verdeutlicht. Im ersten Panel verweist das Gelände darauf, dass der Betrachter vermutlich auf den Treppen steht, die erst im zweiten Panel, von der gegenüberliegenden Seite sichtbar werden.



Abb. 9 Positionswechsel im Text und im Bild

Diese Betrachterposition ist aber nicht die des Nachbarn, der ja auch im Panel zu sehen ist. Harry wird zwar als Inoffizieller Mitarbeiter der Abwehr mit Feindverbindung (IMB) enthüllt, aber der Bericht in der Überschrift stammt nicht von ihm. Er wird nämlich aus einer externen Sprechposition beschrieben und deshalb lassen sich die im Text und auf dem Bild nahegelegten Betrachterpositionen als identisch erkennen.

Die Diskrepanz zwischen den Erzählweisen dieser beiden Panels schlägt sich unterschiedlich auf der visuellen und der verbalen Erzählebene nieder. Während der beschriebene Wandel im visuellen Anteil mit Räumlichkeit assoziiert werden kann, ist der Wechsel der Erzählposition vorwiegend am sprachlichen Stil festzumachen. Die beiden Panels zeigen dasselbe Moment aus unterschiedlichen Blickwinkeln und sind daher als Spiegelbilder voneinander zu erkennen. Ähnlich verhalten sich die Texte, welche ebenfalls dieselbe Szene beschreiben aber gleichzeitig als Reflexionen voneinander gedeutet werden können. In Grimms Erinnerungen ist beispielsweise zu lesen: „Er stellte Modeschmuck her und machte allerlei kleine Geschäfte.“ Im Bericht findet man dies wie folgt: „Diese Lebenshaltung wird im Wesentlichen durch eine relative Unabhängigkeit von staatlichen Einflüssen, eine legere und unbeschwerte Lebensauffassung charakterisiert.“ Diese umständlichen und hohl anmutenden Formulierungen tragen damit einerseits zur Herstellung einer historischen Atmosphäre bei, andererseits wird wiederum (diesmal mit stilistischen Mitteln) eine Grenzlinie zwischen Stasi-Mitarbeitern und überwachten Oppositionellen gezogen.

Sequenzanalyse eines Anwerbeversuchs

Die im letzten Abschnitt dargestellten Erzählweisen sind Versuche, die bedrückende Atmosphäre der Vorwendezeit im Comicstil zu vermitteln. Dabei experimentieren Buddenberg und Henseler mit dem Spannungsverhältnis zwischen dem Gezeigten und dem Gesagten: Die Bespitzelung als prägende historische Erfahrung tritt in den bisher analysierten Panels nicht vorrangig dadurch in Erscheinung, dass sich der Protagonist, der im Textanteil meistens als Erzähler auftritt, auf die Machenschaften der Staatssicherheit bezieht. Die Diktaturerfahrung wird stattdessen mit der Verflechtung von Text und Bild erlebbar gemacht, indem der Geschichtcomic konkurrierende Erzählstränge präsentiert. Zum einen werden die Ereignisse aus unterschiedlichen Betrachtungspositionen dargestellt, wodurch bereits rein optisch Unzuverlässigkeit und Bedrohung vermittelt werden. Auf diese Weise entfaltet sich eine verfremdende Wirkung. Zum anderen entstehen Spannungen auch auf der sprachlichen Erzählebene, wobei ebenfalls unterschiedliche Erzählpositionen erscheinen. Durch die polyphone Erzählweise entfaltet sich auch hier eine verfremdende Wirkung und die Erzählung des Protagonisten wird in Frage gestellt. Die Annahmen und Sichtweisen des Ich-Erzählers im Textanteil werden durch die Stasi-Berichte unterminiert und persönliche Erfahrungen und freundschaftliche Beziehungen erhalten infolge der Mehrstimmigkeit des Erzählens und im Rückblick eine andere Bedeutung. Diese Spannungen und Widersprüche, welche die Bedrohung durch die Staatssicherheit unterstreichen, werden zudem nicht nur rein verbal oder visuell zum Ausdruck gebracht, teilweise lassen sie sich erst in den Wechselwirkungen zwischen Bild und Sprache wahrnehmen.

Über diese Darstellungsweisen hinaus gibt es auch ein zentrales Handlungselement, mit dem die Diktaturerfahrung im Comic vermittelt wird. In der Sequenz von Seite 27 bis 34, insgesamt auf 52 Panels wird dargestellt, dass der im Volksmund scherzhaft oft nur als Firm Horch und Guck bezeichnete Überwachungsapparat sogar den Protagonisten anwerben wollte. Anschließend untersuche ich deshalb diese Sequenz mit Hinblick auf Perspektiven und Einstellungsgrößen. Das Seitenlayout und die Anordnung der Panels sowie die dargestellte Körpersprache der Figuren spielen in der folgenden Analyse eine wichtige Rolle. Insgesamt beleuchte ich mit Panelbeispielen, wie der gescheiterte Anwerbeversuch in dieser historischen Graphic Novel inszeniert wird.

Die Sequenz über die Treffen mit dem Stasi-Offizier folgt Peter Grimms erstem Konflikt in der Schule: Nach der Beerdigung des Regimekritikers Robert Havemann lernt der DDR-

Schüler bei verschiedenen Treffen in Privatwohnung die Oppositionsszene sowie die Mitglieder der unabhängigen Friedensbewegung kennen und dank seinem Freund Ralf engagiert er sich immer intensiver in diesen Kreisen. Da Lehrer nun auf Grimms kritische Meinung dem SED-Regime gegenüber aufmerksam werden, kommt es zu einer ersten schriftlichen Abmahnung, über die auch seine Eltern erfahren. Dieser erste Konflikt berührt sich auch mit dem Generationskonflikt zwischen Vater und Sohn: Rudolf Grimm mahnt seinen Sohn vor „einer offenen Aufmüpfigkeit“ und belehrt ihn mit folgenden Worten: „Du musst aber erst mal einen Abschluss haben, bevor du die Klappe so aufreißen kannst. Bis dahin muss man das Theater erst mal mitmachen.“

Die Panels mit dem Abendgespräch bei den Grimms zeichnen sich dabei durch eine dynamische extradiagetische Fokalisierung auf der bildlichen Ebene aus. Zunächst sehen wir die dreiköpfige Familie am Tisch aus einer Beobachterposition hinter Peter Grimms Rücken, dann ändert sich die Einstellung und fokussiert den Streit zwischen dem jüngeren und älteren Grimm. Die Beobachterposition verschiebt sich nach links, hinter den Rücken der Mutter. Die rechteckigen Sprechblasen, die das Wortgefecht wiedergeben und die Türkante im Hintergrund (quasi als Grenzlinie) geraten ins Zentrum des Panels, zwischen die zwei Männer. So wird die Meinungsverschiedenheit auch mit graphischen Mitteln betont. Das letzte Panel, das sich am Rande der Seite befindet und einen wesentlich kleineren Umfang im Vergleich zu den ersten zwei dieser Sequenz einnimmt, zeigt die besorgte Mutter, indem sie die Situation zu entspannen versucht. Sie wird von links gezeigt und so entspricht diese Einstellung ungefähr der Position des jüngeren Grimm.

Zur Intensivierung der Ereignisse trägt also eine dynamische Fokalisierung bei, die nicht nur für die Sequenz des Abendgesprächs, sondern auch für das Layout dieses Tableaus charakteristisch ist. Auf Seite 26 befinden sich nämlich sechs Panels, welche jeweils eine unterschiedliche Fokalisierung aufweisen. Das erste Panel zeigt eine zeichnende Hand und den Schatten eines Kopfes auf dem Heft. Diese Beobachterposition entspricht dem Protagonisten Grimm. Er zeichnet einen Mann, der seine Waffe über den Kopf zerbricht - ein Emblem der Friedensbewegung. Anschließend sehen wir aus dem Blickwinkel eines Mitschülers, wie Peter Grimm mit einer schwunghaften Handbewegung aus dem Klassenzimmer geschickt wird.



Abb. 10 Veränderungen der Fokalisierung

Diesem Akt wird sogar mit einem Bewegungslinie Ausdruck verliehen, wobei in dieser stark dokumentarisch geprägten Graphic Novel solche vor allem für Superhelden-Comics typische graphische Lösungen nicht verwendet werden. An der Tafel hinter dem Lehrer ist die Parole jener FDJ-Aktion zu lesen, die 1981 als Propaganda-Offensive vom SED-Zentralkomitee auf die Abrüstungskampagne beschlossen wurde: „Der Frieden muß verteidigt werden- Der Frieden muß bewaffnet sein.“ Die übergroßen Buchstaben des Satzes, der durch die Nebeneinanderstellung von Schrift und Honeckers Porträt sogar als Äußerung des Parteichefs, daher als die ideologiekonforme Stellung in der Abrüstungsdebatte darstellt, stehen im Gegensatz zur Zeichnung im Heft: die ideologische Opposition wird so als Spannungsverhältnis zwischen Graphik und Schrift hergestellt.

Auf dem dritten Panel kann man nun von einer Außenposition mitverfolgen, wie Grimm anschließend vom Schuldirektor eine Mahnung bekommt. Die graphische Gestaltung des Panels verdeutlicht das beklemmende Gefühl des ideologischen Eingesperrtseins, indem hier der Junge durch die Türspalte gezeigt wird. Während in den ersten drei Panels der Seite

die graphische Ebene der Erzählung dominiert, überwiegen in der bereits vorgestellten Sequenz beim Abendessen die Redebeiträge der Figuren. Zu Wort kommt der junge Grimm erst im vorletzten Panel, wird aber auch dann vom Vater abgemahnt. Durch eine solche Proportionierung von Text und Bild, sowie durch die dynamische Fokalisierung werden einerseits die Vorläuferereignisse des Anwerbeversuchs intensiviert, andererseits werden Peter Grimms Konflikte mit seiner Welt auf Mikro- und Makroebene (Familie und Schule) in den Mittelpunkt der Erzählung gestellt. Dass die Beobachterposition am Anfang und Ende dieses Tableaus ungefähr mit der des Protagonisten übereinstimmt, verstärkt einerseits auch die aufgespürten Gegensätze und andererseits schließt eine Handlungssequenz ab. In diesem Sinne dient dieses Tableau zum Spannungsaufbau.

Die Panels, die Peter Grimms Treffen mit dem Stasi-Offizier erzählen, sind nur unter inhaltlichen Gesichtspunkten als eine Sequenz zu betrachten. Dramaturgisch ließen sich noch mehrere Sequenzen festhalten: Gespräch mit dem Pförtner, das erste Treffen, Vorbereitung mit Ralf auf das zweite Treffen und das zweite Treffen. Besonders deutlich wird diese möglichst mehrfache Gliederung der Panels dadurch, dass am Anfang und Ende des zweiten Treffens das Panel mit Grimm und dem Stasi-Mann im Auto wiederholt wird, zwar mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken. Da diese Handlungselemente jedoch einen zusammenhängenden Erzählstrang darstellen und in der Graphic Novel ohne Unterbrechung aufeinander folgen, erscheint es sinnvoll, sie in ihrer Verflechtung in den Blick zu nehmen.

Die Sequenz beginnt mit einem Straßenschild: das Rathaus von Köpenick wird zentralperspektivisch, jedoch ohne Fluchtpunkte dargestellt. Das Panel ist durch die Backsteinfassade des Rathausgebäude dominiert: die von rechts nach links immer kleiner werdenden Fenster, sowie die konvergierenden Dach- und Straßenlinien entsprechen der Blickrichtung des Protagonisten. Der Text in der rechten oberen Ecke schildert Peter Grimm als Ich-Erzähler die Ausgangssituation. Wichtig ist aber, dass das Perspektivenzentrum hier nicht mit Peter Grimms Position übereinstimmt: das Bild ist im Gegensatz zum Text extern fokalisiert. Zudem handelt es sich hier nur um einen Bildausschnitt: der Fluchtpunkt ist nämlich ungefähr in der oberen Hälfte der letzten Seite zu verorten, d. h. der Beobachter sollte sich demnach dort stehen, wo sich das erste Panel mit dem Esstisch der Familie Grimm befindet (S. 26, Panel 4), um so einen Blick auf die Straße zu bekommen. Beim genauen Hinsehen stellt es sich außerdem heraus, dass die Parallelen nicht nach einem Punkt zusammenlaufen; diese Darstellung folgt nur scheinbar den Regeln der Zentralperspektive.

Dass die textuell-rhetorische und visuell-graphische Ebenen der Erzählung hier unterschiedlich perspektiviert sind und der implizierte Beobachterstandpunkt im Gegensatz zu früheren Panels nicht mit dem Standpunkt des Lesers zu vereinbaren ist, bestätigt die Verunsicherung und Verbitterung des jungen Peter Grimm. Diesen Eindruck verstärkt nicht nur das erste, sondern auch das zweite Panel, indem beide von der steinernen Architektur bestimmt sind und so einen raumorientierten Blick vermitteln. Wie Martin Schüwer unter Rekurs auf Erwin Panofsky festhält, handelt es sich dabei um einen Systemraum, der Figuren in den Hintergrund treten lässt, die Übermacht des Handlungsraumes betont und damit das Ausgeliefertsein der dargestellten Figuren zum Ausdruck bringt. Dies wird durch eine Raumwahrnehmung unterstrichen, die weder an den Protagonisten, noch an andere Figuren der Erzählung gebunden ist.

Die Verwirrung des Protagonisten wird dramaturgisch ferner dadurch gesteigert, dass der Pförtner nie von Herrn Wagner, dem Mitarbeiter des Jugendamtes gehört hat, mit dem der Junge verabredet ist. Der Redebeiträge des Pförtners heben sich nicht nur durch ihren unfreundlichen Ton, sondern auch stilistisch von den anderen Figuren ab. Sein stark Berlinerisch gefärbter Akzent fungiert als Verfremdungsmittel; als Konsequenz spiegelt nun sogar die textuell-rhetorische Ebene der Erzählung wider, wie fehl am Platz sich Peter Grimm in seiner Welt fühlt. Dass das Perspektivenzentrum nur im vorletzten Panel der Seite, als der Pförtner in Frontalansicht gezeigt wird, dem des Jungen entspricht, stellt gleichzeitig auf der visuellen Ebene der Erzählung eine Distanz zu dem Erzählten her. Die Erscheinung des Herrn Wagner wirkt jedoch nicht nur deswegen als unerwartet, weil die Verlegenheit des Protagonisten sowohl mit graphisch-visuellen wie sprachlichen Erzählmitteln intensiviert wird. Es kommt dabei dem implizierten Blick noch einmal eine wichtige Funktion zu: Beim Gespräch mit dem Pförtner sind Darstellungen dominant, die am meisten Nah- und Großaufnahmen mit Normalsicht im entsprechen. Die Figuren befinden sich auf der gleichen Augenhöhe wie der implizierte Betrachter; Peter Grimm und der Pförtner werden vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers bzw. bis zu den Schultern gezeigt. Im letzten Panel entfernt sich aber der implizierte Betrachter von den zwei Figuren und der Blick entspricht nun der Einstellungsgröße der filmischen Halbtotale, wobei sich der implizierte Betrachter hinter dem Rücken des Stasi-Offiziers befindet und die Gesprächsteilnehmer plötzlich aus einer Ferne dargestellt werden. Die Perspektive hat sich nämlich zwischen den Panels geändert, indem jetzt die Figuren aus einer Obersicht zu sehen sind. Diese dynamische Bewegung der implizierten Betrachterposition und die Tatsache, dass Herr Wagner mit dem

Rücken zum implizierten Betrachter abgebildet ist, sorgen gemeinsam dafür, dass der Auftritt des Mannes unerwartet und gleichzeitig bedrohlich wahrgenommen wird.

Herr Wagner lädt Peter Grimm in sein Büro ein und möchte sich über die Probleme an der Schule unterhalten. Schon auf dem Weg zum Büro wird es dem Jungen klar, dass der Mann beim MfS arbeitet und deswegen der Pförtner keine Auskunft geben konnte. Der Offizier zeigt sich verständisvoll, bietet dem Schüler Club-Zigaretten an und stellt zunächst allgemeine Fragen zum Staat und zur Friedensbewegung. Bis auf die einleitenden Worte des Herrn Wagner und das Angebot und Ablehnung der Zigarette wird dieses erste Treffen eher zusammenfassend in die Erzählung aufgenommen. Im verbalen Anteil dieser Panels spricht ein autodiegetischer Erzähler, den man als den sich erinnernde Peter Grimm erkennen kann. Es handelt sich demnach um eine intern fokalisierte, spätere Narration auf der sprachlichen Ebene. Hingegen sind die Bilder aus einer Außenperspektive dargestellt, wobei sich der implizierte Betrachter keiner der zwei Figuren zuordnen lässt. Nicht nur zwischen der Bild- und Textebene kann man ein Spannungsverhältnis beobachten: die graphische Darstellung des Stasi-Mannes und des Schülers heben sich in großem Maße voneinander ab. Der Junge hat halblange, blonde Haare, trägt ein dunkles T-Shirt; seine Körpersprache wirkt statisch und gespannt. Er zeigt sich stumm und lehnt sich nach hinten beim Gespräch. Im Gegensatz dazu wird der Offizier mit kurzen, ordentlich gekämmten, dunklen Haaren und im weißen Hemd dargestellt. Sein Mund ist fast immer halboffen, als ob beim Gespräch nur er zu Wort kommen würde. Seine Hände scheinen fortwährend in Bewegung zu sein: Sie zeigt den Weg, das Zimmer, bietet Zigaretten an oder betont das Gesagte im Gespräch. Seine starke Gestik, sein nach vorne geneigte Kopf dynamisieren die Körpersprache des Mannes. Das Spannungsverhältnis zwischen Herrn Wagner und Peter Grimm wird demnach einerseits in einen Gegensatz zwischen verbalen und visuellen Erzählweisen, andererseits in einen graphischen Unterschied zwischen den zwei Figuren übersetzt.

Nach dem Treffen zeigt sich Peter Grimm verzweifelt: im zweiten Panel auf Seite 29 spiegelt seine Körperhaltung Bekümmerung wider, die durch Herrn Wagners selbstsichere Figur im Hintergrund, mit seinen Händen in der Hosentasche noch hervorgehoben wird. Auf dem nächsten Panel sieht man den Jungen aus einer Untersicht. Dieser Betrachtungswinkel und zugleich der Turm im Hintergrund verstärken die Verzweiflung des Jungen. Das folgende Panel, das den Protagonistenaus einer parallelperspektivischen Obersicht auf einer leeren Straße allein zeigt, zeichnet sich ebenso durch einen raumzentrierten Blick. Der verbale

Anteil („Nächste Woche will er mich noch einmal treffen.“) lässt sich als Seufzen lesen und stellt im Vergleich zu früheren Äußerungen und Kommentaren eine andere Modalität dar: Während die Worte, mit denen das Treffen geschildert wurde, mit einer extradiagetischen, sich erinnernden Erzählinstanz identifiziert werden konnten, hat man hier mit den Gedanken des erinnernten Peter Grimm zu tun, auch wenn das graphisch-visuell nicht eindeutig markiert ist. Vor allem die Zeitform des Verbs und das Zusammenspiel der Text- und Bildebene dieses Panels erzeugen diesen Eindruck. Auffällig ist dabei, dass in den folgenden Panels ein Rückkehr zur extradiagetischen Erzählweise zu beobachten ist. Seit Anfang des ersten Gesprächs mit Herrn Wagner kommt der erinnerte Protagonist bis zum zweiten Treffen nicht zum Wort. Dieser Satz hebt sich in diesem Sinne aus dem Erzählten in diesen Panels hervor und akzentuiert mit dem raumorientierten Blick besonders eindrucksvoll die verzweifelte Situation des jungen Mannes.

Dass in diesem Teil statt der Figurenrede eher die extradiagetische Erzählstimme dominant ist und graphisch-visuelle Darstellung eine Diszanzierung anstrebt, weist dezidiert auf den Erzählungscharakter hin. Die grobe, überblickende Schilderung lässt nämlich die erzählten Geschehnisse als erlebte Erinnerungen des Protagonisten erscheinen. Es handelt sich hier demzufolge gleichzeitig um die Emotionalisierung der erzählten Sachverhalte und um die Inszenierung der Erzählsituation als autobiographische Erinnerung. In diesem Sinne hat man auch mit einem Authentisierungsverfahren zu tun: Dadurch, dass diese Handlungen erzähltechnisch mehrfach als ausgewählte Momente aus der Vergangenheit des sich erinnernden Peter Grimm konstruiert werden, wird indirekt auch die ganze Handlung als etwas Authentisches, im Sinne von Erlebtem positioniert. In diesem Fall der Kontakt zwischen Text und Bild nicht in der erzählten Welt zustande, sondern erst in der Diegese bzw. Inszenierung.

Das zweite Treffen mit Herrn Wagner nimmt quantitativ einen größeren Anteil in der Erzählung ein und wird narrativ auch komplett unterschiedlich inszeniert. Bevor aber Peter Grimms zweites und zugleich letztes Gespräch mit dem Stasi-Offizier behandelt wird, sei hier noch auf einen weiteren darstellungstechnischen Aspekt hingewiesen. Comics können nämlich im Gegensatz zum „klassischen“ Prosatext nicht nur sequentiell und linear rezipiert werden, sondern auch panelübergreifend. So können sich weitere Deutungsperspektiven eröffnen, wenn man sich nicht auf die Sequenz konzentriert, sondern auch die Gesamtgestaltung des Tableaus beachtet. Ausgehend von dieser Einsicht kann man nun

beobachten, wie auf der visuellen Ebene, dank der verhältnismäßig symmetrischen Anordnung der Panels das erste Gespräch mit Herrn Wagner mit dem Gespräch mit dem Freund Ralf in Interaktion tritt. Die letzte Reihe auf beiden Seiten besteht jeweils aus zwei Panels: das erste ist kleiner und der Blick entspricht der filmischen Detailaufnahme. Auf der linken Seite wird die Zigarettenpackung gezeigt, auf der rechten drei Flaschen und ein Aschenbecher voller Stummel. Auf dem anderen Panel sind jeweils die zwei Gesprächsteilnehmer in Halbnähe zu sehen, doch die Raumdarstellung ist unterschiedlich: während das Büro perspektivisch, mit zwei Fluchtpunkten abgebildet wird und die zwei Figuren sich mitten der parallel verlaufenden Linien ihrer Sessel befinden, wirkt das Panel mit dem Gespräch bei Ralf planimetrisch. Dies bedeutet, dass dieses Panel eher den Flächenaspekt der Darstellung akzentuiert, anstatt mit Fluchtlinien eine Räumlichkeit herzustellen. Eine Tiefe wird hier vielmehr durch die Anordnung der Gegenstände auf dem Tisch sowie durch die zwei Figuren am Tisch erzeugt. Das bedeutet jedoch nicht, dass auf diesem Panel Parallele fehlen würden. Ganz im Gegenteil: Die Sofa im Hintergrund ist gestreift, aber wichtiger ist, dass der obere Teil der Sofa und die Tischkante parallel zueinander bzw. zum Frame verlaufen, ohne nach Fluchtpunkten zu streben oder ohne, dass sich ihre Entfernung sichtbar abnehmen würde. Die zwei Jugendlichen befinden sich in diesem Sinne nicht nur nebeneinander, sondern ihre Zusammengehörigkeit wird zusätzlich auch durch diese parallele Struktur zum Ausdruck gebracht. Sie sind außerdem auf der gleichen Augenhöhe, der verbale Anteil des Panels verkeilt sich nicht zwischen den zwei Figuren. Die Worte des sich erinnernden Ich-Erzählers schweben mit dem Zigarettenrauch im Raum. Auf den Panels links hebt sich der verbale Anteil deutlich vom bildlichen ab, indem dort sowohl Figuren- wie Erzählerrede in eckigen Sprechblasen widergegeben werden und die Worte des sich erinnernden Peter Grimm das Blickfeld zwischen dem Jungen und dem Stasi-Mann blockieren. Die visuelle Ebene der Graphic Novel lässt demzufolge ein kontrapunktisches Verhältnis zwischen diesen sukzessiven aber zeitlich und räumlich voneinander getrennten Handlungsmomenten entstehen. Das erste Treffen mit dem Offizier wird nämlich in einer visuellen Opposition zum Gespräch mit einem Freund konstruiert, wenn man die Panels in ihrer Gesamtheit und nicht sequentiell betrachtet.



Abb. 11 Körpersprache und Anordnung als Ausdruck der Differenz

Der Freund Ralf versorgt Peter Grimm mit nützlichen Ratschlägen zum anstehenden Gespräch mit Wagner und empfiehlt ihm auch das Buch *Vernehmungsprotokolle* von Jürgen Fuchs, in dem der DDR-Schriftsteller über seine neun Monate andauernde Verhöre berichtet. Eine Woche später, wie das folgende Panel ankündigt, trifft der Stasi-Offizier mit seinem Auto ein und lädt den Jungen zur Müggelseeperle, einem berühmten staatseigenen Lokal bei Berlin- Köpenick ein. Der Junge nimmt zwar das Angebot an, aber teilt auch nachdrücklich mit, dass er um vier verabredet ist. Auf dem einen Panel sieht man Wagner an seinem Wartburg mit einem freundlichen Gesichtsausdruck; der Blick entspricht ungefähr der filmischen halbtotalen Einstellung und impliziert so den Betrachterposition des Jungen. Auf dem zweiten Panel wird Grimms Gesicht gezeigt, sein Redebeitrag nimmt fast die Hälfte des Panels ein und überherrscht auch rein optisch die Worte des Stasi-Mannes aus dem Off.

Die beiden fahren nun mit dem Auto zum Restaurant, was durch eine zentralperspektivistische Darstellung in Szene gesetzt wird. Die Flucht- und Fließlinien laufen zwar zu einem Fluchtpunkt in der Mitte des Panels zusammen, doch Grimms abweisende Körperhaltung und das andere Auto im Hintergrund bricht die symmetrische Raumstruktur, die durch die Karosserie nahegelegt wird. Eine ebenfalls gestörte Symmetrie scheint das Darstellungsprinzip des nächsten Panels zu sein, auf dem das Lokal mit regelmäßigen, rechtwinkligen Formen abgebildet ist und die Figuren (und eine DDR-Fahne links) diese geometrische Ordnung des Raums brechen. Der Blick verschiebt sich allmählich von einer raumzentrierten zu einer figurenzentrierten Variation. Dies geht auch mit einer immer enger werdenden Einstellung ein: Bei der Ankunft werden die Figuren aus einer Ferne (ungefähr in einer filmischen Totalen) gezeigt, dann nähert sich das implizierte Betrachterzentrum und man sieht Wagner und Grimm in einer Halbtotalen am Tisch. Die Bestellung der Getränke

wird in einer halbnahen Einstellung dargestellt. Das Gespräch beginnt dann mit nahen Einstellungsgrößen und führt am Ende des Tableaus zum extremnahen Close-Up der Porzellantasse, als der Offizier sich Kaffee einschenkt. Dies ist jedoch nicht der Abschluss des zweiten Treffens, denn es folgen noch zwei weitere Tableaus, trotzdem lässt sich bereits anhand dieser ersten Panels des zweiten Treffens eine optische Dynamisierung der Geschehnisse beobachten.

Auf der verbalen Ebene überwiegen eindeutig Wagners Redebeiträge. Mit seinen unscharfen, generalisierenden Aussagen möchte der Stais-Offizier Grimm zur Konspiration überreden. Wagner versucht mit seinen vagen Formulierungen, MfS-Mitarbeiter als wohltätige Personen zu positionieren, die ebenso gesellschaftliche Änderungen anstreben wie Grimm: „Wir sehen ja auch, dass es bei uns viele Dinge gibt, die verbesserungswürdig sind.“ Gleichzeitig wird Bespitzelung sogar ein hoher moralischer Wert beigemessen: „Hier heißt es dann auch die Spreu vom Weizen zu trennen.“ Wagners Worte zielen zwar auf die Verschleierung des Verratscharakters jeglicher Mitarbeit mit der Staatssicherheit ab, aber seine Argumente („Aber es gibt auch solche, die unter diesem Deckmäntelchen in Wahrheit ihr ganz eigenes Süppchen kochen.“) geben ihn doch als eine Autoritätsfigur preis, die angeblich einen besseren Überblick über die Ereignisse hat. Er spielt zunächst auf die Gutmütigkeit des Jungen, indem er mehrmals betont, dass es hier nur um Schutz seiner Freunde geht. Die Kooperation als IM wird in einen neuen Deutungszusammenhang eingefügt dadurch, dass Überwachungsopfer zu naiven und deshalb hilfsbedürftigen Personen stilisiert werden, die „auf die schiefe Bahn geraten“ und beinahe sogar dankbar sind, überwacht und denunziert zu werden: „Und letztendlich helfen Sie den Leuten ja auch, nicht fälschlich verdächtigt zu werden.“ Als Wagner darauf hindeutet, dass der Spitzeldienst einen Vorteil bei der Studienplatzwahl sein könnte, unterbricht Grimm den Offizier zum ersten Mal: „Ich werde meine Freunde nicht verraten.“ Wagner reagiert aufgeregt und spielt vor, missverstanden worden zu sein, und listet weitere Argumente auf. Seine Aussagen bleiben ungenau und verallgemeinernd, sie lassen nur erahnen, dass man mit einem Anwerbeversuch zu tun hat. Ausdrücke wie IM, Konspiration, Bespitzelung werden konsequent vermieden. Erst gegen Ende des Treffens bringt der sich erinnernde Erzähler das auf den Punkt, was das eigentliche Ziel dieses Gesprächs ist: „In seinen langen Monologen versuchte Wagner immer wieder, mich von der Harmlosigkeit eines Spitzeldienstes zu überzeugen.“

Das Panel, in dem diese rückblickende Feststellung zu lesen ist, hebt sich von den anderen Panels auch visuell ab und betont damit den Erinnerungscharakter des Erzählten: auf graphischer Ebene operiert die Erzählung nämlich größtenteils mit Close-Ups in Normalsicht, hier jedoch werden die Gesprächsteilnehmer aus Obersicht gezeigt. Die Visualität vermittelt gleichzeitig mindestens folgende drei Sichtweisen: Momente des Gesprächs werden aus einer implizierten Betrachterposition gezeigt, die entweder mit der des Jungen oder der des Stasi-Mannes übereinstimmen. Zusätzlich finden sich in dieser Sequenz auch Panels, die aus einer relativen Ferne das Geschehnisse abbilden: zum Beispiel von einer oberen Kameraperspektive oder durch das Aquarium im Restaurant. Diese drei Ebenen sind in ihrer Zeitlichkeit untrennbar verbunden: es wird retrospektiv über einen Anwerbeversuch berichtet, wie das der verbale Anteil der Panels mit einer autodiegetischen, sich erinnernden Erzählinstanz auch bekräftigt. Auf der visuellen Ebene sind die extern fokalisierten Panels, d. h. jene Panels, deren Betrachterposition nicht mit der der Gesprächsteilnehmer, jedoch nicht eindeutig mit dieser sich erinnernden Instanz zu assoziieren, auch wenn eine solche Perspektivierung der Geschehnisse anstelle einer Fokussierung der Figuren eher eine Distanz zum Erzählten nahelegt und somit den erzählten und erinnerten Charakter der Handlung in den Vordergrund treten lässt. Hingegen betonen die intern fokalisierte Panels, auf denen entweder der Stasi-Mann oder der junge Peter Grimm zu sehen sind, die aktuellen Geschehnisse und Aussagen. Dies wird besonders dadurch ersichtlich, dass in diesen Panels auf eine detaillierte Raumdarstellung verzichtet wird und die Figuren sich vor einem hellgrauen Hintergrund unterhalten. Am Anfang des Gesprächs, als Grimm und Wagner beim Kellner Kaffee und Cola bestellen, kann man nicht nur die anderen Gäste, sondern auch Kleinigkeiten der Innenausstattung wie Topfblumen, Nieten in der Stuhllehne erkennen. Durch eine solche Variation des Visuellen entsteht eine fragmentierte, durch implizierte Blicke strukturierte Form des Raumes. Der Blick bewegt sich in dieser Sequenz konstant zwischen mehreren Polen und ist keineswegs mit einer einzigen Comicfigur verbunden.

In diesem Fall wird diese visuelle Erzählstrategie wie bereits angedeutet zur Fokussierung eines Erinnerungsmoments funktionalisiert, dem sowohl dramaturgisch, als auch identitätspolitisch eine wichtige Rolle zukommt. Dramaturgisch erklärt die Erinnerung an diesen vereitelten Anwerbeversuch weitere Handlungsstränge (z.B.: Peter Grimms Schulverweis), indem durch die hier dargelegten Geschehnisse Kausalitätsverhältnisse und größere Zusammenhänge (d.h. Überwachung der oppositionellen Szene) deutlich gemacht werden. Identitätspolitisch ist diese erinnerte Szene für den Protagonisten weiterhin eine

Bestätigung seiner moralischer Grundsätze, indem er sich durch die durchdachten Ablehnungsstrategie als ein selbstsicheres Subjekt konstruiert, das moralisch unbescholten und den freiheitlichen Grundwerten verpflichtet ist. Überlegungen zu Peter Grimms Identitätskonstruktion können außerdem auch erklären, warum gerade das zweite Treffen mit Wagner und nicht das erste eingehend thematisiert wird. Während das erste Gespräch nur ein paar Panels einnimmt und sich auf der verbalen Ebene wesentlich in zusammenfassenden Rückblicken erschöpft, wird das Treffen in der Gaststätte mit sich dynamisch wechselnden, eindringlichen graphischen Darstellung in Szene gesetzt und die Figurenrede überwiegt den Rückblicken und Kommentaren des Ich-Erzählers. In diesem Sinne verlässt sich die Darstellung des zweiten Treffens mehr auf nachgestellte Aussagen des Stasi-Offiziers und ist dieser Abschnitt der Erzählung auf der verbalen Ebene weniger von dem sich erinnernden Peter Grimm gesteuert.

Das erste Gespräch war für den jungen Grimm unerwartet: er war praktisch unvorbereitet, erst im Flur wurde ihm klar, dass Wagner beim MfS arbeitet. So kann man dieses Treffen für ihn als eine größere psychische Belastung einstufen, was teilweise für die stringende Erzählweise verantwortlich sein kann. So ist eine mögliche Interpretation für die Unterschiede zwischen den beiden Szenen, dass der sich erinnernde Grimm durch einen solchen Erinnerungsmodus die Kontrolle über die Geschehnisse zurückzugewinnen versucht. Betrachtet man diese Sequenz in ihrer Gesamtheit, so lassen sich die abweichenden Darstellungsverfahren, mit denen diese zwei Treffen vermittelt werden, auch als Steigerungs- und Intensivierungsmittel deuten, mit denen der immer größere Druck und die Zwänge narrativ hergestellt werden. Zuletzt kann man diese Sequenz auch im Entstehungskontext der Graphic Novel betrachten: Aus dieser Perspektive bietet sich die geschichtsdidaktische Prägung als Erklärung für eine unterschiedliche Behandlung der beiden Treffen an. Solche herausgearbeitete Sequenzen eignen sich nämlich besonders zum Einsatz im Unterricht, da sie in Kombination mit authentischen Materialien eine didaktische Auseinandersetzung mit der DDR-Staatssicherheit ermöglichen können.



Abb. 12 Verlagerung des Fokus von der Gestik auf Mimik

Dass der Versuch, Grimm zur Mitarbeit zu zwingen, eigentlich wegen seiner Verabredung scheitert, erfährt man erst in den letzten Panels des Treffens. Der Wechsel von den filmischen Nahaufnahmen zu Großaufnahmen, also die Verlagerung des Fokus von der Gestik auf Mimik bringt dezidiert die Überraschung des Stasi-Mannes zum Ausdruck: In den oberen Reihen dominieren nämlich vor allem Handbewegungen (Wagner verleiht seinen Worten mit seinen Händen und Fingern, Grimm schaut auf seine Armbanduhr, Wagner signalisiert sein Verständnis mit einem schnellen Abwinken), in der letzten Panelfolge aber geraten Blicke und Gesichtsausdrücke in den Mittelpunkt.

In den abschließenden Panels der ausgewählten Sequenz erläutert der sich erinnernde Peter Grimm auf der verbalen Ebene, warum die Verabredung mit dem Freund Ralf Hirsch ihn für das MfS unbrauchbar machte und mit welchen Konsequenzen er nun zu rechnen hat. Auffällig ist dabei auf der visuellen Ebene, dass das Panel, in dem Wagner und Grimm im Auto sitzen, in abgeänderter Form wiederholt wird.

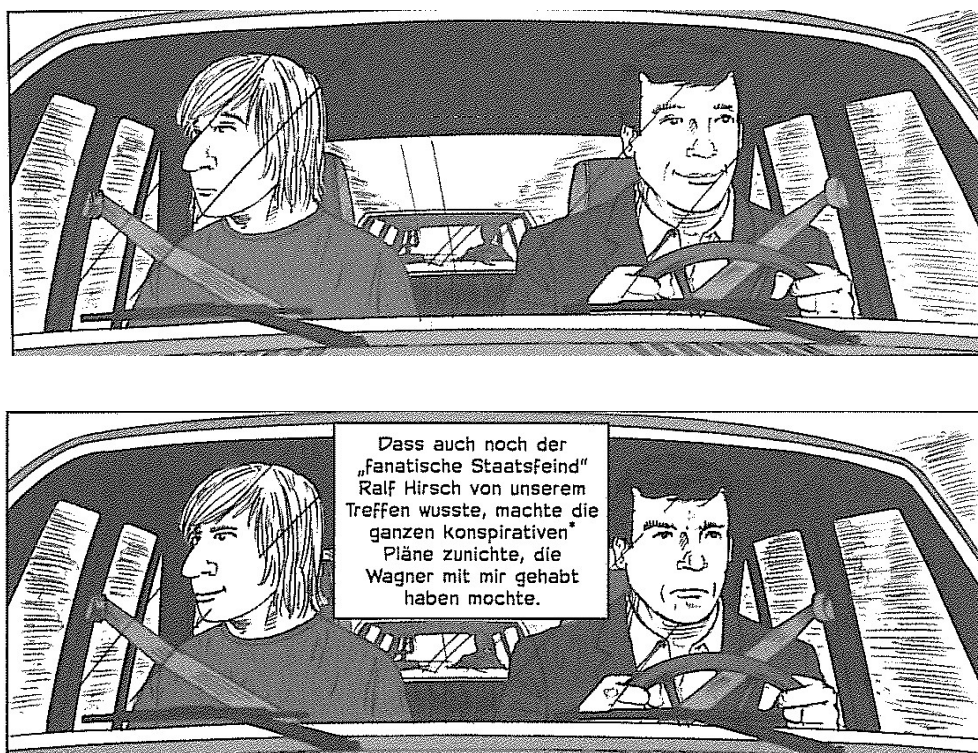


Abb. 13 Visuelle Rahmung der analysierten Sequenz

Die Gesichtsausdrücke sind anders und zwischen den zwei Männern befindet sich auch ein Viereck mit den Worten des sich erinnernden Erzählers. Die graphische Gestaltung trägt also produktiv zur Vermittlung des Spannungsverhältnisses bei, indem die zentralperspektivische Raumdarstellung nun nicht nur durch das Auto im Hintergrund und die abgewandten Blicke, sondern auch durch das Viereck des verbalen Ausdruckes zerstört wird.

Fazit: Zeitzeugenschaft als Authentisierung

Wie diese Analyse zeigte, kommen die von Hillenbach beschriebenen Authentisierungsverfahren sogar in einer dokumentarisch geprägten Graphic Novel über die ostdeutsche Vorwendezeit zum Einsatz. Anhand zahlreicher Panel- und Sequenzanalysen wurde in diesem Kapitel auch herausgearbeitet, wie die werkiternen und werkexternen Strategien zur Herstellung der Authentizität immer in produktive Wechselwirkungen treten und dadurch einander gleichzeitig verstärken oder unterminieren können. Gleichzeitig wurde gezeigt, wie die Staatssicherheit als zentrales Erinnerungsmoment mit sprachlichen und visuellen Darstellungsmitteln präsentiert wird. Die Überwachung wird hier nicht nur als Handlungselement präsentiert: Von den Begegnungen mit der Staatssicherheit wird nicht nur im Textanteil berichtet, sondern auch die visuelle Erzähleben vermittelt und macht mit dem

dynamischen Wechseln der Betrachtungspositionen von Panel zu Panel die Bedrohung erlebbar. Zum Effekt trägt auch bei, dass bestimmte Momente und Ereignisse gleichzeitig aus unterschiedlichen Perspektiven und von unterschiedlichen Erzählinstanzen dargestellt werden. Der Anwerbeversuch zeigt auch eine unmittelbare Konfrontation mit der ostdeutschen Geheimpolizei, während die anderen ausgewählten Panels eine implizite Bedrohung nahelegen und vermitteln. In diesem dokumentarischen Comic wird auf Zeitzugenschaft vor allem deswegen zurückgegriffen, weil dadurch die im Comic dargestellte Handlung als erlebte Geschichte erscheint. Die persönliche Erzählweise, die im sprachlichen Anteil des Comics dominiert, legt eine authentisierende Lesart nahe und konstruiert die Comicfiguren als Chronisten einer vergangenen Zeit.

Exkurs: Staatssicherheit als Erinnerungsmoment und journalistisches Schlagwort

In der Graphic Novel *Grenzfall* stehen die Erinnerungsmomente Widerstand und Opposition im Mittelpunkt. Eng damit verbunden thematisiert der Comic wie gezeigt auch die Problematik der geheimpolizeilichen Überwachung zu DDR-Zeiten. Die Staatssicherheit gilt als konstitutives Element des ostdeutschen Diktaturgedächtnisses und wird bis heute vielfältig diskutiert. In diesem Exkurs möchte ich aufzeigen, wie sich dieses Erinnerungsmoment nach dem Mauerfall allmählich zum journalistischen Schlagwort für Unrechtserfahrungen aller Art avancierte. In einem kurzen Überblick darüber, wie die Erfahrungen mit dem Ministerium für Staatssicherheit (MfS) in der Nachwendezeit rezipiert wurden, wird zunächst ansatzweise beschrieben, wie ein metonymisches Verhältnis zwischen der DDR-Staatssicherheit und ostdeutschen Geschichtserfahrungen entstanden ist. Anschließend wird anhand von Pressemitteilungen und visuellen Darstellungen der NSA-Affäre darauf eingegangen, wie der Stasi-Begriff derzeit in neue zeithistorische Kontexte übertragen und oft als rhetorisches Mittel der journalistischen Aufmerksamkeitsregung eingesetzt wird.

Vom 25. bis 27. April 2014 wurde anlässlich des 25. Jahrestages der Friedlichen Revolution der 18. Bundeskongress der Beauftragten für die Stasiunterlagen veranstaltet. In einem Fernsehbericht über die Tagung hat der Bürgerrechtler Frank Sonntag erklärt, warum die Aufarbeitung kommunistischer Unrechts- und Repressionserfahrungen aus heutiger Sicht von Bedeutung sei:

Ich sehe in den Stasi-Akten die einmalige Chance, einen Geheimdienst zu sezieren, zu analysieren. Und mit diesem Wissen kann man auch den Gefahren, die uns jetzt bedrohen seitens der amerikanischen Geheimdienste, viel besser begegnen.¹⁵⁸

Diese Aussage ist nicht nur die Aktualisierung der altbekannten lateinischen Phrase *historia magistra vitae* in Bezug auf aktuelle Ereignisse, sondern impliziert auch einen Vergleich zwischen dem ehemaligen ostdeutschen Überwachungsapparat und dem US-Geheimdienst NSA. Dass es hier um wesentlich mehr als die bloße Legitimierung eines Forschungsfeldes durch aktuelle politische Leitthemen geht, wird dadurch ersichtlich, dass sich in den öffentlichen Medien eine Rhetorik der Ähnlichkeit zwischen der DDR-Staatssicherheit und diversen als undemokratisch empfundenen Überwachungspraktiken augenscheinlich durchgesetzt hat.

¹⁵⁸ ARD-Tagesschau, 25. 4. 2014 (14-Uhr-Sendung).

Schon Anfang Dezember 1989, als DDR-Bürger die Bezirkszentralen des MfS besetzt hatten und die Pressefotos und Fernsehbilder über diese Ereignisse europaweit in den Medien für Schlagzeilen sorgten, konnte man erahnen, dass die Auseinandersetzung mit den Hinterlassenschaften des scherzhaft oft als Firma ‚Horch & Guck‘ bezeichneten Apparats zu den wichtigsten Aufgaben des vereinigten Deutschlands gehören würde. Die landesweite Stürmung der Stasi-Zentralen lässt sich daher beinahe ebenso als symbolischer Akt mit historischer und transnationaler Tragweite interpretieren wie der Mauerfall. Während jedoch die Mauer am 9. November 1989 über Nacht vom Symbol deutscher und europäischer Teilung zum Sinnbild des Zerfalls des Ostblocks wurde und insoweit ihre transnationale Symbolik nicht einbüßte, rückte die DDR-Staatssicherheit durch die Besetzung ihrer Gebäude durch aufgebrachte DDR-Bürger erst richtig ins internationale Rampenlicht. Die juristische Aufarbeitung der Machenschaften der Stasi, etwa durch die Einrichtung der Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen, wurde im osteuropäischen Kontext allmählich als praktikables Modell von ‚Übergangsgerechtigkeit‘ (*transitional justice*) und zugleich als ein gelungenes gesamtdeutsches Projekt wahrgenommen.

Die MfS-Vergangenheit gehört somit wesentlich zum demokratischen bundesdeutschen Selbstverständnis der Gegenwart:

Zentrale geschichtspolitische Termini wie der des Unrechtsstaats und der der totalitären Diktatur gründen (neben anderen Tatkomplexen wie den Grenztoten) maßgeblich auf der Erinnerung an das Wirken dieser Geheimpolizei als Erfüllungshilfe der kommunistischen Diktatur.¹⁵⁹

Zugleich verwandelte sich die MfS-Vergangenheit auch zum Differenzierungsmerkmal innerhalb der deutschen Vereinigungsgesellschaft:

Unbestreitbar eignete sich die Stasi nämlich dazu, Menschen politisch wirkungsvoll unter Kollektiv-Verdacht der Anpassung zu stellen, weil sie in diesem System leben oder mit dessen Verantwortlichen hatten verhandeln können.¹⁶⁰

Auf Grund dieser Einsichten kann man die DDR-Staatssicherheit im doppelten Sinne als eine Alteritätskonstruktion verstehen. Einerseits wird der demokratische Charakter nachwendezeitlicher Herrschaftsstrukturen durch die Betonung von Unrechts- und Repressionserfahrungen hergestellt, indem in der deutschen postsozialistischen Erinnerungslandschaft positive Erinnerungsmodi wie die ‚Ostalgie‘ Schritt für Schritt

¹⁵⁹ Gieseke, Jens. Die Stasi und ihr IM. Sabrow, Martin (Hg.). Erinnerungsorte der DDR. München: C.H. Beck. 2009. 98- 108. hier: 98.

¹⁶⁰ Steinbach, Peter. Die Stasi. François, Étienne / Schulze, Hagen (Hg.). Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 2, München. 2002. 349- 366, hier 360.

verdrängt werden. Andererseits dient eine solche Perspektivierung der Vorwendezeit zur Inszenierung und Rechtfertigung innerdeutscher Differenzen: Je nach Argumentationsbedarf können ostdeutsche Bundesbürger als hilflose Opfer oder auch als willige und deshalb moralisch niederträchtige Mitläufer gebrandmarkt werden.

Die starke Fokussierung auf die Stasi-Vergangenheit hängt mit den politischen Entwicklungen der frühen Nachwendezeit eng zusammen:

in der Gemengelage und dem Machtkampf 1989 und 1990 [avancierten] zwei Punkte zu beherrschenden Themen zwischen Regierung und oppositionellen Kräften am Runden Tisch: die Auflösung der Staatssicherheit und der Umgang mit ihren Hinterlassenschaften.¹⁶¹

Diese politikgeschichtlichen Entwicklungen hatten zur Folge, dass andere Themen und Aspekte der SED-Herrschaft in öffentlichen Diskussionen von Anfang an marginalisiert wurden.

Ein wichtiger Schritt war, dass bereits am 3. Oktober 1990, kurz nach der Erstürmung der Stasi-Zentralen, Joachim Gauck als Sonderbeauftragter der Bundesregierung für die personenbezogenen Unterlagen des ehemaligen Staatssicherheitsdienstes eingesetzt wurde. Ein Jahr später, am 29. Dezember 1991, trat auch das Gesetz in Kraft, das Bundesbürger Einsicht in ihre Akten ermöglichte.¹⁶² So wurde nicht nur eine öffentliche Diskussion über Verstrickungen mit „dem ausführenden Organ der Diktatur des Proletariats“¹⁶³ möglich, wie das MfS sich selbst nannte, sondern diese Entscheidung hat auch zur Entstehung von bis heute virulenten Erinnerungsdiskursen geführt. So dominiert immer noch die Auseinandersetzung mit dem Verdacht, ein Inoffizieller Mitarbeiter (IM) gewesen zu sein, die öffentliche Wahrnehmung der DDR-Staatssicherheit.¹⁶⁴ In diesen Debatten hat sich der IM zum Inbegriff der Stasi-Überwachung entwickelt.¹⁶⁵ Die Enttarnungen steigerten besonders in der oppositionellen Szene „die Befürchtungen in die Dimension einer totalitären Atomisierung persönlicher Vertrauensstrukturen“¹⁶⁶ hinein. Einen weiteren Impuls erhielt die

¹⁶¹ Großbölting, Thomas. Die DDR als „Stasi-Staat“? Das Ministerium für Staatssicherheit als Erinnerungsmoment im wiedervereinigten Deutschland und als Strukturelement der SED-Diktatur. In: Ders. (Hg.). Friedensstaat, Leseland, Sportnation? DDR-Legenden auf dem Prüfstand. Bonn. Bundeszentrale für politische Bildung. 2010. 50-73, hier: 55.

¹⁶² Vgl. Chronik der Stasi-Unterlagen-Behörde. BStU-Webseite (www.bstu.bund.de).

¹⁶³ Eine Selbstbezeichnung des MfS. Vgl. Studienmaterial zur Geschichte des MfS, hrsg. von der JHS, 1980, Teil III, S. 19 (BStU ZA, SA 553/III).

¹⁶⁴ Vgl. Gieseke, Jens. Die Stasi und ihr IM. Sabrow, Martin (Hg.). Erinnerungsorte der DDR. München: C.H. Beck. 2009. 98- 108. hier: 99.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. 102.

¹⁶⁶ Ebd. 103.

Debatte dadurch, dass die IM-Vergangenheit von prominenten DDR-Bürgern enthüllt wurde.¹⁶⁷

In der gegenwärtigen deutschen Erinnerungslandschaft ist fortwährend eine Tendenz zu einer Gleichsetzung von IMs und MfS zu beobachten, was teilweise mit Mainstream-Medienangeboten zu erklären ist. In seinem Überblick über DDR-Repräsentationen im deutschen Spielfilm seit 1989 betont Ralf Schenk, dass die deutsche Filmindustrie zwar eine Vielzahl von DDR-Bildern hergestellt habe, aber eine sorgfältige Auseinandersetzung mit inneren Wirkungsweisen so gut wie ausgeblieben sei:

In den Medien konzentrierte und reduzierte sich die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit über weite Strecken auf die Analyse des Wirkens der Staatssicherheit. [...] Damit zusammenhängend markierte die Stasi den – von einigen SED-Obersten abgesehen – alleinigen Sündenbock für Unfreiheit, Unterdrückung und Verbrechen in der DDR. [...] Die meisten anderen Filme suchten die Gefährlichkeit der Stasi vor allem dadurch zu belegen, dass deren Protagonisten möglichst brutal und hinterhältig vorgeführt wurden. Differenziert ausbalancierte Charaktere gab es unter ihnen so gut wie keine, Abziehbilder von Film-Bösewichtern dagegen mehr als genug.¹⁶⁸

Auch wenn der oscarprämierte Erfolgsfilm *Das Leben der Anderen* von 2006 unter der Regie von Florian Henckel von Donnersmarck eben dadurch Kontroversen auslöste, dass er sich im Gegensatz zu früheren Produktionen durch eine positive Darstellung des Stasi-Hauptmanns Gerd Wiesler und durch die Verkehrung von Täter-Opfer-Rollen auszeichnet, hat dieser Film letztendlich doch bereits existierende Erinnerungsmodi aufgegriffen und bestärkt. Die DDR wird nämlich auch bei Donnersmarck vorrangig als ein Unterdrückungs- und Unrechtsstaat imaginiert. Filmkritiker bemängeln, dass in diesem Film „etwas viel zu früh und viel zu schnell versöhnt wird, ein Graben zugeschüttet wird, dessen Tiefe noch gar nicht ausgelotet wurde.“¹⁶⁹ Dieser Spielfilm hat somit die MfS-Vergangenheit noch stärker fokussiert und andere filmische Zugänge zur Vergangenheit diskreditiert:

But the claims to authenticity are not only based on purported accuracy of details of minor or bigger importance. “Authenticity” of historic films is also based on the mode of narration in which these details play an important role. In this regard *The Life of the Others*’ authenticity claim is based on distancing itself from other GDR movies: It was introduced as the first “serious”, not funny feature film about the GDR past. In order to promote it as such, its media campaign denigrated earlier films, among them in particular *Sonnenallee* and *Good Bye, Lenin!* as purely

¹⁶⁷ Ebd. 105 f.

¹⁶⁸ Schenk, Ralf. Die DDR im deutschen Film nach 1989. Aus Politik und Zeitgeschichte 2005/44. 31-38. Hier: 35.

¹⁶⁹ Anette Simon: Das Leben und die Anderen. Eine Polemik. Forum der Psychoanalyse. 2007/ 2. (23) 174-180, hier 178.

comic, satirical, and not serious – in a way which was simply unfair. [...] It is only by retrospective insinuation that these movies could be said to embody “ostalgia” *par excellence* [...].¹⁷⁰

Folglich wird die DDR-Vergangenheit im kollektiven Gedächtnis immer mehr als Unterdrückungsgeschichte konzeptualisiert, wobei das MfS zur Unterstützung einer solchen Herangehensweise funktionalisiert wird.

An diesen Entwicklungen zeigt sich, dass Metonymisierung eine besonders wichtige Rolle in der Wahrnehmungsgeschichte der MfS-Vergangenheit spielt. Die individuellen und kollektiven Erfahrungen mit der DDR-Staatssicherheit sind nicht nur zum zentralen Erinnerungsmoment der ostdeutschen Geschichte geworden, sondern sie stehen allmählich stellvertretend für die DDR-Erfahrungen im Allgemeinen. Auch wenn „die deutsche Variante des Kommunismus ganz offenbar noch keine eindeutig markierte Position im kulturellen Gedächtnis gefunden“¹⁷¹ hat, scheinen massenmediale Behandlungen der Zeitgeschichte in Online-Berichten, Fernsehdokumentationen oder multimedialen Zeitzeugenprojekten diese Tendenz zur Komplexitätsreduktion immer mehr zu bekräftigen. Aber nicht nur die MfS-Vergangenheit steht metonymisch für die Erfahrungen der Vorwendezeit. Dadurch, dass mit dem geheimdienstlichen Apparat vorwiegend die Tätigkeiten von IMs assoziiert werden, entsteht ebenfalls ein metonymisches Verhältnis: Die Verwicklungen von Einzelpersonen, die nicht hauptamtliche Mitarbeiter waren, dienen *pars pro toto* zur Beschreibung und Deutung der komplexen Machtpraktiken und Wirkungsmechanismen – zumindest in der populären Medienkultur und in Alltagsgesprächen.

Die intensiven öffentlichen Diskussionen der 1990er-Jahre haben zu einer Mystifizierung der Stasi als omnipräsentes und omniszientes Organ des SED-Regimes geführt.¹⁷² Da man allein anhand der Anzahl von IM-Belastungen nicht viel darüber erfahre, wie effektiv die DDR-Staatssicherheit in Wirklichkeit war, plädiert Thomas Großbölting für eine Neubestimmung zeithistorischer Forschung:

Viel exakter als bisher ist nach Motiven der IM-Verpflichtung, nach den geleisteten Informationslieferungen und den Resultaten dieser Tätigkeit zu fragen. Erst dann wird sich auch klären lassen, wie und wie weit die IM-Tätigkeit in die sozialen Nahbeziehungen von Familie,

¹⁷⁰ Lindenberger, Thomas. Stasiplotation: Why Not? The Scriptwriter’s Historical Creativity in “The Lives of Others.” *German Studies Review*. 2008. 31/3. 557-566, hier 559.

¹⁷¹ Sabrow, Martin. *Die DDR erinnern*. 15.

¹⁷² Vgl. Großbölting, Thomas. *Die DDR als „Stasi-Staat“?* 64.

Arbeitsplatz und Freundeskreis hineinreichte – und welche Reaktionen und Folgen die Aufdeckung des Spitzeltums nach 1990 zeigte.¹⁷³

Dass innerhalb der deutschen Erinnerungsgemeinschaft ein intensiver Austausch über die MfS-Darstellungen stattfindet, beweist auch die aktuelle Auseinandersetzung mit der US-Sicherheitsbehörde NSA. Seit Juni 2013, als die Überwachungspraxis der NSA ans Tageslicht gekommen war, war eine öffentliche Diskussion über Spionage im Gange, aber andere weltpolitische Ereignisse haben eine Neuverhandlung der transatlantischen Beziehungen in einem sogenannten No-Spy-Abkommen bisher verhindert.¹⁷⁴ Insbesondere der Konflikt zwischen Deutschland und den USA konnte so nicht ausgetragen werden, auch wenn immer mehr Dokumente vorliegen, die eine jahrelange, systematische Kontrolle und Speicherung von deutschen Internet- und Telefonverbindungsdaten beweisen. In der deutschen *Zeit* lehnte Bundeskanzlerin Angela Merkel den Vergleich mit der Stasi zunächst zwar kategorisch ab, denn er führe „nur zu einer Verharmlosung dessen, was die Staatssicherheit mit Menschen in der DDR angerichtet hat“;¹⁷⁵ der amerikanischen *New York Times* zufolge sagte sie jedoch im Dezember 2013 in einem Telefongespräch: „This is like the Stasi.“¹⁷⁶ Dass ein solcher Vergleich zwischen dem ostdeutschen Überwachungsapparat und den amerikanischen Geheimdiensten aus politikgeschichtlichen und ethischen Gründen überhaupt nicht gerechtfertigt werden könne, haben der damalige Bundesbeauftragte für die Stasi-Unterlagen Roland Jahn¹⁷⁷ und andere Publizisten¹⁷⁸ nachdrücklich betont. Auch die Bundeszentrale für politische Bildung hat dieses Thema diskutiert.¹⁷⁹ Trotzdem hat sich inzwischen eine medienwirksame Rhetorik, die eine Verbindung zwischen den beiden Behörden herstellt, durchgesetzt.

¹⁷³ Ebd. 68.

¹⁷⁴ Vgl. den anonymen Artikel: Steinmeier rückt von Anti-Spionage-Abkommen ab. *Die Zeit*. Online-Ausgabe vom 28. 2. 2014 URL: www.zeit.de/politik/ausland/201402/usa-kein-no-spy-abkommen (Stand: 01. 03. 2014)

¹⁷⁵ Vgl. den anonymen Artikel: Merkel verteidigt Abhören von Telefondaten. *Die Zeit*. Online-Ausgabe vom 10. 7. 2013 URL: <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2013-07/interview-zeit-merkel-nsa> (Stand: 14. 04. 2018)

¹⁷⁶ Sanger, David E. / Smale, Alison: U. S.-German Intelligence Partnership Falters Over Spying. *The New York Times*. Online-Ausgabe vom 16. 12. 2013 URL: <https://www.nytimes.com/2013/12/17/world/europe/us-germany-intelligence-partnership-falters-over-spying.html> (Stand: 21. 04. 2018). Vgl. Traynor, Ian / Lewis, Paul: Merkel compared NSA to Stasi in heated encounter with Obama. *The Guardian*. Online-Ausgabe vom 17. 12. 2013 URL: <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/17/merkel-compares-nsa-stasi-obama> (Stand: 21. 04. 2018)

¹⁷⁷ Vgl. Romaniec, Rosalie: Jahn: „Aufklärung statt Abrechnung“. *Deutsche Welle*, Online-Artikel vom 6. 2. 2014 URL: <http://www.dw.com/de/jahn-aufkl%C3%A4rung-statt-abrechnung/a-17410884> (Stand: 16. 04. 2018)

¹⁷⁸ Vgl. Bewarder, Manuel u. a.: Die NSA wird als neue Stasi verunglimpft. *Die Welt*. Online-Ausgabe vom 3. 8. 2013 URL: https://www.welt.de/print/die_welt/politik/article118653820/Die-NSA-wird-als-neue-Stasi-verunglimpft.html (Stand: 21. 04. 2018)

¹⁷⁹ Vgl. den anonymen Beitrag: Darf man die NSA mit der Stasi vergleichen? Webseite der Bundeszentrale für politische Bildung (www.bpb.de). Online-Artikel vom 11. 9. 2013 URL: <https://www.bpb.de/dialog/netzdebatte/168062/darf-man-die-nsa-mit-der-stasi-vergleichen> (Stand: 21. 04. 2018)

In ihren Schlagzeilen greifen Tageszeitungen und Webportale häufig auf Formulierungen zurück, die eine Ähnlichkeit nahe legen. Sogar auf Demonstrationen tauchten Transparente auf, die nach diesem Deutungsschema Kritik an der amerikanischen Sicherheitspolitik nach dem Terroranschlag vom 11. September formulieren. So wurde die Umdeutung des Kürzels NSA als ‚New Stasi Agency‘ durch Oliver Bienkowskis provokatives Lichtprojekt auf der Fassade der US-Botschaft in Berlin weithin bekannt.¹⁸⁰ Darüber hinaus wurde die schematische Zeichnung des amerikanischen Präsidenten Barack Obama durch ein Paar Kopfhörer ergänzt und mit der Figur des Stasi-Offiziers Gerd Wiesler aus dem Film *Das Leben der Anderen* montiert. Die Überschrift „Stasi 2.0“ verweist hier offensichtlich auf jene Webinhalte, die im Mittelpunkt der neuzeitlichen Spionage stehen, und suggeriert gleichzeitig einen genealogischen Zusammenhang. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass diese Neudeutungen eine gewisse Kontinuität in der Protestkultur aufweisen. Als politisches Schlagwort wurde „Stasi 2.0“ bereits 2007 im Zusammenhang mit den damaligen gesetzlichen Regelungen zur Online-Durchsuchung und Vorratsdatenspeicherung geprägt.¹⁸¹ Das Symbol der Demonstrationen wurde vom Medieninformatiker Dirk Adler entworfen¹⁸² und für die NSA-Affäre später nur aufgegriffen und adaptiert. In der Berichterstattung und in Kommentaren folgten ähnliche Wortverbindungen wie *Obamas Mega-Stasi* oder *Super-Stasi 2.0*.

Auch die Karikaturisten arbeiteten gerne mit dem Stasi-Vergleich. Während Michael Holtschulte die NSA-Affäre mit visuellen Referenzen auf den Donnersmarck-Film als „Das Leben der Anderen 2.0“ inszeniert,¹⁸³ erweitert Klaus Stuttmann noch die Parallelen der Behörden, indem er die Beziehung zwischen Deutschland und den USA als Generationskonflikt zwischen einem kleinen Stasi-Greis und einem riesigen NSA-

¹⁸⁰ Vgl. den anonymen Artikel: Projizierte Graffiti: Lichtkünstler ärgert die NSA. Der Spiegel. Online-Ausgabe vom 21. 7. 2014 URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/nsa-projektion-an-berliner-us-botschaft-a-982091.html> (Stand: 15. 04. 2018)

¹⁸¹ Vgl. Merschmann, Horst: Chaos Computer Club: Ziviler Ungehorsam gegen „Stasi 2.0“. Der Spiegel. Online-Ausgabe vom 30. 12. 2007 URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/chaos-computer-club-ziviler-ungehorsam-gegen-stasi-2-0-a-525923.html> (Stand: 21. 04. 2018).

¹⁸² Vgl. Löwisch, Georg: Protestsymbolschöpfer. Der Mann hinter der Schäublonne. Die Tageszeitung. Online-Ausgabe vom 9. 11. 2007 URL: <http://www.taz.de/15192010/> (Stand: 21. 04. 2018)

¹⁸³ Holtschulte, Michael: Das Leben der Anderen 2.0. Webseite des Künstlers URL: <http://www.totaberlustig.com/nsa-2/> (Stand: 1.7.2013)

Jugendlichen thematisiert: „Diese jungen Leute wachsen einem ganz schön über den Kopf!!“¹⁸⁴



Abb. 14 Karikaturen, die mit einem Vergleich zwischen der Stasi und der NSA-Affäre operieren

Es handelt sich hierbei nur um eine subjektive Auswahl von Beispielen. Trotzdem lässt sich festhalten, dass Anspielungen auf die DDR-Staatssicherheit eine Möglichkeit zur Thematisierung aktueller Problemfelder darstellen. Dass der Stasi-Begriff inzwischen nicht nur in neuen zeithistorischen Kontexten Anwendung findet, sondern auch kulturelle und sprachliche Grenzen überschritten hat, beweisen journalistische Formulierungen in fremdsprachigen Nachrichten. Der Begriff ‚Stasi-Methoden‘ findet auch ganz ohne DDR-

¹⁸⁴Stuttman, Klaus: NSA-Karikatur, Webseite des Künstlers URL: www.stuttman-karikaturen.de (Stand© 1. 7. 2013)

Bezug Verwendung und taucht in vielen Zusammenhängen auf. Ende März 2014 hat sich Nicolas Sarkozy angeblich mit diesem Wort über die Abhörmethoden der französischen Justiz beklagt.¹⁸⁵ Und der Scientology-Sekte werden damit stasiähnliche Repressionsmaßnahmen zur Disziplinierung ihrer Mitglieder nachgesagt.¹⁸⁶

Auf die Frage, warum gerade die DDR-Staatssicherheit in der öffentlichen Wahrnehmung zum Inbegriff diktatorischer und menschenrechtsverletzender Gewaltpraktiken avancierte, bietet Timothy Garton Ash eine plausible Antwort, indem er gegenwärtigen Tendenzen der Filmindustrie und des Literaturbetriebs Rechnung trägt und die Eindringlichkeit weltweit bekannt gewordener filmischer und literarischer Repräsentationen der MfS-Tätigkeit als Argument ins Feld führt:

So why is it that the word “Stasi” – not “KGB,” “Red Guards,” or “Khmer Rouge” – is rapidly becoming a global synonym for communist terror? Because the enterprise in which the Germans truly are *Weltmeister* is the cultural reproduction of their country’s versions of terror. No nation has been more brilliant, more persistent, and more innovative in the investigation, communication, and representation – the re-presentation and re-re-presentation – of its own past evils.¹⁸⁷

Das kann jedoch nur bedingt die Frage beantworten. Zur Ergänzung muss erneut betont werden, dass die postsozialistische Erinnerungsarbeit nur vor dem Hintergrund der Bewältigung des NS-Terrors denkbar ist. Daraus ergeben sich einerseits Schwierigkeiten, andererseits aber auch maßgebende Repräsentationsmuster. Der Publikumserfolg des Films *Das Leben der Anderen* ist größtenteils mit dramaturgischen Verfahren zu erklären, die stark simplifizierend wirken, jedoch hollywoodkompatibel sind und sich in gewisser Hinsicht in eine etablierte cineastische Tradition von Holocaust-Filmen wie *Schindlers Liste* einfügen. Aus diesem Grund können sich meistens nur Filme nachhaltig durchsetzen und ein breites Publikum erreichen, welche sich mit reduktiven Erzählschablonen und vereinfachenden Szenarien über allgemeine Themen wie etwa Freundschaft und Liebe in eine filmästhetische Sprache übersetzen lassen.¹⁸⁸ Zur Entwicklung solcher Repräsentationsweisen war jedoch in der deutschen Erinnerungsgemeinschaft der DDR eine Verengung des Blicks auf die MfS-

¹⁸⁵ Vgl. den anonymen Artikel: Abhöraktion: Sarkozy wirft Justiz Stasi-Methoden vor. Der Spiegel. Online-Ausgabe vom 20. 3. 2014 URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/stasi-methoden-frankreichs-ex-praesident-sarkozy-zu-abhoerfunktionen-a-959937.html> (Stand: 21. 04. 2018)

¹⁸⁶ Vgl. Maluch, Thilo: Scientology, Ethik-Offiziere, Stasi-Methoden. Die Welt. Online-Ausgabe vom 30. 3. 2010 URL: <https://www.welt.de/fernsehen/article6982070/Scientology-Ethik-Offiziere-Stasi-Methoden.html> (Stand: 15. 04. 2018)

¹⁸⁷ Garton Ash, Timothy: The Stasi on Our Minds. The New York Review of Books. Online-Artikel vom 31. 5. 2007. URL: <http://www.nybooks.com/articles/2007/05/31/the-stasi-on-our-minds/> (Stand: 21. 04. 2018)

¹⁸⁸ Vgl. Berghahn, Daniela. Remembering the Stasi in a Fairy Tale of Redemption: Florian Henckel von Donnersmarks *Das Leben der Anderen*. Oxford German Studies. 2009. 38/3. 321-333.

Vergangenheit erforderlich, deren Metonymisierung erfolgen musste, damit sich das kulturell reproduzierte Stasi-Bild zum Schlagwort und Topos von realen oder empfundenen Menschenrechtsverletzungen entwickeln konnte. Ob der Stasi-Begriff in Zukunft als rhetorisches Mittel zum Ausdruck undemokratischer Gewaltpraktiken erhalten bleibt, hängt wesentlich davon ab, ob er mit dem Wechsel von Generationen und Medienangeboten sein Dramatisierungs- und Emotionalisierungspotential einbüßt oder bewahrt.

Kapitel 10: Ironisch-selbstreflexive Spielarten der Zeitzeugenschaft: Kitty Kahane: 17. Juni - Die Geschichte von Armin & Eva

Im Gegensatz zu *Grenzfall* zeichnet sich die Graphic Novel *17. Juni - Die Geschichte von Armin & Eva* durch einen kritisch-selbstreflexiven Umgang mit dem Konzept der Zeitzeugenschaft aus. In diesem Kapitel wird es daher darum gehen, mit welchen visuellen und sprachlichen Mitteln der Comic dieses erinnerungskulturelle Phänomen als eine fragwürdige Wissensquelle perspektiviert. Eingangs stelle ich in diesem Kapitel die Entstehungskontexte und die thematischen Schwerpunkte der Comicerzählung dar und gehe danach darauf ein, wie Kitty Kahanes skurrile Zeichnungen ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Erinnern und Erzählen herstellen. Neben parodistischen Darstellungsweisen untersuche ich die Verwendung von Bildzitate und erläutere anhand von mehreren Panelbeispielen, wie differenziert der Comic die Ambivalenzen des Bezeugens ausstellt.

Diese Bildgeschichte ist das erste gemeinsame Comicprojekt des Autorenteam Max Mönch, Alexander Lahl und Kitty Kahane zu einem zeithistorischen Thema. Das Buch, das einen Vorläufer im Internet hat und mit der Unterstützung der Brandenburgischen Landeszentrale für politische Bildung entstand, wurde mit der finanziellen Unterstützung der Stadt Hennigsdorf gedruckt, in der die Handlung größtenteils spielt. In der Geschichte wird der Arbeiteraufstand von 1953, der sich im Jahr der Veröffentlichung genau zum 60. Mal jährte, als eine historische Spurensuche inszeniert. Bei diesem ersten Comic wirkte auch Tim Köhler mit, der zusammen mit Mönch und Lahl und dem Historiker Stephan Felsberg verschiedene künstlerische Projekte durchführt. Sie nennen sich Kulturingenieure und „verarbeiten komplexe Sachverhalte, Prozesse oder Zeitläufte zu bekömmlicher Kost. [...] Die Palette ihrer Produkte ist breit: Trickfilm, Comic, Iagematerial, Kinderbuch, Dokumentarfilm, Videoclip und crossmediale Ware.“¹⁸⁹ Im Sinne dieser Zielsetzung widmet sich das Autorenkollektiv nicht nur dem Marsch der Hennigsdorfer Stahlarbeiter, sondern macht auch Zusammenhänge zwischen dem Aufstand und anderen Ereignissen der Nachkriegsgeschichte sichtbar. Der im offiziellen Sprachgebrauch der DDR nur als Tag „X“

¹⁸⁹ Webpräsenz der Künstlergruppe Kulturingenieure. Über uns. URL: <http://diekulturingenieure.de/ueber-uns> (Stand: 18. 03. 2018)

bezeichnete Aufstand wird im Comic als Teil einer transnationalen Gewaltgeschichte dargestellt. Über die unmittelbaren historischen Kontexte hinaus wird auch vorgeführt, dass die Aufarbeitung dieser Vergangenheit bis nach dem Mauerfall auf sich warten ließ. Das Buch thematisiert zwar wahre Gegebenheiten, hat aber eine fiktive Handlung, wobei Plot und Zeitumstände untrennbar miteinander verwoben sind. Die Graphic Novel lässt sich demnach als ein Geschichts-Romancomic klassifizieren, denn die Erzählung verfügt über einen Unterhaltungswert, vereint aber „Fakten und Fiktionen, allerdings derart, dass die daraus resultierende Darstellung von Geschichte nicht kontrafaktisch wird.“¹⁹⁰ Im Gegensatz zu Geschichts-Sachcomics hat man es in diesem Fall nämlich mit erfundenen Biographien zu tun, die René Mounajed als „nicht obligate Plotfiktionen“ einstuft.¹⁹¹ In einem Sachcomic müssen Comickünstler zwar sowohl visuelle als auch verbale Leerstellen füllen, auf fiktive Personen wird aber weitgehend verzichtet.

Die verschiedenen Authentisierungsverfahren, die nach Anne Hillenbach konstitutive Gattungsmerkmale von Geschichtscomics sind,¹⁹² sind auch in dieser Graphic Novel aufzuspüren. So sind in die Bildgeschichte stellenweise Sachkommentare eingearbeitet, die Faktenwissen über die politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge zwischen historischen Entwicklungen vermitteln. Der Zeichen- und Schriftstil hebt sich dabei von anderen Teilen des Comics nicht wesentlich ab, aber diese Hintergrundinformationen befinden sich stets auf der rechten Seite und sind nicht in Panels unterteilt. So gesehen unterbrechen sie immer wieder die Erzählung und fungieren als Authentizitätsbeweise. Der Textanteil zeichnet sich durch eine auktoriale Erzählstimme aus, die keinen Bezug auf die Handlung nimmt, sondern in Schulbuchmanier aus einer zeitlichen Distanz einen allgemeinen Überblick liefert. Der Bildanteil ist dabei dem Text untergeordnet und dient als Illustration: Entweder werden die beschriebenen Vorgänge abgebildet oder Schlüsselbegriffe wie Gulag oder Tag X werden in blauer Blockschrift mit Schatteneffekt wiederholt und in den Vordergrund gestellt.

Die Graphic Novel beginnt mit einem skizzenhaften Bild, das den Kurfürstendamm mit Blick auf die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zeigt. Die Überschrift verortet die Handlung in den ersten Monaten nach dem Mauerfall. Artjom Semjonow, ein ehemaliger Häftling im sowjetischen Arbeits- und Straflager Workuta, sucht kurz nach dem Mauerfall die

¹⁹⁰ Mounajed, René. Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics. 131.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Vgl. Hillenbach, Anne. Authentisierungsstrategien in historischen Comics.

Westberlinerin Eva Katz in ihrer Wohnung auf, um ihr ein Päckchen zuzustellen. Die alte Frau versteht zuerst nicht, warum dieser unbekannte Mann unbedingt mit ihr sprechen will, aber als sie das Päckchen öffnet und darin ein altes Foto von ihrem Geliebten Armin Mahlke entdeckt, kommen in ihr die Erinnerungen an die 1950er Jahre hoch. Eine Reise in die Vergangenheit nimmt ihren Anfang, wobei die Erzählperspektive aber nicht der der alten Frau entspricht. Die Panels zeigen die Geschehnisse aus einer Außenperspektive und auch im Textanteil berichtet ein auktorialer Erzähler darüber, wie Eva mit ihrem Cousin Eddie Kalow verzweifelt nach ihrem Geliebten sucht, von dem sie seit einem Monat nichts mehr gehört hat. Eddie, der als Reporter arbeitet, nimmt nach anfänglichem Zögern den Zug nach Hennigsdorf und sucht im Stahlwerk nach dem verschollenen Brigadeleiter. Obwohl zuerst niemand über die Ereignisse sprechen will, nimmt ein Arbeiter namens Rudi heimlich Kontakt zu ihm auf. Der Mann erklärt sich bereit, dem Reporter zu helfen, wenn dieser ihm verspricht, die Geschichte der Hennigsdorfer an die breite Öffentlichkeit zu bringen. Von hier an beginnt eine „Wir-Erzählung“, was in den Überschriften auch durch Anführungszeichen markiert wird. Berichtet wird dabei sehr ausführlich darüber, wie es zum Protest gegen die Arbeitsnormen gekommen war und wie die Streiks mit sowjetischen Panzern gewaltsam niederschlagen wurden. Nach dem Gespräch mit Rudi versucht Eddie von Armins Bruder Günther zu erfahren, was nach Armins Verhaftung passierte. Der Mann aber will sich zum Vorfall nicht äußern. Als Eddie Eva die Neuigkeiten mitteilt, bekommt er unerwartet einen Anruf und wird gebeten, am kommenden Tag wieder nach Ostberlin zu fahren. Der unbekannte Man, der ihn auf dem Jüdischen Friedhof Weißensee empfängt und mit russischem Akzent spricht, schildert ihm, wie das Militärtribunal Armin in einem Schauprozess zum Tode verurteilte. Nach den Panels über dieses Treffen kehrt die Erzählung in die Gegenwart zurück und der Besucher bei Eva fängt auch seine Geschichte an. Armins Urteil wurde nämlich in Lagerhaft umgewandelt und Artjom Semjonow spricht davon, wie er Armin in Workuta, einem Zwangsarbeitslager des Gulags kennenlernte und wie Armin bei einem Lageraufstand verletzt wurde und ihn vor seinem Tode mit der Übergabe des Päckchens beauftragte. Der Geschichtscomic, der ausschließlich in Blau- und Grautönen gezeichnet wurde, endet mit einem Brief, den Eva zwei Jahre nach diesem Besuch von Günther erhält. Der Bruder schickt Eva das Rehabilitierungsschreiben des Obergerichtshofes der UdSSR vom 17. Mai 1991 zu.

Erinnern und Erzählen: Formen der Selbstbezüglichkeit

In der Graphic Novel schafft Kitty Kahane mit ihrem Zeichenstil eine eigentümliche und äußerst chaotisch wirkende visuelle Welt. Ihre Bildsprache erhebt wenig Anspruch auf eine dreidimensionale und realistische Darstellung. Die zeichnerische Experimentierfreudigkeit ist dabei aber kein Selbstzweck und in der Graphic Novel finden sich Sequenzen, in denen die unterschiedlichen Erzählebenen in einer Verflechtung erscheinen und dadurch eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Erinnern und Erzählen zustande kommt. Die Panelsequenz, in der die Protagonistin das alte Foto von ihrem Geliebten unerwartet wieder sieht, stellt hierfür ein Beispiel dar und veranschaulicht, wie Zeitzeugenschaft und Comics aufeinander bezogen und dadurch problematisiert werden.

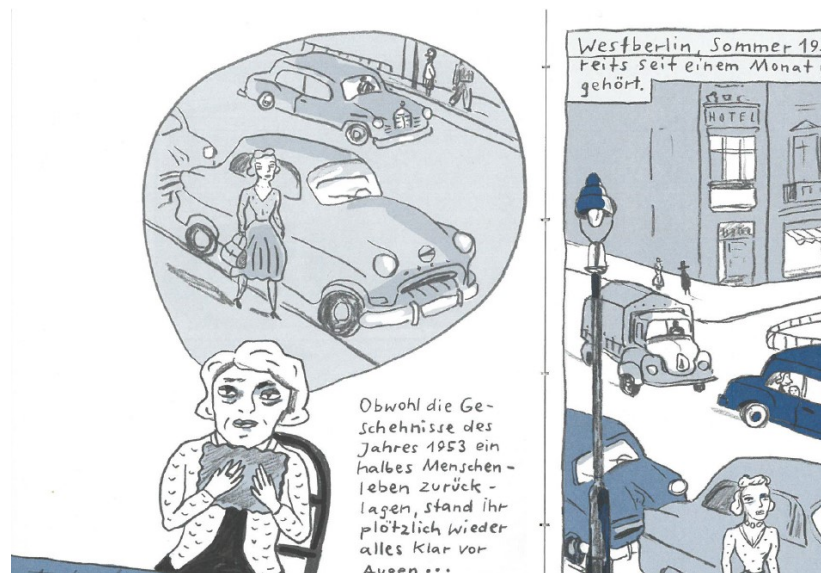


Abb. 15 Selbstreflexive Darstellungsverfahren im Comic

Die linke Seite in dieser Sequenz zeigt die alte Frau an ihrem Küchentisch mit dem alten Bild in den Händen. Vor dem weißen Hintergrund der Seite ist ein kreisähnliches, blauunterlegtes Feld zu sehen, das wie eine Denk- oder Sprechblase erscheint und eine Straßenszene mit zwei Autos und einer jungen Frau im Vordergrund darstellt. Dieses Moment wird im Textanteil als eine persönliche Erinnerung identifiziert: „[...] stand ihr plötzlich wieder alles klar vor Augen...“ Dass dieses Bild zur Vergangenheit gehört, wird weiterhin dadurch verdeutlicht, dass auf der rechten Seite dieselbe Szene abgebildet wird. Die unterschiedliche Kolorierung sowie die Überschrift markieren einen Zeitsprung und zugleich einen Wechsel zwischen zwei Erzählebenen. Der Eindruck, dass das Feld hinter der alten Frau etwas Vergangenes darstellt, wird durch die interpiktoralen Verweise bestätigt, die es als

Ausschnitt eines größeren Bildes erscheinen lassen. Auch wenn beim genauen Hinsehen Unterschiede zwischen diesen Zeichnungen erkennbar sind (wie etwa die Personen am Hintersitz oder das fehlende Kind neben dem Verkehrsschild), konstruiert diese graphische Gestaltungsweise die alte Frau als eine sich erinnernde Person.

Zum Effekt trägt auch der Kontext dieser beiden Seiten bei: Artjoms Besuch wird mit einer Panelstruktur erzählt, die sich vorwiegend in die europäischen Erzählkonventionen des Comics einfügt, und für die klar konturierte Panelrahmen charakteristisch sind. Der Überraschungseffekt wird durch eine Blickführung verstärkt, die Evas Erinnerungen in den Mittelpunkt rückt. Vor dem Öffnen des Pakets implizieren die Panels eine Betrachtungsposition, die sich ungefähr auf der gleichen Augenhöhe mit den Figuren befindet und deshalb einen Blick ermöglicht, der der filmischen Halbnahen entspricht und eine Nähe zur dargestellten Handlung herstellt. Erst beim Öffnen des Pakets verändert sich die implizierte Betrachtungsposition, indem die Szene aus einer Übersicht erscheint. Anschließend wird die Frau wieder aus einer Normalsicht gezeigt und der Fokus verschiebt sich allmählich auf das alte Foto, das zuerst im Mittelpunkt des einen Panels erscheint und dann fast wie in der filmischen Detailaufnahme ein komplettes Panel regiert. Nach diesen Panels kommt die Szene, in der das alte Bild Eva in die Vergangenheit versetzt und Erinnerungen wachruft. Die Schlagartigkeit dieses Moments, in dem das längst vergessene Foto entdeckt wird, wird durch diese visuelle Anordnung deutlich gesteigert und damit wird Erinnern nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch auf der Erzählebene dieser Graphic Novel als ein Vorgang konstruiert, der unkontrollierbar und spontan abläuft.

Die Brisanz dieser Sequenz ergibt sich weiterhin daraus, dass Erinnern eben mit dem graphischen Mittel inszeniert wird, das heute als ein visuelles Erkennungsmerkmal des Comics wahrgenommen wird. Die Sprech- und Denkblasen gehören fest zu den erzähltechnischen Konventionen des Comics. Der Zeichencharakter dieser visuellen Mittel setzt sich aus mehreren Aspekten zusammen, indem sie sich sowohl als symbolisch wie auch als indexikalisch deuten lassen. Dass mit Denkblasen unausgesprochene Worte und Gedanken signalisiert werden und Sprachblasen verbale Äußerungen beinhalten, ist eine kulturell tradierte Konvention. Die Zuordnung zwischen Zeichen und Funktion erscheint mitunter als willkürlich und man könnte folglich die beiden graphischen Ausdrucksformen als symbolische Zeichen beschreiben. Der Dorn der Sprechblase bzw. die leeren, immer kleiner werdenden Kreise unter einer Denkblase verweisen jeweils auf die Figuren, die diese

Äußerungen hervorbringen oder denen die Worte durch den Kopf gehen. In diesem Sinne sind diese Zeichen auch indexikalisch. Dass in der Sprechblase kein Text, sondern ein Bild platziert ist, positioniert Erinnern als einen kognitiven Prozess, der jenseits der Sprache stattfindet. Dadurch, dass Erinnern mit comicspezifischen Erzählverfahren vergegenwärtigt wird, werden Erinnerungen gleichzeitig auch als Erzählungen perspektiviert, die kulturell verwurzelt sind und über Jahrhunderte hindurch tradierte und deswegen relativ feste Schemen haben. Indem das blaue Feld hinter der Frau als eine Sprechblase wahrgenommen wird, obwohl das umkreiste Bild keinen Dorn hat und daher nur bedingt die darstellerische Konvention einer Sprechblase erfüllt, wird das kulturelle Wissen über Comics und ihre Erzählweisen aktiviert. In diesem Sinne lenkt diese Sequenz die Aufmerksamkeit indirekt darauf, dass Erzählkonventionen und kulturelle Darstellungsmuster zwangsläufig unsere Wahrnehmung beeinflussen und sie erst möglich machen. Das blaue Feld wird demzufolge erst dank unserer erlernten Medienkompetenz als etwas rezipiert, was sich gerade im Kopf der Figur abspielt.

Der selbstreflexive Charakter dieser Panelfolge macht nicht nur die kulturell tradierten narrativen Codes des Erinnerns und des Erzählens sichtbar, sondern parodiert auch die herkömmliche Vorstellung, dass Erinnern eine Rekonstruktion der Vergangenheit darstelle. Das Bild in der Sprechblase zeigt nämlich eine Alltagsszene aus der Nachkriegszeit, wobei diese Szene nach der inneren Logik der Erzählung einen früheren Zustand zeigt. So gesehen sollte die rechte Seite als die Vorlage für das Bild in der Sprechblase dienen, aber wegen der Anordnung der Panels wird nicht die Sprechblase, sondern eben das andere Bild als Reproduktion wahrgenommen. Das Bild, das einen vergangenen Moment in die Gegenwart holen soll, gibt sich demzufolge als ein Konstrukt zu erkennen und bestimmt, wie die Vergangenheit in dem folgenden Panel in Erscheinung tritt.

Wie Ole Frahm in seinem Grundlagenwerk *Die Sprache des Comics* hervorhebt, gilt die Parodie als eine inhärente Funktionsweise des Comics. In diesem Sinne macht sich diese Graphic Novel über die Ereignisse des 17. Juni ebenfalls „[...] darüber lustig, dass gelegentlich eine Nähe zwischen Gegenstand und Zeichen behauptet wird, die dann Wahrheit heißt, aber in der all die Prozesse, die zu dieser Wahrheit führen, unsichtbar sind.“¹⁹³ Kitty Kahanes Comic nutzt das Zeichen (die graphische Erzählweise), um seinen Gegenstand (individuelles Erinnern und ganz konkret Zeitzeugenberichte) als einen Konstruktionsprozess

¹⁹³ Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010. 36.

zu problematisieren, der zwangsläufig Reduktions- und Selektionsverfahren unterworfen ist und auf soziokulturellen Vorlagen beruht.

Dass Erzählungen über die Vergangenheit notgedrungen sozialen und kulturellen Bedingungen unterliegen und daher sowohl strukturell als auch inhaltlich vorgeformt sind, ist eine erinnerungstheoretische Binsenwahrheit, trotzdem klingt es manchmal geradezu ketzerisch, auf diese Aspekte des Erinnerns hinzuweisen. Besonders wenn es um Ereignisse und Erfahrungen geht, die früher öffentlich nicht wahrgenommen oder gar tabuisiert waren, ist es nicht ohne Schwierigkeiten, eine Vergangenheitserzählung auf ihre Konstruktionsverfahren zu befragen. Der ostdeutsche Arbeiteraufstand und der Archipel Gulag fallen in diese Kategorie. Beide wurden vor 1989/90 allgemein verschwiegen und haben seitdem noch nicht ihren festen Platz im deutschen Erinnerungshaushalt gefunden. Es kann also heftige Kritik auslösen, wenn man in diesem Kontext beispielsweise darüber diskutiert, dass individuelle Erinnerungen in jedem Fall verzerrt sind und deshalb unzuverlässige historische Quellen darstellen. Überlegungen über die Glaubwürdigkeit von individuellen Erinnerungen können leicht als Infragestellung von Gewalterfahrungen missverstanden werden. Hinweise darauf, dass Zeitzeugenberichte zwangsläufig einer Erzähltradition verpflichtet sind und einen starken Gegenwartsbezug haben, können als Angriffe interpretiert werden. Reflexionen sind aber notwendig, weil gerade Zeitzeugen unser Geschichtsbewusstsein und unsere Wahrnehmung der jüngsten Vergangenheit prägen. Aus dieser Zwickmühle bietet das Parodistische am Geschichtscomic einen möglichen Ausweg, indem diese zeichnerische Umsetzung mit ihren vielfältigen interbildlichen Anspielungen die Ambivalenzen des graphischen und des historischen Erzählens ins Spiel bringt.

Implizierte Sequenzialität als Erzählstrategie

Ein weiteres Darstellungsverfahren, das auf interpiktorialen Verweisen beruht, ist das Bildzitat. Ein Beispiel dafür ist das Panel, das an einem der bekanntesten Fotos des Arbeiteraufstands von 1953 angelehnt ist. Das Originalbild zeigt zwei junge Arbeiter, die Pflastersteine gegen einen sowjetischen Panzer werfen und wird wahrscheinlich am häufigsten als Illustration abgedruckt, wenn von diesem Aufstand die Rede ist. Die Machtverhältnisse zwischen der sowjetischen Besatzungsmacht und der ostdeutschen Bevölkerung erscheinen hier als ungleicher, hoffnungsloser Kampf. Dieses Deutungspotential dürfte nicht wenig dazu beigetragen haben, dass eben diese Aufnahme als ikonische Darstellung des 17. Juni ins kollektive Gedächtnis eingegangen ist.



»...Aber das interessierte uns nicht me
sind gegen sie angerannt. Als hätten wir
eine Chance gehabt. Ein paar sind so
Panzer rauf und brachen die Antenne!
Das kannten die noch aus dem Krieg

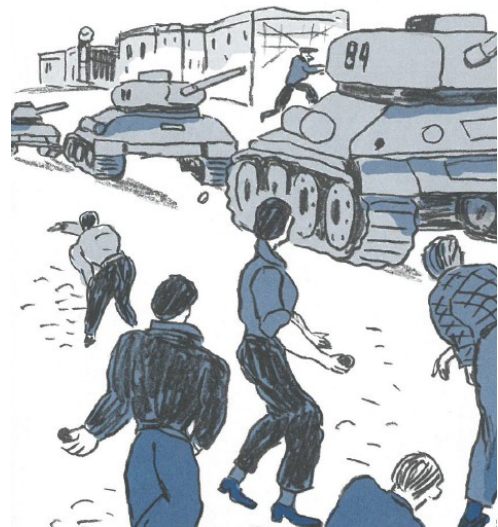


Abb. 16 Authentisches Foto und Comicseite im Vergleich

In der Graphic Novel wird dieses Bild nicht einfach reproduziert und unverändert in die Erzählung aufgenommen. Die Szene, die von der Farbe her an die Kolorierung des Comics angepasst wurde, enthält auch zahlreiche Momente, die im Original nicht vorhanden sind. Weitere Arbeiterfiguren und Panzer wurden hinzugefügt und die Militärfahrzeuge werden aus einem anderen Winkel gezeigt. Die Einstellungsgröße und die Ansicht sind ungefähr gleich geblieben, aber im Hintergrund nehmen die Gebäude nicht denselben Anteil

ein. Davon, dass die Vorlage für diese Zeichnung das Foto war, zeugt vor allem die Körper- und Handhaltung der zwei vorderen Männer. Beim genauen Hinsehen ist auch die stilisierte Darstellung der Querverbindungen des Baugerüsts im Hintergrund zu erkennen. Die Überschrift, die in Anführungsstrichen erscheint und die Worte eines Arbeiters wiedergibt, beschreibt ausgewählte Momente der Zeichnung wie das Abbrechen der Antennen. Auf diese Weise werden also eben die vom Original abweichenden Aspekte des Bildes fokussiert, wodurch ein referenzielles Verhältnis zwischen Bild und Text zustande kommt. Der bildliche Anteil ist nicht dem sprachlichen Anteil untergeordnet und fungiert nicht als bloße Illustration.

Die graphisch inszenierten Erinnerungen werden dabei nicht deswegen als erlebte Geschichte empfunden, weil die Zeichnung eine Originalaufnahme möglichst genau nachahmt. Die Authentisierung erfolgt hier vielmehr durch die Abweichungen: Dieses Panel kann wegen der oben beschriebenen Hinzufügungen, die sich sowohl mit dem Original wie auch mit der erzählten Handlung logisch verbinden lassen, als Fortsetzung des fotografisch festgehaltenen realgeschichtlichen Moments wahrgenommen werden. Durch die Unterschiede wird demzufolge eine Art Sequenzialität nahegelegt, obwohl das Foto in seiner Originalform nicht im Comic auftaucht. Dieses Beispiel zeigt, dass Sequenzialität nicht unbedingt eine Panelfolge erfordert, sondern auch durch interbildliche Verweise hergestellt werden kann. Gleichzeitig weist das Panel auch darauf hin, dass die Produktion und die Rezeption einer (graphischen) Erzählung jeweils auf der Grundlage von kulturell tradierten Deutungsmustern erfolgt und daher sehr wenige Anspielungen ausreichen, um ein Bild als ein Zitat zu identifizieren und dadurch eine Erzählung in einem zeithistorischen Milieu zu verorten. Um einen Geschichtscomic als glaubwürdige Erzählung über die Vergangenheit wahrnehmen zu können, sind jedoch weitere Authentisierungsmittel notwendig und erst aus dem Zusammenspiel mehrerer sowohl werkinthener als auch werkehterner Hinweise ergibt sich die Authentizität.

Diese Verweisstrukturen machen unmittelbar auch darauf aufmerksam, dass Erinnern und Erzählen nicht lediglich von einer Instanz ausgehen, sondern jeweils einen Rezipienten erfordern. Das Beispiel mit dem Bildzitat veranschaulicht daher nicht nur, wie eine authentische Aufnahme in das Erzählgeflecht eingebunden wird, um dadurch Glaubwürdigkeit naheulegen. Die implizierte Sequenzialität, die ohne die aktive Teilnahme des Rezipienten undenkbar ist, betont, dass Erzählen und Erinnern zwangsläufig interaktive

Vorgänge sind. Das Erzählgeflecht erhält erst dann einen Sinn und das Panel und dessen Vorlage werden erst dann als Abbildungen einer Handlungsfolge betrachtet, wenn der Rezipient die logischen Zusammenhänge zwischen Panels erkennt und sein Hintergrundwissen mobilisiert. Diese Graphic Novel als eine Erzählung über ein historisches Ereignis zu begreifen, verlangt nämlich auch vom Rezipienten eine Vertrautheit mit sozialen und historischen Kontexten sowie mit Zeichen- und Erzählkonventionen. Im Hinblick auf Zeitzeugengeschichten macht die reduktionistische Gestaltungsweise des Bildzitats also die notwendige Interpretationsleistung des Rezipienten sichtbar.

Fazit: Ein Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Zeitzeugenschaft

Kitty Kahanes Graphic Novel stellt mit ihrer einzigartigen Bildsprache Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen (graphischem) Erzählen und (individuellem) Erinnern her und lädt so zur kritischen Auseinandersetzung mit Vergangenheitserzählungen ein. Eine kritische Betrachtung von Zeitzeugenberichten forciert der Comic zugleich auch dadurch, dass er eine Schachtelgeschichte mit mehreren Zeugenfiguren darstellt. In der Rahmenerzählung tauschen sich zunächst Eva und Artjom über die Vergangenheit aus: Diese Figuren tragen dabei ihre fragmentarischen Erinnerungen an Armin zusammen, um auf diese Weise ihre Vergangenheitsbilder gegenseitig zu ergänzen. Artjom kannte nämlich die Ereignisse in Ostdeutschland nur durch die Erzählungen, die er im Lager von Armin gehört hatte. Für Eva war es unbekannt, was ihrem Geliebten nach der Niederschlagung des Aufstandes passierte. Im Gespräch öffnen sich für beide neue Perspektiven auf die Ereignisse. Gleichzeitig beruht Evas Erzählung über ihre Spurensuche ebenfalls auf mehrfach vermittelten Informationen. Ihre Erinnerungen setzen sich teilweise aus Berichten anderer Personen zusammen: Von der Situation im Betrieb erfährt sie beispielsweise erst durch Eddie, der wiederum keine unmittelbaren Erfahrungen hatte, sondern sich auf die Geschichte des Arbeiters Rudi verließ, der bei manchen Gelegenheiten wie dem Streit zwischen Armin und dem Direktor auch nicht anwesend war, aber auch über diese Umstände berichtete. Artjom und Rudi sehen es als eine moralische Verpflichtung an, ihre Geschichten zu erzählen: Artjom macht sich auf die lange Reise nach Berlin, weil er ein Versprechen an seinen Freund einlösen will und der Arbeiter teilt seine Geschichte nur unter einer Bedingung mit. Der Arbeiter sagt

nämlich zu Eddie: „Erzähl uns’re Geschichte. Die Geschichte der Hennigsdorfer. Unser’n Marsch. Wir haben uns nicht gebeugt, aber die Schweine haben uns fertig gemacht.“¹⁹⁴

Andere Personen, die mit ihren persönlichen Erinnerungen an die Öffentlichkeit treten, werden zwar als Zeugen bezeichnet, tragen aber wie etwa der Grenzsoldat beim Schauprozess Unwahrheiten über die Ereignisse vor. Neben dem Hinweis in der Überschrift deutet auf die Unzuverlässigkeit dieses Soldaten auch die Panelgestaltung hin, welche die Gerichtsszene wie eine Theateraufführung erscheinen lässt. Im Fokus steht dabei der Mann in Uniform, der mit einer scheinbar übertriebenen Handbewegung auf Armin zeigt und im Vordergrund des Panels sind auch die Richter des Tribunals zu sehen, die wie Zuschauer anmuten. Von diesem Prozess, der mit Armins Todesurteil endete, erfährt Eva übrigens wiederum durch Eddie, der heimlich einem unbekanntem Mann mit russischem Akzent begegnete. Ihr Treffen kam zustande, weil Armins Bruder Günther im Zweiten Weltkrieg das Leben dieses Mannes gerettet hatte. Er teilte seine Erinnerungen deshalb aus moralischen Gründen mit und mahnte abschließend Eddie, sich keine Hoffnung zu machen, obwohl er nichts von der Vollstreckung des Urteils wusste.

Die Graphic Novel weist in diesem Sinne nicht nur auf der Erzähl-, sondern auch auf der Handlungsebene darauf hin, dass Zeitzeugenberichte erst in ihrer Beziehung zueinander zu interpretieren sind und diese alternativen Geschichtsdeutungen jeweils eine sorgfältige Quellenkritik erfordern. So kann man diesen Comic als ein Plädoyer für einen kritischen Umgang mit einem beinahe allgegenwärtigen erinnerungskulturellen Phänomen lesen. In ihrer späteren Graphic Novel *Treibsand: Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR* macht die Comiczeichnerin solche Ambivalenzen der Zeitzeugenschaft auch zum Erzählgegenstand. Der Mauerfall wird dort zwar aus einer Gegenwartsperspektive als Autobiographie des fiktiven US-amerikanischen Journalisten Tom Sandman geschildert, aber auf eine Authentisierung durch Zeitzeugenschaft wird auch diesmal verzichtet. Erzählt wird, wie der Protagonist zu beschreiben versucht, was er vom Zusammenbruch der SED-Herrschaft (nicht) miterlebte. Sandman wird von seinem antikommunistischen Chef als Korrespondent in die DDR-Hauptstadt geschickt, wo er wegen seiner quälenden Zahnschmerzen in Koma fällt und die Maueröffnung verpasst. Die Erzählung beginnt in einer Zahnarztpraxis. Mit dem Zahn, der in der Nacht des 9. November 1989 in der Charité

¹⁹⁴ Mönch, Max/Lahl, Alexander Lahl/Köhler/Kahane, Kitty: 17. Juni. Die Geschichte von Armin & Eva. Berlin. Metrolit, 2013. Ohne Seitenangabe.

plombiert wurde, wird „das letzte Stückchen DDR“ aus Sandmans Leben entfernt und ein Gedankenstrom in Gang gesetzt. In Sandmans Erinnerungen fließen dabei oft seine Fieberträume und Phantasien ein. Er stützt sich dabei auf seine handgeschriebenen Notizen, die aber wenig Orientierungshilfe bieten. Die historische Wirklichkeit, die fiktive Biographie und die Traumwelten existieren in diesem Erzählgeflecht parallel. Zeitzeugenschaft wird dabei nicht zur Beglaubigung funktionalisiert, vielmehr wird sie als kulturelle Praxis in ihrer Widersprüchlichkeit erkundet. Ein Beispiel hierfür ist dieser Eintrag aus Sandmans vergilbtem Traumtagebuch.

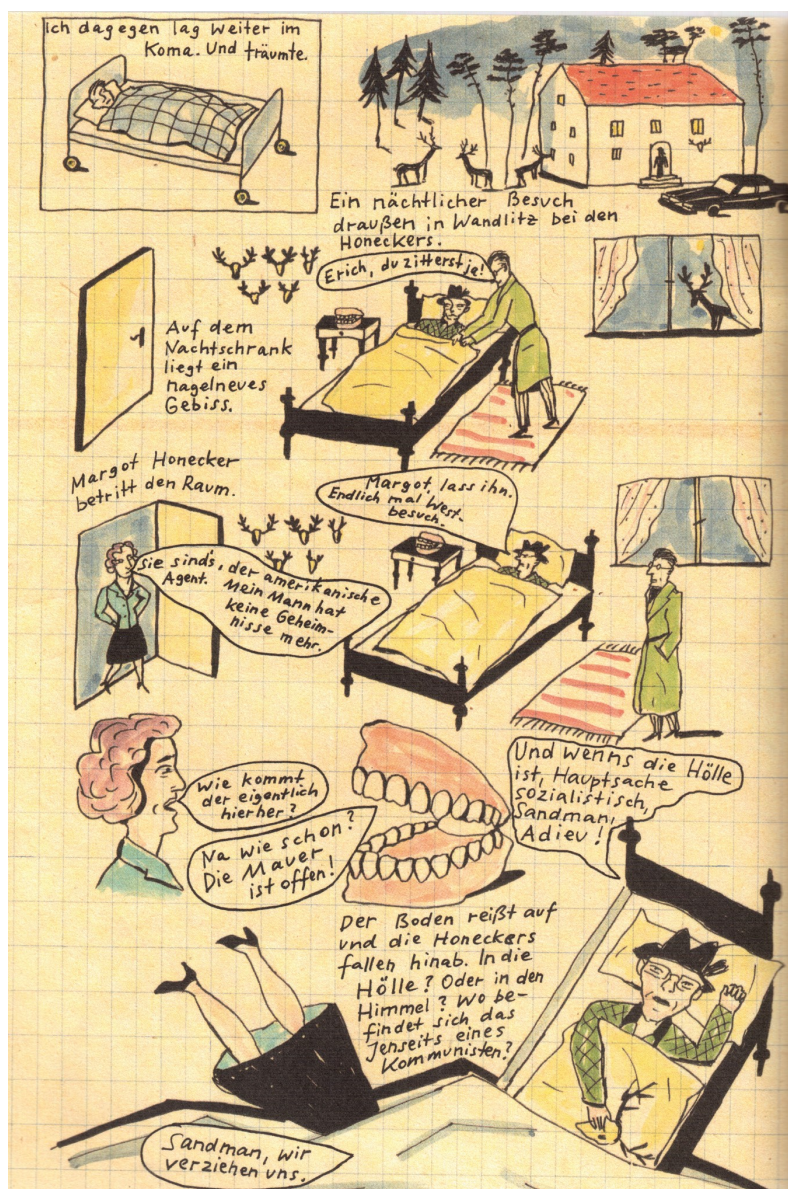


Abb. 17 Aufzeichnung eines Alptrahms in Sandmans Tagebuch

Die Besonderheit dieser Aufzeichnung liegt darin, dass diese Tagebuchseite mit Sprechblasen und einer von links nach rechts, horizontal in mehreren Reihen geordneten Sequenzen die Erzählweise des Comics imitiert. Während das erste Einzelbild noch mit einem Rahmen von anderen visuellen Elementen getrennt ist, fließen die weiteren Zeichnungen zusammen. Dass diese Struktur von dem für graphische Erzählungen typischen Layout abweicht, wird zum einen mit dem ersten gerahmten Bild, zum anderen mit dem karierten Hintergrund hervorgehoben. Das, was erzählt wird, ist chaotisch und entbehrt jeglicher Logik: Sandman versucht Erich Honecker vergebens aus dem Bett zu holen, wenn Margot Honecker mit ihren lila Haaren das Zimmer betritt. Nachdem sie von Sandman erfährt, die Mauer ist offen, reißt der Boden auf und sie verschwindet mit ihrem Mann.

Die Zeichnungen im Tagebuch sind nur mit Einschränkungen als eine Handlung zu betrachten, obwohl gewisse Kausalitätsverhältnisse zwischen ihnen bestehen. Weiterhin entspricht die Darstellungsweise wie angedeutet nicht ganz den europäischen Erzählkonventionen des Comics. Trotz alledem entsteht hier eine kleine Binnenerzählung, die sich als eine alternative historische Wirklichkeit lesen lässt. Zeitzeugenschaft wird dabei in Bezug auf graphisches Erzählen als ein kreativer und nicht notwendig logischer Konstruktionsprozess problematisiert und die Tagebuchaufzeichnung legitimiert Träume als wahre Erinnerungen an ein historisches Ereignis. Aus der Perspektive des sich erinnernden Protagonisten stellen die Träume ja eine tatsächlich erlebte Wirklichkeit dar. In diesem Fall tritt auch das Parodistische am Comic in Erscheinung. *Treibsand* nutzt wiederum das Zeichnen (graphisches Erzählen), um seinen Gegenstand (Zeitzeugenschaft) als kulturelles Produkt zu parodieren und die Deutungshoheit des Zeitzeugen im Kontext der deutschen Nachkriegsgeschichte zu hinterfragen.

Kapitel 11: Zeitzeugenschaft als Deutungskategorie einer transnationalen Erinnerungskultur – Birgit Weyhe: *Madgermanes*

Die deutsche Comiczeichnerin und Illustratorin Birgit Weyhe, die ihre Kindheit und Jugend in den Ländern Uganda und Kenia verbrachte und deshalb in ihren Arbeiten die visuelle Sprache afrikanischer Kulturen mit autobiographischen Szenarien eindrucksvoll verbindet, setzt sich in ihrer vierten Graphic Novel *Madgermanes* mit einem weniger bekannten Aspekt der ostdeutschen Geschichte auseinander. In diesem Abschnitt werde ich die verschiedenen Figuration der Zeitzeugenschaft fokussieren und die Diskrepanzen zwischen dem Gesagten und Gezeigten im Comic analysieren. Im zweiten Teil des Kapitels diskutiere ich am Beispiel von ausgewählten Panelsequenzen die Darstellungsweisen von Verzweiflung und Absenz. Abschließend arbeite ich heraus, mit welchen distinktiven sprachlich-visuellen Erzählweisen die drei Zeitzeugenfiguren konstruiert werden.

Weyhes Bildgeschichte wurde 2016 auf dem 17. Comic-Salon Erlangen zum besten deutschsprachigen Comic des Jahres gewählt und mit dem Max-Moritz-Preis ausgezeichnet.¹⁹⁵ Ein Jahr früher erhielt die Comicautorin im Literaturhaus Stuttgart auch den Deutschen Comicbuchpreis, der von der Berthold Leibinger Stiftung verliehen wird und Zeichner_innen eine erhebliche finanzielle Unterstützung bei der Fertigstellungen ihrer noch nicht abgeschlossenen Buchprojekte bietet.¹⁹⁶ In einem Interview, das Anette Selg nach diesem ersten Preis für das Online-Radio Deutschlandfunk führte, teilte Weyhe mit, dass sie das Medium Comic erst relativ spät für sich entdeckte und die hybride Erzählweise des Comics ihr ermöglicht, instabile Erzählwelten zu entwerfen und dadurch die innewohnende Fragilität kultureller Identitäten zu thematisieren:

Genauso wie ich mich hier nicht 100-prozentig beheimatet finde, ist aber natürlich weder Kenia noch Uganda mein Zuhause, jetzt schon lange nicht mehr. Und eben dieses Bild und Wort, ich

¹⁹⁵ Vgl. Engler, Katja. Hamburgerin als beste Comic-Zeichnerin ausgezeichnet. Hamburger Abendblatt. Online-Ausgabe vom 09. 06. 2016. URL: <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article207662361/Hamburgerin-als-beste-Comic-Zeichnerin-ausgezeichnet.html> (Stand: 14. 04. 2016)

¹⁹⁶ Vgl. Webpräsenz der Berthold Leibinger Stiftung. Comicbuchpreis. URL: <https://www.leibingerstiftung.de/de/comicbuchpreis/> (Stand: 14. 04. 2018)

muss mich nicht festlegen. Ich bin in beidem zuhause und kann immer das nehmen, wo ich gerade das Gefühl hab, es geht.¹⁹⁷

Wie es aus ihren zitierten Worten hervorgeht, nutzt Weyhe die Möglichkeiten, die sich aus der comicspezifischen Verflechtung von Text und Bild ergeben, sehr bewusst und erhebt keinen Anspruch auf eine realistische Darstellung zeithistorischer Wirklichkeiten, sondern spielt stattdessen mit den zahlreichen Variationen der visuellen Formensprache und regt zum Nachdenken über persönliche Erfahrungswelten und über die Ambivalenzen des Erinnerns an. Sie sieht in diesem Sinne ihre Aufgabe nicht darin, individuelle Erinnerungen möglichst wahrheitsgetreu darzustellen, obwohl sie in der Graphic Novel mit Bildzitat und anderen interpiktorialen Verweisen das Alltagsleben zu DDR-Zeiten heraufbeschwört: „Ich bin keine klassische Comicautorin, die filmisch erzählt. Bei mir ist es eher so wie bei Max und Moritz: Text und Bild formen den Takt.“¹⁹⁸ Mit dieser Aussage stellt sich Weyhe in die Tradition der deutschen Bildgeschichten und distanziert sich gleichzeitig von einem dokumentarischen Erzähldiskurs im Comic. Als klassisch erscheint jedoch in ihrer Graphic Novel vor allem die Seitengestaltung mit klar konturierten Panels, auch wenn immer wieder Panels, die eine komplette Seite einnehmen, oder zweiseitige Bilder ohne Umrandung die Erzählung unterbrechen. Die Figurendarstellung ist zwar nicht filmisch, aber auch nicht cartoonhaft. So gesehen verweist Weyhe hier möglicherweise eher darauf, dass sie die Zeitzeugenberichte über die Vorwendezeit nicht bebildern wollte, sondern durch die kraftvolle und willkürliche Visualität ihrer Graphic Novels einen neuen Zugang zur DDR-Vergangenheit schaffen.

Subversive Bildlichkeit als Erzählverfahren

Die außergewöhnliche Bildlichkeit des Comicbuchs fand auch in der Presse positive Resonanz und wurde von vielen Kritikern und Rezensenten gewürdigt. So stellt der Journalist Erik Wenk in seiner Buchbesprechung fest: „Dabei verknüpft sie geschickt europäische Zeichenstile mit afrikanischen Ornamenten und Allegorien und macht so den Kontrast und die Konflikte zwischen deutschen und mosambikanischen Sichtweisen auch optisch erfahrbar.“¹⁹⁹ Auch die Kritikerin der Berliner Zeitung Katja Lüthgehebt die Mischung von unterschiedlichen graphischen Darstellungsweisen als eine Stärke des Comics hervor:

¹⁹⁷ Selg, Anette. Comicbuchpreis für *Madgermanes* von Birgit Weyhe. Zwischen den Welten. Der Tagesspiegel. Online-Ausgabe vom 03. 05. 2015. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comicbuchpreis-fuer-madgermanes-von-birgit-weyhe-zwischen-den-welten/11722998.html> (Stand: 14. 04. 2018)

¹⁹⁸ Engler, Katja. Hamburgerin als beste Comic-Zeichnerin ausgezeichnet.

¹⁹⁹ Wenk, Erik. *Madgermanes* von Birgit Weyhe. Zwischen Maputo und Karl-Marx-Stadt. Der Tagesspiegel. Online-Ausgabe vom 07. 07. 2016. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/madgermanes-von-birgit-weyhe-zwischen-maputo-und-karl-marx-stadt/13805776.html> (Stand: 15. 04. 2018)

Ihr reduzierter Strich, ihre manchmal naiv anmutende Bildsprache, die westliche Comic-Ikonen wie Winsor McCay genauso zitiert wie afrikanische Artefakte, wirkt keinesfalls kitschig, sondern erzeugt vielmehr Uneindeutigkeit und lässt Interpretationsmöglichkeiten offen.²⁰⁰

Diese Deutungsspielräume werden bereits mit dem Coverdesign eröffnet, das afrikanische Masken in mehreren Reihen rastermäßig verteilt zeigt. Über dem Titel im unteren Bereich der rechten Hälfte des Covers wird dieses regelmäßige Muster durch einen fünfzackigen Stern mit Hammer und Zirkel unterbrochen.

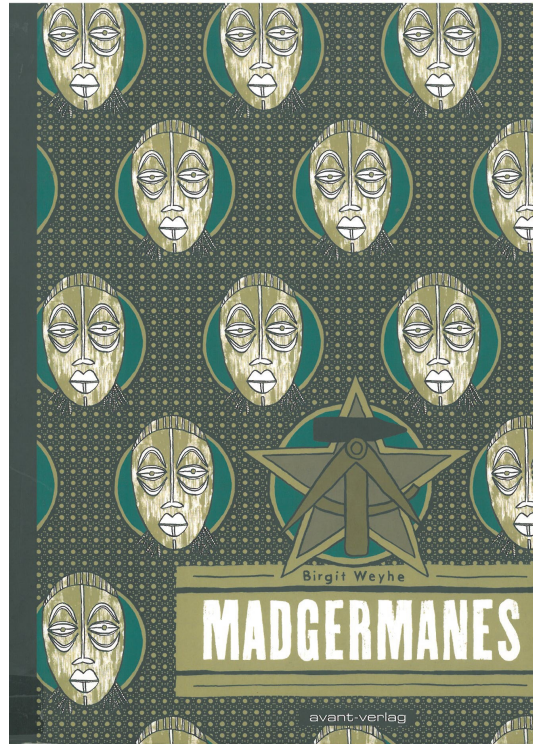


Abb. 18 Coverdesign der Graphic Novel

Diese Darstellungen lassen sich eindeutig mit einem Teil des ostdeutschen Staatswappens identifizieren lässt, auch wenn dort kein Stern vorhanden ist, sondern ein Ährenkranz, der die Symbole der Arbeiterklasse und der Akademiker umgibt. Eine mögliche Interpretation wäre, dass die realsozialistischen Symbole die durch die gleichmäßige Verteilung der Masken nahegelegte Ordnung subvertieren und sich die ostdeutsche Geschichte in diese afrikanische Kultur einschreibt. So gesehen steht also die Differenz im Mittelpunkt, was nicht nur die abweichenden Bildtraditionen herstellen, sondern auch die zeichnerische Gestaltung: Die Masken sind vorwiegend durch Ovalität gekennzeichnet und zeigen stilisierte menschlichen Züge, während sich die Symbole des ehemaligen Arbeiter-und-Bauernstaats fast

²⁰⁰ Lütge, Katja. Madgermanes erzählt die Geschichte der Mosambikaner in der DDR. Berliner Zeitung. Online-Ausgabe vom 10. 06. 2016. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/comic-madgermans-erzaehlt-die-geschichte-der-mosambikaner-in-der-ddr-24205306-seite2?view=fragmentPreview> (Stand: 12. 04. 2018)

ausschließlich aus eckigen Elementen zusammensetzen und nicht mit menschlichen Gestalten, sondern mit Gegenständen verbunden sind. Zugleich verweist diese visuelle Kontextualisierung der staatlichen Symbole auf die Gemeinsamkeiten zwischen Masken und Wappen: Diese skizzenhaft dargestellten Gegenstände ebenso wie die rituellen Masken sind ohne Vorkenntnisse nicht zu deuten und ihre kulturspezifischen Zuschreibungen und Funktionen werden erst dann sichtbar, wenn man die Kulturen, aus denen diese Darstellungen stammen, näher kennt. In diesem Sinne stellt das Coverbild auch einen Zusammenhang zwischen den afrikanischen Masken und dem DDR-Wappen dar. Diese Visualität vermittelt gleichzeitig die Abgrenzung und Verflechtung der ostdeutschen und mosambikanischen Geschichten und Kulturen. Einen ähnlichen Eindruck erweckt auch das Panel, das im Vorspann der Erzählung eine Maske mit der Fahne des Fußballvereins FC Erfurt parallelisiert und die Frage nach Zugehörigkeit aufwirft und Fankultur und exotische Rituale miteinander verknüpft.

Die Visualität der Graphic Novel ist durch verschiedene Arbeitstechniken entstanden: Wie Weyhe in einem Gespräch darüber berichtete, hat sie ihre eigene digitalisierte Handschrift mit Aquarell oder Kartoffeldruck kombiniert und auf diese Weise eine optische Vielfalt hervorgebracht.²⁰¹ Neben Schwarz und Weiß dominieren sandhafte Goldtöne in den Panels, weil Weyhe eine karikaturartige Wirkung durch schwarze Figuren vermeiden wollte. Die Schrift in den Überschriften und Sprechblasen sind zwar stark an Druckbuchstaben angelehnt, imitieren jedoch die Handschrift. Der Textanteil erscheint im Comic vorwiegend in den Überschriften und fast zu jedem Einzelpanel gehört ein Satz. Der Comic lässt sich aber keineswegs als textlastig beschreiben, weil die Bilder nicht als bloße Illustrationen fungieren, sondern die meist knappen Aussagen mehrfach erweitern. Der Austausch zwischen den Figuren wird auch hier wie in anderen Comics in Sprechblasen widergegeben, aber diese Dialoge sind häufig den Überschriften untergeordnet und veranschaulichen eher die Erinnerungen, die in den Überschriften vorgetragen werden. Dadurch, dass der Comic aus vier miteinander lose verbundenen Einzelerzählungen besteht und in jedem Teil eine Figur über seine oder ihre Erinnerungen erzählt, werden die Äußerungen in den Sprechblasen in den Hintergrund gerückt. Im Mittelpunkt stehen jeweils die Eindrücke und Gefühle der Figuren, die sich mit dem Ich-Erzähler der Überschriften assoziieren lässt.

²⁰¹ Vgl. Engler, Katja. Die beste Comic-Zeichnerin. Hamburger Abendblatt. Online-Ausgabe vom 09. 06. 2016. URL: <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article207660909/Die-beste-Comic-Zeichnerin.html> (Stand: 14. 04. 2018)

Diskrepanzen zwischen Gesagtem und Gezeigtem

Während auf der sprachlichen Ebene der Erzähler oder die Erzählerin immer eindeutig identifiziert werden kann, ist die durch die visuellen Darstellungen implizierte Betrachtungsposition nicht einer bestimmten Figur in der Erzählung zuzuordnen. Die Panels sind wie schon angedeutet durch eine assoziative Mischung von Symbolen, Tierfiguren und Exemplaren der DDR-Sachkultur durchsetzt und spiegeln vielmehr den willkürlich-chaotischen und fragmentarischen Charakter des individuellen Erinnerns wider. Auch wenn die Panels die historische Wirklichkeit zu DDR-Zeiten nicht mit den Augen der sich erinnernden Person vorführen, besteht zweifelsohne ein eindeutiger Zusammenhang zwischen dem Gesagten und dem Gezeigten. Ein eindrucksvolles Beispiel liefert hierfür unter anderem die Sequenz, in der sich Annabella von dem Brief erzählt, den sie von seiner Familie aus Mosambik erhielt. Wenn die Zeitzeugen davon spricht, dass sie immer versuchte Geld für die in Afrika gebliebenen Familienmitglieder zu hinterlegen, zeigen die Panels eine mosambikanische Schulklasse und eine fünfköpfige Familie, die unter äußerst bescheidenen Verhältnissen leben. Die letzte Darstellung verweist mit ihrer Perspektive und Einstellung auf Familienfotos hin, auch die Posen der Figuren suggeriert eine familiäre Beziehung. Im mittleren Teil der Seite wird diese realistische Bildsprache mit einem längerem Panel durchbrochen, das so breit ist wie die vorigen zwei Panels und das mit skizzenhaften und deutlichen Konturen operiert. In der Überschrift wird verdeutlicht, dass es in der Region, aus der Annabella stammte, einen Bürgerkrieg gibt. Die goldfarbenen Figuren im Hintergrund sind mit Soldatengestalten überzeichnet, die Maschinengewehre in der Hand haben. Anschließend folgen ein paar mosambikanische Briefmarken, deren organische Vogelmotivik im Gegensatz zur Darstellung des Bürgerkrieges steht. Dass das mittlere Panel über die Schrecken des Krieges von solchen realistischen Darstellungen umgeben ist, sei es die an Fotos angelehnte Bilder im oberen Bereich oder die exotischen Vögel, tritt die Differenz noch deutlicher in den Vordergrund. Die letzte Darstellung zeigt Annabella mit einer verzweifelten Körperhaltung: Sie bedeckt ihr Gesicht mit der linken Hand und scheint zu weinen. Die folgende Doppelseite unterscheidet sich wesentlich von den bisherigen Seiten: Vor einem schwarzen Hintergrund wird hier der zerknitterte, handgeschriebene Brief der Tante präsentiert, in dem die alte Frau vom tragischen Schicksal der Familie berichtet. Die darauffolgende Doppelseite ist schwarz und enthält keine Panels und keine Schrift. Auf den folgenden Seiten dominiert immer noch die schwarze Farbe, aber diese Doppelseite ist durch ein wirres Durcheinander von dichten weißen Strichen gekennzeichnet.

Die einzelnen Elemente dieser Komposition lassen sich weder als Figuren, noch als Gegenstände erkennen, obwohl einige runde Formen wie höchst vereinfachte Gesichter oder Hände anmuten. Die Erschütterung der Zeitzeugin wird mit einer ausdrucksstarken Kombination von Farbe und Form in Szene gesetzt, wobei die visuelle Ebene des Comics das Gesagte so „bebildert“ und erweitert, dass dabei keine sinnvollen bildlichen Darstellungen verwendet werden. Auf diese Weise veranschaulicht der Comic auch, dass auch schwarzbemalte, scheinbar leere Seiten in eine Erzählung eingebunden auch Bedeutungen generieren können und auch nonfigurative, unstrukturierte Bilder einen Sinn vermitteln und narrativ wirksam werden können. Ebenso wie der Brief mit sprachlichen Zeichen, die hier auch als visuelle Gestalten aufzufassen sind, eine Geschichte aus der Ferne vermittelt, inszeniert diese Visualität einen inneren Seelenzustand mit einem radikal reduktiv-elliptischen Verfahren. Die Erzählung operiert dabei auch nicht nur mit dem Spannungsverhältnis zwischen dem (Nicht-)Gesagten und dem (Nicht-)Gezeigten, sondern auch mit spezifischen Merkmalen des Mediums Buch. Die emotionale Wirkung dieser fragmentarischen Comicsequenz entfaltet sich nämlich teilweise auch dadurch, dass man die Seiten wenden muss. Blättern als Kulturtechnik spielt demzufolge in der Rezeption eine ebenso wichtige Rolle wie die Anordnung der Panels oder die Seitengestaltung.

Die Verzweiflung der Zeitzeugin Annabella wird im Comic aber auch mit anderen visuellen Erzählmitteln erfahrbar gemacht: Die Panelsequenz, die sich aus acht klar umrahmten Einzelbildern zusammensetzt und unmittelbar nach der vorhin erwähnten kraftvollen Unterbrechung der Narration folgt, verwendet nicht das Seitenlayout, sondern die Sequenzialität des Comics, um dieses tragische Moment eindrucksvoll zu präsentieren. Für die Seite ist eine gleichmäßige Verteilung der Panels charakteristisch, wobei die einzelnen Panels wie schon angedeutet mit klaren schwarzen Konturen voneinander getrennt sind. es gibt keine Überlappungen und die Bildelemente greifen nicht ineinander. Das erste Panel links oben zeigt Annabella beim Lesen des Briefs, ihre Gestik vermittelt Ausweglosigkeit. Im nächsten Panel fehlen die Überschrift und die Farben, nur die Konturen der Zeitzeugen sind gepunktet wiedergegeben, aber das Panel ist als Kopie des ersten Panels in der Sequenz zu erkennen. In den folgenden Panels löst sich die Zeichnung Schritt für Schritt auf, wobei die Konturen aus immer weniger kleinen schwarzen Punkten bestehen. Im Vordergrund des Panels bildet sich ein kleiner Haufen, der immer höher und dunkler wird. Auf dem vorletzten Panel ist das Gesicht nicht mehr zu entnehmen, höchstens die Finger der rechten Hand kann man eventuell noch wahrnehmen.



Abb. 19 Visuelle Inszenierung der Verzweiflung

Im letzten Panel ist die Figur komplett verschwunden, nur die kleinen Punkte sind wie ein kleiner Hügel sichtbar. Einerseits inszeniert die Graphic Novel die Ratlosigkeit und Verzweiflung der Frau mit Hilfe der Sequenzialität: Dass die Figur ihre Konturen verliert und sich allmählich auflöst, ist nur wegen dem Nacheinander der Einzelbilder nachvollzuziehen, die einzelnen Panels erhalten ihre Bedeutung erst in Abhängigkeit von den anderen. Andererseits ist diese Darstellung als eine Art Übersetzung aus dem Sprachlichen/ Gesagten ins Bildliche/ Gezeigte zu interpretieren, weil die Panelfolge hier die sprachliche Metaphorik, mit der solche tragische Situationen beschrieben werden, wortwörtlich mit visuellen Mitteln umsetzt. Für Annabella bricht eine Welt zusammen und sie selbst bricht auch zusammen, wenn sie erfährt, wie ihre Familie zerfallen ist. Diese gängigen Ausdrücke werden im Comic im Textanteil nicht verwendet, aber die visuelle Ebene der Erzählung referiert auf diese sprachlichen Bilder. Diese Darstellungen bringen dadurch die innewohnende Bildlichkeit unseres Denkens ins Spiel und stellen wiederum einen engen Zusammenhang zwischen Bild und Text her, obwohl das Gezeigte hier auch nicht als eine Illustration des Gesagten darstellt. Die Sequenz ist in diesem Sinne durch eine subtile Verflechtung vom Sprachlichen und Visuellen geprägt. Diese Panels deuten schließlich nicht nur darauf hin, dass die Panels erst in einem weiteren Kontext zu deuten sind und das Seitenlayout auch als ein wichtiges narratives Ordnungsprinzip im Comic fungiert, sondern sie enthüllen auch den Konstruktcharakter der Comicerzählung. Durch die Auflösung der Figur wird nämlich indirekt sichtbar, dass sich

auch die erste Darstellung, die als eine wirklichkeitsnahe Darstellung einer Frau erscheint, aus winzigen gezeichneten Elementen zusammensetzt. Dieses visuell Erzählverfahren, das Figuren in kleinen Punkten auflösen lässt, wird noch eingesetzt, wenn José/ Toni Annabella nach der Abtreibung des gemeinsamen Kindes verlässt.

Graphische Inszenierung von Absenzen

Absenz wird auf der visuellen Ebene der Erzählung jedoch nicht nur durch von Panel zu Panel allmählich verschwindende Figuren inszeniert. Dass etwas seine Gültigkeit verliert, wird in der Graphic Novel häufig mit durchstrichenen Bildern zum Ausdruck gebracht. So wird die Wiedervereinigung zum Beispiel mit einem schlichten Autoaufkleber in Szene gesetzt, wobei der erste und letzte Buchstabe der Abkürzung DDR mit zwei goldfarbenen Kreuzen getilgt werden. Das gestorbene Kind von José/ Toni und Maria Clara wird auf dem nachgezeichneten Familienfoto mit schwarzen Strichen beschmiert. Auf einem Panel, das eine komplette Seite einnimmt, erscheint aber dasselbe Kind als ein weißer Fleck vor einem stockdunklen Hintergrund. Diese zwei Darstellungen der verstorbenen Tochter führen unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten der Abwesenheit im Comic vor: Während auf dem beschmierten Foto ein vorhandenes visuelles Zeichen im wörtlichen Sinne überzeichnet wird, spielt die zweite Darstellung mit Formen und Farben und lässt nur der Umriss des Kindes erscheinen. Im zweiten Fall wird das Kind also nicht gezeichnet, sondern die Gestalt des Kindes ergibt sich dadurch, dass ein Teil der Seite nicht schwarz bemalt ist. Im ersten Panel wird Absenz also durch die Revision eines vorhandenen visuellen Ausdrucks vermittelt, wobei auch die ursprüngliche Zeichnung teilweise immer noch erkennbar bleibt. Absenz ist demzufolge in diesem Fall mit neuen visuellen Mitteln markiert, wobei die Abwesenheit des Kindes als eine weitere Schicht der visuellen Erzählebene erscheint. Hingegen wird im zweiten Beispiel Fehlen nicht als ein nachträglicher Eingriff in eine visuelle Darstellung, sondern eher als die Durchbrechung von einer gleichmäßig bemalten Fläche dargestellt. Die Absenz eines Zeichens kann in diesem Sinne auch als sinnvolles Zeichen gedeutet werden.

Weitere Spielarten der Absenz sind im letzten Zeitzeugenbericht zu finden, wenn Annabella davon erzählt, wie José sie nach der Abtreibung des gemeinsamen Kindes sie verlässt. Zum einen löst sich die männliche Figur wie bereits ausgeführt in kleinen Punkten auf und verschwindet schrittweise aus den Panels, zum anderen wird Abwesenheit auch durch einen abweichenden Zeichenstil vermittelt. Wenn die Frau ihrem Geliebten mitteilt, dass sie das

Kind mit Basilios Hilfe abtreiben ließ, verwandelt sich Josés Figur in eine naive Kinderzeichnung und verliert ihre realistischen Züge: Während der Mann in früheren Panels eine körperliche Präsenz zu haben scheint und aufgeregte Handbewegungen macht, wirkt seine Figur im letzten Panel dieses Gesprächs wie versteinert. Seine Verschlossenheit und Abwesenheit werden mit einem unerwarteten Wechsel des visuellen Codes zum Ausdruck gebracht. Dass Annabella aus ihrem Leben anschließend fast alle Beziehung zu Mitmenschen bewusst verbannt und deshalb in ihrem Leben fortan Freundschaften und Liebesbeziehung fehlen, wird mit einem streng durchstrukturierten Tableau visuell inszeniert. Einsamkeit wird hier durch das Gesamtlayout und nicht durch einzelne Panels, Figuren oder fehlende Farben nahegelegt: Auf dieser Seite wiederholen sich fünf ähnliche Quadrate, die symbolisch für Alltagstätigkeiten wie Schlafen und Lernen stehen. Die komplette Seite wird von diesen 48 Vierecken bedeckt und es bleibt kein Raum für andere Aktivitäten. Der verschwundene Sinn des Lebens wird neben der Seitengestaltung auch mit einem veränderten Fokus der visuellen Ebene dargestellt: Anstelle von Menschen dominieren hier Gegenstände. Die Absenz von zwischenmenschlichen Kontakten wird in diesem Fall also mit dem Zusammenspiel von stilisierten visuellen Zeichen vermittelt, nicht mit durchstrichenen Zeichnungen, einem unterschiedlichen Zeichenstil oder Leerstellen.

Zeitzeugenfiguren im Vergleich

Im ersten Teil der Graphic Novel wird von einem deutschen Mädchen erzählt, das mit dem Flugzeug im östlichen Afrika ankommt und seine Schulen erst in Uganda, später in Kenia besucht. Dieses Mädchen kehrt vierzig Jahre später nach Afrika zurück und macht in Mosambik die Erfahrung, dass ihr diese andere afrikanische Kultur, auch wenn sie die Sprachen nicht versteht und mit dem Zollbeamten nicht richtig kommunizieren kann, vollkommen vertraut erscheint. In Pemba lernt die Erzählerin Einheimische kennen, die sie auf dem Markt auf Deutsch ansprechen. So erfährt die junge Frau, dass es vor der Wende mehrere Vertragsarbeiter gab, die Ende der 70er Jahre als Arbeitskräfte in die DDR entsandt wurden und die sich als *Madgermanes* nennen.²⁰²Eine aufwendige Recherche beginnt und zahlreiche Interviews mit mosambikanischen Zeitzeugen werden aufgezeichnet. Aus diesen Erinnerungen entstehen anschließend drei Erzählungen, welche Einblicke in das Alltagsleben dieser Menschen aus der Perspektive zweier Männer und einer Frau bieten. Die junge Frau,

²⁰²Diese Selbstbezeichnung hat mit dem englischen Wort *mad* (verrückt) nichts zu tun, sondern es handelt sich um eine entstellte Form des Ausdrucks „Made in Germany“.

die in diesem Teil als die Ich-Erzählerin im Textanteil des Comics erscheint, kann man mit Hilfe der autobiographischen Verweisen und der nachgezeichneten Fotos als die Comicautorin identifizieren. Dieser Vorspann dient als Authentisierung der Comicerzählung und inszeniert zugleich die Comiczeichnerin als eine Person, die sich in afrikanischen Kulturen ausgezeichnet auskennt und sich einen unmittelbaren Zugang zu mosambikanischen Vertragsarbeitern verschaffte. Die Panels, welche die Figur der Comiczeichnerin im Gespräch mit Einheimischen, beim Lesen oder beim Recherchieren im Internet zeigen, legen den akribisch-dokumentarischen Charakter des Comics nahe.

Die Erzählerin in diesem Abschnitt erklärt jedoch auch, dass die anschließend präsentierten Zeitzeugen fiktive Figuren sind, obwohl die dargestellten Erinnerungen von mehreren Personen stammen. Die Figur der Comiczeichnerin signalisiert damit einen offenen Umgang mit dem erzählerischen Verfahren der Selektion und zeigt sich bereit anzuerkennen, dass dieser Geschichtcomic zwangsläufig eine fiktionalisierte Bearbeitung von Erinnerungen darstellt. Dies wird auch graphisch in Szene gesetzt, indem unter der Danksagung fünf Figuren und zahlreiche dunkle Silhouetten im Hintergrund zu sehen sind. Unterhalb dieser Figuren befinden sich mehrere Sprechblasen, die eine tropfenähnliche Form haben und im Vergleich zu früheren Sprechblasen mit langen Sätzen gefüllt sind. Einige Sprechblasen sind dabei vollständig zu lesen, andere sind hingegen im Hintergrund ebenso wie die Schattenfiguren. Es kommt an mehreren Stellen zu Überlappungen und einige Redebeiträge werden auch im wörtlichen Sinne ausgeblendet und überzeichnet. Im unteren Teil derselben Seite ist die Überschrift zu lesen, dass diese individuellen Erinnerungen in die fiktiven Lebensläufe der Figuren José, Basilio und Annabella eingearbeitet wurden. Während im oberen Bereich die Figuren und die Sprechblasen ohne Panelränder erscheinen, sind die erfundenen Figuren mit schwarzen Linien umrahmt. Im Hintergrund dominiert immer noch die Goldfarbe, mit der auch die Schattenfiguren markiert sind, jedoch lässt sich der Hintergrund in diesem Fall nicht mehr als eine Gruppe von Menschen erkennen, sondern vielmehr als willkürlich aufgetragene Pinselstriche.

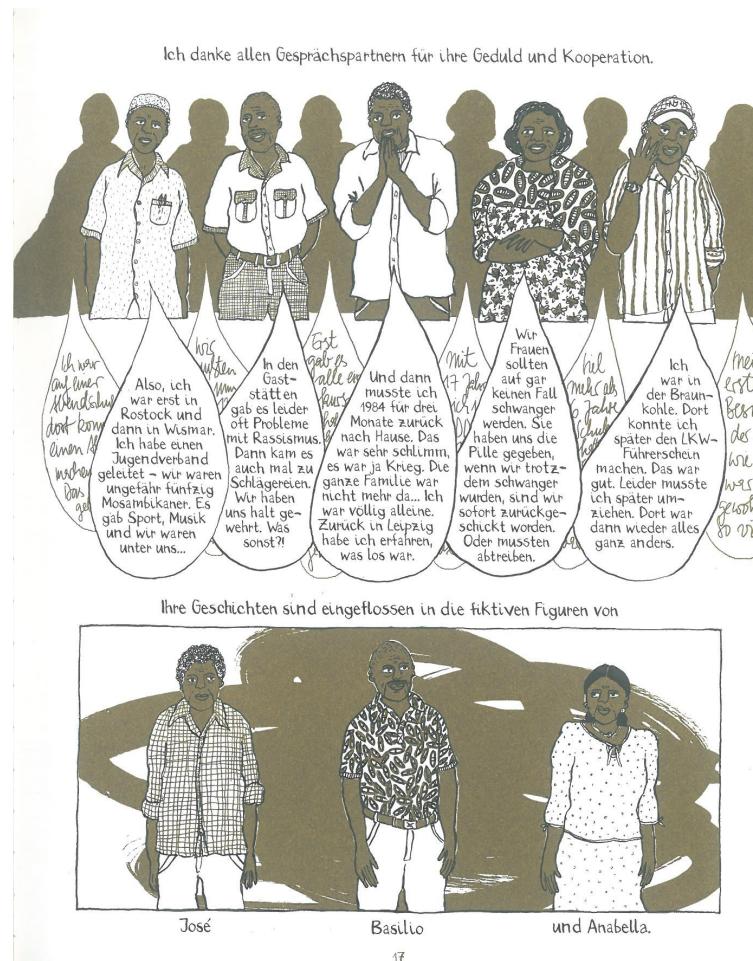


Abb. 20 Zeitzeugenschaft als narratives Konstrukt

Die obere und untere Seitenhälfte heben sich voneinander visuell deutlich ab, wobei auch in diesem Fall nicht nur Unterschiede, sondern auch Verbindungen aufzuspüren sind. Beim genaueren Betrachten fällt es einem möglicherweise auf, dass sich die fiktiven Figuren wortwörtlich aus jenen Figuren zusammensetzen, die ihre Geschichten in den überfüllten Sprechblasen mitteilen. Der Mann oben auf der linken Seite trägt ein Hemd, dessen Muster mit Annabellas Kleid übereinstimmt. Der zweite Mann oben links hat eine karierte Hose und José's Hemd ist ebenfalls kariert. Zugleich weist das Gesicht dieses zweiten Mannes Ähnlichkeiten mit Basilio, der auch eine Glatze und einen Schnurbart hat. Die blätterförmigen Motive auf Basilius Hemd kann man am Kleid der Frau wiedererkennen, die oben die vierte Figur von links ist. So gesehen inszeniert der Comic nicht nur einen Gegensatz zwischen realen Personen und Comicfiguren, sondern bringt auch mit bildlichen Elementen zum Ausdruck, dass die hier vermittelten Lebenswege narrativ hergestellten Konstrukte sind und aus mehreren ursprünglich unverbundenen Erinnerungen zusammengewürfelt wurden.

Die drei Zeitzeugenfiguren verkörpern einerseits unterschiedliche Haltungen und historische Erlebniswelten, andererseits stehen auch exemplarisch für unterschiedliche Auffassungen, was kulturelle Identität, Fremdheit und Erinnerung angeht. José, der später in der DDR Toni genannt wird, vergleicht Erinnerung mit einer läufigen Hündin, die sich mal hier, mal dort hinlegt, wie es ihr gefällt und die auch schnell wegläuft, wenn man ihr näher kommen will. Für ihn ist es eine Herausforderung, die Vergangenheit wachzurufen. Obwohl er sich anstrengt, kann er nicht mehr genau sagen, in welchem Monat er mit dem Flugzeug in Ost-Berlin ankam. Außerdem ist er abergläubisch und will zum Beispiel nicht unter dem Fenster schlafen, weil nachts böse Geister ins Zimmer kommen können und die Seele vergiften. So wird er als ein unzuverlässiger Erzähler konstruiert, der sich eher als naiver Beobachter, denn als Mitgestalter der Ereignisse entpuppt. Trotzdem versucht José seine Erinnerungen in eine kohärente Form zu bringen. Diesbezüglich macht André Schwarck in seiner Comiczension auf die besondere visuelle Struktur dieses Abschnitts aufmerksam:

Zentral und prägend wird hier das Plattenbauwohnheim in schlichter Frontalansicht mit seinen symmetrisch angeordneten Fenstern. Dessen Schachbrettmuster kehrt grafisch als Muster in anderen Objekten wieder – Planquadrate dominieren fortan Tonis Leben. Unauffällig aber konsequent durchziehen sie bildlich seine DDR-Welt, so etwa das dezente goldbronzene Karomuster, das nicht nur die Fenstervorhänge von Tonis Wohnzimmer ziert, sondern auch sein Hemd oder gar das leuchtende Rot des mittlerweile ikonisch gewordenen ostdeutschen Ampelmännchens ersetzt. Auch sonst sind es immer wieder rechteckige Objekte, die in Tonis Erzählung auftauchen: Bücher, Poster, Etiketten, Ansichtskarten, Briefmarken, Plakate, Parteiabzeichen und Stadtpläne.²⁰³

José wird ständig vom Heimweh geplagt und er fühlt sich in der DDR ebenso verloren und einsam wie mit seinen Erinnerungen. Diese Gegenstände bieten ihm in der fremden Welt Orientierungshilfe und die Visualität derselben Gegenstände bestimmt auch seine Erinnerungen. Hierzu ein prägnantes Beispiel: Wie bereits erwähnt kann er sich zum Beispiel nicht an den Hinflug nach Berlin erinnern, trotzdem erzählt er in mehreren Panels von seiner Ankunft. Diese Panelsequenz besteht aus zwei Seiten und weist eine immer stärkere Dominanz von propagandistischen Darstellungen.

²⁰³ Schwarck, André. Woraus sich Erinnerung speist. Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung. #4. URL: <http://www.closure.uni-kiel.de/closure4/schwarck> (Stand: 12. 04. 2018)



Abb. 21 Erinnern ohne Erinnerungen (S. 24-25)

Das erste Panel zeigt Passagiere auf dem Flughafen, im Hintergrund ist die Maschine zu sehen, die gerade gelandet ist. Das zweite Panel ist kreisförmig und stellt das Logo der Fluggesellschaft Interflug dar. Das folgende Bild zeigt einen Ostberliner Stadtteil mit eckigen Gebäuden und mit einem erkennbaren S-Bahnzeichen, diesem Panel folgt die vereinfachte Abbildung der ostdeutschen Flagge.

Auf dem fünften Einzelbild sind schwarze Frauen zu sehen, die Körbe auf dem Kopf tragen – die Überschrift verrät, dass es hier um eine Szene im mosambikanischen Maputo geht. Neben diesem Panel ist die mosambikanische Flagge wiedergegeben. Die folgenden zwei Panels sind spürbar politischen Plakaten und Propagandabildern nachempfunden. Der mittlere Teil der zweiten Seite ist in dieser Sequenz mit vier DDR-Briefmarken gefüllt, die Solidarität und Völkerfreundschaft als zentrale Themen haben. In der unteren Reihe erscheint auch Josés Figur, die mit ihrem erhobenen rechten Zeigefinger warnend winkt. Der Erzähler teilt dann im letzten Panel mit, er keine Erinnerungen an die Reise hat. Auf diesem abschließenden Bild ist eine Tasche mit dem Logo der ostdeutschen Fluggesellschaft zu sehen. Dadurch, dass das Wort *Interflug* mit derselben Typographie am Anfang und am Ende dieser Panelfolge auftaucht, entsteht eine klar abgrenzbare Einheit innerhalb von Josés Erzählung. Die Sequenz gliedert sich in realistische und symbolhafte Darstellungen: Auf der linken Seite dieses Tableaus befinden sich Einzelbilder, die wie nachgezeichnete Originalaufnahmen anmuten,

jedoch nur eine äußerst stilisierte Darstellung der im Textanteil genannten Orte bieten. Ohne die Überschriften wäre es wahrscheinlich schwierig, wenn nicht unmöglich zu bestimmen, wo und wann diese Szenen abspielen. Während man nur aus dem weiteren Erzählkontext auf die Zeit schließen kann, gibt es doch einige Hinweise auf die Orte wie die Schrift auf dem Flugzeug oder das große S auf dem Gebäude. Ein persönlicher Bezug fehlt aber durchgehend: die durch die Bildelemente nahegelegte Betrachtungspositionen lassen sich nicht mit dem Erzähler des Textanteils assoziieren. Diese Panels mit menschlichen Gestalten und realistischen Orten werden jeweils in symbolische Darstellungen übersetzt und so findet man auf der rechten Seite der ersten Seite nur noch ein Logo und zwei Wappen, die stellvertretend für diese vorher implizierten historischen Orten stehen und im kollektiven Bildgedächtnis verankert sind. Die Panels der zweiten Seite sind nachfolgend fast komplett an symbolischen Darstellungen angelehnt, nur das zweite Panel dieser Seite stellt Menschen bei einem Aufmarsch dar. Im mittleren Teil sind die Briefmarken fast wie Panels im Comic arrangiert und die sozialistischen Motive der Solidarität lassen die konkreten Darstellungen aus Josés Erinnerungen komplett verschwinden. Die visuellen Elemente, die mit ihren einfachen und reduktionistischen Formen dem Erzähler die Orientierung erleichtern, übernehmen allmählich die Rolle von persönlichen Erfahrungen und füllen Lücken im Zeitzeugenbericht des mosambikanischen Vertragsarbeiters. Diese Erzählweise, die fragmentarische Erinnerungen mit kollektiven Symbolen und massenmedial vermittelten Bildern komplettiert, macht nicht nur die Unzuverlässigkeit des Zeitzeugen sichtbar, sondern kann auch als ein Hinweis darauf gedeutet werden, dass individuelle Erinnerungen jederzeit zwangsläufig vorgeformt sind und sich an kollektiv tradierte Vorlagen orientieren. Ein weiteres Beispiel ist hierfür auch das Panel, das ein Panel aus Winsor MacCays Comics *Little Nemo in Slumberland* evoziert und Josés Enttäuschung darstellt. Diese interpiktorale Referenz verweist auch darauf, dass kulturelle Muster individuelle Erinnerungsvorgänge fast unbemerkt beeinflussen. Während jedoch diese visuellen Darstellungen in der Sequenz über die Ankunft die Erinnerungslücken füllen und für narrative Kohärenz sorgen, werden in diesem Fall nicht vergessene oder verdrängte Erfahrungen durch Elemente aus einem kollektiven visuellen Archiv unsichtbar gemacht, sondern das Panel, in dem José/ Little Nemo aus seinem Bett fällt, setzt einen individuellen emotionalen Zustand mit tradierten narrativen Vorlagen in Szene. Zwischen diesem Panel und dessen Vorlage ist eine gewisse Diskrepanz aufzuzeigen: Im ursprünglichen Comic erwacht der Protagonist nach diesem Panel aus seinem Schlaf. Zudem handelt es sich um ein weißhäutiges Kind. Hier zeigt das Panel einen schwarzhäutigen Erwachsenen und die

Überschrift lautet: Und kein Aufwachen. So wird die Unstimmigkeit zwischen persönlichen Erfahrung und tradierten Ausdrucksweisen hervorgehoben.

In den Abschnitt, in dem José/ Toni von seinen Erinnerungen spricht, sind nicht nur Symbole und Gegenstände der ostdeutschen Vorwendezeit eingearbeitet, sondern dieser Teil enthält an mehreren Stellen auch Seiten aus Fotoalben. Die Fotos sind beschriftet und folgen einander wie Panels in einem Comic. Die Figuren kehren auf diesen Bildern immer wieder zurück und zusammen mit den knappen Überschriften lässt sich zum Beispiel die Liebesgeschichte von José und Annabella rekonstruieren. Ähnlich verhält es sich mit Josés Ehe mit Maria Clara: Von der Hochzeit bis zur Geburt der Tochter kann man die Geschichte einer weiteren Beziehung mitverfolgen. Zwar heben sich diese Fotoalben durch ihren schwarzen Hintergrund von anderen Teilen der Graphic Novel ab, könnten diese Bilder als eine narrativ zusammenhängende Sequenz aufgefasst werden, in sich vom Bild zu Bild zwar ohne Sprechblasen eine comicähnliche Geschichte entwickelt. Auf diese Weise wird Fotoalbum, das als Speichermedium familiärer Erinnerungen fungiert, auf das Medium Comic bezogen und die Graphic Novel stellt somit indirekt eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen diesen beiden kulturellen Erzählpraktiken her. Dies zeigt, dass das Erzählprinzip Bildgeschichte tief in der Kultur verwurzelt ist und das, was meist als ein Alleinstellungsmerkmal des Comics angesehen wird, teilweise auch in anderen medialen Kontexten vorhanden ist.

Der zweite mosambikanische Zeitzeuge heißt Basilio. Er vertritt einen anderen Standpunkt als José und meint, dass er alles behalten könne und man nur das Vergangene kenne, wohingegen die Zukunft ein Geheimnis bleibe. Er protzt auch mit folgenden Worten: „Mein Gedächtnis ist ein klarer See – ich kann bis auf den Grund sehen.“ Die visuelle Erzählebene bestätigt aber diese Aussage nicht: das Panel zeigt eine düstere Landschaft mit Bergen im Hintergrund und der See, der sich im Vordergrund befindet und in dem dieser Satz zu lesen ist, wirkt eher trüb und die Buchstaben sind auch kaum leserlich. Schon dieser leichte Widerspruch zwischen dem Gezeigten und Gesagten lässt darauf schließen, dass auch Basilio ein äußerst unzuverlässiger Erzähler ist. Seine Erinnerungen lassen ihn als einen lässigen und arbeitsscheuen Frauenheld erscheinen, der sich um sein Aussehen und die deutschen Frauen mehr kümmerte als um seine Arbeit oder die fremde Kultur. Viele Bilder zeigen ihn in modischen Kleidungsstücken posieren oder beim Tanzen in verschiedenen Clubs. Er wohnt in einem Wohnzimmer mit José zusammen, aber er beachtet die Regeln nicht: Obwohl es

verboten ist, schleicht er nachts immer wieder in die Kneipen hinaus und versteckt sich tagsüber hinter den Säcken auf der Baustelle, damit er nicht arbeiten muss. In diesem Abschnitt finden sich weniger quadratische Formen und Symbole, Plakate und Wappenspielen keine Rolle. Die Visualität ist stattdessen durch Panels geprägt, die vielfältige Interaktionen zwischen Deutschen und Mosambikanern zeigen. Auffällig ist weiterhin die häufige Verwendung von Tierfiguren. In der Sequenz, in der Basilio Geld von seinem Freund borgen will, erscheint zum Beispiel ein Geier stellvertretend für Basilio. An anderen Stellen werden die Mosambikaner, die ihren Spaß haben wollten, mit Küchenschaben verglichen. In diesem Fall bebildern die Panels einen afrikanischen Spruch, der eine ähnliche Bedeutung hat wie das deutsche Sprichwort „Ist die Katze aus dem Haus, tanzen die Mäuse auf dem Tisch“. Sprichwörtern kommt auch auf der sprachlichen Erzählebene eine wesentliche Rolle zu: Der Zeitzeuge scheint eine Vorliebe für solche idiomatischen Wendungen zu haben und setzt diese häufig als Kommentar zum Erzählten ein. In der genannten Sequenz, in der er José um Geld bittet, wird die Panelfolge auch mit einer Pauschalaussage abgeschlossen: „Auf dem Weg zu deinem Freund soll kein Gras wachsen“. Diese Formulierungen, die nicht selten ungewöhnlich klingen, verleihen Basilio einen exotischen Charme und betonen seine kulturelle Fremdheit. Zugleich positionieren diese Ausdrücke diesen mosambikanischen Zeitzeugen auch als eine weise Person, die diese historischen Ereignisse aus einer bestimmten Distanz nüchtern betrachtet. Er führt selbstsicher durch seine Erinnerungen an die DDR und wird wie ein Fremdenführer inszeniert: Das unterstreicht unter anderem auch, dass seine Figur mit großen erklärenden Gesten immer wieder außerhalb der Panels auftaucht und aus einer Gegenwartsperspektive das Erzählte kurz und bündig bewertet.

Dass der Zeitzeuge diese afrikanischen Redensarten bewusst und schlaue einsetzt, wird in der Panelfolge deutlich, in der er sich mit dem Meister auf der Baustelle streitet. Der deutsche Maurer bemängelt, dass Basilio zu viel Pause macht und bereit ist, sich anzustrengen. Auf seine Vorwürfe reagiert der Mosambikaner gelassen wiederum mit zwei kurzen Weisheiten: „Die Schildkröte sagt: Arbeit, die schon begonnen wurde, ist so gut wie fertig.“ und „Der Büffel prahlt nicht mit seiner Kraft, wenn der Elefant da ist.“ Die Gemeinsamkeit zeigt sich an der Verwendung von afrikanischen Tiernamen und daran, dass sich diese Sätze als bloße Ausreden und sinnlose Floskeln anhören. Erst später in Annabellas Erzählung verrät Basilio bei einem Gespräch, dass er sich nach seiner Ankunft in Ostdeutschland eine Sprichwortsammlung gekauft und die Wendungen auswendig gelernt hat. Nach ihm wollten angeblich alle, dass er sich „afrikanischer“ verhält. So hat er sich in das

Spiel mit kulturellen Stereotypen eingelassen und inszenierte er sich bewusst als einen Schwarzen, der eine eigentümliche und rätselhafte Sprache spricht. Diese raffinierte Strategie wird mit einer abgeänderten Darstellung einer Markenfigur, des sogenannten Sarotti-Mohren in Szene gesetzt. Auf der Fahne, die diese klischeehafte Figur aus der Zeit der Kolonialismus in der Hand hält, ist zudem nicht die Schokolademarke zu lesen, sondern der weltweit bekannte suahelische Spruch *Hakuna matata*. Diese Darstellung macht indirekt ebenso wie das überarbeitete Panel aus dem Comic *Little Nemo in Slumberland* darauf aufmerksam, dass Erinnern und Erzählen im Allgemeinen auch aus massenmedial verbreiteten Versatzstücken speisen. Persönliche Erinnerungen versprechen zwar einen unmittelbaren Zugang zu einer historischen Wirklichkeit, sind aber zwangsläufig unzuverlässig und erweisen sich als ein merkwürdiges Geflecht, wobei sich kulturelle Zuschreibungen und Deutungsmodelle stark auf die Darstellung wie auch die Wahrnehmung einwirken.

Die letzte Zeitzeugenfigur, Annabella nimmt im Hinblick auf Erinnerungen eine starre Verweigerungshaltung ein. Auch am Anfang dieses Abschnittes wird nämlich die Frage nach Erinnerungen angesprochen und darauf hin vergleicht sie Erinnerungen mit Seeigeln, die einem nur Schmerzen zufügen können und deren Stacheln im Fleisch eitern. Diese pathologisierende Betrachtungsweise der Vergangenheit ist teilweise mit ihrer persönlichen Lebensgeschichte zu begründen: Nach ihrer Ankunft in Ostdeutschland lernt die junge Frau Basilio und José, damals schon Toni genannt, kennen und verliebt sich langsam mit der Zeit in den schweigsamen Mosambikaner, der sie in die Lesezirkel einlädt und sie mit Kino- und Theaterbesuchen in eine für sie bisher unbekannte Kultur einführt. Sie arbeitet in einem VEB, wo Wärmflaschen hergestellt werden und unterstützt mit ihrem Lohn ihre Familie in Mosambik, aber ihr ist es von Anfang an bewusst, dass sie keine richtige Ausbildung erhalten wird. So entscheidet sie sich, Abendkurse zu besuchen. Aus einem Brief erfährt sie, dass mehrere Familienmitglieder infolge des Bürgerkriegs ums Leben gekommen sind, weshalb sie ins Sanatorium gerät und mit Medikamenten behandelt wird. Kaum ist sie aus dem Krankenhaus zurück, bemerkt sie, dass sie schwanger ist. Obwohl sich Toni dagegen ausspricht, lässt sie das Kind abtreiben, weil sie nicht zurück nach Afrika will. Nach der Trennung von Toni arbeitet sie hart und macht schließlich einen Abschluss in Medizin. Erst bei einem Kongress in Brasilien bekommt sie Heimweh, da ihr das Klima, die Gerüche und die Pflanzenwelt ihrer afrikanischen Heimat ähnlich vorkommen.



Abb. 22 Auseinandersetzung mit Alltagsrassismen

Annabella hat einen starken körperlichen und affektiven Bezug zur Vergangenheit: Die ernsthafte psychische Erkrankung nach dem Verlust von Familienmitgliedern, die Abtreibung des unerwünschten Kindes, der Tränenausbruch im brasilianischen Park zeugen davon, dass die Frau ihre persönliche Vergangenheit als eine schmerzhaftes Leidensgeschichte erlebt. Der eingangs verwendete Vergleich mit Seeigeln erscheint aus diesem Grund besonders passend. Die Ereignisse ihres Lebens haben sich buchstäblich in ihren Körper eingeschrieben. Nicht nur heftige körperliche Symptome begleiten ihre Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, sondern auch die Entscheidung, in Deutschland zu bleiben und hier eine Existenz zu gründen, hinterließ sichtbare Spuren an ihrem Körper. Wenn eine ihrer Kommilitoninnen ihr empfiehlt, sich die Haare zu glätten, auf grelle, farbenfrohe Kleidungsstücke zu verzichten und „so weiß wie möglich zu werden“, lehnt sie eine solche Haltung kategorisch ab. Wenn sie aber damit konfrontiert wird, dass sie keine Mietwohnung und keinen Praktikumsplatz findet, beherzigt sie die Ratschläge. Die unterschiedlichen Formen des Alltagsrassismus werden mit einer eindrucksvollen Seite zum Ausdruck gebracht: Im oberen Teil sind Figuren zu sehen, die mit ihrer Körperhaltung (verschränkte Arme, misstrauische Blicke, zusammengezogene Augenbrauen) eine deutliche Ablehnung

signalisieren. Auch die knappen verbalen Äußerungen, die sich mit diesen Figuren verbinden, veranschaulichen Abgrenzung und Feindseligkeit gegenüber der sich erinnernden Zeitzeugin. Im unteren Bereich wirken hingegen die Gesichtsausdrücke freundlich und die aufs Herz gelegten Hände zeugen von Offenheit. Die sprachliche Erzählebene betont ebenfalls Toleranz. Im mittleren Bereich der Seite ist wie ein Vorher-Nachher-Bild der jungen mosambikanischen Frau zu sehen, im Mittelpunkt befinden sich Friseurprodukte, mit denen Annabella ihr Aussehen verändert. Dadurch, dass die obere und untere Hälfte der Seite mit den Figuren schwarz unterlegt ist, erscheint Annabellas Figur in dem Zwischenraum wie eingeschlossen. Die Verbindung zwischen dem oberen und unteren Teil stellen die Produkte dar, die sowohl oben als auch unten die schwarzen Panels überlappen. Die Komposition setzt sich also aus symmetrisch arrangierten Gegensätzen zusammen: Oben und unten stehen Ablehnung und Akzeptanz gegenüber, rechts und links sind das natürliche und das gesellschaftlichen Anforderungen entsprechend gestylte Erscheinungsbild miteinander kontrastiert. Das Ironische an dieser Darstellung ist, dass die geglätteten Haare und die Haarverlängerung als „Africa’s Best“ oder als „afro hair“ verkauft werden. Eine stereotype Vorstellung wird hier so präsentiert, als würde es sich dabei um eine natürliche Gegebenheit handeln. Das kulturelle Konstrukt der schwarzen Weiblichkeit wird mit diesen Slogans und Markenbezeichnungen naturalisiert.

Fazit: Unzuverlässige Erzähler und verflochtene Geschichten

Annabella fühlt sich wie José/ Toni und Basilio mit der afrikanisch-mosambikanisch und der europäisch-deutschen Kultur zwar eng verbunden, alle drei Zeitzeugen sind aber kulturell entwurzelt und können sich weder in Deutschland, noch in Mosambik heimisch fühlen. Auch wenn die Vergangenheit für sie mit vielen schmerzvollen Erfahrungen verknüpft ist, können sie ihre Erinnerungen nicht loslassen und sind unabhängig davon, wo sie gerade leben, vom Heimweh geplagt. Alle drei Zeitzeugen sind unzuverlässige Erzähler und in ihren Erinnerungen unterminiert das Gezeigte häufig das Gesagte. Für die gesamte Graphic Novel ist eine subtile Spannung zwischen visuellen und sprachlichen Erzählweisen charakteristisch, wobei die Visualität durch kraftvolle und ungewöhnliche Kombinationen von Farben und Formen geprägt ist.

Der fragmentarische und konstruierte Charakter von Zeitzeugenberichten wird in Birgit Weyhes Arbeit dadurch zum Erzählgegenstand gemacht, dass die Graphic Novel mit

ihrer besonderen Bildsprache, die sich aus Elementen des afrikanisch-mosambikanischen und europäisch-deutschen Bildgedächtnisses zusammensetzt, die Ambiguitäten des individuellen Erinnerns produktiv ins Spiel bringt. Die Graphic Novel setzt über die eindrucksvollen Farben und Zeichnungen auch dynamische Sequenzen und Seitenlayouts ein. Somit bietet die Graphic Novel viele spannende Einblicke in die ostdeutsche Geschichte aus einem bisher kaum bekannten Blickwinkel. Die DDR-Vergangenheit wird dabei als eine mosambikanisch-deutsche Verflechtungsgeschichte perspektiviert, wobei in die Auseinandersetzung mit der Vorwendezeit auch neue Deutungskategorien wie Absenz, kulturelle Fremdheit und Alltagsrassismus einbezogen werden.

Zwischenbilanz 2: Spielarten der Zeitzeugenschaft in DDR-Geschichtscomics

Auf Grund der durchgeführten Einzelanalysen kann man zusammenfassend festhalten, dass Zeitzeugenschaft auch in der zeitgenössischen graphischen Literatur ein konstitutives Element darstellt. In den ausgewählten Geschichtscomics wird diese erinnerungskulturelle Wissenspraxis mit vielfältigen visuellen und sprachlichen Erzählweisen inszeniert. Die Gemeinsamkeit ist in diesem Hinblick, dass Zeitzeugenschaft unabhängig vom dargestellten zeithistorischen Ereignis den Erinnerungscharakter der Comicerzählungen betont. Die zeitgenössische graphische Literatur verwendet die Figurationen der Zeitzeugenschaft, damit die Handlung dieser Bildgeschichten als erlebte Geschichte wahrgenommen wird. Neben historischen Orten und verschiedenen inter- und paratextuellen Referenzen sowie Bildzitate haben diese Figuren in erster Linie die Funktion, die Handlung in einem zeithistorischen Milieu zu verorten. Zeitzeugenschaft fungiert auch dann als Kontextualisierungsverfahren, wenn die Erinnerungen nicht fikionalisierte Nacherzählungen darstellen, sondern komplett erfunden sind. Mit dem Verweis auf dieses erinnerungskulturelle Phänomen wird in den analysierten Comics eine bestimmte Rezeptionsweise nahegelegt: Zeitzeugenschaft trägt wesentlich dazu bei, dass diese ausgewählten Graphic Novels als Geschichtscomics im weiteren Sinne gelesen werden – ein konstitutives Gattungsmerkmal.

Im Übrigen zeigen sich jedoch gravierende Unterschiede: Während in *Grenzfall* die sich erinnernden Figuren die erzählte Handlung als authentisch und historisch triftig ausweisen, zeichnet sich Kitty Kahanes Bildgeschichte durch eine andere Annäherungsweise aus und konstruiert Zeitzeugenfiguren als fragwürdige und unzuverlässige Erkenntnisquellen. Bei Birgit Weyhe werden die ehemaligen mosambikanischen Vertragsarbeiter ebenfalls kritisch betrachtet. Weder José/ Toni, noch Annabella, noch Basilio erweisen sich als glaubwürdige Erzähler und gleiches gilt für die Figuren in der Bildgeschichte über den Aufstand des 17. Juni. Gleichzeitig ist es anzumerken, dass die authentisierenden Erzählweisen von Thomas Henseler und Susanne Buddenberg individuelles Erinnern implizit auch als narratives Konstrukt enthüllen. Auch wenn die sprachliche Erzählebene und die interpiktorialen Verweise stets die Authentizität der Erzählung unterstreichen, wird durch die comicspezifische Verflechtung von Text und Bild doch sichtbar, dass die hier vorgetragenen

individuellen Erinnerungen narrativen und kulturellen Konventionen unterliegen und eine fikionalisierte Darstellung historischer Wirklichkeiten liefern.

Diese Wirkungsweise des Comics wurde in den weiteren Einzelanalysen in Anlehnung an Ole Frahms Überlegungen als das Parodistische am Comic analysiert: Sowohl Kahane, als auch Weyhe nutzen dieses Merkmal des Mediums und setzen sich offen und bewusst mit Fragen nach der Erzähl- und Darstellbarkeit der Vergangenheit auseinander. Beide Geschichtscomics beschäftigen sich mit der Problematik des individuellen Erinnerns auch auf der Handlungsebene. So treten bei Kahane Figuren auf, die sich als Zeitzeugen oder Zeugen und dementsprechend über vergangene Ereignisse aus einer subjektiven Perspektive berichten. Diese Figuren verbreiten aber falsche Informationen oder berichten von Ereignissen, die sie nicht miterlebt haben. Weyhes Zeitzeugen sind ebenfalls unzuverlässig: Ein hervorragendes Beispiel ist in diesem Zusammenhang Basilio, der sich angeblich an alles erinnern kann und sehr gerne von seinem Leben in der DDR berichtet. Allerdings stellt es sich später heraus, dass er all die Sprichwörter, die er auch in seinen Erinnerungen mit Vorliebe verwendet, aus einem Buch erlernte, um eine exotische Wirkung zu erzielen.

Für *Grenzfall* ist eine realitätsnahe zeichnerische Gestaltung charakteristisch, wobei die visuelle Erzählebene ebenso wie die sprachliche Ebene vorwiegend dem Authentizitätsanspruch unterworfen ist und mit unzähligen Verweisen die Glaubwürdigkeit der Comicerzählung betont. Kahanes Zeichenstil ähnelt naiven Kinderzeichnungen, wohingegen Weyhes Bildsprache eher realistisch einzuschätzen ist. Der Unterschied zwischen *Grenzfall* und *Madgermanes* ist aber, dass die letztere Graphic Novel die subversive Kraft des Comics nutzt: Unterbrechungen, kraftvolle Farben und die ironisch-parodistische Verbindung von afrikanischen und europäischen Motiven sorgen hier dafür, dass die deutsche-deutsche Teilungsgeschichte als eine transnationale Verflechtungsgeschichte perspektiviert wird und Zeitzeugenschaft als kulturelles Konstrukt auch auf der Darstellungsebene problematisiert wird. Kahane verfährt mit ihren Zeichnungen ähnlich wie Weyhe. In dem Comic über die Henningsdorfer Stahlarbeiter entfaltet sich das subversive Potential der narrativen Bilder dadurch, dass die Graphic Novel die Aufmerksamkeit mit selbstreflexiven Erzählweisen auf die Ähnlichkeiten zwischen (graphischem) Erzählen und (individuellem) Erinnern lenkt.

Die hier dargestellten Variationen der Zeitzeugenschaft sind auch in anderen DDR-Geschichtscomics zu beobachten: Die autobiographisch inspirierte Graphic Novel *Drüben!* erzählt von einer Kindheit zur Zeit der Teilung und rekurriert daher auch auf diese

Wissenspraxis. Thomas Henseler und Susanne Buddenberg bearbeiteten auch in ihren weiteren Arbeiten Zeitzeugeninterviews mit ähnlichen Erzählweisen wie in *Grenzfall*. So lassen sich auch in diesem Fall weiterführende Forschungsfragen formulieren: Lassen sich die Figurationen der Zeitzeugenschaft in anderen DDR-Geschichtscomics ebenfalls wie in diesen Graphic Novels als authentisierende, ironisch-selbstreflexive oder transnational perspektivierte Spielarten beschreiben oder sind auch weitere Funktionalisierungsweisen denkbar? Wie verhalten sich diese graphischen Inszenierungen des individuellen Erinnerns mit anderen Formaten des historischen und dokumentarischen Erzählens? Sind ähnliche visuelle und sprachliche Erzählweisen im Comic-Journalismus vorzufinden? Lässt sich auch im Comic eine Traditionslinie konstruieren, d.h. inwiefern sind diese narrativen Funktionalisierungsweisen des Bezeugens mit Comics über den Holocaust oder Kriegserfahrungen verwandt? Lassen sich intertextuelle oder interpiktoriale Referenzen zwischen dem Comickurs über die NS-Vergangenheit und die DDR-Vergangenheit identifizieren? In welcher Form kann man die didaktischen Ansätze, die anhand von Holocaustnarrativen im Comic entwickelt wurden, auf diese Geschichtscomics übertragen? Oder erfordern diese historischen Graphic Novels ein anderes Vermittlungskonzept?

Diese Fragen können als Ausgangspunkt für künftige disziplinübergreifende und zugleich comichistorisch ausgerichtete Forschungsprojekte dienen und ihre Beantwortung macht nicht nur einen disziplinübergreifenden und zugleich medienarchäologischen Ansatz erforderlich, damit man nicht nur die Repräsentationen des (kulturellen) Gedächtnisses, sondern auch das Gedächtnis des Medium Comic erkunden kann. Das letzte Kapitel dieser Dissertation greift nun lediglich die unterrichtsdidaktischen Aspekte der Geschichtscomics mit DDR-Bezug auf und veranschaulicht, welche Möglichkeiten die Graphic Novels über die Teilungsgeschichte im Unterricht bieten und mit welchen Schwierigkeiten es verbunden ist, wenn man diese Bildgeschichten zur Vermittlung von historisch-landeskundlichen Inhalten einsetzen will.

Kapitel 12: Geschichtscomics über die DDR aus didaktischer Perspektive

Mit Comics im Unterricht zu arbeiten, ist offensichtlich keine revolutionäre Idee. Dennoch werden Bildgeschichten, die sich aus mehreren Panels zusammensetzen und typischerweise mit Sprech- und Denkblasen sowie lautnachahmenden Soundwords eine Geschichte erzählen, an ungarischen Schulen eher selten eingesetzt. Auch wenn zum Beispiel zahlreiche Literaturadaptionen von ungarischen Klassikern vorliegen, werden diese kaum, wenn überhaupt, im Literaturunterricht verwendet. Im Kunst- und Medienunterricht bleiben Comics ebenfalls unberücksichtigt. Der Grund dafür ist wahrscheinlich, dass Comics immer noch als künstlerisch nicht besonders anspruchsvolle, minderwertige Produkte der Populärkultur angesehen werden. Im deutschen Sprachraum gilt es hingegen schon längst als Gemeinplatz, dass sich Comics in vielen Unterrichtsfächern sinnvoll einsetzen lassen. Mit ihnen kann man fachspezifische Inhalte vermitteln und auch einen kritischen Umgang mit aktuellen Medienangeboten fördern.

In diesem letzten Abschnitt meiner Dissertation möchte ich wie angekündigt die didaktischen Möglichkeiten von DDR-Geschichtscomics einschätzen und zugleich zur comicwissenschaftlichen Erweiterung der Auslandsgermanistik und der Fremdsprachendidaktik im Bereich Deutsch als Fremdsprache anregen. Das Kapitel besteht aus vier Teilen und ist wie folgt aufgebaut: Zuerst folgen Überlegungen zum Unterrichtsmedium Comic und werden Merkmale hervorgehoben, die bei der schulischen Arbeit mit authentischen Comics Schwierigkeiten bereiten können. Anschließend gebe ich einen Überblick über ausgewählte didaktischen Modelle und Annäherungsweisen, wobei im Fokus weitgehend der Fremdsprachenunterricht steht, obwohl am Rande auch literatur- und kunstdidaktische Ansätze Erwähnung finden. In einem weiteren Schritt vergleiche ich Comicedidaktisierungen, die in letzter Zeit zu deutschen Comics erarbeitet wurden. Hervorgehoben wird dabei, dass die meisten Arbeitsblätter für die Schule rezeptionsorientiert ausgerichtet sind und folglich die Sensibilisierung für medienspezifische Ausdrucksweisen meistens zu kurz kommt. Die produktionsorientierte Arbeit, d.h. dass Lernende selber Comics gestalten, wird in den analysierten Materialien kaum berücksichtigt. Die Didaktisierungen für Comics und Graphic Novels unterscheiden sich je nach Zielpublikum, so sind die Aufgaben

für Muttersprachler anders gestaltet als für Deutschlernende. In diesem dritten Teil des Kapitels werden deshalb nicht nur Comicedidaktisierungen zu zeitgenössischen graphischen Erzählung betrachtet, sondern auch zwei Didaktisierungen zu demselben DDR-Geschichtscomic miteinander kontrastiert. Beschrieben werden dabei Aufgabentypen und Kompetenzbereiche. Aufbauend auf diesen Überlegungen und Befunden berichte ich im letzten Teil des Kapitels über eine universitäre Lehrveranstaltung, in der ich mit DDR-Geschichtscomics experimentierte und teilweise auch die erwähnten Comicedidaktisierungen verwendete. Zusammenfassend werden Reflexionen formuliert, die sich möglicherweise auf ähnliche Lehrveranstaltungen und Kurse mit Jugendlichen übertragen lassen.

Comics in der Schule: Leichte Lektüre für Jugendliche?

Der Comic wird in der Fremdsprachendidaktik allmählich immer mehr als Unterrichtsmedium wahrgenommen. Während literatur-, film- und kunstdidaktische Ansätze schon längst feste Bestandteile von modernen fremdsprachlichen Vermittlungskonzepten sind, steht eine eingehende Auseinandersetzung mit Comics und Graphic Novels im DaF/DaZ-Bereich noch bevor. Eine künftige Comicedidaktik sollte dabei nicht nur mögliche Arbeitsweisen systematisch darstellen und empirisch untersuchen, sondern auch Auswahlkriterien für authentische Comics und Graphic Novels bereitstellen. Comic ist nicht gleich Comic: Sprechblasen mit kurzen Äußerungen, einfachen Figuren und skizzenhaften Kulissen sind bei Weitem keine Garantie dafür, dass sich eine sequenzielle Erzählung sinnvoll und erwerbsfördernd im Unterricht einsetzen lässt, auch wenn die ganze Geschichte nur aus ein paar Panels besteht und insgesamt eine Handvoll Sätze beinhaltet.

Die häufigsten Argumente dafür, dass sich die Auseinandersetzung mit Comics im Fremdsprachenunterricht lohnt, beziehen sich in erster Linie auf die visuellen Hinweise. So wird tendenziell hervorgehoben, dass Lernende mit Hilfe der bildlichen Darstellungen unbekannte sprachliche Formulierungen ohne Schwierigkeiten oder zumindest schneller erschließen können. Zudem wird nicht selten betont, dass Comics Kinder und Jugendliche mehr ansprechen als literarische Texte. Diese Annahmen setzten sich auch im wissenschaftlichen Diskurs durch, wie Chiara Cerri in dem Forschungsbericht ihres medienwissenschaftlich fundierten Aufsatzes über deutschsprachige Geschichtscomics im

Landeskundeunterricht festhält.²⁰⁴ Ob die Verflechtung von Text und Bild im Comic tatsächlich dazu beiträgt, dass Lernende sprachliche Äußerungen besser verstehen, sei jedoch empirisch noch nicht nachgewiesen worden. Diesbezüglich bestehe eine Forschungslücke: Cerri konnte nur eine einzige Untersuchung, die zudem mit sehr wenigen Probanden durchgeführt wurde, ausfindig machen.²⁰⁵ Anzumerken ist ferner, dass in dem genannten Experiment in erster Linie Schwierigkeiten festgestellt wurden. Sowohl die sprachlichen Elemente als auch ihr Verhältnis zum Gezeichneten hätten in mehreren Fällen zu Verwirrungen und Missverständnissen geführt, so die Schlussfolgerung.

Die Vorstellung, dass Comics eine leichte und unkomplizierte Lektüre darstellen und sich folglich auf Lernprozesse im DaF/DaZ-Unterricht positiv auswirken, beruht meines Erachtens auf einem oberflächlichen Comicbegriff. Wenn man weiterhin behauptet, dass Comics und Graphic Novels vor allem bei Jugendlichen ausgezeichnet ankommen und daher die Lernmotivation erheblich steigern, wird das Medium ebenfalls äußerst einseitig betrachtet. Zum einen wird dabei davon ausgegangen, dass in Comics die visuellen Elemente entweder die sprachlich vermittelten Inhalte lediglich bebildern oder keine weitere Erklärung benötigen. Zum anderen werden Comics stillschweigend als minderwertige und erzähltechnisch nicht besonders komplexe Geschichten eingestuft. Behauptet wird damit eigentlich, dass die Rezeption ohne besondere Anstrengung erfolgt. (Salopp gesagt: Das können ja auch Kinder verstehen.) Was hier jedoch ausgeblendet wird, ist die enorm große Vielfalt an Bildergeschichten: Sowohl erzähl- und darstellungstechnisch wie auch thematisch weisen Comics eine unüberschaubare Komplexität auf, wobei das Gesagte und das Gezeigte oft ineinandergreifen und dadurch die Grenzen zwischen Text und Bild durchlässig werden. Gemeint ist, dass im Comic auch die visuellen Merkmale von Texten eine Bedeutung bekommen und Äußerungen folglich auch als Bild wahrgenommen werden können. Emotionen, Lautstärke und sogar sprachliche Varietäten werden beispielsweise mit einem unterschiedlichen Zeichnungsstil zum Ausdruck gebracht. Dass eine Figur laut schreit oder eben vor sich hin flüstert, erschließt man nicht nur aus dem Kontext, sondern auch die grellen Farben und die Riesenbuchstaben legen eine solche Lesart nahe. Auch das Gesamtlayout, die Anordnung der einzelnen Panels sowie das Erscheinungsbild von Sprechblasen können eine

²⁰⁴ Vgl.: Cerri, Chiara. Comics zu aktuellen zeitgeschichtlichen Sujets. Eine visuell-sprachliche Herausforderung für den landeskundlichen DaF-Unterricht. In: Marc Hieronimus (Hrsg.): Visuelle Medien im DaF-Unterricht. Göttingen: Universitätsverl. Göttingen. 2014. 119-145., hier: 119-120.

²⁰⁵ Vgl.: Mempel, Caterina. Verstehensprobleme bei der Comic-Rezeption in der Erst- und Fremdsprache. Eine vergleichende Untersuchung mittels Laut-Denk-Daten. In: Lutjeharms, Madeline; Schmidt, Claudia (Hrsg.): Lesekompetenz in Erst-, Zweit- und Fremdsprache. Tübingen.Narr. 2010. 189-205.

Botschaft vermitteln. So ist vielmehr von einem wechselseitigen Zusammenspiel die Rede und nicht davon, dass die Zeichnungen die verbalen Äußerungen einfach abbilden oder die Funktion haben, Sinneszusammenhänge zu verdeutlichen.

Wenn wir uns in einem weiteren Schritt nur auf Comicstrips konzentrieren, die nicht für Lehrwerke in Auftrag gegeben wurden, wird ersichtlich, dass es nicht immer genaue visuelle Hinweise darauf gibt, in welchem Kontext die dargestellte Handlung oder das Gespräch zwischen den jeweiligen Comicfiguren stattfindet. Eine Besonderheit von Comicstrips besteht nämlich darin, dass die Sequenzen mit Wiederholungen und schablonenhaften Darstellungen arbeiten. Die Figuren sind häufig mit bestimmten Farben und Körperhaltungen assoziiert und befinden sich meistens in einer neutralen und minimalistisch gestalteten Umgebung, die über die Redeabsichten herzlich wenig verrät und daher kaum Anhaltspunkte für die Auslegung des Textanteils bietet. Diese Eigenschaft hängt größtenteils mit Rezeptionsbedingungen zusammen: Es ist in diesen Geschichten aus Platzgründen nicht möglich, dass sich eine umfangreiche Handlung mit mehreren Figuren und an mehreren Orten entfaltet. Aus Zeitgründen ist es aber erwünscht, dass der Rezipient die Figuren quasi automatisch identifiziert und ihre Motive schon beim ersten Überfliegen der Zeitungsseite durchschaut, ohne darüber lange nachdenken zu müssen. Lernende, denen solche Comicstrips vorgelegt werden, können deshalb Schwierigkeiten bekommen, auch wenn sie die Überschriften und die Sprechblasen beinahe vollständig verstehen können. Ohne das Hintergrundwissen über die jeweiligen Darstellungskonventionen sind sie möglicherweise nicht in der Lage, die innere Logik der knappen Bildererzählung zu erschließen. Wenn Lernende damit nicht vertraut sind, was die einzelnen Comicfiguren bewegt und wie die Dynamik zwischen den Figuren aussieht, können sie die Texte im Comic zwar vielleicht verstehen, aber die Pointe werden sie wahrscheinlich verpassen.

Gleiches gilt für Stereotype. Ein Beispiel hierfür aus meiner eigenen Praxis: Als ich in einem Sprachkurs unterrichtete, in dem die Teilnehmenden aus unterschiedlichen Ländern kamen, brachte ich zum Einstieg in das Thema *Vorurteile* ein paar authentische Comicstrips mit. In dem einen Strip gab es einen Arzt, der mit einem Hammer auf die Knie einer anderen Figur haut, um den Kniesehnenreflex zu testen. Im nächsten Panel fällt der Patient daraufhin vom Stuhl und fängt an zu heulen. Neben dem Patienten erscheint das Wort AAARG!! mit roter Blockschrift, neben dem Arzt eine Denkblase mit dem Text: „Fußballspieler...“.

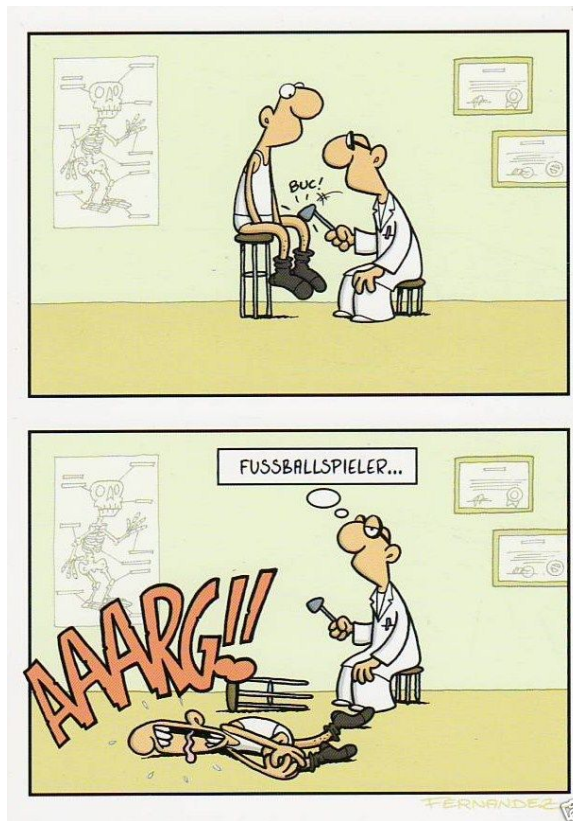


Abb. 23 Eine Karikatur des Zeichners Miguel Fernandez

Zu meiner großen Überraschung gab es im Kurs ein paar Teilnehmende, die diese ironische Folgerung des Arztes überhaupt nicht nachvollziehen konnten, obwohl ihnen dieses einzige Wort im Comicstrip wohl bekannt war. Freilich handelt es sich in diesem Fall nicht unbedingt um kulturelle Unterschiede, wie ich zuerst fälschlicherweise vermutete, weil auch Muttersprachler dieselbe Bilderfolge nicht ohne Weiteres als witzig wahrnehmen. Was das Beispiel doch wohl veranschaulicht, ist, dass die visuellen Elemente nicht immer zum (besseren) Verständnis eines Comics verhelfen und bei der Rezeption eines Strips mehr im Spiel ist, als dass man die sprachlich vermittelten Informationen mit den bildlichen Elementen abgleicht. Die Zeichnungen sind in diesem sehr einfachen Beispiel nicht dem Textanteil untergeordnet, und haben keine illustrative Funktion. Die skizzenhaften Bilder dienen als Kulissen und bauen eine Situation auf, ohne die sich die komische Wirkung nicht entfalten kann. Die Pointe ergibt sich daraus, dass die sprachlichen und visuellen Zeichen miteinander in Wechselwirkung treten und auch kulturelles Wissen aktivieren. Die Rezeption erfolgt demnach nicht linear, d.h. man liest nicht den Text zuerst und greift notfalls bei Verständnislücken auf die visuellen Elemente zurück. Vielmehr wird (auch) diese kurze Geschichte auf mehreren Kanälen gleichzeitig wahrgenommen und der Sinn entsteht schließlich infolge eines komplexen mentalen Vorgangs.

In diesem Beispiel war das Unverständnis damit zu erklären, dass bei der Rezeption jene stereotypen Vorstellungen nicht vorhanden waren, auf denen der Comic aufbaute. Klischees finden ihren Niederschlag aber auch in bildlichen Darstellungen. Visuelle Zeichen können bekanntermaßen je nach Kulturkreis eine unterschiedliche Bedeutung haben und andere Assoziationen wecken. Persönliche Eigenschaften und Gefühle können auf unterschiedliche Art und Weise visuell dargestellt werden. So sind bestimmte visuelle Elemente auch nicht selbsterklärend, wie man oft annimmt: Wie Wut, Traurigkeit oder Neid im Comic erscheint, kann auch kulturell vorbestimmt sein und unterschiedlichen Zeichenkonventionen unterliegen. Wenn man an die Gesten und Körperhaltungen denkt, die auch in interkulturellen Begegnungen zu Missverständnissen führen können, ist es leicht einzusehen, dass diese nonverbalen Ausdrucksmittel im Comic abgebildet möglicherweise ebenso das Verstehen erschweren wie in der Face-to-Face-Kommunikation. Redewendungen, Idiome oder geflügelte Wörter, die in Zeitungscomics häufig anzutreffen sind und nicht selten auch auf der visuellen Darstellungsebene spielerisch aufgegriffen werden, können das Verständnis eines scheinbar einfachen Comicstrips beeinträchtigen und machen deshalb zusätzliche Erklärungen durch die Lehrperson erforderlich.

Dass Comics für Deutschlernende zugänglicher sind, weil sie Bilder enthalten, erscheint vor diesem Hintergrund als eine Fehleinschätzung. Eine solche Pauschalaussage ist vorwiegend auf eine unreflektierte Comicdefinition zurückzuführen, welche nicht nur Comics auf bebilderte Geschichten reduziert, sondern auch die sprachlich-kulturellen Unterschiede und die komplexen Gestaltungsmöglichkeiten komplett außer Acht lässt. Aus diesem Grund sollte man genau überlegen, welche authentischen Comicstrips überhaupt zum Einsatz im Fremdsprachenunterricht geeignet sind. Davon auszugehen, dass Lernende kurze Strips mit wenig Text ohne Probleme erschließen können, ist wie erläutert problematisch. Damit möchte ich aber auf gar keinen Fall behaupten, dass authentische Comicstrips zu lesen Expertenwissen erfordert oder dass die Auswahl von DaF/DaZ-Lehrenden besondere (medienwissenschaftliche) Kenntnisse abverlangt. Mit meinen Überlegungen wollte ich lediglich die gängige These, dass Comics jeglicher Art leichte Lektüre sind, hinterfragen und auf einige mögliche Störfaktoren bei der Arbeit mit Comicstrips hinweisen.

Wenn man Deutsch als Muttersprache spricht oder sich als Nichtmuttersprachler längere Zeit im deutschsprachigen Ausland aufhält und dadurch die sprachlich-kulturellen Kontexte, die bei der Rezeption wie gezeigt eine Rolle spielen können, weniger bewusst wahrnimmt, neigt man mehr dazu, Stolpersteine zu übersehen und besonders bei der Arbeit

mit fortgeschrittenen Lernenden die Komplexität von Comicstrips zu unterschätzen. Bei der Auswahl ist daher große Umsicht geboten und man sollte neben inhaltlichen und rein sprachlichen Aspekten auch die Gestaltungsweise von authentischen Comicstrips näher betrachten, bevor man diese tatsächlich im Unterricht einsetzt. Lehrende sollten demzufolge nicht nur darauf achten, ob der ausgewählte Comicstrip thematisch relevant ist und die sprachlichen Strukturen und Formulierungen bekannt oder erschließbar sind. Über eine didaktische Analyse hinaus ist es ebenfalls wichtig, dass man die Gestaltung, d.h. die Verflechtung und Überschneidung von sprachlichen und visuellen Zeichen aufmerksam untersucht. Zu überlegen ist folglich, inwieweit die visuellen und kulturellen Referenzen für die jeweilige Zielgruppe zu entziffern sind und ob die angedeuteten landeskundlich-kulturelle Inhalte, Stereotype und Idiome, welche im Comicstrip eventuell vorhanden sind, Verständnisstörungen verursachen und deswegen vorentlastet bzw. erklärt werden müssen. Zum Schluss ist festzuhalten: Auch wenn Lernende bestimmte Aspekte oder wie im erwähnten Beispiel sogar die Pointe im Comicstrip nicht mitbekommen, heißt es nicht, dass sich solche Comicstrips nicht erwerbsfördernd einsetzen lassen. Im Fall mit dem Fußballspieler regte das Unverständnis eine lebhaftige Diskussion in meinem Kurs an und darauf aufbauend setzten sich Kursteilnehmende mit weiteren berufsbezogenen Stereotypen auseinander. Ebenso könnte man die visuell verarbeiteten sprachlichen Ausdrücke zum Anlass nehmen, feste Redewendungen und kulturelle Unterschiede im Sinne einer Mehrsprachigkeitsdidaktik miteinander zu vergleichen.

Wenn man die in diesem Unterkapitel skizzierten Besonderheiten und die damit möglicherweise verbundenen Herausforderungen bedenkt, ist leicht zu konstatieren, dass längere Comicerzählungen und Graphic Novels mit historischen Inhalten und vielfältigen kulturellen Referenzen besonders schwer zu verstehen sind, auch wenn die Lernenden, die deutsche Sprache auf fortgeschrittenem Niveau beherrschen und über vertiefte landeskundliche Kenntnisse verfügen. Dennoch ist die Arbeit mit Formen der sequenziellen Kunst in schulischen Kontexten trotz der angedeuteten Schwierigkeiten weit verbreitet und dementsprechend wurden diesbezüglich zahlreiche didaktische Ansätze entwickelt. Im folgenden Unterkapitel widme ich mich ausgewählten Annäherungsweisen und Konzepten. Mein Anliegen ist, Einblicke in die aktuellen fremdsprachendidaktischen Arbeitsweisen zu geben und dabei insbesondere das Unterrichtsfach Deutsch Fremd- und Zweitsprache zu fokussieren.

Comics und Graphic Novels im Unterricht : Konzepte im Überblick

Sowohl in der Literatur- als auch in der Geschichtsdidaktik wurden diesbezüglich ausführliche Vermittlungskonzepte hervorgebracht. Dietrich Grünewald arbeitete beispielsweise Ansätze für einen fächerübergreifenden Einsatz von Comics heraus und plädiert in mehreren Publikationen dafür, dass Comics und Bildgeschichten im weiteren Sinne die Förderung von mehreren Kompetenzen gleichzeitig ermöglichen.²⁰⁶ Wolfgang Hallet betont in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass man Lernende mit der graphischen Literatur zum Lesen erziehen kann. Parallel dazu werden ihm zufolge auch die narrative Kompetenz und das Bildverstehen (*visual literacy*) geschult, wodurch Lernenden zum besseren Verstehen von multimodalen Erzählungen verholfen wird.²⁰⁷ In der Geschichtsdidaktik widmeten sich wie früher ausführlich beschrieben u.a. Christine Gundermann und René Mounajed verschiedene Geschichtscomics und stellten Gattungskategorien, Auswahlkriterien und Aufgaben für einen mediensensiblen Geschichtsunterricht bereit.

Auch zum Einsatz im Fremdsprachenunterricht gibt es bereits didaktische Empfehlungen und Einsatzbeispiele: So führte Daniela Elsner vor, inwiefern man *multiliteracy*, d.h. die Fähigkeit, die narrative Verknüpfung von Text, Bild und Ton zu verstehen und dargestellte Inhalte kritisch zu betrachten, mit Graphic Novels fördern kann.²⁰⁸ Die Relevanz der graphischen Erzählkunst für einen multikulturellen Deutschunterricht wurde des Weiteren von Ksenia Kuzminykh hervorgehoben.²⁰⁹ Im 90. Band der FaDaF-Publikationsreihe stehen ebenfalls visuelle Medien im Mittelpunkt und dort werden auch Comics thematisiert. So führt in seinem Aufsatz Ralf Palandt in die historische Entwicklung und die strukturelle Besonderheiten des Comics ein²¹⁰, anschließend präsentiert Chiara Cerri

²⁰⁶ Vgl. Grünewald, Dietrich. Comics, Kitsch oder Kunst? Die Bildgeschichte in Analyse und Unterricht. Ein Handbuch zur Comic-Didaktik. Weinheim. Basel: Belz. 1982.

²⁰⁷ Vgl. Hallet, Wolfgang. Graphic Novels. Literarisches und multilaterales Lernen mit Comic-Romanen. Der fremdsprachliche Unterricht Englisch. 2012/117. 2-8.

²⁰⁸ Vgl. Elsner, Daniela. Pop! Wow! Zoom! Mit graphic novels fremdsprachliche literacies fördern. In: Grünewald, Andreas- Plikat, Jochen- Wieland Katharina (Hrsg.): Bildung-Kompetenz-Literalität: Fremdsprachenunterricht zwischen Standardisierung und Bildungsanspruch. Seelze Kallmeyer- Klett. 2013. 194-205.

²⁰⁹ Vgl. Kuzminykh, Ksenia. Comics und graphic novels im multikulturellen Deutschunterricht. In: Glottodidactica, 2014/41/2, 75-86.

²¹⁰ Vgl. Palandt, Ralf. Comics- Geschichte, Struktur, Interpretation. In: Marc Hieronimus (Hrsg.): Visuelle Medien im DaF-Unterricht. (Materialien Deutsch als Fremdsprache, Band 90) Göttingen. Universitätsverl. Göttingen. 2014.77-118.

Praxisbeispiele dafür, wie man mit historischen Darstellungen im Comic Landeskunde vermitteln kann.²¹¹

Wie Cerri in ihren Beitrag in dem 90. Band der FaDaF-Publikationsreihe über visuelle Medien festhält, finden sich zum Einsatz der sequenziellen Kunst im Hinblick auf die DaF/DaZ-Unterricht nur sporadisch didaktische Ansätze: Für die Arbeit mit deutschen Geschichtscomics wird ein Aufsatz von Marc Hieronimus²¹² als einziges Beispiel erwähnt. Empirische Beobachtungen zum Einsatz von Comics und Graphic Novels würden nach Cerri so gut wie fehlen. Cerris Beitrag zu einer Comicedidaktik ist ein Katalog von Auswahlkriterien für Geschichtscomics. Weiterhin präsentiert sie exemplarisch ein paar Aufgaben zu zeitgenössischen Graphic Novels, in denen die deutsch-deutsche Teilungsgeschichte und der Mauerfall inszeniert werden. Außerdem gibt es Aufgaben zu einer Comicadaption des *Tagebuches der Anna Frank*. Als Grundlage für ihre Vorschläge dient Wolfgang Hallets Aufgabentypologie aus der Englischdidaktik.

Nach Hallet lassen sich durch die Arbeit mit Graphic Novels mehrere Kompetenzbereiche fördern, weil diese Geschichten durch komplexe sprachliche und visuelle Erzählverfahren hervorgebracht werden. Graphic Novels würden jedoch eben aus diesem Grund auch eine Herausforderung darstellen. Daher sei es notwendig, dass sich die Aufgaben nicht nur inhaltliche Aspekte aufgreifen. So unterscheidet Hallet insgesamt sieben Aufgabentypen: 1) leseunterstützende Aufgaben, die beim Verstehen des Gelesenen helfen 2) Plot-Rekonstruktionsaufgaben, bei denen Lernende wichtigste Handlungselemente erfassen 3) Story-orientierte Aufgaben, bei denen die Darstellung von einzelnen Figuren oder Szenen unter die Lupe genommen wird 4) thematische Aufgaben, die sich auf die thematischen Schwerpunkte der Graphic Novel fokussieren 5) narrative Discourse-Aufgaben, welche die Aufmerksamkeit auf das Gemacht-Sein von Bildgeschichten lenken 6) Aufmerksamkeitslenkende Aufgaben, bei denen einzelne Aspekte der Gestaltungsweise hervorgehoben werden und 7) produktionsorientierte Aufgaben, bei denen Lernende ausgehend vom Gelesenen eigene Texte verfassen.²¹³ Diese Klassifizierung berücksichtigt die medienspezifischen Merkmale der graphischen Erzählkunst und ermöglicht, dass nicht nur inhaltsbezogene, sondern auch darstellungstechnische Fragen im Fremdsprachenunterricht

²¹¹ Vgl. Chiara, Cerri (2014): Comics zu aktuellen zeitgeschichtlichen Sujets.

²¹² Hieronimus, Marc. Geschichtscomics im DaF-Unterricht. In: Nieradka, Magali Laure; Specht, Denise (Hrsg.): *Fremdkörper? Aspekte der Geisteswissenschaften in der Auslandsgermanistik und im DaF-Unterricht*. Münster: Lit-Verlag. 2009. 101-114.

²¹³ Hallet, Wolfgang. Graphic Novels. Literarisches und multilaterales Lernen mit Comic-Romanen. 7-8.

diskutiert werden. Während sich die Aufgaben der zweiten und dritten Kategorie vorwiegend auf die Handlungsebene der Geschichte beziehen, lassen sich leseunterstützende, thematische und produktionsorientierte Aufgaben kommunikative sprachliche Lernziele verwirklichen. Die restlichen zwei Aufgabentypen konzentrieren sich hingegen auf das Medium und regen zum Nachdenken über die Gestaltung an. Diese Klassifizierung diene als Ausgangspunkt für einen Abschnitt, in dem ich zwei unterschiedliche Didaktisierungen der Graphic Novel *drüben!* darstelle. Anhand der Ergebnisse dieser Analyse werden anschließend Empfehlungen für Comicedidaktisierungen herausgearbeitet.

Auch wenn die Fremdsprachendidaktik augenscheinlich reges Interesse für Comics zeigt, wurde bisher noch nicht systematisch ausgelotet oder empirisch erforscht, was die graphische Literatur im fremdsprachlichen Unterricht leisten kann. Eine umfassende Reflexion steht noch aus, obwohl Comicstrips und verschiedene comicähnliche Bild- und Fotogeschichten aus unseren Sprachlehrwerken kaum mehr wegzudenken sind. Unabhängig davon, für welche Niveaustufe und welche Altersklasse Lehrwerke konzipiert wurden, finden sich Zeichnungen mit Sprech- und Denkblasen in fast allen Unterrichtsmaterialien für Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Allem Anschein nach erleichtern Comics nicht nur das Verstehen durch visuelle Hinweise, sondern sie eignen sich auch als Einstieg in eine neue Unterrichtseinheit. Bildsequenzen können Assoziationen wecken, brisante Aspekte eines Diskussionsthemas sichtbar machen und dadurch Argumente liefern. Bilderzählungen geben zudem vielfältige Sprech- und Schreibanlässe und schaffen durch ihre Verflechtung von Text und Bild einfache Kontexte, mit deren Hilfe sich Grammatikregeln situationsbezogen erklären und erschließen lassen. Sprechblasen zu einem Einzelbild können mögliche Szenarien in dialogischen Situationen veranschaulichen und als Orientierungshilfe für die mündliche Textproduktion fungieren. Außerdem können Comics faszinierende Einblicke in landeskundliche Themen gewähren. Mit Graphic Novels, d.h. mit Comics, die nicht in Fortsetzungen, sondern im Buchformat erscheinen und oft persönliche Schicksale behandeln, können Lernende für interkulturelle Unterschiede, gesellschaftliche Herausforderungen sowie für historische Ereignisse sensibilisiert werden.

Während Comics und comicähnliche Geschichten schon in den 1970er-Jahren in Lehrwerken erschienen²¹⁴, wurden erst vor kurzem Unterrichtsmaterialien entwickelt, in

²¹⁴ Reinfried, Marcus. Lehr- und Lernmaterialien und Unterrichtsmedien. Visuelle Medien. In: Karl-Richard Bausch – Herbert Christ- Hans-Jürgen Krumm (Hrsg.): Handbuch Fremdsprachenunterricht. (=UTB 8043) Tübingen- Basel: A. Francke. 2007. 416-420. Hier: 418.

denen die sequenzielle Kunst nicht mehr beiläufig am Rande auftaucht, sondern eine tragende Rolle im didaktischen Konzept einnimmt. Exemplarisch für die Hinwendung zum graphischen Medium sind Lehrwerke wie *Halb sieben vor dem Kino. Ein Comic-Sprachkurs für Anfänger*²¹⁵ oder *Deutsch mit Comics*²¹⁶, das der Comicliebhaber und praktizierende Sprachlehrer Kristóf Szalay mit ungarischen Comiczeichnern verfasste und das vor kurzem mit Éva Bedős begleitendem Arbeitsbuch auch in das ungarische Lehrwerkverzeichnis aufgenommen wurde. Es gibt aber inzwischen auch zahlreiche Materialsammlungen, die sich ausschließlich auf Comics konzentrieren und Didaktisierungen für die Unterrichtspraxis bereitstellen.

Besonderheiten von Comicdidaktisierungen

Nach diesem Überblick über aktuelle Tendenzen im Bereich Fremdsprachendidaktik DaF/DaZ fokussiere ich mich auf ausgewählte Materialsammlungen mit Comics und stelle zunächst drei ausgewählte didaktische Konzepte zu zeitgenössischen deutschsprachigen Comics und Graphic Novels dar. Eingangs werden zwei Angebote beschrieben, die zum kostenlosen Download verfügbar sind, dann folgt die kritische Darstellung eines thematischen Arbeitsbuches mit Comics. Die kostenlosen Arbeitsblätter sind auf den Webseiten der Goethe-Institute Schweden und Italien verfügbar und stellen teilweise Geschichtscomics über die DDR in den Mittelpunkt. Die Aufgabensammlung, die im Weiteren vorgestellt wird, beschränkt sich nicht auf Geschichtscomics, sondern beinhaltet auch kürzere zeitgenössische Strips zu verschiedenen Unterrichtsthemen. Die Ergebnisse dieser Vergleichsanalyse werden anschließend auch in die Auseinandersetzung mit weiteren Arbeitsblättern einbezogen. Der Fokus wird in diesem Schritt schon auf DDR-Geschichtscomics verengt und die Ausführungen beziehen sich auf zwei didaktische Angebote, die einerseits für deutsche Schüler_Innen, andererseits für Deutschlernende entwickelt wurden. In meinem Experiment, das ich im universitären Bereich durchführte und von dem ich im letzten Unterkapitel berichte, habe ich diese hier letztgenannten Arbeitsblätter verwendet und ausprobiert. Abgeschlossen wird dieses Unterkapitel mit Empfehlungen für den Fremdsprachenunterricht.

²¹⁵ Plein, Frank/ Breslauer, Christine. *Halb sieben vor dem Kino. Ein Comic-Sprachkurs für Anfänger*. Stuttgart: PONS. 2017.

²¹⁶ Szalay, Kristóf. *Deutsch mit Comics 1. Lehrbuch*. Budapest. Central Holding. 2013.

Szalay, Kristóf. *Deutsch mit Comics 2. Lehrbuch*. Budapest. KELLO. 2017.

Bedő, Éva. *Deutsch mit Comics 1. Arbeitsbuch*. Budapest. KELLO. 2017.

Małgorzata Kupis‘ Arbeitsblätter, die man von der Webseite des Goethe-Instituts Schweden herunterladen kann, stellen unter dem Projekttitel *Graphic Novels in der Schule*²¹⁷ Aufgaben zu zwei autobiographisch inspirierten Bildgeschichten zur Verfügung und machen authentische Sequenzen der Comicautoren Birgit Weyhe und Markus Witzel alias Mawil auch für den Anfängerunterricht zugänglich. Im Gegensatz dazu beruht das didaktische Angebot des Goethe-Instituts Italien²¹⁸ auf Comics, die der Comiczeichner Felix Görmann alias Flix exklusiv für dieses Projekt entwarf. Diese zweite Didaktisierung entstand in Zusammenarbeit mit dem Regisseur David Maier, der Casa di Goethe sowie mit wissenschaftlicher Beratung des Frankfurter Goethe-Hauses. Außerdem richten sich die Arbeitsblätter *Der junge Goethe...* an ein fortgeschrittenes Publikum.

In der ersten Materialsammlung werden zu den Graphic Novels *Im Himmel ist Jahrmarkt* und *Kinderland* vorwiegend Aufgaben aufgeführt, die sich entweder auf das Leseverstehen konzentrieren oder aufbauend auf ausgewählten Panelsequenzen einfache Sprech- und Schreibanlässe schaffen. Die Werke werden hier zwar nicht vollständig bearbeitet, aber die Arbeitsblätter beinhalten mehrere Auszüge und zu jedem Kapitel gehören auch Lösungen und kurze Hinweise für Lehrkräfte. Im Vergleich dazu zeichnet sich das andere Materialpaket dadurch aus, dass es nicht nur Comicauszüge mit Aufgaben und kurzen didaktischen Hinweisen zur Verfügung stellt. Jede Episode, die jeweils exakt eine Seite einnimmt und auch mit leeren Sprechblasen vorliegt, wird von einem kurzen Hörspiel begleitet. Auf diese Weise kann nicht nur das Leseverstehen, sondern auch das Hörverstehen in enger Verbindung geschult werden. Wie auch aus den ausführlichen tabellarischen Unterrichtsskizzen hervorgeht, sind die Episoden für mehrere Sitzungen gedacht. Sie ermöglichen somit eine intensive und kompetenzorientierte Beschäftigung mit Comics.

Michaela Brinitzer verfolgt mit ihrem Buch²¹⁹ einen ähnlichen Ansatz und präsentiert vergleichbare Didaktisierungen für den DaF/DaZ-Unterricht. Nach einer Einführung in die methodisch-didaktischen Ansätze folgen in der stark praxisorientierten Arbeit zunächst vier Sequenzen des Comiczeichners Thomas Körner. Anschließend gibt es zwei Auszüge aus Simon Schwartz‘ autobiographisch inspiriertem, schwarzweißem Geschichtscomic *drüber!*. Während es in Körners Strips vor allem um Alltagsthemen wie Mode, Mülltrennung oder

²¹⁷ Vgl. *Graphic Novels in der Schule*. Webseite des Goethe-Instituts Schweden. URL: <https://www.goethe.de/ins/se/de/spr/unt/kum/duc.html> (Stand: 20. 06. 2018)

²¹⁸ Vgl. *Der junge Goethe*. Hörspiel und Comic für Schüler und Studenten. Webseite des Goethe-Instituts Italien. URL: <https://www.goethe.de/ins/it/de/spr/unt/ver/djg.html> (Stand: 20. 06. 2018)

²¹⁹ Vgl. Brinitzer, Michaela. *Zack. Deutsch lernen mit Comics*. Stuttgart. Klett. 2015.

Essen und Trinken geht, stellt der Erfurter Comiczeichner mit seiner eindrucksvollen visuellen Sprache das Leben im geteilten Deutschland aus der Perspektive eines Kindes dar. Das dritte Kapitel der Materialsammlung beinhaltet ausgewählte Panels aus Mawils Comics *Wir können ja Freunde bleiben* und gibt Anregungen für die Auseinandersetzung mit Erwachsenwerden und Adoleszenz. In dem abschließenden Teil wendet sich Brinitzer der Literaturadaption des deutschen Comickünstlers Flix zu und veranschaulicht, wie man die Comicversion von Goethes Klassiker *Faust – Der Tragödie erster Teil* im DaF/DaZ-Unterricht einsetzen kann. Einzelne Strips und Aufgaben von diesem reichhaltigen didaktischen Angebot lassen sich bereits auf A2 bzw. B1-Niveau verwenden (das gilt vor allem für Körners *Touché!*). Gleichzeitig sollen diese Bildsequenzen, die in der Materialsammlung ebenfalls abgedruckt sind, zum Nachdenken über abstrakte Themen anregen und ziellandspezifische kulturelle Informationen erlebbar vermitteln. Die Kapitel haben eine einheitliche Struktur und orientieren sich am klassischen Drei-Phasen-Modell der sprachdidaktischen Textarbeit. Eingangs wird der jeweilige Comicautor in einem Kurzporträt präsentiert, außerdem werden Handlung und Figurenkonstellation skizzenhaft umrissen. Der anschließende didaktische Kommentar bietet einerseits einen Überblick über die Aktivitäten, andererseits beinhaltet er Vorschläge für Sozialformen und alternative Übungsformate. Die Kopiervorlagen, die häufig mit Assoziationen zu einem ausgewählten Einzelbild beginnen, bestehen meist aus einführenden Aufgaben zum Wortschatz und aus comicbezogenen, inhaltlichen Fragestellungen. Abschließend werden aus dem Comic kreative Sprech- und Schreibaufgaben abgeleitet: Rollenspiele, Blogbeiträge oder selbstgestaltete Comics. Die Arbeitsanweisungen sind zwar kurz, aber sehr deutlich. Weitere Angaben (Zeitaufwand und eventuelle Lösungen) werden zu den einzelnen Einheiten nicht gemacht.

Nach diesem Vergleich ist augenfällig, dass der Comic – in diesen Beispielen zumindest – vorwiegend als ein Erzählmedium wahrgenommen wird. Daraus folgt, dass die comicbezogenen Aufgaben tendenziell die Geschichten fokussieren, d.h. die verschiedenen Fragen beziehen sich vorrangig auf die Handlung und die Protagonisten. Nicht thematisiert wird hingegen, wie diese Geschichten erzählt werden und welche Rolle dabei das Ineinandergreifen von Text und Bild spielt. Comics und Graphic Novels würden jedoch auch die Förderung der kritischen Medienkompetenz ermöglichen, worauf u.a. in geschichtsdidaktischen Arbeiten über die Verwendung von Comics immer wieder hingewiesen wird. Gemeint ist damit, dass Lernende durch die Auseinandersetzung mit Bildgeschichten nicht nur ihre sprachlichen und landeskundlichen Kenntnisse verbessern und

vertiefen, sondern auch einen reflektierten Umgang mit populärkulturellen Inhalten erlernen können. So könnte man auch im DaF/DaZ-Unterricht die Aufmerksamkeit auf das Gemachte am Comic lenken und lebensgeschichtliche Erzählungen wie *Kinderland* oder *drüben!* als subjektive und deshalb verzerrte historische Darstellungen problematisieren. Gleichzeitig könnte man je nach Unterrichtskontext stärker fach- bzw. disziplinübergreifend arbeiten: Die Kenntnisse, die Lernende aus anderen Wissensbereichen wie Medienkunde, Geschichte, Sozialkunde oder Geographie mitbringen, ließen sich demnach auch mit fremdsprachigen Comicerzählungen verbinden.

Darüber hinaus ist für die hier vorgestellten didaktischen Arbeiten eine eher rezeptionsorientierte Herangehensweise charakteristisch. Diese Materialien beruhen auf Comics und Graphic Novels in dem Sinne, dass sie Lernende zu ausgewählten authentischen Bildgeschichten hinführen und ausgehend von diesen sprachfördernde Aufgaben und Aktivitäten anbieten. Comics und Graphic Novels erhalten demzufolge eine vergleichbare didaktische Funktion wie geschriebene und gesprochene Texte. Einen Comic zu zeichnen, was bereits in Richtung Textproduktion und Handlungsorientierung gehen würde, wird in diesen Unterrichtsmaterialien nur selten und wenn überhaupt dann nur als weiterführende Aufgabe vorgeschlagen. Konkrete Hinweise und Anwendungsbeispiele dafür werden nicht diskutiert. Die Erklärung dafür ist wahrscheinlich, dass Bildgeschichten zu gestalten nicht nur äußerst zeitaufwendig ist, sondern auch zeichnerisches Geschick erfordert.

Aufbauend auf den Befunden soll nun im Folgenden eine weitere Vergleichsanalyse durchgeführt werden, wobei zwei Didaktisierungsvorschläge zu demselben DDR-Geschichtscomic unter die Lupe genommen werden. So wird der Fokus der didaktischen Analyse auf Arbeitsblätter verengt, die zu einem historischen Comic über die Vorwendezeit konzipiert wurden. Die folgenden Didaktisierungen und Arbeitsblätter bieten Anregungen für die Arbeit mit der Graphic Novel *drüben!*. Dieser Comic, der 2010 mit dem Independent Comic Preis ausgezeichnet wurde, inszeniert die Vorwendezeit aus der Perspektive eines Kindes. Simon Schwartz setzt sich mit der Geschichte seiner Familie auseinander und stellt mit seiner eindrucksvollen Bildsprache dar, wie ihre Eltern die DDR verließen. Thematisiert werden dabei Konflikte zwischen Familienmitgliedern, Unterdrückung und Opposition. Die Graphic Novel ist eine Comic-Autobiographie und eignet sich daher zur Vermittlung historisch-landeskundlicher Informationen und ermöglicht eine Diskussion über zeitgeschichtliche Ereignisse und Familiengeschichte. Mit dem Vergleich möchte ich die

Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausarbeiten und anschließend Folgerungen für die Fremdsprachendidaktik ziehen.

Die erste Didaktisierung, die sich an Deutschlernende auf der GER-Niveaustufe A2/B1 richtet, stammt aus Michaela Brinitzers bereits dargestellten Materialsammlung,²²⁰ in der didaktische Empfehlungen und Kopiervorlagen zu weiteren drei zeitgenössischen deutschsprachigen Comics präsentiert werden. Diese Publikation zeichnet sich durch eine starke Praxisorientierung aus und beinhaltet daher nur einen kurzen Überblick über die Einsatzmöglichkeiten von Comics sowie über die Entwicklung des Comics in Deutschland. Grundlegende Konzepte und Fachbegriffe wie Panel oder Rinnstein werden nicht geklärt und in den Arbeitsanweisungen wie auch im didaktischen Kommentar nur sparsam verwendet. Das Kapitel über Schwartz' Graphic Novel umfasst insgesamt 25 Seiten, Comicseiten inbegriffen. Eingangs gibt es eine Übersicht über den Comiczeichner und die Handlung sowie allgemeine Hinweise zum Einsatz. Hervorgehoben wird dabei, dass die Arbeit mit diesem Comic grundlegende Kenntnisse über die deutsche Nachkriegsgeschichte erfordert. Die Didaktisierung gliedert sich in zwei Teile, die einen identischen Aufbau haben. Zuerst werden die jeweiligen Aufgaben mit didaktischen Hinweisen im Überblick dargestellt. Der Kommentar beinhaltet Empfehlungen für die Durchführung der Unterrichtseinheit, wobei auch auf mögliche Variationen und Arbeitsformen verwiesen wird. Teillernziele werden in diesem Abschnitt ebenfalls kurz umrissen. In dem ersten Auszug steht eine Sequenz im Mittelpunkt, in der die Wahrnehmung der deutschen Teilung aus der Perspektive des Kindes problematisiert wird. Die zweite Sequenz fokussiert sich auf eine Szene an der Grenzübergangsstelle.

Zu dem ersten Auszug gibt es elf Aufgaben, welche im Sinne des klassischen Drei-Phasen-Modells nacheinander folgen. Zum Einstieg wird die Coverdarstellung benutzt und Lernende sollen zunächst das Bild beschreiben und die Geschichte zeitlich und räumlich verorten. In einem weiteren Schritt werden Ausdrücke wie *drüben* und *Er kommt von drüben* erarbeitet. Aufgabe 3 ist eine Zuordnungsaufgabe und dient zur lexikalischen Vorentlastung, während Aufgabe 4 historische Vorkenntnisse aktiviert und nach Schlüsselbegriffen der deutsch-deutschen Teilungsgeschichte fragt. Zur Beantwortung dieser Fragen wird eine Internetquelle empfohlen, die in leicht verständlicher Sprache verfasst ist. Zur Panelsequenz gibt es anschließend nur eine globale Frage (*Was beschäftigt den kleinen Jungen?*). In

²²⁰ Vgl. Brinitzer, Michaela (2015): Zack. Deutsch lernen mit Comics. Stuttgart: Klett. 27-52.

Aufgabe 7 sollen Lernende Denkblasen in die Graphic Novel einfügen und diese entsprechend betexten, indem sie über die Gefühle des Kindes kurze Sätze schreiben. Aufgabe 8 ist ein Rollenspiel aufbauend auf der dargestellten Situation. Aufgabe 9 ist ein visuelles Diktat anhand eines beliebig ausgewählten Panels, Aufgabe 10 ist eine Schreibaufgabe zum gezeichneten Bild. Die letzte Aufgabe bietet ein paar Fragen für eine Diskussion über Großeltern und leitet ebenfalls eine Schreibaufgabe an.

Zu der zweiten Sequenz stehen insgesamt sechs Aufgaben zur Verfügung. Die erste Aufgabe fragt nach der Bedeutung des Wortes Grenzübergang und die zweite Aufgabe beinhaltet drei offene Fragen zum Inhalt. In Aufgabe 3 sollen Lernende Adjektive und Ausdrücke sammeln und diskutieren, mit denen sich Simons Gefühlen und die Atmosphäre beschreiben lassen. Diese Aufgabe dient als Vorentlastung zur Schreibaufgabe über Erinnerungen an diese Grenzübergangsstelle. Zu Aufgabe 6 gehört eine Karte mit dem geteilten Berlin: Lernende sollen nach Sehenswürdigkeiten suchen und diese auf der Karte markieren. Die abschließende Aufgabe führt das Thema weiter und fragt nach Assoziationen und nach symbolischen Bedeutungen des Wortes Grenzübergang. Nach einem mündlichen Austausch folgt wieder eine Schreibaufgabe.

Die zweite Didaktisierung wurde 2016 im Auftrag der Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Wissenschaft der Stadt Berlin von Gabriele Klussmann, Karin Lehmann und Peter Schott erstellt.²²¹ Es handelt sich eine kostenlose Handreichung, die vollständig als PDF zum Download verfügbar ist. Dieses Material, das aus 64 Seiten, inklusive Kopiervorlagen besteht, richtet sich an deutsche Jugendliche in der Jahrgangsstufe 9 oder 10 und behandelt die ganze Graphic Novel. Nach dem Vorwort folgen allgemeine didaktische Vorbemerkungen und eine kurze Inhaltsangabe. Zur Orientierung beinhaltet der einführende Teil auch eine tabellarische Übersicht zum Comic. Dabei werden je nach Kapitel wichtige Handlungselemente und Szenen mit Seitenzahlen dargestellt. Im Anhang sind Fachbegriffe, relevante historische Konzepte wie SED oder Staatssicherheit und wichtige Persönlichkeiten wie Wolf Biermann oder Margot Honecker aufgelistet – Definitionen und Erklärungen werden jedoch nicht angegeben. Dieses Material setzt auch das Coverbild zum Einstieg ein. Zur Arbeit mit ausgewählten Panelsequenzen und Einzelpanels bietet die Handreichung

²²¹ Vgl. Klussmann, Gabriele – Lehmann, Karin- Schott, Peter. Umgang mit Texten in anderer medialer Form. Unterrichtsmaterialien zur Graphic Novel „drüben!“ von Simon Schwartz. Eine Handreichung für den Deutschunterricht. Berlin: Senatsverwaltung für Bildung Jugend und Wissenschaft. 2016. URL: https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/rlp-online/Teil_C/Deutsch/2016_05-26_Graphic_Novel.pdf (Stand:20.08.2018)

insgesamt sieben umfangreiche Kapitel. Die einzelnen Abschnitte setzen sich jeweils aus Kopiervorlagen, Arbeitsaufträgen und didaktischen Hinweisen zusammen. Zu den behandelten Bildern sind nicht selten ausführliche und komplett ausformulierte Modellanalysen vorhanden. In dem Material werden nur ausgewählte Panels abgedruckt. Im Gegensatz zu der anderen Didaktisierung gehen die Autoren davon aus, dass Lernende die Graphic Novel komplett lesen. Die Aufgaben sind vielfältig und lenken die Aufmerksamkeit vorrangig auf die visuelle Gestaltung des Comics.

Die Grenzübergangsszene wird in dieser Didaktisierung auch bearbeitet: In der ersten Aufgabe bekommen Lernende kurze Texte und sollen entscheiden, in welchen Situationen man solche Sätze verwenden würde. Außerdem sollen sie anhand dieser Äußerungen auch die Personen und ihre Gefühle beschreiben. Anschließend werden die Texte sortiert und in zwei Kategorien (Textfeld oder Sprechblase) unterteilt. Ausgehend davon werden Lernende aufgefordert, einen möglichen Handlungsverlauf zu schildern und eine logische Reihengfolge aufzustellen. Erst nach dieser Aufgabe werden die Panels in der Klasse verteilt und mit den Kurztexten verbunden. Mit Bildern wird später eine ähnliche Herangehensweise empfohlen: Zuerst werden im Arbeitsblatt mehrere Panels präsentiert, die zwar aus demselben Kapitel stammen, aber nicht in der Reihenfolge wie im Comic. Lernende sollen zuerst die unterschiedlichen Perspektiven und Darstellungsweisen charakterisieren und dabei auch Gefühle und Gedanken beschreiben. In einem weiteren Schritt folgt eine Rekonstruktionsaufgabe: Lernende sollen wieder über eine mögliche Abfolge diskutieren und danach ihre Vorschläge mit der tatsächlichen Sequenz in der Graphic Novel vergleichen. Mehrere Fragen beziehen sich außerdem auf die Zusammenhänge der Raum- und Figurendarstellung. Häufig wird nach dem Verhältnis zwischen Text und Bild gefragt: Anhand von inhaltlichen Fragestellungen werden allmählich formale Besonderheiten herausgearbeitet. Über deskriptive Aufgaben hinaus sind für dieses didaktische Material Fragestellungen typisch, die Lernende zu Hypothesen oder Reflexionen anregen. Zu diesem Zweck werden nicht nur Aufgaben mit gemischten Panels und Textteilen angeboten, sondern auch Panelsequenzen, die Lernende sinngemäß beschriften sollen oder denen sie Sprechblasen oder Überschriften zuordnen sollen. Die kurzen Schreibaufgaben werden in der Handreichung vorwiegend zur Systematisierung genutzt: Lernende sollen dabei Personen oder einzelne Handlungselemente mit eigenen Worten beschreiben oder Situationen aus einer anderen Perspektive darstellen. In diesem Zusammenhang werden Motive und Gründe fokussiert, wodurch Lernende Kausalitätsverhältnisse erkennen und interpretieren sollen.

Die Didaktisierung enthält zwar keine Lösungsvorschläge, aber zu jedem Kapitel gehört ein umfangreicher didaktischer Kommentar, in dem Lehrkräfte Deutungsansätze und Anhaltspunkte für die jeweilige Kopiervorlage bekommen. Als Nachbereitung der Comiclektüre wird eine Diskussion über autobiographische Geschichten im Comic vorgeschlagen. Lernende sollen dabei Vor- und Nachteile dieser Ausdrucksform erwägen. Weitere Anregungen und Aspekte werden dazu nicht bereitgestellt. Die Materialsammlung beinhaltet keine weiteren Empfehlungen für die Durchführung: zeitliche Rahmen, Arbeitsformen und Lernziele werden hier nicht angesprochen.

Als Ergebnis der Einzeldarstellungen kann man festhalten, dass sich die Aufgaben der Didaktisierungen nicht immer eindeutig in die von Hallet vorgeschlagene Klassifizierung einfügen, bzw. dass die didaktischen Ziele der einzelnen Aufgaben erst in ihrem Verhältnis zu weiteren Aufgaben nachvollziehbar ist. So ist eine Aufgabe, in der Lernende gemischte Panels aus der Graphic Novel in eine logische Reihenfolge bringen sollen, zwar als eine narrative-Discourse-Aufgabe einzustufen, aber diese Aktivität wäre auch als eine aufmerksamkeitslenkende Aufgabe anzusehen. Damit Lernende eine sinnvolle Abfolge erstellen können, müssen sie nämlich auch visuelle und sprachliche Erzählelemente berücksichtigen und als wichtige Kohäsionsmittel des Comics wahrnehmen. Die Auseinandersetzung mit Einstellungen und Perspektiven ist ebenfalls mit mehreren Aufgabentypen zu verbinden: Einerseits handelt es sich eindeutig wieder um eine narrative Discourse-Aufgabe, weil hier die Bildsprache im Mittelpunkt steht; andererseits wäre diese Aufgabe auch als leseunterstützende Aufgabe zu erachten, weil Lernende auf diese Weise auch zu einem besseren Verständnis der Erzählung verholfen werden. Wenn Lernende darüber nachdenken, welche Wirkungen bestimmte visuelle Elemente entfalten, befassen sie sich auch mit der Erzählwelt und können auch die Motive und Emotionen der Figuren nachvollziehen.

Bei Brinitzer kommt es auch zu Überschneidungen: Wenn Lernende die Panels mit Denkblasen ergänzen, produzieren sie kurze Texte. So gesehen ist das eine produktionsorientierte Aufgabenstellung. Gleichzeitig werden mit dieser Aufgabe auch nur visuell vermittelte Handlungsstränge und Gefühle versprachlicht, d.h. rekonstruiert. In diesem Sinne wäre diese Aktivität teilweise auch als Plot-Rekonstruktionsaufgabe zu klassifizieren. Wenn Lernende unterschiedliche Sprech- und Denkblasen in die Sequenz einfügen sollen, müssen sie sich zwangsläufig auch darüber im Klaren sein, welche zusätzliche Bedeutung

zum Beispiel eine gezackte Sprechblase hat. Insofern enthält diese Aufgabe auch Elemente, welche die narrativen Discourse-Aufgaben haben.

Ungeachtet dieser Überlappungen ist festzuhalten, dass in der Didaktisierung für deutsche Schulkinder kaum rein leseunterstützende und produktionsorientierte Aufgaben zu finden sind. In diesem Material überwiegen Plot-Rekonstruktionsaufgaben, story-orientierte, aufmerksamkeitslenkende und narrative Discourse-Aufgaben. Im Fokus steht in erster Linie die Förderung der narrativen und medienkritischen Kompetenz und die Aufgaben regen dementsprechend zur Reflexion über Darstellungsweisen an. Die comicspezifischen Erzählweisen werden häufig explizit thematisiert, indem Lernende zeichnerische Eigenschaften beschreiben sollen. Es gibt aber auch Aufgaben, in denen die strukturellen Merkmale schrittweise erarbeitet werden: Dafür ist ein Beispiel die erwähnte Aufgabe zur Sequenz, die an der Grenzübergangsstelle spielt. Durch die Hypothesen und die Zuordnungsaufgabe können Lernende bei dieser Sequenz Lernende erzähltechnische Merkmale entdecken, anstatt mit abstrakten Analysekrterien zu arbeiten.

Im Gegensatz dazu fokussiert sich Brinitzer stärker auf die leseunterstützenden Aufgaben, was ja auf Grund der unterschiedlichen Zielgruppe auch verständlich ist. Thematische und produktionsorientierte Aufgaben sind ebenfalls charakteristisch, indem Lernende mehrere Texte zum Comic produzieren. Da sich diese Didaktisierung nur auf zwei ausgewählte Sequenzen beschränkt, überschneiden hier die Plot-Rekonstruktionsaufgaben und die story-orientierten Aufgaben. Die Aufgaben, die für die mittlere Phase, also während des Lesens vorgeschlagen werden, zielen einerseits auf das Erfassen von inhaltlichen Zusammenhängen (Plot-Rekonstruktion) ab, andererseits nehmen diese Aufgaben teilweise auch Figuren, Gefühle und Schauplätze (d.h. Story-Elemente) in den Blick.

Die Unterschiede zwischen den vorgestellten Didaktisierungen sind nur teilweise auf die unterschiedlichen Unterrichtskontexte und Zielgruppen zurückzuführen. Des Weiteren sind die Abweichungen auch dem unterschiedlichen Umfang zu verdanken. Gleichzeitig ist es doch zu konstatieren, dass die didaktischen Empfehlungen für den Einsatz im Fremdsprachenunterricht in großem Maße inhaltlich und sprachlich orientiert sind und Aufgaben zu den Funktionsweisen des Comics eher vermieden werden. Das erklärt sich möglicherweise dadurch, dass diese Arbeitsblätter für A2- bzw. B1-Lernende gedacht sind und diese Niveaustufen keine Metadiskussionen erlauben. Es wäre für diese Zielgruppe eine allzu große Zumutung, das comicanalytische Vokabular zu verwenden und die visuelle

Gestaltung zu beschreiben. Dennoch möchte ich dafür plädieren, dass Comicedidaktisierungen für Deutsch als Fremd- und Zweitsprache auch weitere Aufgabentypen berücksichtigen sollen.

Lernende sollen zwar nicht explizit, aber doch auf irgendeine Weise für die comictypischen Erzähl- und Darstellungsweisen sensibilisiert werden. Ansonsten werden die Möglichkeiten, die Comics im Vergleich zu literarischen Texten und Filmen bieten, nicht hinreichend genutzt. Lernende sollen daher von Anfang an darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Geschichten nicht nur rein sprachlich vermittelt werden und folglich durch das Zusammenspiel von Text und Bild zusätzliche Bedeutungen entstehen können. Eine solche Sensibilisierung kann auch durch einfache Arbeitsaufträge erfolgen, welche auf die Zusammenhänge zwischen zwei Panels oder zwischen Panels und Texten hinweisen. Einige Aufgaben aus der Handreichung für deutsche Schulen wären deshalb auch im Fremdsprachenunterricht durchaus denkbar: Reihenfolgen- und Zuordnungsübungen schärfen nämlich den Blick für das Verhältnis zwischen dem Gezeigten und Gesagten. Eine sinnvolle Diskussion könnte auch dann entstehen, wenn sich Deutschlernende über ihre unterschiedlichen Vorstellungen über die Abfolge von gemischten Panels austauschen. Zudem können Lernende durch entdeckendes Lernen (schon im Anfängerunterricht) die Gestaltungsprinzipien von Comics erkennen, auch wenn sie diese zwangsläufig nicht in der Fremdsprache beschreiben können. Aufgaben mit einem Perspektivenwechsel, d.h. wenn Lernende eine Situation aus der Perspektive einer anderen Figur darstellen sollen, fördert ebenfalls die kritische Medienkompetenz. Dadurch, dass Lernende aus einer nicht unbedingt chronologischen Panelfolge Motive und persönliche Betrachtungsweisen herausfiltern und mit eigenen Worten beschreiben, beschäftigen sie sich intensiv mit dem komplexen Geflecht von visuellen und sprachlichen Elementen und entwickeln ihre Medienkompetenz. Zwar lässt sich demzufolge die Medienkompetenz auch durch einfache Aufgaben implizit fördern, hängt es aber stark von der jeweiligen Zielgruppe ab, inwieweit solche Auseinandersetzungen möglich sind. Zudem bietet nicht jede beliebige Graphic Novel die Möglichkeit, über das Ineinandergreifen von visuellen und sprachlichen Darstellungsweisen zu diskutieren und comicspezifische Eigenschaften anschaulich vorzuführen. Gleichzeitig sind nicht alle Graphic Novels thematisch relevant oder aus anderen Gründen für den DaF/DaZ-Unterricht angemessen.

In diesem Unterkapitel wurden ausgewählte didaktische Ansätze zum Einsatz diskutiert und anschließend aufbauend auf einem Vergleich von unterschiedlichen

Didaktisierungen zu einem DDR-Geschichtscomic für die medienkritische Arbeit mit dem Medium plädiert. Die Frage nach Auswahlkriterien für Graphic Novels blieb aber unbeantwortet. So sollen künftig zum einen didaktische Empfehlungen für die Auswahl herausgearbeitet werden. Zum anderen sollten verschiedene Aufgabentypen erarbeitet, in unterschiedlichen Unterrichtskontexten erprobt und empirisch untersucht werden, um überprüfen zu können, inwiefern sich Halleys Modell, das für die Englischdidaktik entwickelt wurde, auf die DaF/DaZ-Didaktik übertragen lässt. Ohne die enge Verzahnung von Theorie und Praxis kann nämlich auch eine (künftige) Comicdidaktik nicht auskommen.

Historische Landeskunde mit Geschichtscomics: Ein Erfahrungsbericht

Im letzten Unterkapitel des didaktischen Teils der Dissertation setze ich mich mit comicbezogenen Erfahrungen aus meiner eigenen Unterrichtspraxis auseinander. Angeregt durch die Vielfalt des graphischen Erzähldiskurses über die DDR-Vergangenheit habe ich mich vor drei Jahren am Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen der Universität Debrecen (Ungarn) dazu entschlossen, in einer meiner Lehrveranstaltungen mit dem Einsatz von Graphic Novels zu experimentieren. Eine nicht unwesentliche Rolle spielte in dieser Entscheidung, dass ich an diesem Dissertationsprojekt arbeitete. Comics im Geschichts- und Literaturunterricht zu verwenden, ist in vielen Ländern gang und gäbe und zweifelsohne wird auch an ungarischen Schulen mit Comics gearbeitet, aber mein Versuch, landeskundliche Inhalte mit Auszügen aus Graphic Novels zu vermitteln, wurde zuerst nicht nur von einigen Kolleg_innen, sondern auch von meinen Studierenden eher misstrauisch betrachtet. Einerseits wurde mir die Frage gestellt: Eignen sich diese gezeichneten, unseriösen Kinderbücher überhaupt zum Einsatz in einer universitären Lehrveranstaltung? Andererseits waren meine Kursteilnehmenden anfangs auch verblüfft darüber, dass sie mit Comicsequenzen und nicht mit herkömmlichen literarischen Texten arbeiten werden. Nicht weniger verblüfft waren sie aber später auch, als sie erkannten, dass die Auseinandersetzung mit der graphischen Literatur kein Kinderspiel ist und diese Geschichten erzähltechnisch äußerst vielfältig sein können. In diesem Kapitel möchte ich über meine Praxiserfahrungen mit Comics in einer Lehrveranstaltung der ungarischen Auslandsgermanistik berichten. Zunächst werde ich die Rahmenbedingungen beschreiben und davon die notwendigen didaktisch-methodischen Arbeitsweisen ableiten. Im zweiten Teil präsentiere ich die Schwerpunkte und die im Kurs verwendeten Materialien. Abgerundet wird diese Darstellung durch Reflexionen, die sich möglicherweise auf ähnliche Unterrichtssituationen übertragen lassen, in denen Comics bei

fortgeschrittenen Lernenden einer Fremdsprache zur Vermittlung historisch-landeskundlicher Inhalte eingesetzt werden.

Das Ziel meiner Lehrveranstaltung war, historisch-landeskundliche Kenntnisse zu erweitern, Studierende für ausgewählte Problematiken der deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte zu sensibilisieren und nicht zuletzt ihre Fremdsprachenkenntnisse themenbezogen zu verbessern. Außerdem sollten indirekt studienrelevante Fertigkeiten wie analytisches Denken oder kritische Medienkompetenz geschult werden. Comics im Geschichtsunterricht oder in der historisch-politischen Bildung zu benutzen, ist im deutschen Sprachraum nicht neu. Comics werden dabei entweder als historische Quellen analysiert, die durch ihre Darstellungen bestimmte Sichtweisen konservieren, oder sie bieten Anregungen zur Diskussion über die immanente Narrativität der Geschichte. Dementsprechend liegen mehrere methodologische Arbeiten mit praktischen didaktischen Hinweisen vor,²²² die als Ausgangspunkt für mein Experiment dienten. Von Anfang an war es mir jedoch bewusst, dass sich meine Unterrichtskontexte grundsätzlich von einem deutschen Klassenzimmer unterscheiden und daher die didaktischen Herangehensweisen zwangsläufig adaptiert werden müssen.

Der Kurs, in dem ich im Sommersemester des akademischen Jahres 2014/2015, 2015/2016 und 2016/2017 mit ausgewählten Sequenzen aus Graphic Novels gearbeitet habe, war das Proseminar *Kulturgeschichte deutschsprachiger Länder*, das im zweiten Semester des Bachelorstudienganges Germanistik angeboten wird und als obligatorische Lehrveranstaltung gilt. In einem Semester in Ungarn finden je nach Feiertagen durchschnittlich 12 bis 14 Sitzungen à 90 Minuten statt. Parallel zum Seminar gibt es auch eine Vorlesung, die ebenfalls zu den Pflichtlehrveranstaltungen gehört und einen allgemeinen Überblick über die deutschsprachige Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart bietet. Der Zugang ist hier ein mentalitäts- und wissenschaftsgeschichtlicher und dementsprechend stehen spezifisch deutsche Entwicklungen auf den Gebieten der Schule und Universität sowie der Wissenschaft im Mittelpunkt. Vermittelt werden hierbei Konzepte wie Bildung, Nationalismus oder Arier-Mythos. Während die Vorlesung meistens von einem/einer Dozent_in unterrichtet wird und thematisch gesehen von Jahr zu Jahr eine gewisse Konstanz aufweist, wird das Begleitseminar

²²² Vgl. Gundermann, Christine. *Jenseits von Asterix: Comics im Geschichtsunterricht*. Schwalbach/Ts. : Wochenschau-Verl. 2007 / Munier, Gerald. *Geschichte im Comic: Aufklärung durch Fiktion? ; über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart*. Hannover: Unser Verl. 2000. / Mounajed, René. *Geschichte in Sequenzen: Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*. Frankfurt a. M. Peter Lang. 2011.

von mehreren Dozent_innen angeboten und zeichnet sich daher durch unterschiedliche Akzente aus. Der Kurs dient in diesem Sinne nicht unbedingt zur Nachbereitung und Vertiefung der in der Vorlesung behandelten Themen, sondern führt je nach Forschungsinteresse der Dozent_innen in ausgewählte kultur- und medienwissenschaftliche Fragestellungen aus einer historischen Perspektive ein: Wenn die Dozent_innen beispielsweise über Xenologie und Rassismus arbeiten, setzen sich Studierende wahrscheinlich eher mit verschiedenen Fremdheitskonstruktionen auseinander. Da ich an einem Promotionsvorhaben arbeitete, in dessen Fokus Graphic Novels über die Vorwendezeit stehen, wurden bei mir Fragestellungen der deutschen postkommunistische Erinnerungslandschaft diskutiert. Dieses Format sorgt also einerseits dafür, dass die Teilnehmenden unter Umständen diese Lehrveranstaltung deswegen bei einem/ einer Dozierenden belegen, weil sie sich für die Ansätze und Fragestellungen interessieren. Außerdem bietet die Unterrichtsform mehr Freiraum für Diskussionen und Kreativität und ermöglicht eine eingehende Auseinandersetzung mit ausgewählten Aspekten – in meinem Fall: mit Erzählweisen und Modalitäten des Comics.

Ein weiteres besonderes Merkmal ergibt sich daraus, dass diese Lehrveranstaltung im Kontext der ungarischen Auslandsgermanistik durchgeführt wird. Erstens muss deshalb berücksichtigt werden, dass die Kursteilnehmenden nicht Muttersprachler sind und die deutsche Sprache auf einem unterschiedlichen Niveau beherrschen. Als Voraussetzung für das Hochschulstudium im Bereich Germanistik muss generell ein sog. erweitertes Abitur in Deutsch als Fremdsprache abgelegt werden, wobei diese Prüfung dem Niveaustufe B2 des Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens entspricht und somit im Vergleich zum normalen Abitur bereits eine fortgeschrittene fremdsprachliche Kompetenz nachweist. Auch wenn Lernende, die dieses Niveau erreichen, laut der einschlägigen Kann-Beschreibungen zur selbstständigen Sprachverwendung fähig sind, d.h. „sich zu einem breiten Themenspektrum ausdrücken“ und „Hauptinhalte komplexer Texte zu konkreten und abstrakten Themen verstehen können,“²²³ bereitet es vielen Studierenden im ersten Studienjahr Schwierigkeiten, mit authentischen deutschsprachigen Texten zu arbeiten und sich über komplexere Sachverhalte in der Fremdsprache differenziert zu äußern. Aus diesem Grund sind die ersten zwei Semester am Institut für Germanistik der Universität Debrecen vorwiegend sprachdidaktisch ausgerichtet: Studierende besuchen zwar von Anfang an Veranstaltungen,

²²³ Kann-Beschreibungen. Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Sprachen URL: <http://www.europaeischer-referenzrahmen.de/sprachniveau.php> (Stand: 30. 09. 2017)

die in die grundlegenden Arbeitsweisen und Forschungsgebiete der modernen Germanistik einführen, zugleich sind aber auch obligatorische Module zur Förderung der Ausdrucksfähigkeit in der Fremdsprache integrale Bestandteile des Ausbildungsprogramms. Bis auf einige wenige Lehrveranstaltungen, die auch für die Studierenden anderer Institute der Philosophischen Fakultät offen sind, werden Seminare und Vorlesungen in der Regel durchgehend in deutscher Sprache abgehalten.

Folglich müssen die Veranstaltungen, d.h. das Seminar *Kulturgeschichte deutschsprachiger Länder* inbegriffen, jederzeit so konzipiert und durchgeführt werden, dass Studierende gegebenenfalls nicht nur für kultur- und medienwissenschaftliche Fragestellungen sensibilisiert werden sollen, sondern ihr Wortschatz erweitert und ihre Fertigkeiten je nach Möglichkeit auch geschult werden sollen. Diese Umstände bestimmen maßgeblich sowohl die Auswahl der behandelten Texte und Themen wie auch die didaktischen Arbeitsweisen im Unterrichtsgeschehen. Eine weitere Konsequenz davon: Als Leistungsnachweis wird in diesen Seminaren entweder ein kurzes Referat (10-15 Minuten) oder eine Klausur mit offenen Fragen zum jeweiligen Thema verlangt, da eine Hausarbeit wie an deutschen Hochschulen erfahrungsgemäß eine zu große (sprachliche) Herausforderung darstellen würde. Selbstverständlich schlägt sich der sprachliche Faktor zwangsläufig auch in der Beurteilung der erbrachten Leistung nieder. Analytische Fragen lassen sich wohl kaum ohne Fachwortschatz und angemessene Redemittel beantworten. Der Sprachgebrauch spielt deshalb in der Durchführung und Evaluierung gleichermaßen eine wichtige Rolle.

Dass diese Lehrveranstaltung in der ungarischen Auslandsgermanistik angeboten wird, ist jedoch nicht nur wegen der bereits ausgeführten sprachdidaktischen Aspekte von Bedeutung. Hinzu kommt noch, dass die sequenzielle Kunst in der ungarischen Kultur- und Forschungslandschaft eine andere Stellung hat als im deutschen Sprachraum. In der öffentlichen Wahrnehmung werden Comics und Graphic Novels auch heute nicht selten als künstlerisch nicht besonders anspruchsvolle, sogar primitive Geschichten angesehen und häufig als eine skurrile subkulturelle Unterhaltungsform oder Kinderliteratur abgetan, obwohl auch in Ungarn eine Vielzahl unterschiedlichster Comics erscheint. Neben Donald Duck und den franko-belgischen Klassikern wie Asterix oder Tintin sind amerikanische Superheldencomics und Manga auch auf dem ungarischen Buchmarkt präsent und auch von ungarischen Comicschaffenden erscheinen jedes Jahr zahlreiche Strips sowie längere Geschichten, die sich durch vielfältige Erzählweisen auszeichnen. Bis zum heutigen Tag

erfreuen sich zudem die Literaturadaptionen und Geschichtscomics des Zeichners Pál Korcsmáros großer Beliebtheit und diese werden in einigen Schulen im Literaturunterricht eingesetzt. Gleichzeitig ist festzuhalten, dass Graphic Memoirs bis auf ein paar Klassiker wie Art Spiegelmans *Maus* oder Marjane Satrapis *Persepolis* nicht in ungarischer Übersetzung erhältlich sind. So bleiben zum Beispiel die Comic-Reportagen von Joe Sacco und Guy Delisle für das breite Publikum so gut wie unbekannt.

Es gibt aber eine ungarische Comicgesellschaft (*Magyar Képregény Szövetség*)²²⁴, die regelmäßig Workshops und Börsen für Comicinteressierte organisiert und sich in letzter Zeit immer intensiver im wissenschaftlichen Bereich engagiert. Die Gesellschaft, die seit 2006 jedes Jahr die besten ungarischen Comics in drei Kategorien mit dem Preis *Alfabéta-díj* prämiert, richtet das größte ungarische Comicfestival *Hungarocomix* aus und bietet somit Möglichkeit zum Austausch zwischen Comicleser_innen und Comickünstler_innen. Aktuelle Informationen über Neuerscheinungen, comicbezogene Veranstaltungen sowie Interviews findet man auf der Webseite der Gesellschaft. Eine geschlossene, jedoch nicht nur für Gesellschaftsmitglieder zugängliche Facebook-Gruppe ermöglicht weiterhin eine intensive Diskussion innerhalb der ungarischen Comicszene. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang noch zwei Initiativen. Beide zeugen davon, dass auch diese comicinteressierte Community das World Wide Web nicht nur als interaktive Plattform, sondern auch als Archiv entdeckt hat: Die eine Initiative ist ein Online-Katalog, in dem alle in Ungarn bzw. in ungarischer Übersetzung veröffentlichten Comics systematisch nach Titel, Verlag und Comickünstler_innen dokumentiert sind.²²⁵ Die Webseite verfügt über eine unkomplizierte Suchfunktion und die einzelnen Einträge beinhalten über die üblichen bibliographischen Angaben hinaus meistens auch kurze Beschreibungen. Das andere Projekt ist eine umfassende, digitale Sammlung, die vorwiegend Comicstrips umfasst, die vor der Wende in ungarischen Tages- bzw. Wochenzeitungen oder Rätselheften erschienen sind.²²⁶

Während die Comicszene in den letzten Jahren augenscheinlich besser vernetzt wurde und auch die ungarische Comicproduktion trotz der finanziellen Schwierigkeiten und der eingeschränkten Publikationsmöglichkeiten einen Aufschwung erlebt, gelten Comics und

²²⁴ Webseite der Ungarischen Comicgesellschaft (*Magyar Képregény Szövetség*): URL: <http://kepregeny.blog.hu> (Stand: 15. 04. 2018)

²²⁵ Online-Bibliographie der in ungarischer Sprache erschienenen Comics URL: <http://kepregenydb.hu> (Stand: 15. 04. 2018)

²²⁶ *Képregénymúzeum* (Online-Archiv ungarischer Comics) URL: <http://kepregenymuzeum.blog.hu> (Stand: 15. 04. 2018)

Graphic Novels in der Wissenschaft immer noch als verpönt. Auch wenn sich die Medien- und Kommunikationswissenschaften auch im ungarischen akademischen Bereich längst etabliert haben und die traditionell als literatur- und sprachwissenschaftlich orientierte Disziplinen wie Hungarologie und Germanistik heute in einer inter- und transdisziplinären Verflechtung verstanden werden, geraten Doktorand_innen und Wissenschaftler_innen, die sich der graphischen Literatur widmen, immer noch in Erklärungsnot. Tagungsveranstalter oder Professor_innen lassen sich schwer davon überzeugen, dass Comics einen legitimen Forschungsgegenstand darstellen und nicht als simple Kindergeschichten zu betrachten sind. Auch bei interdisziplinär ausgerichteten Konferenzen landet man mit einem Vortrag zu Comics häufig in einem Panel, in dem allerlei, als nicht literaturwissenschaftlich eingestufte Themenbereiche untergebracht sind. Wenn man auf einer Tagung der Auslandsgermanistik über Graphic Novels sprechen will, kann die Anmeldung erfahrungsgemäß leicht als ein Beitrag für das Panel Fremdsprachendidaktik in der Grundschule missverstanden werden.

Gleichzeitig sind positive Entwicklungen zu beobachten: Während die heute nicht mehr überschaubaren Publikationen zu Comictheorie und –analyse bis auf wenige Arbeiten wie Scott McClouds *Metacomics* in ungarischer Übersetzung kaum zu lesen sind und comicbezogene Beiträge in Zeitschriften und Sammelbänden immer noch nur vereinzelt auftauchen, zeigt sich doch wachsendes Interesse an einem disziplinübergreifenden Dialog über das Medium. Für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Comics gibt seit Jahrzehnten entscheidende Impulse der Comicübersetzer und Verleger Antal Bayer, der als Mitbegründer der Ungarischen Comicgesellschaft zahlreiche Initiativen startete und dessen Comiczensionen und essayistischen Abhandlungen nach wie vor wichtige Akzente setzt. Ein wichtiger Meilenstein war in diesem Zusammenhang, als die literatur- und kulturwissenschaftliche Zeitschrift *Szépirodalmi Figyelő* 2013 ausgewählten Fragen der Comicforschung ein Sonderheft widmete. 2014 richtete das literaturwissenschaftliche Publikationsorgan der Ungarischen Akademie der Wissenschaften *Filológiai Közlöny* eine Kolumne für Literaturcomics ein, in der seitdem regelmäßig entweder eingehende Analysen ungarischer Wissenschaftler_innen oder comictheoretische Übersetzungen erscheinen. Weiterhin bemühen sich ungarische Comicforschende aus verschiedenen akademischen Bereichen in letzter Zeit verstärkt darum, ihre Forschungsergebnisse sichtbar zu machen. Mit dem Titel *Tendenciák a kortárs magyar képregényben és képregénykutatásban* (dt.: Tendenzen der zeitgenössischen ungarischen Comics und der Comicforschung) fand im Mai 2018 bereits die dritte landesweite Tagung statt und weitere Projekte sind in Planung.

Insgesamt ist festzuhalten, dass sich die Comicforschung in Ungarn wohl noch in einer ersten Phase ihrer Etablierung befindet. Daraus folgt, dass Studierende kaum theoretische Vorkenntnisse mitbringen, weil dieses Medium in früheren, einführenden Lehrveranstaltungen möglicherweise nur marginal, wenn überhaupt behandelt wurde. Eingangs sollten Studierende daher für die medialen Besonderheiten sensibilisiert werden. Die späteren Analysefragen sollten zu den behandelten Werken jeweils so formuliert werden, dass dabei die kritische Medienkompetenz gefördert wird.

Eine weitere Herausforderung war in meinen Kursen, dass autobiographisch inspirierte oder dokumentarische Erzählweisen des Comics wie erwähnt so gut wie nicht bekannt sind, obwohl die Comics und Graphic Novels über die Vorwendezeit ihre Handlungen häufig als erlebte Geschichte inszenieren und auf die vielfältigen Authentisierungstechniken von Comic-Reportagen und Graphic Memoirs zurückgreifen. Vergleiche und Analogien sind jedoch aus den genannten Gründen weniger praktikable Methoden im Unterricht. Es kann außerdem Schwierigkeiten bereiten, dass der ungarische Begriff für Comics *képregény* (wortwörtlich: Bild-Roman) alle möglichen Formate und Spielarten der graphischen Kunst bezeichnen kann. Manga wird in der Umgangssprache ebenso *képregény* genannt, wie kurze Comicstrips in Tageszeitungen, ein Marvel Comicalbum oder eine Graphic Novel.

Diese Mehrdeutigkeit der muttersprachlichen Bezeichnung eignete sich dennoch hervorragend zum Einstieg: In einer der ersten Sitzungen haben wir die Ambivalenz des Wortes *képregény* anhand von kurzen Comicbeispielen problematisiert. Die Kursteilnehmenden mussten sich in Kleingruppen einerseits mit Lexikoneinträgen zu Comics beschäftigen und andererseits Karikaturen, Comicstrips bzw. Panelsequenzen miteinander vergleichen. Die Definitionen waren absichtlich so ausgewählt worden, dass sie mit vielen negativen Wertevorstellungen befrachtet waren und Einblicke in frühere Betrachtungsweisen boten. Verwendet wurden zum Beispiel ältere Ausgaben des Meyers-Lexikons aus den 1960er und 1970er-Jahren. Eine anschließende Diskussion im Plenum erwies sich in mehrfacher Hinsicht als zielfördernd: Die Aufgabe griff Bekanntes auf und ermöglichte eine problemorientierte Auseinandersetzung mit theoretischen Konzepten, ohne dabei die Studierenden sprachlich zu überfordern. Einige Ausdrücke wie Kriegshetze und Gewaltverbrechen waren in diesen kurzen Beschreibungen möglicherweise zwar unbekannt, aber das sprachliche Instrumentarium, d.h. die Redewendungen, mit denen man

Zustimmung/Ablehnung oder Kontraste zum Ausdruck bringen kann, war grundsätzlich vorhanden.

Über die sprachlichen Mittel hinaus verfügten die Studierenden doch über bestimmte Vorkenntnisse, auf denen ich im Kurs aufbauen konnte. Es fehlte wie erwähnt an theoretischem Wissen und für die Teilnehmenden war es zuerst ungewöhnlich, Comics als selbstständiges Medium mit spezifischen Darstellungsweisen wahrzunehmen und nicht als „bebilderte Literatur“ zu betrachten. Gleichzeitig waren die meisten Studierenden mit den historischen Ereignissen, die im Mittelpunkt dieser Lehrveranstaltung standen, im Großen und Ganzen vertraut. Obwohl von einem differenzierten Verständnis der deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte wohl nicht die Rede sein konnte, mussten elementare Konzepte wie Stunde Null, Kalter Krieg oder Republikflucht nicht eingeführt werden. Selbstverständlich waren die Teilnehmenden sprachlich nicht immer fit genug, um sich über diese Themenkomplexe auszutauschen, aber grundlegendes Faktenwissen und die wichtigsten Zusammenhänge wurden bereits im Gymnasium vermittelt. Darum war es überhaupt möglich, in diesem Seminar die Erzählweisen des Comics zu diskutieren. Ohne dass die Teilnehmenden zeithistorische Basiskenntnisse gehabt hätten, wäre es unvorstellbar, in diesem Zeitrahmen und auf diesem Sprachniveau nicht nur die inhaltliche, sondern auch die formale Gestaltung der Comicerzählungen zu thematisieren.

Damit die Wochenthemen lexikalisch entsprechend vorentlastet sind (d.h. das spezifische Vokabular der Schwerpunktthemen bekannt ist) und die Studierenden über die aktuell behandelte zeithistorische Problematik Gedanken machen, habe ich relativ früh beschlossen, zusätzliche kurze Videos einzusetzen. Auch wenn das Zeitzeugenprojekt *Gedächtnis der Nation* eindeutig als populärwissenschaftliche Initiative einzustufen ist und in der gefühlsbetonten Erzähltradition des zeitgenössischen Geschichtsfernsehens steht, fiel meine Entscheidung auf diese YouTube-Videos. Zum einen sind diese Videos relativ kurz (im Schnitt etwa 5 bis 10 Minuten) und online problemlos verfügbar, zum anderen bietet das Portal neben Zeitzeugengesprächen zu ausgewählten Themen überblicksartige Darstellungen. Als Vorbereitung für die Sitzungen haben die Studierenden jeweils zwei-drei solche Videos und ein paar Leitfragen bekommen, die sie in einem kurzen Aufsatz (100-120 Worte) via Google-Formulare beantworten mussten. Diese Fragen bezogen sich auf jene Aspekte des historischen Ereignisses, die in der kommenden Sitzung behandelt wurden. Mein Ziel war also, Studierenden Anregungen und Anhaltspunkte zu geben und sie im Vorfeld auf potenziell

unbekannte und schwierige Wortschatzelemente hinzuweisen. Über diese Schreibaufgabe hinaus mussten die Teilnehmenden Sequenzen aus DDR-Geschichtscomics lesen.

Die Sitzungen wurden jeweils so gestaltet, dass eingangs die Aufsätze über die Videos gemeinsam besprochen wurden. Manchmal habe ich die die Videos auch in der Sitzung noch einmal gespielt oder mit anderen ähnlichen Aufzeichnungen ergänzt. Auf diese Weise konnten kultur- und epochenspezifische Inhalte wie Westpaket oder Bückware gemeinsam erarbeitet werden. Zugleich war es möglich, Hörverstehen mit authentischem Material zu trainieren, weil viele Zeitzeug_innen eine dialektal gefärbte, umgangssprachliche Sprechweise hatten. Als Ausgangspunkt für die Diskussionen über die Graphic Novels diente also diese Schreibaufgabe. Im Fokus der Sitzungen standen folgende Themenbereiche: der Aufstand vom 17. Juni, Berliner Mauer, Mauerflucht, Geteilte Familien und Mauerfall. Zu den Ereignissen in Ost-Berlin im Jahr 1953 wurden Sequenzen aus Kitty Kahanes Comic gewählt, während die stark dokumentarisch geprägten Arbeiten von Thomas Henseler und Susanne Buddenberg zum Thema Mauerbau und Mauerflucht eingesetzt wurden. Simon Schwartz' *Drüben!* eignete sich sehr gut zur Vermittlung der Familienproblematik und bot interessante Einblicke in die Wahrnehmung der deutschen Teilung aus der Perspektive eines Kindes. Außerdem konnte ich auch auf die Arbeitsblätter und Aufgaben zurückgreifen, die im letzten Unterkapitel diskutiert wurden. Der unterschiedlichen Erzählweisen, mit denen der Umbruch von 1989/1990 in zeitgenössischen Comics inszeniert wird, wurden einerseits mit dem ironisch-grotesken Comic *Treibsand*, andererseits mit der authentisierenden Coming-of-Age-Geschichte *Herbst der Entscheidung* veranschaulicht.

Als ich dieses Seminar zum ersten Mal angeboten habe, wollte ich ursprünglich in zwei-drei Sitzungen zuerst Theoretisches vermitteln: in der ersten Sitzung über die postkommunistische Erinnerungskultur und über das kommunikative Gedächtnis im Allgemeinen und in weiteren Sitzung Comics als Medien des kulturellen Gedächtnisses diskutieren. Geplant war auch, dass Studierende als Einführung in das Seminarthema je einen Aufsatz von Aleida Assmann, Martin Sabrow und Harald Welzer lesen. Dieses Vorhaben ist aber kläglich gescheitert. Ohne medien- und erinnerungstheoretische Vorkenntnisse konnten die Teilnehmenden nichts mit diesen wissenschaftlichen Texten anfangen, obwohl sie keine kompletten Abhandlungen, nur kürzere Passagen hätten lesen müssen. Zudem erwiesen sich die Auszüge als eine besonders große sprachliche Herausforderung: Nicht nur die vielen unbekannt, meist abstrakten Ausdrücke, sondern auch der akademische Stil und die

einzigartige Metaphorik der Erinnerungstheorie stellten eine Hürde für die Teilnehmenden dar, die möglicherweise nicht einmal in ihrer Muttersprache ähnlichen Texten begegnet waren. Zur Comicanalyse wollte ich beim ersten Versuch auch einen kleinen methodologischen Werkzeugkasten bereitzustellen, bevor sich die Studierenden mit den Comicsequenzen zu diesen genannten Themen auseinandersetzen. Dies war trotz der vielfältigen Beispiele ebenfalls erfolglos und führte eher zu Verwirrungen. Zum zweiten Mal bewährte sich stattdessen die Methode, medienspezifische Gestaltungsweisen und narrative Verfahren ausgehend von den behandelten Sequenzen der DDR-Geschichtscomics gemeinsam herauszuarbeiten und gegebenenfalls diese Erzähltechniken mit ähnlichen oder früher besprochenen Sequenzen zu kontrastieren.

Als Ergebnis meines Experiments, historische Landeskunde mithilfe von Comics zu unterrichten, kristallisierte sich nicht nur die Erkenntnis heraus, dass sich sowohl erinnerungs- wie auch medientheoretische Ansätze in diesen beschriebenen Unterrichtskontexten aus mehreren Gründen schlecht vermitteln lassen. Abschließend möchte ich deshalb mein Konzept und dessen Durchführung kritisch betrachten und vier Schlussfolgerungen ziehen:

1. Unterrichtskontexte umfassend erschließen

Meine Erfahrungen in dieser Lehrveranstaltung haben gezeigt, dass hervorragende Comics und ein logisches und theoretisch fundiertes Kurskonzept keine Garantie für eine erfolgreiche Durchführung sind. In meinem Experiment hat es anfangs viele Schwierigkeiten bereitet, dass ich die Vorkenntnisse der Teilnehmenden nicht richtig eingeschätzt habe. Es ist diesbezüglich eine didaktische Binsenweisheit, dass eine vorläufige Bestandsaufnahme unerlässlich ist, um Lernziele angemessen bestimmen und erreichen zu können. Wenn man historisch-landeskundliche Aspekte mit Deutschlernenden oder nichtmuttersprachlichen Studierenden anhand von Comics diskutieren will, sollte man bedenken, dass das Vokabular und die grammatikalischen Strukturen nicht die einzigen Hürden darstellen. Im Idealfall sollte man auch darüber nachdenken, inwieweit Teilnehmende mit dem Medium überhaupt vertraut sind und welche theoretischen Ansätze und Fachausdrücke unbedingt erforderlich sind, damit sie sich kritisch und differenziert über das Gelesene äußern können und nicht nur die Handlung nacherzählen.

2. Comics in mehrfachem Sinne vorentlasten

Auch wenn sich Comics und Graphic Novels durch eine dokumentarische Erzählweise auszeichnen und auf wahren Gegebenheiten beruhen, wie es oft im Klappentext heißt, empfiehlt es sich nicht, historisch-landeskundliche Themen ausschließlich auf diese Weise einzuführen und zu thematisieren. Eine solche Herangehensweise würde der Tatsache nicht Rechnung tragen, dass auch Comics und Graphic Novels historische Wirklichkeiten aus einem bestimmten Blickwinkel erscheinen lassen und daher selbst als Dokumente eines Zeitalters anzusehen sind. Meinen Erfahrungen nach ist es beim Einsatz von Geschichtscomics in ähnlichen Unterrichtssituationen sinnvoll, die Comiclektüre sowohl sprachlich wie auch inhaltlich vorzubereiten. Zu diesem Zweck haben sich in meinem Experiment kurze Videos und Texte bewährt. Im Fall von Materialien wie *Gedächtnis der Nation* sollte man jedoch auch auf ihren populärwissenschaftlichen Charakter hinweisen und dies eventuell problematisieren.

3. Problem- und aufgabenorientiert vorgehen

Obwohl ich ursprünglich davon ausgegangen bin, dass Studierende die Comicsequenzen anhand einiger Leitfragen beschreiben und analysieren können, war die Unterrichtswirklichkeit wesentlich anders: Die Arbeit war nur dann produktiv, wenn sie konkrete Aufgaben und Fragestellungen zu ausgewählten Panels bekommen haben. Weiterhin erscheint es ebenfalls ratsam, Diskrepanzen in der Repräsentation hervorzuheben und Unterschiede zwischen verschiedenen Darstellungen in Kleingruppen oder im Plenum gemeinsam herauszuarbeiten. In diesem Kontext funktionierte zum Beispiel der Vergleich zwischen den Comics *Treibsand* und *Herbst der Entscheidung* sehr gut. Die Gegenüberstellung ermöglichte das Gemachte am Comic in den Mittelpunkt der Gruppendiskussion zu stellen.

4. Medienkompetenz statt Medientheorie vermitteln

Eine meiner didaktischen Fehlentscheidungen war es zweifelsohne, dass ich beim ersten Versuch zu viel Theorie vermitteln wollte. In Lehrveranstaltungen, in denen auch andere Lernziele als die Erweiterung von medientheoretischen Kenntnissen im Fokus stehen, sollte man auf die explizite Auseinandersetzung mit theoretischen Ansätzen eher verzichten, auch wenn man diese Kurse an einer Hochschule unterrichtet. Gemeint ist damit aber auf keinen Fall, dass man auf die Förderung der kritischen Medienkompetenz verzichten sollte. Ganz im Gegenteil: Man sollte Studierende zuerst auf medienspezifische Ausdrucksweisen mit

problemorientierten Aufgabenstellungen aufmerksam machen. Nur so können Kursteilnehmende auch in der Fremdsprache Schritt für Schritt für comictheoretische Fragestellungen sensibilisiert werden.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass diese deutschsprachige Lehrveranstaltung über und mit deutschsprachigen Geschichtscomics freilich kein alleinstehendes Experiment darstellt, wenn man bedenkt, dass im deutschsprachigen Sprachraum zahlreiche comicelevante Seminare und Vorlesungen angeboten werden und die hier erwähnten Graphic Novels mittlerweile auch an vielen Schulen eingesetzt werden. Das Besondere an diesem Versuch war vielmehr, dass der Kurs im Kontext der ungarischen Auslandsgermanistik durchgeführt wurde. Die Schlussfolgerungen dieses Unterkapitels sollen in diesem Sinne Anregungen für künftige Veranstaltungen geben, die unter ähnlichen Bedingungen mit Nicht-Muttersprachlern stattfinden und ähnliche Lernziele verfolgen. Außerdem war mein Anliegen, mit Vergleichsanalysen von aktuellen Comicedidaktisierungen aus dem Bereich Deutsch als Fremd- und Zweitsprache zu einer künftigen Comicedidaktik im Fremdsprachenunterricht beizutragen und Forschungsdesiderate zu formulieren.

Ausblick: Anregungen für eine comicwissenschaftliche Erweiterung der (ungarischen) Auslandsgermanistik

In seinem Comic *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine* reflektiert Nicolas Mahler sein Leben als Comiczeichner und konfrontiert seine Leser mit verblüffenden Situationen aus seinem künstlerischen Alltag mit einem höchst reduktiven Zeichenstil. In Kapitel 6 setzt sich der österreichische Comicautor damit auseinander, wie Germanisten und Kunstwissenschaftler Comics begegnen. Der Titel *Wenn die Hölle voll ist, kommen die Germanisten auf die Erde zurück* nimmt vieles vorweg: Comics und Graphic Novels werden innerhalb der Germanistik immer noch als primitive, künstlerisch nicht besonders anspruchsvolle Geschichten eingestuft. Auch wenn es um Literaturadaptionen im Comic geht, wird schnell das Urteil gefällt, dass Graphic Novels im Vergleich zum bearbeiteten Roman minderwertig sind.

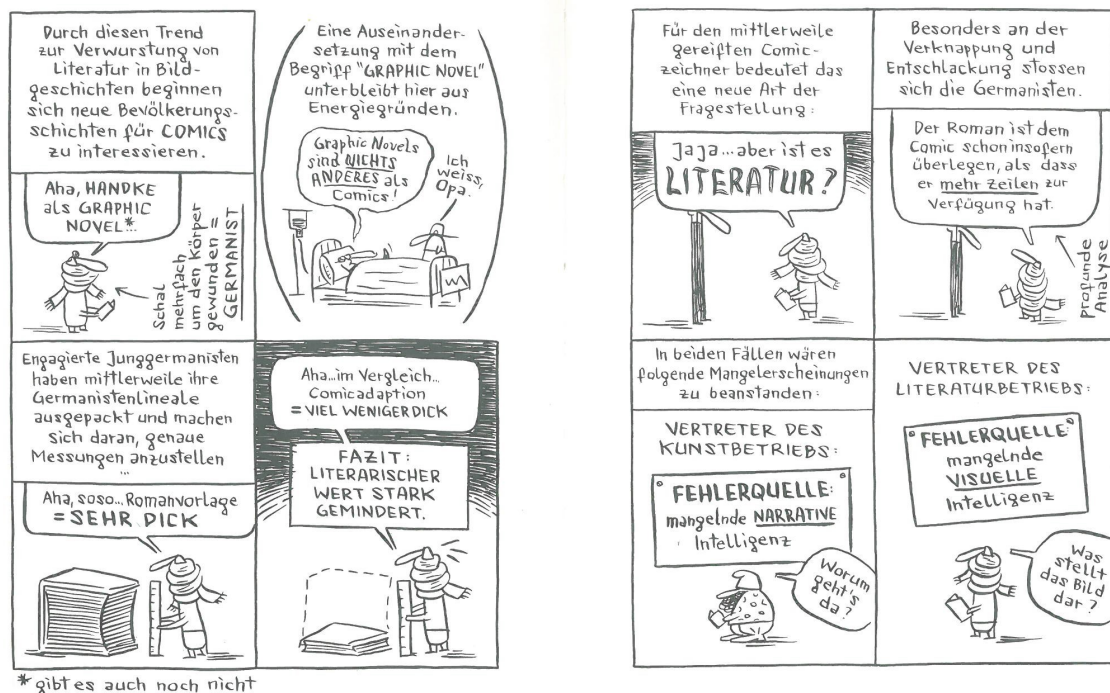


Abb. 24 Nicolas Mahler zur Interpretationsproblematik des Comics

Auf dem rechten Panel ist eine skizzenhafte Figur zu sehen, dessen Schal mehrfach um den Körper gewunden ist. Laut dem Beitezt ist diese Figur eindeutig als ein Germanist zu identifizieren. Diese Figur vergleicht mit einem sogenannten „Germanistenlineal“ die Adaption mit dem adaptierten Werk und stellt sofort fest, ein Teil des literarischen Werts sei

verloren gegangen. In einem weiteren Panel stellt dieselbe Figur die Frage an Mahlers Alter Ego, ob die Comics als literarische Erzählformen zu betrachten sind. Zum Schluss konstatiert Mahlers Germanist, dass ein Roman umfangreicher und folglich wertvoller als ein Comic ist. Für Mahler signalisiert diese ablehnende Haltung, dass die Germanistik immer noch sehr belletristisch orientiert ist und aus diesem Grund die bildliche Erzählebene des Comics nicht wahrnimmt. Neben dem Germanisten erscheint in diesem Comic auch eine weitere zwergartige Figur, die einen Kunstkritiker versinnbildlicht. Für diese Figur stellt sich die Frage nach dem Kunstcharakter und sie ist verwirrt, wenn der Comiczeichner von narrativen Verfahren zu sprechen anfängt. Nach Mahler sind Kunstkritiker zwar mit Feinsinnigkeit begabt und können die zeichnerische Gestaltungsweisen und das Zusammenspiel von Form und Farbe wohl anerkennen. Sie fühlen sich aber angeblich irritiert, wenn mit Bildsequenz eine Geschichte erzählt. In dieser Panelsequenz wird der Comic als ein Medium konstruiert, das sich gleichzeitig aus darstellenden und erzählenden Elementen zusammensetzt und ohne inter- und transdisziplinäre Herangehensweisen nicht zugänglich ist. Diese Verflechtung von visuellen und sprachlichen Komponenten wird in diesem Comicstrip als ein Alleinstellungsmerkmal des Mediums positioniert und diese Eigenschaft wird als Grund dafür angesehen, warum die Auseinandersetzung mit Comics sowohl für Kunsthistoriker als auch für Literaturwissenschaftler eine interpretatorische Herausforderung darstellt. Comics und Graphic Novels in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen und zu analysieren bereitet nach Mahler Schwierigkeiten, weil diese Aspekte wegen der fehlenden Medienkompetenz gar nicht wahrgenommen werden.

Während meines Forschungsprojekts war ich als Auslandsgermanist ebenso wie Mahlers Comicfigur häufig mit der Frage nach der Literarizität des Comics konfrontiert und ab und zu wurde die Legitimität eines solchen Forschungsvorhabens in Zweifel gezogen, in dessen Mittelpunkt Comics stehen. Aus diesem Grund war die vorliegende Arbeit auch ein Versuch, einen Blick über den Tellerrand zu werfen und Anregungen für eine medienwissenschaftliche Erweiterung der traditionell literatur- und sprachwissenschaftlich orientierten (ungarischen) Auslandsgermanistik zu geben. Mit meinen Überlegungen verfolgte ich das Ziel, die unterschiedlichen Spielarten der Zeitzeugenschaft im zeitgenössischen Comic als Teil der deutschen Erinnerungskultur zu betrachten und gleichzeitig Graphic Novels als eine hybride Erzählform zu perspektivieren. So wurde dieses Dissertationsprojekt als ein disziplinübergreifendes Unternehmen konzipiert, das von kulturwissenschaftlichen Ansätzen über medienwissenschaftliche Zugänge und didaktische Modelle bis hin zu

literaturwissenschaftlichen Gedächtniskonzepten vielfältige Deutungsweisen miteinander verbindet. Der interdisziplinäre Charakter ergab sich zum einen daraus, dass im Fokus Geschichtscomics stehen und daher rein literatur- oder kunsttheoretische Analyseverfahren nicht hinreichend sind, die im zeitgenössischen Comic hervorgebrachten Vergangenheitsentwürfe in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen und zu beschreiben. Zum anderen liegt der Grund für die vielfältigen theoretisch-methodischen Herangehensweisen darin, dass diese Arbeit das Ergebnis meiner Forschungs- und Lehrtätigkeit am Institut für Germanistik an der Universität Debrecen darstellt. Ihre Struktur und Fragestellungen spiegeln dementsprechend wesentlich jene theoretischen Modelle und Fragestellungen wider, mit denen ich mich seit meinem Magisterabschluss auseinandergesetzt habe.

Am Anfang beschäftigte ich mich zuerst mit erinnerungskulturellen Fragestellungen, wobei ich mich vor allem aufbauend auf meinen Diplomarbeiten über *Das Leben der Anderen* zunächst auf die filmischen und literarischen Repräsentationen der ostdeutschen Staatssicherheit fokussierte. Auf der Suche nach möglichen Beschreibungs- und Deutungsrahmen gelangte ich zu Piotr Sztompkas soziologisch-kulturwissenschaftlichem Ansatz. Gleichzeitig weckten die populärwissenschaftlichen Darstellungsweisen der deutsch-deutschen Teilungsgeschichte immer mehr meine Aufmerksamkeit: Zum einen wandte ich für kurze Zeit der kulturwissenschaftlich orientierten Lehrwerkforschung zu und untersuchte die DDR-Bilder in ungarischen DaF-Lehrbüchern aus der Vorwendezeit, zum anderen widmete ich aktuellen Ausstellungspraktiken der deutschen Museumslandschaft. In diesem Kontext bin ich auch mit dokumentarischen Comics über die Berliner Mauer in Berührung gekommen. Ursprünglich war die Konzeption dieses Dissertationsprojekts, die Aufarbeitung der Unrechterfahrungen in Zusammenhang mit der ostdeutschen Staatssicherheit in der Gegenwartsliteratur, im Museum und im Comic miteinander zu vergleichen.

Es kristallisierte sich jedoch heraus, dass ein solches Unterfangen die Rahmen einer Dissertation sprengen würde, weil sich diese erinnerungskulturellen Phänomene durch ihre unterschiedlichen Wirkungsweisen einen komplexen transmedialen Ansatz erfordern. Meine Arbeiten zu Geschichtscomics haben gezeigt, dass Zeitzeugenschaft als Deutungsrahmen in vielen Comics über die Vorwendezeit anzutreffen ist. So ergab sich die Frage danach, welche comicspezifischen Variationen und Funktionalisierungsweisen diese Erscheinung im zeitgenössischen graphischen Erzähldiskurs aufweist. All diese Impulse sind auf eine oder andere Weise in diese Arbeit eingeflossen und haben dafür gesorgt, dass sowohl die zentralen

Fragestellungen, als auch die Analysekategorien und –verfahren über die literaturwissenschaftlichen Ansätze der (ungarischen) Auslandsgermanistik hinausgehen. In letzter Zeit beschäftige ich mich zudem immer mit mehr Fragen der Fremdsprachendidaktik und unterrichte auch Lehrveranstaltungen, in denen die didaktischen Einsatzmöglichkeiten von verschiedenen Medien diskutiert werden. Als Deutsch- und Englischlehrer habe ich in meinen Sprachkursen wie beschrieben mit Graphic Novels und Comics experimentiert und meine Erfahrungen in Workshops für DaF/DaZ-Lehrende präsentiert. Aus diesem Grund dokumentiert diese Dissertation wie erwähnt auf eine besondere Art und Weise meinen wissenschaftlichen Werdegang und zeigt indirekt auch, wie ich von kulturwissenschaftlichen Fragestellungen über comicwissenschaftliche Ansätze zu didaktischen Modellen des Fremdsprachenunterrichts gelangte.

Deutschsprachige Graphic Novels und Comics könnte man jedoch nicht nur dadurch in die auslandsgermanistische Forschung und Lehre einbeziehen, dass man aus kulturwissenschaftlichen oder fremdsprachendidaktischen Perspektiven diese Bildgeschichten befragt und wie ich in der vorliegenden Arbeit zu zeigen versuchte. Weitere Möglichkeiten für eine comicwissenschaftliche Erweiterung und zugleich für eine interdisziplinäre Öffnung der Auslandsgermanistik stellen einerseits kunsthistorische Fragestellungen dar: Wenn man nicht den Comic nicht als populärkulturelles Medium ansieht, sondern als Variation des Prinzips Bildgeschichte,²²⁷ so öffnen sich Perspektiven für vergleichende Analysen mit anderen visuellen Erzählformen. Andererseits könnte man auch die Wechselwirkungen zwischen Comic und Literatur zum Anlass nehmen, die literaturwissenschaftlichen Deutungskonzepte zu revidieren und zu erweitern. Diesbezüglich bieten sich vor allem Adaption und Kombination als Leitbegriffe an.²²⁸

Comicübersetzungen könnten außerdem auch eine fruchtbare Verbindung von literatur- und sprachwissenschaftlichen Fragestellungen innerhalb der Auslandsgermanistik ermöglichen, wobei wiederum die Produktions- und Rezeptionskontexte auch berücksichtigt werden sollten und medien- und kulturwissenschaftliche Aspekte auch untersucht werden sollten.²²⁹ Zum Schluss sei festgehalten: Wenn die (ungarische) Auslandsgermanistik die

²²⁷ Vgl. Grünewald, Dietrich. Die Kraft der narrativen Bilder. Susanne Hochreiter/ Ursula Klingenböck (Hg.). Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld. transcript, 2014. 17-51.

²²⁸ Vgl. Schmitz-Emans, Monika. Comic und Literatur – Literatur und Comic. Zur Einführung. Dies. (Hg.). Comic und Literatur: Konstellationen. Berlin-Boston. De Gruyter. 1-13.

²²⁹ Vgl. Kaindl, Klaus. Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog : am Beispiel der Comicübersetzung. Tübingen. Stauffenburg-Verl. 2004.

Sprache und Kultur der deutschsprachigen Länder erschließen und vermitteln soll, dann darf man Comics und Graphic Novels unabhängig von ihren thematischen Schwerpunkten oder narrativen Gestaltungsweisen nicht außer Acht lassen, weil diese Erzählwerke über gesellschaftliche, kulturelle und auch sprachliche Entwicklungen informieren und eine produktive Erweiterung von traditionellen, literatur- und sprachwissenschaftlich orientierten Fragestellungen ermöglichen.

Literaturverzeichnis

Analysierte Comicsrips und Graphic Novels

- Fernandez, Miguel: Ohne Titel (Karikatur über einen Fußballspieler). Webseite des Karikaturisten. www.gegen-den-strich.com (Stand: 20. 08. 2018)
- Gáspár, Tamás: Wie Angela Merkel den Mauerfall verschwitzte. In: *BILD*. 9. November 2014. 13.
- Henseler, Thomas/Susanne Buddenberg: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011.
- Mahler, Nicolas. Franz Kafkas nonstop Lachmaschine. Berlin. Reprodukt. 2014.
- Mönch, Max/Lahl, Alexander/Kahane, Kitty: Treibsand: Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR. Berlin. Metrolit. 2014.
- Mönch, Max/Lahl, Alexander/Köhler, Tim/ Kahane, Kitty: 17. Juni. Die Geschichte von Armin & Eva. Berlin. Metrolit. 2013.
- Weyhe, Birgit: Madgermanes. Berlin. Avant. 2016.

Sekundärliteratur

- Ahbe, Thomas / Rainer Gries /Wolfgang Schmale (Hg.). Die Ostdeutschen in den Medien. Das Bild von den Anderen nach 1990. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2009.
- Anette Simon: Das Leben und die Anderen. Eine Polemik. Forum der Psychoanalyse. 2007/ 2. (23) 174-180.
- Angelow, Jürgen. Gutachten zur 9. Sitzung der Enquete-Kommission 5/1 am 18.03.2011. Würdigung von Opposition und Widerstand und Anerkennung des erlittenen Unrechts im Land Brandenburg. Seite 50. Webpräsenz Landtag Brandenburg. URL: https://www.landtag.brandenburg.de/media_fast/5701/aktuell_Gutachten_Juergen_Angelow_Opposition_Widerstand_Unrecht_.pdf (Stand: 20. 03. 2018)
- Assmann, Aleida: Die Last der Vergangenheit. Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History (Online-Ausgabe) 2007/3. URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id=4398> (Stand: 26. 03. 2018) , Druckausgabe: 375-385.

- Assmann, Aleida: Die Re-Europäisierung der Erinnerung an die DDR: Die Erinnerung an die DDR - ein Deutscher Sonderweg? Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur; Stiftung Gedenkstätten Sachsen-Anhalt (Hg.). Bearb. von Annegret Stephan und Daniel Bohse. Es ist noch lange nicht vorbei: Erinnerungen und die Herausforderungen bei der Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit. Berlin. Metropol, 2012. 17-36.
- Barck, Simone / Siegfried Lokatis. Zensurspiele. Heimliche Literaturgeschichte aus der DDR. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2008.
- Bedő, Éva .Deutsch mit Comics 1. Arbeitsbuch. Budapest: KELLO. 2017
- Berghahn, Daniela. Remembering the Stasi in a Fairy Tale of Redemption: Florian Henckel von Donnersmarks Das Leben der Anderen. Oxford German Studies 2009. 38/3. 321-333.
- Bertram, Christiane: Zeitzeugen im Geschichtsunterricht: Chance oder Risiko für historisches Lernen? Eine randomisierte Interventionsstudie. Schwalbach/Ts. Wochenschau Verlag. 2017.
- Blank, Juliane. Vom Sinn und Unsinn des Begriffs Graphic Novel. Berlin. Ch. A. Bachmann. 2014. 21-23.
- Bohley, Peter. Erlebte DDR-Geschichte. Zeitzeugen berichten. Berlin. Ch. Links, 2014.
- Brinitzer, Michaela. Zack. Deutsch lernen mit Comics. Stuttgart. Klett. 2015.
- Brunner, Markus. Critizing Collective Trauma: A Plea for a Fundamental Social Psychological Reflection of Traumatization Processes. Barrette, Catherine /Haylock, Bridget /Mortimer, Danielle (Hg.). Traumatic Imprints. Performance, Art, Literature and Theoretical Practice, Oxford: Inter-Disciplinary Press. 2012. 199–207
- Burke, Peter. Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Aus dem Englischen von Matthias Wolf. Verlag Klaus Wagenbach. Berlin. 2003.
- Cerri, Chiara. Comics zu aktuellen zeitgeschichtlichen Sujets. Eine visuell-sprachliche Herausforderung für den landeskundlichen DaF-Unterricht. In: Marc Hieronimus (Hrsg.). Visuelle Medien im DaF-Unterricht. Göttingen: Universitätsverl. Göttingen. 2014. 119-145
- Chiara, Cerri (2014): Comics zu aktuellen zeitgeschichtlichen Sujets. Eine visuell-sprachliche Herausforderung für den landeskundlichen DaF-Unterricht. In: Marc Hieronimus (Hrsg.): Visuelle Medien im DaF-Unterricht. (Materialien Deutsch als Fremdsprache, 90.) Göttingen: Universitätsverl. Göttingen, 119-145.

- Christoph Kleßmann: Verflechtung und Abgrenzung. Aspekte der geteilten und zusammengehörigen deutschen Nachkriegsgeschichte. Aus Politik und Zeitgeschichte, 29/30, 16. Juli 1993, 30-41.
- Chronik der Stasi-Unterlagen-Behörde. BStU-Webseite (www.bstu.bund.de).
- Chute, L. Hillary. Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge, Massachusetts/London, England. The Belknap Press of Harvard UP. 2016.
- Dolle-Weinkauff, Bernd. Comic, Manga, Graphic Novel. Tillmann, Angela/ Fleischer, Sandra (Hg.) Handbuch Kinder und Medien. Wiesbaden. Springer. 2014. 457-468.
- Dolle-Weinkauff, Bernd. Was ist ein 'Geschichtscomic'? Über historisches Erzählen in Comic, Manga und Graphic Novel. Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung. 2014 24/3. 29-46.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: „Über Gewalt-Design im Comic“. In: Dolle-Weinkauff, Bernd- Ewers, Hans-Haino- Jaekel, Regina (Hg.). Gewalt in aktuellen Kinder- und Jugendmedien. Von der Verherrlichung bis zur Ächtung eines gesellschaftlichen Phänomens. Weinheim und München: Juventa, 127-146.
- Duncan, Randy/ Smith, J. Matthew/ Levitz, Paul. The Power of Comics. History, Form and Culture. 2nd Edition. London-Oxford-New York-New Delhi-Sydney. Bloomsbury.
- Eisner, Will. Comics and Sequential Art. Tamarac/ Florida. Poorhouse. 1985.
- Elsner, Daniela. Pop! Wow! Zoom! Mit graphic novels fremdsprachliche literacies fördern. In: Grünewald, Andreas- Plikat, Jochen- Wieland Katharina (Hrsg.): Bildung–Kompetenz–Literalität: Fremdsprachenunterricht zwischen Standardisierung und Bildungsanspruch. Seelze Kallmeyer- Klett. 2013. 194-205.
- Erll, Astrid. „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses“. Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.). Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. De Gruyter: Berlin, 2005. 249-276.
- Erll, Astrid. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Berlin. Metzler. 2005. 61-80.
- Ernst, Christian (Hg.). Geschichte im Dialog? 'DDR-Zeitzeugen' in Geschichtskultur und Bildungspraxis. Schwalbach/Ts. Wochenschau Verlag. 2014
- Ernst, Christian / Schwarz, Peter Paul. Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien eines (zeit-)geschichtskulturellen Paradigma sin Kontexten von 'NS-Vergangenheitsbewältigung' und 'DDR-Aufarbeitung'. BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, 2012 (25) 1 25-49.

- Felman, Shoshana. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/ London: Routledge.1992.
- Frahm, Ole. *Die Fiktion des Graphischen Romans*. Hochreiter, Susanne / Klingeböck, Ursula (Hg.). *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: transcript, 2014, 53–77.
- Frahm, Ole. *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- François, Etienne- Hagen Schulze: Einleitung. Ders. (Hg.). *Deutsche Erinnerungsorte*. Bd. I. München. C.H. Beck. 2001. 9-24.
- Führer, Caroline (Hg.). *Die andere deutsche Erinnerung*. Göttingen. V&R Unipress. 2016
- Gabler, Wolfgang: *Diskurs der Unbegreiflichkeit – Zur Geschichte der Wenderomane*. Kollmorgen, Raj/Koch, Frank Thomas/Dienel, Hans-Liudiger (Hg.). *Diskurse der deutschen Einheit. Kritik und Alternativen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011. 167-192.
- Gieseke, Jens. *Die Stasi und ihr IM*. Sabrow, Martin (Hg.). *Erinnerungsorte der DDR*. München: C.H. Beck. 2009. 98- 108.
- Großbölting, Thomas. *Die DDR als „Stasi-Staat“? Das Ministerium für Staatssicherheit als Erinnerungsmoment im wiedervereinigten Deutschland und als Strukturelement der SED-Diktatur*. In: Ders. (Hg.). *Friedensstaat, Leseland, Sportnation? DDR-Legenden auf dem Prüfstand*. Bonn. Bundeszentrale für politische Bildung. 2010. 50-73.
- Grub, Frank Thomas: *'Wende' und 'Einheit' im Spiegel der deutschsprachigen Literatur*. Berlin- New York. De Gruyter. 2003.
- Grünewald, Dietrich. *Comics, Kitsch oder Kunst? Die Bildgeschichte in Analyse und Unterricht. Ein Handbuch zur Comic-Didaktik*. Weinheim. Basel: Belz. 1982.
- Grünewald, Dietrich. *Die Kraft der narrativen Bilder*. Susanne Hochreiter/ Ursula Klingeböck (Hg.). *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld. transcript, 2014. 17-51.
- Gundermann, Christine. *Jenseits von Asterix: Comics im Geschichtsunterricht*. Schwalbach/Ts. Wochenschau-Verl. 2007.
- Gundermann, Christine: *Comics als historische Quelle*. *Visual History*. Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung. URL: <https://www.visual-history.de/2015/01/26/comics-als-historische-quelle/> (Stand: 2. 04. 2018)
- Hallet, Wolfgang. *Graphic Novels. Literarisches und multilaterales Lernen mit Comic-Romanen*. *Der fremdsprachliche Unterricht Englisch*. 2012/117. 2-8.

- Hallet, Wolfgang. Graphic Novels. Literarisches und multilaterales Lernen mit Comic-Romanen. Der fremdsprachliche Unterricht Englisch. 2012/117. 2-8.
- Hans-Jürgen, Pandel. Comicliteratur und Geschichte. Gezeichnete Narrativität, gedeutete Geschichte und die Ästhetik des Geschichtsbewußtseins. Geschichte lernen. 1994 (8) 37. 18-26.
- Hausmanning, Thomas. Die Hochkultur-Spaltung. »Graphic Novel« aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive." Dietrich Grünewald (Hg.). Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie. Bochum: Ch. A. Bachmann, 2013. 17–30.
- Hieronimus, Marc. Geschichtscomics im DaF-Unterricht. In: Nieradka, Magali Laure; Specht, Denise (Hrsg.): Fremdkörper? Aspekte der Geisteswissenschaften in der Auslandsgermanistik und im DaF-Unterricht. Münster: Lit-Verlag, 2009. 101-114.
- Hillenbach, Anne. Authentisierungsstrategien in historischen Comics. Hangartner, Urs/Keller, Felix/Oechslin, Dorothea (Hg.). Wissen durch Bilder: Sachcomics als Medien von Bildung und Information. Bielefeld. transcript, 2013. 131-147.
- Hoffmann, Hilde. Der Zeitzeuge als Fernsehfigur. Zeitzeugeneinsatz in Dokumentationen zum 40. Jahrestag des Mauerbaus. Jahrbuch für Pädagogik. 207-220.
- Hüttmann, Jens/ Arnim-Rosenthal, Anna von (Hg.). Gelebte Geschichte. DDR-Zeitzeugen in Schulen: ein Leitfadens für Lehrkräfte. Berlin. Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur. 2016.
- Joachimsthaler, Jürgen: Literatur in der ‚Wende‘ – ‚Wende‘ in der Literatur? 10 Thesen. Surynt, Izabela/Zybura, Marek (Hg.). Die Wende. Die politische Wende 1989/90 im öffentlichen Diskurs Mittel- und Osteuropas. Hamburg. DOBU Verlag 2007. 144-172.
- Kaindl, Klaus. Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog : am Beispiel der Comicübersetzung. Tübingen. Stauffenburg-Verl. 2004.
- Kansteiner, Wulf 2004. Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945. Jaeger, Friedrich / Rüsen, Jörg (Hg.). Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 3 Weimar: J. B. Metzler. 2004. 109–138
- Kansteiner, Wulf. Aufstieg und Abschied der NS-Zeitzeugen in den Geschichtsdokumentationen des ZDF. Sabrow, Martin/ Frei, Norbert (Hg.). Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945. Göttingen. Wallstein. 2012. 320-353.

- Kersten, Sonja. Mauerfall-, Post-DDR-, Vereinigungs-, Nachwende- oder doch Wendeliteratur? Eine kleine Expedition durch einen großen Begriffsdschungel. Online-Zeitschrift Literaturkritik. Nr. 10 2015. URL: <http://literaturkritik.de/id/21125> (Stand: 10. 04. 2018)
- Kesper-Biermann, Sylvia/ Severin-Barboutie, Bettina. Verflochtene Vergangenheiten: Geschichtscomics in Europa, Asien und Amerika. Perspektiven auf ein Forschungsfeld. *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*. 2014 24/3. 7-28.
- Krämer, Sybille. Vertrauenschenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft. Sybille Schmidt / Sybille Krämer/ Ramon Voges (Hg.). *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld. transcript. 117-139.
- Kuzminykh, Ksenia. Comics und graphic novels im multikulturellen Deutschunterricht. In: *Glottodidactica*, 2014/41/2, 75-86.
- Kühner, Angela. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag. 2008
- Laub, Dori. *Truth and Testimony: The Process and the Struggle*. Caruth, Cathy (Hg.). *Trauma. Explorations in Memory*. London. The John Hopkins University Press. 1995. 61-75.
- Leh, Almut. Forschungsethische Probleme in der Zeitzeugenforschung. *BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 2000 (13)1, 64-76.
- Lindenberger, Thomas. Stasiplotation: Why Not? The Scriptwriter's Historical Creativity in "The Lives of Others." *German Studies Review*. 2008. 31/3. 557-566.
- McCloud, Scott. *Comics richtig lesen*. Hamburg. Carlsen. 1994. 17.
- Mempel, Caterina . Verstehensprobleme bei der Comic-Rezeption in der Erst- und Fremdsprache. Eine vergleichende Untersuchung mittels Laut-Denk-Daten. In: Lutjeharms, Madeline; Schmidt, Claudia (Hrsg.). *Lesekompetenz in Erst-, Zweit- und Fremdsprache*. Tübingen. Narr. 2010. 189-205.
- Mickwitz, Nina. *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*. New York. Palgrave Macmillan US. 2016.
- Mounajed, René. Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics. Dietrich Grünewald (Hg.). *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Bochum. Ch. A. Bachmann, 2010. 129–154.
- Mounajed, René. *Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*. Frankfurt a. M. Peter Lang. 2009.

- Munier, Gerald. Geschichte im Comic: Aufklärung durch Fiktion? ; über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart. Hannover : Unser Verl. 2000.
- Opitz, Michael/ Hofmann, Michael (Hg.). Metzler-Lexikon DDR-Literatur. Autoren - Institutionen - Debatten. Metzler, Stuttgart 2009.
- Palandt, Ralf. Comics- Geschichte, Struktur, Interpretation. Marc Hieronimus (Hg.). Visuelle Medien im DaF-Unterricht. (Materialien Deutsch als Fremdsprache, 90.) Göttingen: Universitätsverl. Göttingen, 2014. 77–118.
- Plato, Alexander von (2000): Zeitzeugen und die historische Zunft. Erinnerung, kommunikative Tradierung und kollektives Gedächtnis in der qualitativen Geschichtswissenschaft – ein Problemaufriss. BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 2000 (13) 1, 5-29.
- Plein, Frank/ Breslauer, Christine. Halb sieben vor dem Kino. Ein Comic-Sprachkurs für Anfänger. Stuttgart: PONS. 2017.
- Reinfried, Marcus. Lehr- und Lernmaterialien und Unterrichtsmedien. Visuelle Medien. In: Karl-Richard Bausch – Herbert Christ- Hans-Jürgen Krumm (Hrsg.): Handbuch Fremdsprachenunterricht. (=UTB 8043) Tübingen- Basel: A. Francke. 2007. 416-420.
- Sabrow, Martin. Der Zeitzeuge als Wander zwischen zwei Welten. Martin Sabrow/ Frei, Norbert (Hg.). Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945. Göttingen. Wallstein. 2012. 13-32.
- Sabrow, Martin. Die DDR erinnern. In: Ders. (Hg.). Erinnerungsorte der DDR. München: C.H. Beck. 2009. 11-27.
- Sabrow, Martin. Die DDR zwischen Geschichte und Gedächtnis. Ernst, Christian (Hg.) Geschichte im Dialog? 'DDR-Zeitzeugen' in Geschichtskultur und Bildungspraxis. Schwalbach/ Ts. Wochenschauverlag. 23-37.
- Sabrow, Martin: Die Lust an der Vergangenheit. Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History (Online-Ausgabe) 2007/3. URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2007/id%3D4667> (Stand: 26. 03. 2018) , Druckausgabe: 386-392.
- Satjukow, Silke. „Zeitzeugen der ersten Stunde“. Erinnerung an den Nationalsozialismus in der DDR. Martin Sabrow/ Frei, Norbert (Hg.) Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945. Göttingen. Wallstein. 201-224.
- Schenk, Ralf. Die DDR im deutschen Film nach 1989. Aus Politik und Zeitgeschichte 2005/44. 31-38.

- Schmid, Johannes C.P. Shooting Pictures, Drawing Blood. The Photographic Image in the Graphic War Memoir. Ch. A. Bachmann Verlag. Berlin. 2016.
- Schmitz-Emans, Monika. Comic und Literatur – Literatur und Comic. Zur Einführung. Dies. (Hg.). Comic und Literatur: Konstellationen. Berlin-Boston. De Gruyter. 1-13.
- Scholz, Michael: Comics als Quelle der Geschichtswissenschaft. Mit Beispielen aus der DDR-Geschichte. Dietrich Grünwald (Hg.). Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie. Bochum: Ch. A. Bachmann, 2013.199-217.
- Schulz, Sonja. Der Nationalsozialismus im Film: von Triumph des Willens bis Inglourious Basterds. Berlin. Bertz + Fischer.
- Schüle, Annegret/Thomas Ahbe/Rainer Gries (Hg.). Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur. Leipzig. Leipziger Universitätsverlag, 2006.
- Schüwer, Martin. Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Trier: Wiss.-Verlag Trier. 2008.
- Schwarck, André. Woraus sich Erinnerung speist. Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung. #4. URL: <http://www.closure.uni-kiel.de/closure4/schwarck> (Stand: 12. 04. 2018)
- Shooman, Yasemin. Kronzeuginnen der Anklage? Zur Rolle muslimischer Sprecherinnen in aktuellen Islam-Debatten. Sybille Schmidt / Sybille Krämer/ Ramon Voges (Hg.). Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld. transcript. 331-352.
- Staeck, Klaus. Die Gedanken sind frei: Plakate. Berlin: Eulenspiegel-Verlag. 1980.
- Steinbach, Peter. Die Stasi. François, Étienne / Schulze, Hagen (Hg.). Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 2, München. 2002. 349- 366.
- Studienmaterial zur Geschichte des MfS, hrsg. von der JHS, 1980, Teil III, S. 19 (BStU ZA, SA 553/III).
- Szalay, Kristóf. Deutsch mit Comics 1. Lehrbuch. Budapest: Central Holding. 2013.
- Szalay, Kristóf. Deutsch mit Comics 2. Lehrbuch. Budapest: KELLO. 2017.
- Szépirodalmi Figyelő. 2013/4. (Sonderheft über Comics)
- Sztompka, Piotr. Society in Action: The Theory of Social Becoming, Chicago. The University of Chicago Press. 1991.
- Sztompka, Piotr. The ambivalence of social change: Triumph or trauma? Polish Sociological Review 2000/131. 275-290. zitiert nach der Online-Veröffentlichung desselben

Textes: WZB Discussion Paper, No. P 00-001 2000. URL:
<http://hdl.handle.net/10419/50259> (Stand: 21. 04. 2018)

- Sztompka, Piotr. The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies. Alexander, Jeffrey C. (Hg.). Cultural Trauma and Collective Identity, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press. 2004. 155–195
- Volkan, Vamik D. Enemies on the Couch. A Psychopolitical Journey Through War and Peace. Durham. Pitchstone. 2013.
- Welke, Tina: Tatort Deutsche Einheit. Ostdeutsche. Identitätsinszenierung im »Tatort« des MDR. Bielefeld. transcript 2012.
- Welzer, Harald. Die Medialität des menschlichen Gedächtnisses. BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, 2008 (21) 1 15-27.
- Wierling, Dorothee. Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis – drei Geschichten und zwölf Thesen. BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalys. 2008 (21) 1. 28-36.

Zeitungsartikel und Webseiten

- Alperstaedt, Melanie: „Geschichte in einer unterhaltsamen Form: Das Comic „Grenzfall“ aus dem avant-verlag“. Webseite des DDR-Museums. 10. Januar 2012 URL: <http://www.ddr-museum.de/de/blog/thema-ddr/geschichte-in-einer-unterhaltsamen-form-das-comic-bdquogrenzfallldquo-aus-dem-avant-verlag> (Stand: 1. Juni 2015)
- ARD-Tagesschau, 25. 4. 2014 (14-Uhr-Sendung).
- Bertsch, Matthias: „Auf den Spuren einer Diktatur“. Webseite des Deutschlandfunks. 8. August 2011. URL: http://www.deutschlandfunk.de/auf-den-spuren-einer-diktatur.1310.de.html?dram:article_id=194430 (Stand: 1. Juni 2015)
- Bewarder, Manuel/ Lutz, Martin/ Müller, Uwe: Die NSA wird als neue Stasi verunglimpft. Die Welt. Online-Ausgabe vom 3. 8. 2013 URL: https://www.welt.de/print/die_welt/politik/article118653820/Die-NSA-wird-als-neue-Stasi-verunglimpft.html (Stand: 21. 04. 2018)
- Bildungsprogramme für weiterführende Schulen. Webseite des Jüdischen Museums Berlin. URL: https://www.jmberlin.de/sites/default/files/jmb_bildungsprogramme_weiterfuehrende_schulen_2018.pdf (Stand: 12. 03. 2018)
- Der junge Goethe. Hörspiel und Comic für Schüler und Studenten. Webseite des Goethe-Instituts Italien. URL: <https://www.goethe.de/ins/it/de/spr/unt/ver/djg.html> (Stand: 20. 06. 2018)
- Digitales Fotoarchiv Jugendopposition in der DDR. URL: <http://www.jugendopposition.de/> (Stand: 1. Juni 2015)
- Engler, Katja. Die beste Comic-Zeichnerin. Hamburger Abendblatt. Online-Ausgabe vom 09. 06. 2016. URL: <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article207660909/Die-beste-Comic-Zeichnerin.html> (Stand: 14. 04. 2018)
- Engler, Katja. Hamburgerin als beste Comic-Zeichnerin ausgezeichnet. Hamburger Abendblatt. Online-Ausgabe vom 09. 06. 2016. URL: <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article207662361/Hamburgerin-als-beste-Comic-Zeichnerin-ausgezeichnet.html> (Stand: 14. 04. 2016)

- Garton Ash, Timothy: The Stasi on Our Minds. The New York Review of Books. Online-Artikel vom 31. 5. 2007. URL: <http://www.nybooks.com/articles/2007/05/31/the-stasi-on-our-minds/> (Stand: 21. 04. 2018)
- Gáspár, Tamás: „Wie Angela Merkel den Mauerfall verschwitzte“. In: BILD. 9. November 2014. 13.
- Graphic Novels in der Schule. Webseite des Goethe-Instituts Schweden. URL: <https://www.goethe.de/ins/se/de/spr/unt/kum/duc.html> (Stand: 20. 06. 2018)
- Holtschulte, Michael: Das Leben der Anderen 2.0. Webseite des Künstlers (<http://www.totaberlustig.com/comics/2013-07-10-NSA%202.jpg>)
Erscheinungsdatum: 10. 07. 2013. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Michael Holtschulte.
- Kann-Beschreibungen. Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Sprachen URL: <http://www.europaeischer-referenzrahmen.de/sprachniveau.php> (Stand: 15. 04. 2018)
- Kansteiner, Wulf. Zeitzeugen gesucht. Dabei gewesen sein ist alles. Die Zeit. 29.12.2011. 21. Online-Ausgabe: <http://www.zeit.de/2012/01/Kansteiner-Zeitzeugen> (Stand: 12. 04. 2018)
- Képregénymúzeum (Online-Archiv ungarischer Comics) URL: <http://kepregenymuzeum.blog.hu> (Stand: 15. 04. 2018)
- Klussmann, Gabriele /Lehmann, Karin- Schott, Peter. Umgang mit Texten in anderer medialer Form. Unterrichtsmaterialien zur Graphic Novel „drüben!“ von Simon Schwartz. Eine Handreichung für den Deutschunterricht. Berlin: Senatsverwaltung für Bildung Jugend und Wissenschaft. 2016. URL: https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/rlp-online/Teil_C/Deutsch/2016_05-26_Graphic_Novel.pdf (Stand:20.08.2018)
- Löwisch, Georg: Protestsymbolschöpfer. Der Mann hinter der Schäublone. Die Tageszeitung. Online-Ausgabe vom 9. 11. 2007 URL: <http://www.taz.de/!5192010/> (Stand: 21. 04. 2018)
- Lüthge, Katja. Madgermanes erzählt die Geschichte der Mosambikaner in der DDR. Berliner Zeitung. Online-Ausgabe vom 10. 06. 2016. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/comic-madgermans-erzaehlt-die-geschichte-der-mosambikaner-in-der-ddr-24205306-seite2?view=fragmentPreview> (Stand: 12. 04. 2018)
- MacLean, Rory: „Rory MacLean im Gespräch mit Susanne Buddenberg & Thomas Henseler“. Webseite des Goethe-Instituts. Dossier Medienkunst in Deutschland. April

- 2013 (Ergänzung von mir, ST) URL: <http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/bud/de10788391.htm> (Stand: 1. Juni 2015)
- Maluch, Thilo: Scientology, Ethik-Offiziere, Stasi-Methoden. Die Welt. Online-Ausgabe vom 30. 3. 2010 URL: <https://www.welt.de/fernsehen/article6982070/Scientology-Ethik-Offiziere-Stasi-Methoden.html> (Stand: 15. 04. 2018)
- Mauder, Marc: Zeitzeugen gesucht (offener Brief). Webpräsenz des Vereins Spurensuche. URL: <http://www.stasiopfer.com/zeitzeug.html> (Stand: 10. 04. 2018)
- Merschmann, Horst: Chaos Computer Club: Ziviler Ungehorsam gegen „Stasi 2.0“. Der Spiegel. Online-Ausgabe vom 30. 12. 2007 URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/chaos-computer-club-ziviler-ungehorsam-gegen-stasi-2-0-a-525923.html> (Stand: 21. 04. 2018).
- Metzner, Thorsten. Bittere Kronzeugen. Der Tagesspiegel. Potsdamer Neueste Nachrichten. Online-Ausgabe vom 19. 03. 2011. URL: <http://www.pnn.de/brandenburg-berlin/385299/> (Stand: 22. 04. 2018)
- Metzner, Thorsten. Enquete-Kommission zur SED-Diktatur. Umgang mit SED-Opfern kritisiert. Der Tagesspiegel. Online-Ausgabe vom 21. 03. 2011. URL: <https://www.tagesspiegel.de/themen/brandenburg/enquete-kommission-zur-sed-diktatur-umgang-mit-sed-opfern-kritisiert/3966410.html> (Stand: 24. 03. 2018)
- Muschwecks, Christian: „Deutsch-deutsche Geschichten: Interview mit Thomas Henseler und Susanne Buddenberg“. In: Comicgate. (Online-Ausgabe vom 12. Januar 2013). URL: <http://archiv.comicgate.de/Interviews/deutsch-deutsche-geschichten-interview-mit-thomas-henseler-und-susanne-buddenberg.html> (Stand: 1. Juni 2015)
- o.A. „Wie Merkel den Mauerfall fast verschwitzte“ Süddeutsche Zeitung (Online-Ausgabe, 17. Mai 2010) URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/-november-wie-merkel-den-mauerfall-fast-verschwitzte-1.132919> (Stand: 1. Juni 2015)
- o.A.: Abhöraktion: Sarkozy wirft Justiz Stasi-Methoden vor. Der Spiegel. Online-Ausgabe vom 20. 3. 2014 URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/stasi-methoden-frankreichs-ex-praesident-sarkozy-zu-abhoerfunktionen-a-959937.html> (Stand: 21. 04. 2018)
- o.A.: Darf man die NSA mit der Stasi vergleichen? Webseite der Bundeszentrale für politische Bildung (www.bpb.de). Online-Artikel vom 11. 9. 2013 URL:

- <https://www.bpb.de/dialog/netzdebatte/168062/darf-man-die-nsa-mit-der-stasi-vergleichen> (Stand: 21. 04. 2018)
- o.A.: Merkel verteidigt Abhören von Telefondaten. Die Zeit. Online-Ausgabe vom 10. 7. 2013 URL: <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2013-07/interview-zeit-merkel-nsa> (Stand: 14. 04. 2018)
- o.A.: Projizierte Graffiti: Lichtkünstler ärgert die NSA. Der Spiegel. Online-Ausgabe vom 21. 7. 2014 URL: <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/nsa-projektion-an-berliner-us-botschaft-a-982091.html> (Stand: 15. 04. 2018)
- o.A.: Steinmeier rückt von Anti-Spionage-Abkommen ab. Die Zeit. Online-Ausgabe vom 28. 2. 2014 URL: www.zeit.de/politik/ausland/201402/usa-kein-no-spy-abkommen (Stand: 01. 03. 2014)
- Online-Bibliographie der in ungarischer Sprache erschienenen Comics URL: <http://kepregenydb.hu> (Stand: 15. 04. 2018)
- Preissler, Brigitte: „DDR-Geschichte in Bildern“. In: Prenzlauer Berg Nachrichten (Online-Ausgabe vom 9. Juni 2011) URL: http://www.prenzlauerbergnachrichten.de/kultur/kulturnachrichten/_/ddr-geschichte-in-bildern-17327.html (Stand: 1. Juni 2015)
- Romaniec, Rosalie: Jahn: „Aufklärung statt Abrechnung“. Deutsche Welle, Online-Artikel vom 6. 2. 2014 URL: <http://www.dw.com/de/jahn-aufkl%C3%A4rung-statt-abrechnung/a-17410884> (Stand: 16. 04. 2018)
- Sanger, David E. / Smale, Alison: U. S.-German Intelligence Partnership Falters Over Spying. The New York Times. Online-Ausgabe vom 16. 12. 2013 URL: <https://www.nytimes.com/2013/12/17/world/europe/us-germany-intelligence-partnership-falters-over-spying.html> (Stand: 21. 04. 2018).
- Selg, Anette. Comicbuchpreis für Madgermanes von Birgit Weyhe. Zwischen den Welten. Der Tagesspiegel. Online-Ausgabe vom 03. 05. 2015. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/comicbuchpreis-fuer-madgermanes-von-birgit-weyhe-zwischen-den-welten/11722998.html> (Stand: 14. 04. 2018)
- Stern, Carolina: „Grenzfall – ein Beispiel für Jugendopposition in der DDR“. Webseite suite101.de URL: <http://suite101.de/article/grenzfall--ein-beispiel-fuer-jugendopposition-in-der-ddr-a114273#.VXRbhEbddUM> (Stand: 1. Juni 2015)
- Stuttmann, Klaus: NSA-Karikatur, Webseite des Künstlers (www.stuttmann-karikaturen.de) 1. 7. 2013 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Klaus Stuttmann).

Traynor, Ian / Lewis, Paul: Merkel compared NSA to Stasi in heated encounter with Obama. The Guardian. Online-Ausgabe vom 17. 12. 2013 URL: <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/17/merkel-compares-nsa-stasi-obama> (Stand: 21. 04. 2018)

Webpräsenz der Berthold Leibinger Stiftung. Comicbuchpreis. URL: <https://www.leibingerstiftung.de/de/comicbuchpreis/> (Stand: 14. 04. 2018)

Webpräsenz der Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen. Zeitzeugen im Überblick URL: <http://www.stiftung-hsh.de/service/fuehrungen/zeitzeugen/> (Stand: 15. 03. 2018)

Webpräsenz der Künstlergruppe Kulturingenieure. Über uns. URL: <http://diekulturingenieure.de/ueber-uns>(Stand: 18. 03. 2018)

Webpräsenz der Produktionsfirma Bauderfilm. URL: <http://www.bauderfilm.de/lichtgrenze/> (Stand: 10. 04.. 2018)

Webpräsenz des Berliner Vereins Zeitzeugenbörse. Zeitzeuge werden. URL: <http://www.zeitzeugenboerse.de/zeitzeugen/werden.html> (Stand: 02. 04. 2018)

Webpräsenz des Berliner Vereins Zeitzeugenbörse. Zeitzeuge werden. URL: <http://www.zeitzeugenboerse.de/zeitzeugen/werden.html> (Stand: 02. 04. 2018)

Webpräsenz des Seniorenbüros Hamburg e. V. Zeitzeugenbörse. URL: <http://seniorenbuero-hamburg.de/zeitzeugenboerse> (Stand: 12. 04. 2018)

Webpräsenz des Vereins Spurensuche. URL: <http://stasiopfer.de/content/view/91/162/> (Stand: 10. 04. 2018)

Webseite Berlin History Verlag URL: http://www.berlinstory-verlag.de/vorankuenigungen/titel/245-DDR-Geschichte_zum_Einkleben.html (Stand: 28. Juli 2015)

Webseite der Brandenburgischen Landeszentrale für politische Bildung. URL: <https://www.politische-bildung-brandenburg.de/node/9334> (Stand: 20.08.2018)

Webseite der Ungarischen Comicgesellschaft (Magyar Képregény Szövetség): URL: <http://kepregeny.blog.hu> (Stand: 15. 04. 2018)

Webseite des Avant-Verlags – Informationen zu Birgit Weyhe URL: http://www.avant-verlag.de/artist/birgit_veyhe (Stand:20.08.2018)

Webseite des Buches Gesichter der Nachhaltigkeit. Information zur Illustration Kitty Kahane. URL: <http://www.gesichter-der-nachhaltigkeit.de/gesichter/kitty-kahane> (Stand: 20.08.2018)

Webseite Zoom und Tinte von Susanne Buddenberg und Thomas Henseler. URL:
<http://www.zoom-und-tinte.de/vita/vita.html> (Stand: 20.08. 2018)

Wenk, Erik. Madgermanes von Birgit Weyhe. Zwischen Maputo und Karl-Marx-Stadt. Der
Tagesspiegel. Online-Ausgabe vom 07. 07. 2016. URL:
<https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/madgermanes-von-birgit-weyhe-zwischen-maputo-und-karl-marx-stadt/13805776.html> (Stand: 15. 04. 2018)

Abbildungen

- Abb. 1** Comicstrip des ungarischen Comiczeichners Tamás Gáspár. Quelle: Gáspár, Tamás: Wie Angela Merkel den Mauerfall verschwitzte. In: BILD-Zeitung. 9. November 2014. 13.
- Abb. 2** Coverdesign als Mittel der Rezeptionslenkung. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011.
- Abb. 3** Ein Originalfoto und seine Nachzeichnung im Comic. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. S. 77
- Abb. 4** Interbildlichkeit als Strukturreferenz. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 62.
- Abb. 5** Verflechtung von visuellen und verbalen Authentisierungsverfahren. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 60.
- Abb. 6** Eine Spitzelfigur im Comic. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 48.
- Abb. 7** Perspektivierung als Ausdrucksmittel. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 66.
- Abb. 8** Unterschiedliche Erzählperspektiven im Textanteil. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 68.
- Abb. 9** Positionswechsel im Text und Bild. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 69.
- Abb. 10** Veränderungen der Fokalisierung. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 26.
- Abb. 11** Körpersprache und Anordnung als Ausdruck der Differenz. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 28-29.
- Abb. 12** Verlagerung des Fokus von der Gestik auf Mimik. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 33.
- Abb. 13** Visuelle Rahmung analysierten Sequenz. Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011. 30. und 34.
- Abb.14** Karikaturen, die mit einem Vergleich zwischen der Stasi und der NSA-Affäre operieren (Mit freundlicher Genehmigung der Zeichner: Stuttmann, Klaus: NSA-Karikatur, Webseite des Künstlers (www.stuttmann-karikaturen.de)
Erscheinungsdatum: 1. 7. 2013; Holtschulte, Michael: Das Leben der Anderen 2.0.

Webseite des Künstlers (<http://www.totaberlustig.com/comics/2013-07-10-NSA%202.jpg>) Erscheinungsdatum: 10. 07. 2013.

- Abb. 15** Selbstreflexive Darstellungsverfahren im Comic. Mönch, Max/Lahl, Alexander /Köhler, Tim /Kahane, Kitty: 17. Juni. Die Geschichte von Armin & Eva. Berlin. Metrolit. 2013. (ohne Seitenangabe)
- Abb. 16** Authentisches Foto und Comicseite im Vergleich. Mönch, Max/Lahl, Alexander /Köhler, Tim /Kahane, Kitty: 17. Juni. Die Geschichte von Armin & Eva. Berlin. Metrolit. 2013. (ohne Seitenangabe)
- Abb. 17** Aufzeichnung eines Albtraums in Sandmans Tagebuch. Mönch, Max/Lahl, Alexander /Köhler, Tim /Kahane, Kitty: Treibsand: Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR. Berlin. Metrolit. 2014. 138.
- Abb. 18** Coverdesign der Graphic Novel. Weyhe, Birgit: Madgermanes. Berlin. Avant. 2016.
- Abb. 19** Visuelle Inszenierung der Verzweiflung. Weyhe, Birgit: Madgermanes. Berlin. Avant. 2016.198.
- Abb. 20** Zeitzeugenschaft als narratives Konstrukt. Weyhe, Birgit: Madgermanes. Berlin. Avant. 2016.17.
- Abb. 21** Erinnern ohne Erinnerungen . Weyhe, Birgit: Madgermanes. Berlin. Avant. 2016.24-25.
- Abb. 22** Auseinandersetzung mit Alltagsrassismen Weyhe, Birgit: Madgermanes. Berlin. Avant. 2016. 227.
- Abb. 23** Eine Karikatur des Zeichners Miguel Fernandez. (ohne Titel) Webseite des Karikaturisten. www.gegen-den-strich.com (Stand: 20. 08. 2018)
- Abb. 24** Nicolas Mahler zur Interpretationsproblematik des Comics. Mahler, Nicolas. Franz Kafkas nonstop Lachmaschine. Berlin. Reprodukt. 2014. 54-55.

Anhang: DDR-Geschichtscomics im Überblick

Auge Lorenz, Peter: Das Land, das es nicht gibt. Berlin. Jaja Verlag 2013.

Budde, Nadia: Such dir was aus, aber beeil dich! Kindsein in zehn Kapiteln. Frankfurt a. M. Fischer. 2009.

Flix (d. i. Felix Görmann): Da war mal was. Hamburg. Carlsen. 2009.

Henseler, Thomas/Susanne Buddenberg: Grenzfall. Berlin. Avant. 2011.

Henseler, Thomas/ Buddenberg, Susanne: Berlin – Geteilte Stadt: Zeitgeschichten. Berlin. Avant. 2012.

Henseler, Thomas/ Buddenberg, Susanne: Tunnel 57. Eine Fluchtgeschichte als Comic. Mit Beiträgen von Maria Nooke sowie René Mounajed und Stefan Semel. Berlin. Ch. Links. 2013.

Henseler, Thomas/ Buddenberg, Susanne: DDR Geschichte zum Einkleben. Die Teilung Berlins in 8 Stationen. Berlin. Berlin Story Verlag. 2015.

Hoffmann, PM/ Lindner, Bernd: Herbst der Entscheidung. Eine Geschichte aus der Friedlichen Revolution 1989. Berlin. Ch. Links. 2014.

Jouvray, Oliver/ Brachet, Nicolas / Jouvray, Annie-Claire: Fluchttunnel nach West-Berlin. Aus d. Franz. von Annika Wisniewski. Berlin. Avant. 2014.

Lenkova, Claire: Grenzgebiete: Eine Kindheit zwischen Ost und West. Hildesheim. Gerstenberg. 2009.

Mawil (d.i. Markus Witzel): Kinderland. Berlin. Reprodukt. 2014.

Mönch, Max/Lahl, Alexander /Köhler, Tim / Kahane, Kitty: 17. Juni. Die Geschichte von Armin & Eva. Berlin. Metrolit. 2013.

Mönch, Max/Lahl, Alexander / Kahane, Kitty: Treibsand: Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR. Berlin. Metrolit. 2014.

Schwarz, Simon: Drüber! Berlin. Avant. 2009.

Scheel, Ulrich: Die sechs Schüsse von Philadelphia. Berlin. Avant. 2008.

Ulbert, Jörg/ Mailliet, Jörg: Gleisdreieck: Berlin 1981. Berlin. Berlin Story Verlag. 2014.

Weyhe, Birgit: Madgermanes. Berlin. Avant. 2016.

Wüstefeld, Sascha/ Gaupner, Ulf S.: Das UPgrade: Band 1. Wunder,. Würfel, Weltfestspiele. Berlin. GCM Go City Media. 2012.

Wüstefeld, Sascha/ Gaupner, Ulf S.: Das UPgrade: Band 2. Pioniernachmittag in Tenochtitlan. Berlin. GCM Go City Media. 2013.

Wüstefeld, Sascha/ Gaupner, Ulf S.: Das UPgrade: Band 3. Sie bringen mir Susan zurück. Berlin. Cross Cult. 2016.

Abstract

Bearing Witness in Comics: Representations of the East German History in Contemporary German Graphic Novels

This work analyzes the various ways in which contemporary graphic narratives explore and represent the East-German past. Drawing on essential insights from recent cultural memory studies, the dissertation reviews conceptual frameworks which have been developed to describe and frame the postwar East German past in scholarly discourses. Furthermore, the paper discusses in detail and debunks a controversial model which was put forward by the Polish sociologist Piotr Sztompka and which proposes that the social and political transformations of 1989/90 may be categorized as a cultural trauma. Special attention is paid to the cultural practice of testimony and the dissertation provides a critical overview of specific features and mediatized forms of expression regarding the East German past. Contemporary German graphic narratives which represent the East German past are considered as a peculiar medium of cultural memory: Such comics preserve and reflect views and values of a certain age and thus reproduce canonized perspectives (*Speichermedium*); at the same time, these narratives enable a community of shared memories to discuss and to test a great number of sometimes contradicting interpretations (*Zirkulationsmedium*) as well. The latter characteristic may be used to highlight changes within memory cultures and to convey historical, social and cultural information in educational contexts. The dissertation wishes to contribute to current discussions in the German language comics studies and to offer new insights into the factual/documentary forms of comics.

The project focuses on a particular form of graphic narration which is oftentimes labeled in German-speaking countries as *graphic novel*. This controversial term is used to refer to mainly autobiographically inspired stories which are published not in installments, but in a single volume. Following a brief overview of conflicting definitions of this genre, the dissertation provides an extensive analysis of selected comics by Susanne Buddenberg, Thomas Henseler, Kitty Kahane and Birgit Wehye; the central questions are as follows: How do contemporary German historical graphic narratives reflect the prevailing modes of representation and interpretation which are currently being applied to signify the East German past in mainstream discourses? What specific narrative techniques are employed to represent the cultural practice of testimony with respect to the legacy of the German partition? How is this cultural practice recycled and redefined in the selected graphic narratives? Based on the answers to these questions, the second half of the dissertation illuminates how graphic novels dealing with the East German past may be used to convey cultural and historical knowledge. This concluding section summarizes some theoretical assumptions about using graphic narratives in university courses and in language teaching; moreover, it delivers a critical reflection and evaluation of the author's own teaching experience with comics.

Összefoglalás

A tanúságtétel játékmódjai a képregényben: A keletnémet múlt színrevitele a kortárs német képregényes irodalomban

Az értekezés középpontjában a keletnémet múlt kortárs képregényes feldolgozásának vizsgálata áll. A kultúratudományi emlékezetkutatás alapvetéseiből kiindulva a dolgozat részletesen foglalkozik a rendszerváltás előtti múlt különféle tudományos értelmezési kereteivel, részletesen bemutatva és cáfolva a lengyel szociológus Piotr Sztompka felvetését, miszerint az 1989/90-es években bekövetkezett társadalmi-politikai átalakulás kulturális traumaként volna értelmezhető. A dolgozat különös figyelmet szentel a tanúságtétel kulturális gyakorlatának és foglalkozik a keletnémet múlttal kapcsolódó szemtanúság jellemzőivel és mediális megjelenési formáival. A dolgozat szerzője a közelmúlt eseményeit feldolgozó kortárs német nyelvű képregényre a kulturális emlékezet sajátos médiumaként tekint, mely egyszerre őrzi egy adott kor látásmódját és erősít meg ezáltal kanonizált értelmezéseket (*Speichermedium*) azonban egyúttal pedig lehetőség ad arra is, hogy egy emlékező közösség a közelmúlt megítélésével kapcsolatban vitákat folytathasson (*Zirkulationsmedium*). Ez a tulajdonsága pedig alapul szolgálhat arra, hogy megfigyeljük az emlékezetkultúra változásait és országismereti-kulturális tartalmakat közvetítsünk ezekkel a történetekkel. Az értekezés csatlakozni kíván a német nyelvű képregénykutatás jelenkori vitáihoz és eredményeivel a faktuális/dokumentarista elbeszélés képregényes formáinak vizsgálatához járul hozzá.

Az értekezés elemzései a képregényirodalom német nyelvterületen *graphic novel*ként meghonosodott, önálló kötetben és nem folytatásokban megjelenő, lezárt szerkezetű és többnyire önéletrajzi ihletésű elbeszéléseire helyezi a hangsúlyt. A képregény e fajtájának körülhatárolásáról folytatott elméleti viták áttekintését követően Susanne Buddenberg, Thomas Henseler, Kitty Kahane és Birgit Wehje alkotásainak szoros olvasatával a dolgozat a következő kérdésekre keresi a választ: Milyen módon tükröződnek a kortárs német képregényirodalom közelmúltat bemutató alkotásaiban azok az értelmezési módok, melyek a keletnémet múlt és a német rendszerváltás megítélését napjainkban alapvetően meghatározzák? Milyen elbeszélői eljárások révén jeleníti meg a képregényirodalom a keletnémet múlttal kapcsolatos tanúságtételt? Milyen különféle módon használják fel a képregényes elbeszélések a tanúságtétel kulturális gyakorlatát? A dolgozat második része pedig az ezekre a kérdésekre adott válaszok alapján a keletnémet múltat megjelenítő képregények tudásátadásban betöltött szerepét vizsgálja. Itt elsősorban a képregény egyetemi és nyelvórai hasznosításának elméleti vonatkozásai kerülnek előtérbe, valamint a szerző saját képregényes szemináriumának tapasztalataira reflektál.