Thomas Merten

Die Shoah im Comic seit 2000

Medien und kulturelle Erinnerung

Herausgegeben von
Astrid Erll · Ansgar Nünning

Wissenschaftlicher Beirat
Aleida Assmann · Mieke Bal · Vita Fortunati · Richard Grusin · Udo Hebel
Andrew Hoskins · Wulf Kansteiner · Alison Landsberg · Claus Leggewie
Jeffrey Olick · Susannah Radstone · Ann Rigney · Michael Rothberg
Werner Sollors · Frederik Tygstrup · Harald Welzer

Band 5

Thomas Merten

Die Shoah im Comic seit 2000

Erinnern zeichnen

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-069499-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-071200-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-071208-7
ISSN 2629-2858

Library of Congress Control Number: 2021930512

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Coverabbildung: Deuxième génération, ce que je n'ai pas dit à mon père © DARGAUD 2012, by Kichka. www.dargaud.com. All rights reserved
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Ich möchte allen Menschen danken, die mich bei der Arbeit an diesem Buch bestärkt, unterstützt und fachlich beraten haben. Dazu zählen zuallererst Claudia Benthien und Thomas Weber für ihre ermutigende und hilfreiche Betreuung. Dank gilt auch allen Teilnehmenden des Doktorandenkolloquiums von Claudia Benthien und Dörte Bischoff für den Austausch unter Gleichgesinnten, dem Comic-Kolloquium Nord und der Arbeitsstelle für Graphische Literatur der Universität Hamburg sowie dem Institut für die Geschichte der deutschen Juden.

Würdigen möchte ich an dieser Stelle zudem alle Mitglieder, Weggefährten und Weggefährtinnen unseres Graduiertenkollegs „Vergegenwärtigungen. Repräsentationen der Shoah in komparatistischer Perspektive“, und damit verbunden der Landesforschungsförderung Hamburg für das Vertrauen in meine Arbeit. Für Exkursionen und Expertise möchte ich meinen Dank an die Mitarbeitenden der Gedenkstätten richten – ohne ihre Erinnerungsarbeit und alltägliche Auseinandersetzung mit der Shoah wären Studien wie die meine nicht möglich.

Meine Wertschätzung möchte ich auch den Archiven und Comicverlagen, Zeichnerinnen und Zeichnern aussprechen, die für meine Fragen zur Verfügung standen und mir erlaubten, historisches Bildmaterial und ihre Werke auf diesen Seiten zu zeigen.

Besondere Anerkennung gilt meinem Freund und Lektor Klaus Schneider für die erste Überarbeitung, Rainer Rutz für das verlagsfertige Fachlektorat und den Ansprechpartnerinnen von De Gruyter für die professionelle Begleitung bei der Veröffentlichung.

Schließlich möchte ich meiner Freundin Daria danken – für Zuspruch und Geduld.

https://doi.org/10.1515/9783110712001-202

Inhaltsverzeichnis

Danksagung —— V

1 Einleitung —— 1
1.1 Geerbte Erinnerungen —— **1**
1.2 Die Shoah im Comic: Perspektiven und Forschungsüberblick —— **3**
1.3 Vorgehensweise und Gliederung der Arbeit —— **16**
1.4 Zum Status des Bildlichen in grafischer Literatur —— **23**

2 Erinnerung in grafischer Literatur —— 36
2.1 Untersuchungsparameter und theoretische Grundlagen zur Analyse —— **36**
2.2 Gerahmte Dimensionen —— **41**
2.2.1 Zeit und Zeitlosigkeit —— **49**
2.2.2 Erinnerungsräume im Comic —— **63**
2.3 Bilder lesen, Text betrachten —— **76**
2.3.1 Erinnerung und Zeugnis in Sprechblasen und Textboxen —— **80**
2.3.2 Zeitdokumente und Fotografie als (editierte) Bilder —— **89**
2.4 Art Spiegelmans Graphic Novel als Referenzwerk? —— **100**
2.4.1 Von Comix zu Graphic Novels: Der Weg zu *MAUS* —— **101**
2.4.2 Konstruktion von Vergangenheit und Erinnerung bei Spiegelman —— **112**
2.4.3 *MAUS* als Maß: Das Problem der Idealisierung —— **124**
2.5 Konventionsbildung und Wege zum Paradigmenwechsel: Die Post-*MAUS*-Phase —— **131**

3 Analysen —— 142
3.1 Zeitgenössische grafische Literatur zur Shoah: Thesen und Potenziale —— **142**
3.2 Autobiografie: Michel Kichkas *Deuxième génération. Ce que n'ai pas dit à mon père* (2012) —— **144**
3.2.1 Stil und Hintergrund —— **148**
3.2.2 Sequenzanalyse: Die Beredtheit des Schweigens —— **153**
3.3 Zwischen den Genres: Bernice Eisensteins *I Was a Child of Holocaust Survivors* (2006) —— **181**
3.3.1 Stil und Hintergrund: Von der Shoah gezeichnet —— **187**
3.3.2 Sequenzanalyse: Erinnerung ohne Zentrum —— **196**

3.4 Kontinuität und Nachwirkung: Rutu Modans *Das Erbe* (*The Property*, 2013) — **207**
3.4.1 Stil und Hintergrund: *Tim und Struppi* im Warschauer Ghetto — **210**
3.4.2 Sequenzanalyse: Der Holocaust im Hintergrund — **217**
3.5 Erinnerungsloses Erzählen: Barbara Yelins *Irmina* (2014) — **241**
3.5.1 Stil und Hintergrund — **248**
3.5.2 Sequenzanalyse: Visualisierung des Wegschauens — **262**
3.6 Fortschreiben in der Adaption: Reinhard Kleists *Der Boxer. Die wahre Geschichte des Hertzko Haft* (2012) — **271**
3.6.1 Stil und Hintergrund — **274**
3.6.2 Sequenzanalyse: „Eines Tages werde ich dir alles erzählen“ — **289**

4 Schlussbetrachtungen — 314
4.1 Zusammenführung — **314**
4.2 Fazit: Erinnernd zeichnen – zeichnend erinnern — **318**
4.3 Ausblick: neue Themen, neue Formate — **325**

Abbildungsverzeichnis — 333

Literaturverzeichnis — 335

Register — 351

1 Einleitung

1.1 Geerbte Erinnerungen

> Growing up, my parents and grandmothers never spoke about Poland. They never spoke about the families that were left behind either. If Poland was mentioned at all, they called it ‚the land of the dead' or they'd refer to it as ‚one big cemetery'. For me, it wasn't a country. Until I started to work on *The Property*, I never even thought about Poland.[1]

Polen, ein Novembertag in den Nullerjahren: Eigentlich wollte die Israelin Mika nur ihre Großmutter Regina von Tel Aviv nach Warschau begleiten, um eine Erbangelegenheit zu regeln. Nur mäßig an der Gedenkstätte interessiert, schlendert die Enkelin durch das ehemalige Ghetto, als sie plötzlich einer Gruppe betroffen dreinblickender Passanten begegnet. Sie tragen Judensterne auf ihren Jacken. Verwundert hält Mika inne, möchte fragen, was das Ganze soll. Dann geht alles ganz schnell: Ein Lastwagen rast heran und bremst. Soldaten mit Hakenkreuzbinden am Oberarm und Gewehren im Anschlag springen ab, zwingen die Menschen auf die Ladefläche. Ein Soldat richtet sein Gewehr auf Mika. Sie hebt erschrocken ihre Hände und steigt ebenfalls auf. Ein Bekannter eilt ihr zu Hilfe, ruft: „Nicht sie!" – als könnte es richtig sein, *überhaupt* irgendwen zu deportieren. Es kommt zum Handgemenge, die Situation eskaliert. Der Soldat schlägt ihn mit dem Gewehrkolben nieder. Sein Gesicht ist verzerrt vor bösartiger Entschlossenheit, seine Wangen leuchten rot. Da unterbricht eine Frau mit einem Megafon die bizarre Szene. Das Geschehen entpuppt sich als Spiel, das offensichtlich aus dem Ruder gelaufen ist. Die Frau entschuldigt sich bei Mika für den Übereifer ihres Schauspielers und stellt sich als Leiterin der Gesellschaft zur Erinnerung an die polnischen Juden vor: „Stasz steigert sich ein bisschen zu sehr rein. Ich hab' ihm deutlich gesagt: nur die mit dem Aufnäher."

Bei dieser Szene handelt es sich um eine kurze Sequenz aus der Graphic Novel *Das Erbe* (2013) von Rutu Modan – und sie ist hier keineswegs die einzige Stelle, die Praktiken des Gedenkens kritisch reflektiert. Später, als die Soldaten, noch in ihren Uniformen, mit dem Wehrmacht-Lastwagen zu McDonald's aufgebrochen sind, fantasiert die zuvor eingeschrittene Vertreterin der institutionalisierten Erinnerungskultur davon, das Ghetto erneut zu errichten, es nicht beim ohnehin schon überrealistischen Reenactment zu belassen: „Eines Tages wird man das Murnov-Viertel abreißen und das Getto wiederaufbauen. [...] Ich sehne mich sehr nach dem Getto."[2] Schon zu Beginn der Geschichte sitzt Mika im Flug-

1 Modan in: Sobel 2013.
2 Modan 2013a, 166.

https://doi.org/10.1515/9783110712001-001

zeug neben einem Lehrer, der seinen Schülern die maximale Schockwirkung bieten will: „Okay, Montag Treblinka, Dienstag Majdanek, inklusive Gaskammern … Majdanek steckt Auschwitz in die Tasche. Ist viel grausiger." Als Mika seine Frage, ob ihre Großmutter eine Überlebende sei, verneint, antwortet er: „Schade."[3]

Die Panels, in denen die Deportationsszene gezeigt wird, erzeugen auf den ersten Blick eine historisierende Wirkung durch die ikonischen Elemente, die sie abbilden. Aus dem Kontext gerissen, gleicht die Sequenz besonders in ihren Einzelbildern konventionellen Darstellungen der Shoah in grafischer Literatur.[4] Da die Szene in der Gegenwart angesiedelt ist, wird sie jedoch in einen gänzlich anderen Zusammenhang verschoben: Rutu Modan setzt sich in ihrem Comic nicht mit der konkreten Wiedergabe von Geschehen aus der Vergangenheit auseinander, sondern mit der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Shoah in der Gegenwart. Ihre Arbeit erzählt weder historisch noch dokumentarisch. Unter Comicautoren[5] steht sie damit mittlerweile nicht mehr allein: Ihre Graphic Novel reiht sich ein in eine Fülle neuerer Veröffentlichungen, die nicht bloß im dokumentarischen oder fiktionalen Modus eine Geschichte innerhalb der historischen Vergangenheit der Shoah ansiedeln. In aktuellen Comics zum Thema geht es nicht mehr um die Thematisierung der Geschichte selbst, sondern um die kulturelle Praxis ihrer Vermittlung. So beteiligt sich auch *Das Erbe* an der kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Praktiken des Gedenkens und macht dabei vor dem eigenen Me-

3 Modan 2013a, 10 f.

4 Das Darstellungsproblem der Shoah offenbart sich bereits in der Sprache: Die etablierten Begriffe ‚Holocaust' und ‚Shoah' werden dem Sachverhalt aufgrund ihrer Etymologie (‚Brandopfer' und ‚Katastrophe') nur unzureichend gerecht, wie Rudolf Freiburg und Gerd Bayer in *Holocaust und Literatur* ausführen. Der Begriff ‚Holocaust' bezieht sich zunehmend nicht mehr allein auf die systematische Ermordung der europäischen Juden durch die Nazis, sondern schließt andere Bevölkerungsgruppen wie etwa die Roma mit ein (für die sich der Begriff ‚Porajmos' etabliert hat). Je nach Anwendungskontext kann dies Vorteile mit sich bringen, da mehr Betroffene berücksichtigt werden. Dirk Rupnow unterstellt jedoch dem Diskurs eine Ablösung von den historischen Ereignissen, der den Gegenstand zu einem „Code für das Böse" metaphorisiere und abstrahiere. Die Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem kommt zu einem ähnlichen Schluss: „Many understand ‚Holocaust' as a general term for the crimes and horrors perpetrated by the Nazis; others go even farther and use it to encompass other acts of mass murder as well. Consequently, we consider it important to use the Hebrew word ‚Shoah' with regard to the murder of and persecution of European Jewry in other languages as well." Mangels eines adäquaten Begriffs wird im Rahmen dieser Arbeit deswegen der spezifischere Terminus ‚Shoah' verwendet, da sich die untersuchten Werke auf die Verfolgung, Deportation und Ermordung der europäischen Juden beziehen. Vgl. Freiburg/Bayer 2009, 2–4; Rupnow 2015, 89; Yad Vashem 2000/2019.

5 Oft ist neben ‚Comicautoren' auch die Rede von ‚Comiczeichnern': Beide Begriffe sind synonym zu verstehen, wenn es sich um Arbeiten handelt, in denen Text- und Bildebene in Personalunion erstellt wurden, so auch im Fall der fünf Titel im Analysekorpus dieser Arbeit.

dium, dem Comic, nicht halt, wenn Mika im Verlauf der Geschichte den Comiczeichner Tomasz trifft, der insgeheim in ihrer Familiengeschichte den Stoff für seine eigene Graphic Novel wittert. Unterdessen spürt Mika, Angehörige der Enkelgeneration, immer stärker selbst die Nachwirkungen der Shoah, die sich im alltäglichen Miteinander verbergen. Oder, wie in Mikas Fall, in Form des ihr verschwiegenen Erbes ihrer Großmutter: einer Wohnung in Warschau.

1.2 Die Shoah im Comic: Perspektiven und Forschungsüberblick

Vor allem die Ausprägung grafischer Literatur, der die größte Nähe zum klassischen Roman zugesprochen wird, die Graphic Novel, oft als Comic im Buchformat bezeichnet, leistet inzwischen bemerkenswerte Beiträge zur Erinnerungskultur.[6] Die Vorteile der zeichnerischen Rekonstruktion treten besonders dann hervor, wenn nur Fragmente zur Verfügung stehen, innerhalb von Familien geschwiegen wurde, Zeitzeuginnen und Zeitzeugen früh verstorben sind oder die genealogische Distanz zur Erlebnisgeneration schon jetzt unüberbrückbar scheint. Die Autorinnen und Autoren verhandeln in ausführlichen Formaten (auto-)biografische, historische, journalistische und politische Inhalte und beschränken die Thematisierung von Begebenheiten der Zeitgeschichte nicht nur auf einen dokumentarischen Charakter oder eine rein illustrative Funktion des Gezeichneten. Nicht nur der Comic, der Geschichte selbst zum Thema macht, sondern auch zeitgenössische Comics ohne historische Inhalte sollten dabei geschichtskulturell beachtet werden: Sie konservieren ebenso den Zeitgeist und Deutungen von vergangenen Begebenheiten, die Aufschluss über die Fähigkeit zur Erinne-

6 Eine klare Definition des Comics zu geben, ist ein durchaus schwieriges Unterfangen, da Unklarheit darüber herrscht, wann narrativ nebeneinandergestellte Bilder (mit Eisner 2008/1990: *sequential art*) als Comic zu bezeichnen sind. Daher wird hier der Auffassung gefolgt, dass der Comic sich dadurch definiere, eine Erzählung „mit Text und Bildern mittels Serialität und im Zusammenspiel der unterschiedlichen Zeichensysteme zu erzeugen“ (Linck/Rentsch 2007, 12). Der umstrittene Begriff ‚Graphic Novel‘ hat sich über den US-Markt hinaus etabliert und bezeichnet eine Form der Comics, die zwar von den gleichen Narrativen Gebrauch macht, sich jedoch in Umfang, Format, Gestaltung und Themen von etwa in Strips und Heftreihen erscheinenden Sujets unterscheidet. Auch wenn Art Spiegelman mittlerweile bestimmte Comics im Umfang von nur einer Seite zu Graphic Novels erklärt hat (vgl. Spiegelman in: Mouly 2016): Im Folgenden wird von dieser Unterscheidung zwecks höherer terminologischer und phänomenologischer Präzision Gebrauch gemacht, dabei werden jedoch nationale Pendants wie die *bande dessinée* berücksichtigt. Diese Arbeit distanziert sich ausdrücklich von jeglicher Hierarchisierung (kritisiert unter anderem in Groensteen 2012) zwischen dem vermeintlich ‚profanen‘ Comic und der ‚seriösen‘ Graphic Novel.

rung und deren Beschaffenheit geben.[7] Dieser Wandel in Veröffentlichung und Rezeption etablierte die ‚Neunte Kunst'[8] als unabhängiges Medium historischer Kultur, das Einfluss auf das Geschichtsbewusstsein der Gesellschaft nimmt. Die Darstellung der Shoah im Comic ist dabei zunächst kein Novum: Entsprechende grafische Repräsentationen in Sequenz entstanden bereits während des Zweiten Weltkriegs oder kurz danach, etwa aus der Feder von Horst Rosenthal,[9] Waldemar Nowakowski, David Olère, Yehuda Bacon oder Alfred Kantor.[10] Bereits diese Veröffentlichungen offenbarten spezielle Herangehensweisen an die Darstellung des als undarstellbar Geltenden. Viele der von Häftlingen oder Ex-Häftlingen erstellten Bilder lassen sich in Sequenzen lesen, wenn auch meist nur als Serien, in denen rudimentär oder gar nicht erzählt wird.[11]

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich nun mit dem gegenwärtig vollziehenden generationellen Wandel in der Erinnerungskultur, in dem die Erlebnisgeneration die Aufgabe des Erinnerns an ihre Kinder und inzwischen auch Enkelinnen und Enkel weitergibt. Längst schlägt sich dieser Wandel in den noch kaum erforschten neueren Comics zur Shoah nieder – eine Entwicklung, die zugleich einen flexiblen Ansatz im Hinblick auf die Untersuchung der vielfältigen Formen der Text-Bild-Hybride erfordert, besonders beim Vergleich der unterschiedlichen Arbeiten aus beiden Generationen.

Der Begriff „Repräsentation" erweist sich dabei insofern treffend, als dass er den bloßen Annäherungscharakter an das Erlebte, Bewusste, Bekannte und das Prozesshafte im Erinnern an die Shoah betont. Etwas zu repräsentieren bedeutet genau dies: Die Wirklichkeit wird nicht strukturerhaltend abgebildet, das Artikulierte hat stets eine stellvertretende Funktion.[12]

---

7 Vgl. Gundermann 2013, 157.

8 Als solche hat der französische Essayist Francis Lacassin den Comic Anfang der Siebzigerjahre bezeichnet, um ihn als eigenständige Kunstform zu etablieren, neben Malerei, Bildhauerei, Zeichnung, Grafik, Architektur, Fotografie, Film und Fernsehen. Vgl. Lacassin 1971.

9 Zur Arbeit von Rosenthal vgl. Kotek/Pasamonik 2014 und Kapitel 2.4.1 der vorliegenden Untersuchung.

10 Kantor ist nicht zuletzt ein Begriff durch das 1971 erschienene Werk *The Book of Alfred Kantor*; vgl. auch Kapitel 2.2 der vorliegenden Untersuchung.

11 Jörn Wendland verwendet für die sequenziellen Lagerzeichnungen und -malereien den Begriff „narrative Bildserie" (nach Werner Wolf), um ihren erzählerischen Charakter trotz ihrer diskontinuitiven Merkmale zu betonen. Obwohl Wendland Gemeinsamkeiten wie Erzählweise und Ästhetik hervorhebt, grenzt er die Zeichnungen vom Comic ab, im Hinblick auf eklatante Unterschiede in Produktion, Medium, Distribution und Rezeption. Vgl. Wendland 2017, 13–14.

12 Damit schließt sich diese Arbeit der Definition von Schoell-Glass an, die „Repräsentation" sowohl als etwas (mittels Zeichensystemen wie in Sprache und Kunst) Abbildendes als auch als etwas Stellvertretendes begreift. Vgl. Schoell-Glass 2011, 379–382.

Bei der Recherche zu Shoah-Comics zeigte sich, dass sie auf mehrere Arten repräsentieren: Das Panel als Gedanke, die Zeichnung als Zeitdokument, die Sprechblase als Zitat, das Gesagte als Zuschreibung. Im sequenziellen Erzählen zeigen sich deutliche Parallelen zwischen Erinnerungsdiskursen und Comictheorien, die sich in den Darstellungsweisen traumatischer Vergangenheit, dem Zusammenspiel von Zeit und Raum, Text und Bild, der Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit und dem Umgang mit Zeitdokumenten wie Fotografien manifestieren. Wesentliches Element ist hierbei die vorskizzierte Autoreflexivität und Subjektivität der Zeichnung, der nachträgliche Strich des Künstlers oder der Künstlerin, der zwangsläufig auf die Autorinstanz selbst verweist.[13] Das besondere Potenzial der sequenziellen Bild-Text-Geschichten, kritische Beiträge zur Erinnerungskultur zu leisten, wähnte man lange primär im Tabubruch, der auch in Bezug auf andere Medien immer wieder Diskussionen angestoßen hatte: etwa über die Darstellung der Täterperspektive, über die Tat an sich trotz des Mangels an Bildmaterial, über allzu detaillierte Gewaltdarstellung, über die unreflektierte Wiedergabe von historisch nicht Verbrieftem oder über problematische Fiktionalisierungen zugunsten einer erzählerischen Dramaturgie. Die Provokation schien gar noch leichter, da allein das bloße Auftauchen der Shoah-Thematik in einem lange Zeit der Trivialliteratur zugerechneten Medium, das dazu seinen vor allem im Komischen wurzelnden Ursprung und Unterhaltungsanspruch ja schon im Namen trägt, als Affront galt.[14]

Die polarisierenden Reaktionen, der *impact*, den vor allem Art Spiegelman mit *MAUS – A Survivor's Tale* (1986) verursachte, zeugen eben auch davon, dass das Tabu der freien medialen Darstellung der Shoah noch in weiten Teilen bestand, und dies besonders dann, wenn zusätzlich fiktionale Elemente eingesetzt wurden.[15] Die bis dahin immense Zahl an Veröffentlichungen in Exploitation- und Fantasy-Format en übertönte zudem in ihrer Lautstärke einige bemerkenswerte kleinere Arbeiten wie *Master Race* (1955) von Al Feldstein und Bernard Krigstein sowie intelligent mit der Zeitgeschichte verwobene Superheldengeschichten und prägte nachhaltig das Image von Heftcomics, die primär in weni-

13 Vgl. Frahm 2015a, 218.

14 Vgl. Kolb 2013, 13–14.

15 Die Diskussion um die Grenze des Zeig- und Nachstellbaren wird bis heute fortgeführt. Dies zeigen beispielhaft die Reaktionen auf den Kinofilm *Son of Saul* (HU, 2016) von László Nemes, der aus der Perspektive eines Mitglieds des Sonderkommandos erzählt. Dem Film wurde Voyeurismus vorgeworfen – vor allem, weil er einen Blick in die Gaskammer wagt. Dabei visualisierten schon andere Produktionen das Morden in den Gaskammern, darunter die Serie *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss* von 1978. Vgl. März 2016.

ger comicaffinen Ländern wie Deutschland[16] als Nischenmedium für eine skeptisch beäugte Szene galten.[17]

Die Forschung sieht sich mit einer schwer zu überblickenden Anzahl an Comicveröffentlichungen konfrontiert. Deshalb versuchen sich beispielsweise entsprechende Ausstellungen daran, mit Überblicken und Kategorisierungen dieser Masse habhaft zu werden:[18] Wie soll man die schiere Zahl an erinnernden Comics überhaupt überblicken, wenn schon einzelne, im kulturellen Gedächtnis verankerte Biografien wie die von Anne Frank zu regelrechten Comicsujets wurden, mit bis heute unzähligen Veröffentlichungen, darunter in Mexiko, Japan und auf den Philippinen?[19] Als Nebeneffekt blieben in diesem Zuge vielversprechende Ansätze, die Geschichte Anne Franks neu zu erzählen, weitgehend unbeachtet. Der Beginn der Neunzigerjahre markierte dabei das Aufkommen einer ‚Zeugen-Ära', in der viele Überlebende nicht nur Zeugnis ablegten, sondern sich auch in den bereits Jahrzehnte andauernden Gedenkdiskurs kritisch einbrachten – und das fast ausschließlich in schriftlicher Form.[20] Die Diskussion zur Shoah in der grafischen Literatur beschränkte sich in der Vergangenheit leider oft darauf, ob das Medium Comic überhaupt dazu geeignet sei, diese Thematik zu behandeln. Die spezifischen Verfahren der Darstellung blieben dabei weitgehend außer Acht und rückten gar nicht erst in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses.[21] Dabei sind die Mediatisierungen in Comicform maßgeblich vom Diskurs inspiriert und leisten selbst Beiträge dazu: So greifen sie Erkenntnisse erinnerungs-

16 Gemeint sind Länder, in denen Auflage und Verkäufe von Comics weit unter den Zahlen vergleichbarer Märkte liegen. Solch ein Vergleich lässt sich etwa zwischen Deutschland und Frankreich ziehen. Einher geht dies meist mit einer unterschiedlichen Stellung des Comics im gesellschaftlichen Ansehen beziehungsweise einer falschen Einordnung der Zielgruppe, wenn etwa davon ausgegangen wird, Comics seien zwangsläufig komisch oder an Kinder adressiert.

17 Frahm bemerkt zudem, dass die Comics vor *MAUS* angesichts der hohen Zahl an Veröffentlichungen nach *MAUS* kaum ins Gewicht fielen (vgl. Frahm 2015a, 200). Dennoch lohnt es sich, einige frühe Arbeiten nicht nur in überblicksartigen Abhandlungen zu streifen. Einige davon übten nicht unerheblich Einfluss auf den Entstehungskontext von *MAUS* und späteren Arbeiten. Vgl. dazu Spiegelmans *Meta-MAUS* (Spiegelman 2011b). Zu diesem Schluss kam 2017 auch die Ausstellung „The Holocaust and Comics" im Mémorial de la Shoah in Paris, die sich mit der 70-jährigen Geschichte der Darstellung der Shoah im Comic befasste und eine „Maus revolution" aufzeigte. Vgl. den Ausstellungskatalog Pasamonik/Kotek 2017.

18 Exemplarisch seien hier ergänzend die Ausstellungen *Holocaust im Comic* in der Universitätsbibliothek Bochum (23. Oktober 2014 bis 31. Januar 2015) und *Superman und Golem. Der Comic als Medium jüdischer Erinnerung* im Jüdischen Museum Frankfurt (18. Dezember 2008 bis 22. März 2009) genannt.

19 Vgl. Merten 2017.

20 Vgl. Hoog 2013, 368.

21 Vgl. Telaar 2012, 3.

theoretischer Diskussionen, etwa um die Gedenkstätten- und Mahnmalpolitik, zur pädagogischen Vermittlung oder zur historischen Repräsentation in Massenmedien auf. Bei der Umsetzung von gezielt für pädagogische Zwecke gedachten Comicprojekten beispielsweise sind häufig viele Instanzen involviert, darunter Gedenkstätten,[22] Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, Historikerinnen und Historiker, Künstlerinnen und Künstler. In den Arbeiten, an denen vielfach mehrere Autorinnen und Autoren aus verschiedenen Ländern beteiligt sind, werden jedoch selten die eigenen Methoden der Rekonstruktion sowie die unterschiedlichen Konzepte von Praktiken des Gedenkens reflektiert.[23] Der Erstellungsprozess, der Comic als Erinnerungspraktik an sich, wird hier kaum thematisiert. Hinzu kommt, dass Comics, die eigenständige, kritische Beiträge und Beispiele für neue Konzepte des Gedenkens liefern, allenfalls selten auf ein breites Echo stoßen. Meist wird unterschätzt, was die Zeichnung gerade durch ihr reflektierendes Moment eigentlich zu artikulieren vermag, etwas, das dem Beweischarakter von Fotografien konzeptionell gegenübersteht. Der Zeichenstrich als konstruierendes Element bleibt etwa nicht auf einen eingefrorenen Moment beschränkt, sondern kann im Comic als sequenzielles Medium ein Davor und Danach hinzufügen, Details auslassen und hinzufügen, abstrahieren, den Schaffensprozess kenntlich machen, Fragment bleiben, Leerstellen der Erinnerung offenlassen, synthetisieren oder zeitliche Parameter gleich komplett ignorieren und sich auf den künstlerischen Ausdruck einer oft traumatischen Erfahrung beschränken – in eigens dafür erschaffenen, subjektiv imaginierten Aushandlungsräumen, die zudem für nachfolgende Generationen die Möglichkeit bieten, ohne persönlichen Kontext, ohne Erinnerung zu erzählen, aus ihrer heutigen Perspektive heraus Kontinuität herzustellen. Erkennt man diese Eigenschaften an, wandelt sich die Betrachtung von Comics zur Shoah gravierend. Vermehrt diskutiert werden in neueren Forschungsarbeiten denn auch die Potenziale des Mediums im Hinblick auf die Darstellung von Inhalten des kollektiven Gedächtnisses und, als Konsequenz, die individuellen Möglichkeiten grafischer Literatur, Einzug ins kulturelle Gedächtnis

22 An institutionalisierten, transnationalen Comicprojekten waren bislang etwa das Anne-Frank-Zentrum in Amsterdam (Jacobson/Colón 2010), das Anne-Frank-Zentrum in Berlin (Heuvel/van der Rol/Schippers 2009) und die Gedenkstätte in Auschwitz (Gałek/Nowakowski/Klimek [u. a.] 2009–2013) beteiligt. Die Gedenkstätte Sachsenhausen organisierte im Rahmen des Projekts *KunstRaumErinnerung* Comicworkshops, bei denen Besucher in Seminaren selbst Comics zeichnen, bis heute finden ähnliche Workshops statt.

23 Diese Praktiken umfassen mediale Formen des Gedenkens an die Shoah. Sie artikulieren sich in unterschiedlichen Medien und Kunstformen, zum Beispiel im Theater, im Film, im Comic, in der Architektur oder in Form des Reenactments. In diesem Rahmen werden auch Rituale, Bräuche, Gedenkstätten und Mahnmale zu den Medien des Erinnerns gezählt. Vgl. Gudehus/Eichenberg/Welzer 2010, 127–128.

zu halten. Zugleich erfahren auch Comics generell immer größere Aufmerksamkeit, was einerseits mit breit gefächerten Veröffentlichungspraktiken, andererseits mit einer immer stärkeren Hinwendung zum Visuellen, einer „visual predominance“[24] zu erklären ist. In der zeitgenössischen grafischen Literatur zur Shoah lässt sich indes eine Abwendung von rein visuell-provozierenden Darstellungsverfahren beobachten. Inzwischen wird die Thematisierung der Shoah im Comic dabei auch nur noch in Ausnahmefällen als außergewöhnlich provokativ empfunden, sieht man von satirischen Formaten einmal ab.[25] Kritik an der Gedenkkultur, das Brechen familiären Schweigens, humoristische Verfahren – das alles artikuliert sich vor allem in Form der Graphic Novel wesentlich subtiler als in satirischen Strips und Karikaturen. Neuere Varianten dieser Kurzformen greifen die Ästhetik der Langform auf und beleuchten kurze Aspekte der Geschichte. Spiegelman begründete in dieser Hinsicht die Entwicklung einer neuen Veröffentlichungspraxis, deren Entwicklung sich bis heute anhand der zahlreichen Comics zum Thema nachvollziehen lässt.[26] Die Umsetzungen werden wohlwollend bis respektvoll besprochen, finden Verwendung im Schulunterricht[27] und setzen wichtige Akzente im Diskurs, den sie oftmals selbst zum Thema machen. Die großen Diskussionen über adäquate Darstellungsweisen lösen jedoch nach wie vor Literatur und Film aus. Dennoch mehren sich nicht nur die Comicbesprechungen im Feuilleton. Manche Print- und Onlinemedien machen sich die Vorzüge visuellen Erzählens sogar explizit zunutze, indem sie feste Comicsparten haben und grafische Reportagen veröffentlichen.[28]

Der enorme Gesamtbestand an grafischer Literatur zur Shoah birgt letztlich viel Potenzial zur Erforschung des Felds. Häufig wird dabei *MAUS* in den Mittel-

24 Mitchell 2015, 125.

25 Satirische Publikationen wie *Charlie Hebdo* geben wiederkehrend Anlass zur Diskussion legitimer Darstellungsvielfalt politischer und gesellschaftlicher Inhalte, nicht selten verbunden mit großem Empörungspotenzial.

26 Vgl. Frahm 2015a, 199.

27 Auch wenn der oft als besonders hoch eingeschätzte Einfluss von Comics auf das historische Lernen und Bewusstsein der Gesellschaft nie empirisch nachgewiesen wurde. Dennoch geben die narrativen Eigenschaften des Mediums Rückschluss auf die Potenziale. Vgl. Gundermann 2013, 157–158.

28 Für den deutschsprachigen Raum zu erwähnen wäre etwa die Comicseite als feste Rubrik im Berliner *Tagesspiegel*, die interaktive Webcomic-Aufarbeitung *Mein Vater, ein Werwolf* des damaligen *Spiegel*-Journalisten Cordt Schnibben (2014, illustriert von Kat Menschik) und das Comicprojekt *Weisse Wölfe. Eine grafische Reportage über rechten Terror* (Schraven/Feindt 2015) des Recherchezentrums Correctiv, in dem gezeigt wird, wie Journalisten zum NSU recherchieren und dessen Hintergründe rekonstruieren. Die grafische Reportage ist sowohl in Buchform erhältlich als auch frei im Netz zu lesen.

punkt gerückt und als Ausgangspunkt für überblicksartige Betrachtungen zum vermeintlich klar absteckbaren Feld der Comics zur Shoah genutzt.[29] Zu Recht gilt das Werk als paradigmatisches Beispiel für einen seriösen, anspruchsvollen Comic. Zugleich ist er der kommerziell erfolgreichste Comic zur Shoah in der bisherigen Geschichte der grafischen Literatur.[30] Im Laufe der Rezeptionsgeschichte kam es allerdings zu einer Idealisierung von *MAUS*, die vor allem neue Werke ausblendet. So wurde Forschung und Rezeption bereits vorgeworfen, das Medium subjektiv außer Acht zu lassen, während es objektiv eine beeindruckende Darstellungsvielfalt aufweise.[31]

Von solch eklatanter Ignoranz lässt sich mittlerweile nicht mehr sprechen, wenngleich in vielen Forschungstexten noch immer *MAUS* ins Zentrum des akademischen Interesses gerückt wird, teils veranlasst durch die Veröffentlichung des Bands *Meta-MAUS* (2011), in dem Spiegelman im Gespräch mit der Literaturwissenschaftlerin Hillary Chute Einflüsse und Hintergründe offenlegt. Analog zum wachsenden Interesse an grafischer Literatur generell wendet sich indes auch die Forschung inzwischen vermehrt den neueren Graphic Novels zu, wobei sich diese nichtsdestotrotz dem häufig schiefen Vergleich mit Spiegelman stellen müssen. Das Augenmerk sollte daher folgenden Fragen gelten: Warum wurde auch und gerade der Comic zu einem oft biografischen Medium der Nachkriegsgenerationen und solcher Autoren, die keine individuelle Erinnerung an die NS-Zeit haben? Wie können die narrativen Mittel des Comics dazu beitragen, die Shoah-Erinnerung stetig zu aktualisieren, vor allem im Hinblick auf die erschöpfende Iteration und Stereotypisierung von Bildern? Wie geht das Medium mit Leerstellen um, die sich zwangsläufig durch die Darstellungsproblematik traumatischer Vergangenheit und den Mangel an überliefertem Bildmaterial ergeben? Dazu gibt es zahlreiche Wege, Comics zu lesen und zu verstehen. Der Gegenstand selbst, der Comic mit seinem intermedialen Charakter, trägt zu der Schwierigkeit bei, einheitliche Analyseverfahren zu etablieren, scheint es doch gleichermaßen lohnenswert, sich ihm wahlweise kunst-, literatur-, geschichts- oder medienwissenschaftlich zu nähern. Um es frei mit den Worten von Jörn Ahrens auszudrücken, der in seinem Aufsatz „Intermedia-

29 Zur problematischen Idealisierung von *MAUS* siehe Kapitel 2.4.3.

30 Marco Behringer verwies 2009 in diesem Zusammenhang auf die Verkaufszahl der deutschsprachigen *MAUS*-Bände von Rowohlt, die bis zu diesem Zeitpunkt bei 146.800 Exemplaren lag. Bei diesen Werten sei, so Behringer, nicht von einer marginalen Erscheinung zu sprechen, auch „Comiclaien“ dürften zu den Lesern gehören. Dennoch ist *MAUS* eine Ausnahme. Comics zur Shoah werden selten verlegt, weil man sich einen kommerziellen Erfolg hiervon verspricht. Vgl. Behringer 2009, 153–154.

31 Vgl. Frenzel 2011, 207.

lität, Hybridität“ (2012) der Frage nachging: Wieviel Unbestimmtheit verträgt der Comic eigentlich?[32] Da sich der Comic dem Feld der visuellen Literalität zuordnen lässt, verlangt die Untersuchung transdisziplinäre Kompetenzen, die sich nicht nur auf die „punktuelle Intersektion der visuellen Konstruktion von Geschichte“ beschränken darf, sondern zeitkritisch zu hinterfragen hat, welche Bedeutung der Zeitgeist den Bildern auferlegt.[33]

Im Bewusstsein der hohen Zahl an für die Untersuchung infrage kommender Veröffentlichungen soll daher in der vorliegenden Studie zunächst ein interdisziplinäres Analysemodell formuliert werden. Die Funktionsweise der Sequenz im Zuge der vom Leser abverlangten Induktion, der Herstellung der *closure*, ist dabei gut erforscht. Comictheoretische Abhandlungen betrachten die einzelnen Elemente der sequenziellen Erzählweisen, darunter Verfahren der Rahmung, die Vermittlung und die Verhältnisse von Zeit und Raum, die unterschiedlichen Ebenen von Text und Bild sowie die Rolle der Perspektive und die Markierung von erinnernden Vorgängen. Neuere Forschungsbeiträge erweitern diese Basisbetrachtungen um Diskurse zu Intermedialität, Authentizitätsstrategien und Autoreflexivität. Es gilt herauszufinden, inwiefern diese Bestandteile auf bereits bestehende Zeichensysteme Bezug nehmen, Comicelemente wie Figuren und Textflächen neue Aushandlungsebenen eröffnen und somit zur Rekonstruktion, Nach-Imagination und Repräsentation von Erinnerungen beitragen können, zum Beispiel in ihrem Umgang mit stark zirkulierenden Bildern. Theoretische Analysemodelle wie Martin Schüwers *Wie Comics erzählen* (2008), Will Eisners *Graphic Storytelling and Visual Narrative* (2008), Scott McClouds *Making Comics* (2006) und *Understanding Comics* (1993) sowie Jakob Dittmars *Comic-Analyse* (2017) greifen dies auf und können mittlerweile als kanonische Abhandlungen angesehen werden und als Grundlage zur detaillierten Betrachtung des erinnernden Comics dienen.[34] Ergänzt werden diese Grundlagen fortwährend durch neue Betrachtungen zu Zeit-, Rahmen- und Raumkonstellationen in Comics, etwa durch Benjamin Widiss’ „Comics As Non-sequential Art“ (2013), Maaheen Ahmeds *Openness of Comics* (2016) oder Karin Kukkonens „Space, Time and Causality in Graphic Narratives“ (2015).

Derartige Untersuchungen legen die Elemente des Comics frei, an die sich Diskurse zur Vergegenwärtigung der Shoah anknüpfen lassen. Das spezifisch erinnernde Potenzial des Comics scheint mit seiner Eigenschaft zusammenzuhängen, „aus zweidimensionalen Grafiken eine räumliche Welt, aus Sequenz und Tableau eine Welt mit einer eigenen Zeitstruktur und mit eigenen Gedächt-

32 Vgl. Ahrens 2012.
33 Vgl. Gil 2014, 207.
34 Die Forschungsgrundlagen werden in Kapitel 2 weiter ausgeführt.

nisformen“ zu schaffen.[35] Wo und wie werden zeitliche und räumliche Verhältnisse derart konstituiert und (re-)konstruiert, dass eine Art Aushandlungsraum in der Zeichnung entsteht? Diese Fragestellung soll zu einem Entwurf einer Theorie des erinnernden Comics führen – unter Einbeziehung einschlägiger Literatur zur Erinnerungskultur, unter anderem von Jan und Aleida Assmann (etwa *Geschichte im Gedächtnis*, 2014), Michael Rothberg (*Traumatic Realism*, 2000), Georges Didi-Huberman (*Bilder trotz allem*, 2008), Dan Diner (*Gegenläufige Gedächtnisse*, 2007) und Marianne Hirsch, die vor allem mit ihrem Konzept der *postmemory* (2012) wichtige Erkenntnisse zur generationellen Transmission traumatischer Erinnerung vorgelegt hat. Hinzu kommen zentrale Texte zu Bildlichkeit, Trauma, Fotografie, Zeugnis und räumlichem Charakter des Gedenkens, die sich auf die Bildung von Sinnzusammenhängen in den Panels, Sequenzen und dem Seitenaufbau (der *mise en page*) beziehen lassen.

Wie angedeutet, standen neuere Graphic Novels bislang kaum im Fokus umfassender Untersuchungen. Disparate Einzelbetrachtungen grafischer Arbeiten greifen meist nur einen bestimmten Aspekt auf und bedienen sich keines einheitlichen theoretischen Verfahrens, was den Vergleich mit anderen Werken erschwert. Gleichwohl gibt es vielversprechende Ansätze, von denen einzelne hier exemplarisch zu erwähnen sind. Hervorzuheben ist etwa Ole Frahms Monografie *Genealogie des Holocaust* (2006), in der sich Frahm ausführlich mit den erinnernden, historisierenden und bildlichen Verfahren in *MAUS* auseinandersetzt. Sein Schluss: „*MAUS* ist genealogisch, weil es die Sehnsucht nach authentischer, menschlicher, wahrer Darstellung inszeniert, sogar befriedigt und zugleich diese Sehnsucht reflektiert und ihre Unangemessenheit aufzeigt.“[36] Dennoch übt er Kritik an der einseitigen Rezeption und dem Referenzcharakter des Werks, da „das Bedürfnis nach Größe, nach einem großen Werk, zu dem *MAUS* gerne stilisiert wird“, die Auseinandersetzung mit Auschwitz stark vereinfache, weil so Ideale geschaffen – und verbreitet werden. Denn: Es gebe im Grunde „nur kleine traurige Geschichten, in denen viele sterben, ohne daß irgend jemand zum Helden wird.“[37] Diese Feststellung sowie Frahms analytisches Vorgehen generell sollten als programmatisch für die weitere Beschäftigung mit Comics zur Shoah und den Arbeiten nach *MAUS* gelten.

Obwohl sich der Forschungsstand zu Comics jüngeren Datums mit der steigenden Zahl an Veröffentlichungen und dem wachsenden Interesse an ihnen insgesamt erweiterte, muss doch konstatiert werden, dass viele Arbeiten außen vor blieben oder nur in vereinzelten Aufsätzen zu gänzlich verschiedenen Themen

35 Vgl. Schüwer 2008, 520.
36 Frahm 2006, 272.
37 Frahm 2006, 272.

Beachtung fanden. So mangelt es nicht zuletzt an ausführlichen Gegenüberstellungen von zeitgenössischen Vertretern grafischer Literatur zur Shoah. Einen produktiven Vorstoß in diese Richtung machte wiederum Frahm in seinem Aufsatz „Gespaltene Spuren“ (2015), der sich im Rahmen des Sammelbands *„Holocaust“-Fiktion* von Iris Roebling-Grau und Dirk Rupnow einer kleinen Auswahl an Neuerscheinungen nach *MAUS* zuwendet. In seinem Überblick widmet er sich unter anderem den Arbeiten von Michel Kichka, Bernice Eisenstein und Reinhard Kleist, denen er ein „anderes Bildgedächtnis“ attestiert, eines, das distanziert und reflektiert.[38] Zugleich wird deutlich, dass ein derartiger Abriss den betrachteten Arbeiten kaum gerecht werden kann. Hauptsächlich als größer angelegter, vergleichender Überblick mit Einführungscharakter gedacht ist auch Marco Behringers Monografie *Der Holocaust in Sprechblasen* (2009), in der der Autor unter anderem darauf eingeht, inwiefern sich Shoah-Comics zu pädagogischen Zwecken eignen. Der Versuch ihrer Einordnung in Gedenkdiskurse und -theorien bleibt bei Behringer gleichwohl lückenhaft, dafür wird – wieder einmal – die Frage nach der Trivialisierung gestellt. Nicht ausschließlich auf die Shoah bezugnehmend, thematisiert Hillary Chute die Darstellung von Gewalt und Trauma in grafischer Literatur in ihrer Monografie *Disaster Drawn* (2016), die auch *MAUS* neue, genreübergreifende Erkenntnisse abgewinnt und bislang kaum beachtete Vorläufer aufarbeitet. Mit weiteren Comics zur Shoah und darüber hinaus mit der zeitgenössischen Problematik in diesem Feld setzt sich schließlich der Sammelband *Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics* (2015) von Ralf Palandt auseinander. Hervorzuheben ist darin insbesondere Martin Frenzels Aufsatz „Über MAUS hinaus. Erfundene und biografische Erinnerung im Genre des Holocaust-Comics“. Der von Margret Kampmeyer-Käding und Cilly Kugelmann im Auftrag des Jüdischen Museums Berlin herausgegebene Band *Helden, Freaks und Superrabbis. Die jüdische Farbe des Comics* (2010), der auf der gleichnamigen Berliner Ausstellung basiert, beschäftigt sich hingegen dezidiert mit jüdischen Narrativen und Autorschaften in populärer und weniger populärer grafischer Literatur.[39] Zudem gibt es viele Aufsätze, die sich auf einzelne Werke fokussieren, darunter Anne Hélène Hoogs Text „Zur Darstellung der Shoah in sequentieller Kunst“ (2013), Brad Pragers Analyse von Joe Kuberts Graphic Novel *Yossel* „The Holocaust Without Ink“ (2008) und Mathis Eckelmanns Untersuchung „Geschichte in Bildern“ (2016) über Barbara Yelins *Irmina*.

38 Vgl. Frahm 2015a, 218.

39 Die dazugehörige Ausstellung war vom 30. April bis 8. August 2010 im Jüdischen Museum in Berlin zu sehen.

Unterdessen beteiligen sich Künstler und Autoren immer wieder in ihren Comics selbst am Diskurs, beschäftigen sich mit Aspekten (auto-)biografischer Erinnerung und der Repräsentation der Shoah. Dies macht sich auch daran bemerkbar, dass sie eigene theoretische Überlegungen zeichnerisch umsetzen.[40] Der erinnernde Comic wird so durch selbstreflexive Verfahren zum Aushandlungsort seiner eigenen Betrachtung. Die Zeichner beschäftigen sich mit der Darstellungsproblematik und experimentellen Ansätzen zur Repräsentation durch die vielfältigen Mittel des Comics, reflektieren Bestehendes und den eigenen Ansatz. Sie wenden sich vermehrt Themen zu, wie sie auch in anderen zeitgenössischen (Massen-)Medien verhandelt und nach und nach von der neueren Shoah-Forschung erschlossen werden. Dazu zählen Reflexionen der eigenen Rolle als Nachfahre von Tätern, Opfern oder sogenannten Zuschauern sowie das Hinterfragen lange geltender historischer Diskurse wie die Unterteilung in ebendiese Kategorien.[41] Auch der fortwährende Generationenwechsel und die mit dem Sterben der letzten Zeitzeugen angebrochene neue Ära der Repräsentation ist Gegenstand der Arbeiten, die sich vom Sujet der Sach- und Geschichtscomics abheben und der (auto-) biografischen Literatur zuzuordnen sind. Ausgangspunkt für diese Reflexion ist häufig die persönliche Familiengeschichte, die entweder mit traumatischen Erinnerungen verbunden ist oder die, im Gegensatz dazu, ausschließlich durch Archivrecherche, Dachbodenfunde und dem Interesse zur Wahrheit rekonstruiert wird – Letzteres kann natürlich auch erfolgen, um der Ursache eines Traumas nachzugehen. Dazu ergänzen grafische Adaptionen rein schriftliche Grundlagen wie Zeitzeugenberichte und Romane. Daher bietet es sich an, die Aussagen, Paratexte und Auftritte der Autoren selbst nach Überlegungen und theoretischen Hintergründen zu befragen.

Die vielfältigen Möglichkeiten der Repräsentation zeigen sich ferner in der transnationalen Vermischung von Comictraditionen wie der frankobelgischen *bande dessinée*, Stilen wie Hergés *ligne claire*, derer sich etwa auch die israelische Zeichnerin Rutu Modan bedient, oder Ausprägungen des US-amerikanischen Underground. McCloud wies 2007 darauf hin, dass in Nordamerika Mangas die kommerziell erfolgreichste Gattung seien und demnach bereits von US-Autoren

40 Zeichner wie Michel Kichka treten etwa selbst bei Gedenkveranstaltungen, Fachvorträgen und Comiclesungen auf, um vor dem Publikum ihre Motivation offenzulegen und direkt vor Ort zu zeichnen. So präsentierte Kichka etwa am 15. Mai 2015 im Rahmen der Ausstellungseröffnung „Poland – Israel – Germany. The Experience of Auschwitz Today“ im Krakauer MOCAK seinen Comic, in dem er vor den Besuchern an eine Wand zeichnete und dazu kommentierte. Vgl. Jalowik 2015.

41 Vgl. Bajohr/Löw 2015, 10.

gezeichnete Comics erscheinen, die sich am japanischen Stil orientieren.[42] Oft erscheint eine Graphic Novel in verschiedenen Ländern zur gleichen Zeit in der jeweiligen Übersetzung. Diese Entwicklung geht einher mit der von Daniel Levy und Natan Sznaider konstatierten Globalisierung des Gedächtnisses.[43] Die modernen Ausformungen des Mediums beginnen, sich von nationalen Kategorien zu entkoppeln, wenngleich kulturelle Affinitäten zum Medium nach wie vor nicht unterschätzt werden sollten.[44] Diese daraus resultierenden neuen Ideen „sind zugleich im Bewusstsein des Bisherigen positioniert, Traditionen werden stets an die jeweilige Gegenwart angepasst."[45]

Darüber hinaus machen sich Ähnlichkeiten zur zeitgenössischen Kunst bemerkbar, die schon Will Eisner mit seinem Begriff der *sequential art* hervorgehoben hatte. Brüche in den Handlungsebenen, der formalen Gestaltung wie der Leserichtung sowie die Thematisierung marginalisierter Inhalte lassen die Erwartungshaltung des Lesers ins Leere laufen. So lassen sich traumatische Erfahrungen darstellen, die sich jeglicher zeitlichen Logik gängiger Erzählungen und Geschichtsschreibungen entziehen. Die schon früh etablierte autobiografische, subjektive Prägung des Mediums vermischt sich mit journalistischen und dokumentarischen Vermittlungsverfahren. Analog zu den literarischen Arbeiten von Autoren der Nachkriegsgenerationen erscheinen Comicadaptionen und Graphic Novels mit autofiktionalen und fiktionalen Geschichten vor historischem Hintergrund. Es kommt zu Konventions- und Traditionsbrüchen, die ebenso mit der Erwartungshaltung auch jener Leser spielen, die im Comic noch ein eigentlich unterhaltendes Medium sehen. Unabhängig von seinem Status als Massenmedium bringt der Comic Ausprägungen in Form experimenteller Graphic Novels hervor, die Gegenentwürfe zur bloßen „Verordnung des Gedenkens als instrumenteller Akt"[46] darstellen. Wie Behringer festhält, könne der Comic somit als Aushandlungsort einer nicht-institutionalisierten, zentralisierten, also an individuelle Lebenswelten angepassten Form des Gedenkens fungieren.[47]

Zur Jahrtausendwende bildete sich eine neue Subjektivität im Comic heraus. Zahlreiche grafische Autofiktionen und Autobiografien behandeln die Suche

42 Vgl. McCloud 2007, 246.
43 Vgl. Levy/Sznaider 2007.
44 Eine Ausnahme stellen etwa die *Asterix*-Bände dar, die auch hierzulande regen Absatz finden. Der Verkauf von *Der Papyrus des Cäsar* (2015) startete in Deutschland mit einer Auflage von vier Millionen Stück. Dennoch war der Band im Herkunftsland Frankreich deutlich erfolgreicher: Dort war das Abenteuer des gallischen Helden 2015 das meistverkaufte Buch.
45 Pethes 2008, 56.
46 Vgl. Gephard 1999, 17.
47 Vgl. Behringer 2009, 18.

nach einer persönlichen Verortung in der Welt und der Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit, prominente Vertreter darunter sind David Smalls *Stitches* (2003) und Craig Thompsons *Blankets* (2004). Diese Erzählmuster finden sich schließlich in Comics zur Shoah wieder. Ähnlich wie die nach Auschwitz erstmals breiter veröffentlichten Zeitzeugenberichte und einsetzenden Debatten zum kulturellen Gedächtnis markiert der Übergang zur Enkelgeneration heute eine weitere Wende in der Erinnerungskultur.[48] Diese offenbart sich in der Frage nach der eigenen Rolle im Gefüge der Geschichte. Die Autoren gehen auf Spurensuche. Ihre historischen Comics mit Selbstbezug bereiteten über die vergangenen Jahre schließlich den Boden für weitere Veröffentlichungen nicht-fiktionaler Comics mit autoreflexivem Charakter und brachten somit verschiedenste Formen zur Beschäftigung mit der Shoah hervor, die angesichts des Generationenwechsels und den damit verbundenen neuen Herausforderungen zur Repräsentation in den Fokus grafischer Literatur rückt.[49] Diese widmet sich nicht nur der eigenen Geschichte, sondern vermehrt individuellen Schicksalen, die bislang marginalisiert wurden und in Vergessenheit geraten waren, wie etwa die Geschichte arabischer Franzosen, die in Buchenwald ermordet wurden,[50] die Biografie des KZ-Boxers Hertzko Haft[51] oder die Geschichte von Alfred Nakache, dem ‚Schwimmer von Auschwitz'.[52] Dabei erscheint es sinnvoll, darauf hinzuweisen, dass die Comics ihre eigene Historizität konstruieren und dabei konventionelle Geschichtsnarrative zu destabilisieren vermögen.[53] Genau hier setzen die autoreflexiven Vertreter der Gattung an. Zur Überwindung und Verarbeitung von drängender Ungewissheit werden Prozesse der Assimilierung und Integration in Gang gesetzt, die sich im Erzählen der eigenen Geschichte spiegeln. Der Comic fungiert so als Medium der Individualisierung von Erinnerungen, die „abseits des öffentlich und historisch Gewordenen liegen und in persönlichen Memoiren, Autobiographien, Zeitzeugenberichten und Familiengeschichten aufgehoben sind."[54]

48 Vgl. Elsaesser 2007, 192. Als Beispiel für diesen Übergang lässt sich das vermehrte Aufkommen des autobiografischen Dokumentarfilms heranziehen, das nach Fenner/Curtis (2014) in einem Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Shoah steht. Vgl. auch Ebbrecht-Hartmann 2014.

49 Platthaus 2010, 74.

50 Bulling 2015. Siehe auch www.redrawingstoriesfromthepast.com (9. Dezember 2019).

51 Siehe Kapitel 3.6.

52 Thomazeau/González 2016.

53 Vgl. Chute 2010, 135–173 (am Beispiel von Marjane Satrapis *Persepolis*).

54 Elsaesser 2007, 197.

1.3 Vorgehensweise und Gliederung der Arbeit

Bevor sich die vorliegende Arbeit den Sequenzanalysen der ausgewählten Comics zuwendet, gilt es, sich dem Themenfeld Erinnerung in grafischer Literatur zunächst in theoretischer Hinsicht zu nähern. Nach der Vorstellung der Untersuchungsparameter und theoretischen Analysegrundlagen werden in zwei Hauptschritten die einzelnen konstituierenden Elemente des Comics aufgefächert. Im Kapitel „Gerahmte Dimensionen" (2.2) sollen dabei zunächst die Zeit- und Raumverhältnisse im sequenziellen Erzählen betrachtet werden, um zu zeigen, wie diese Konstruktionen sich bedingen und ergänzen. Dabei fließen Reflexionen zum *spatial turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften sowie Konzepte wie Foucaults Heterotopien (1967) oder Pierre Noras *lieux de mémoire* (1984) mit in die Überlegungen ein. Das darauf folgende Kapitel „Bilder lesen, Text betrachten" (2.3) setzt analog zur gängigen Comictheorie direkt bei den Grundelementen des Hybridmediums an, aus denen sich die Panels zusammensetzen. Unter den Gesichtspunkten der Verbalisierung von Zeugnissen etwa in Sprechblasen und ihrer verweisenden Funktion auf die nach-imaginierten Figuren als Abbilder ihrer historischen Real-Vorbilder soll es um die Strukturen im Comic gehen, die wörtlich und sinnbildlich Text tragen. Dem schließt sich eine Untersuchung der Einbindung von Zeitdokumenten, primär Fotografien, in den Comic an. Wie wird auf sie verwiesen, wie werden sie editiert,[55] kontextualisiert, zitiert, gar befragt, etwa hinsichtlich ihres Authentizitätscharakters? Es folgt ein Exkurs, der sich mit der Entwicklung des Comics zur Shoah auseinandersetzt (2.4). Zunächst soll es hier um die Comics zur Shoah vor *MAUS* gehen, um die Entwicklung danach nachzuvollziehen: darunter die Bildung von Konventionen, die Komplexität und Diversität im Feld der Genres und Subgenres sowie das Problem der Idealisierung von *MAUS*, wie es bereits unter anderem von Frahm, Frenzel und Spiegelman selbst thematisiert wurde. Dieser Abriss leitet über zur Feststellung einer Post-*MAUS*-Phase, in der das dieser Arbeit zugrundeliegende Untersuchungskorpus zu verorten ist (2.5). Die sich aus dem Theoriekapitel ableitenden Erkenntnisse leiten schließlich über zu den zentralen Thesen im dritten Kapitel (3.1), die den Analysen der zeitgenössischen grafischen Literatur zur Shoah vorangestellt werden.

Das zu analysierende Korpus bildet einen Querschnitt aus (auto-)fiktionalen, (auto-)biografischen und rein auf Fakten basierenden Graphic Novels, die im Zeitraum zwischen 2005 und 2015 unter anderem in Deutschland, Kanada, Frankreich und Israel in mehreren Sprachen veröffentlicht wurden. Die zeitliche Spanne

55 Der Begriff des ‚Editierens' wird in dieser Arbeit als zeichnerische Bearbeitung von vorhandenem Material verstanden.

wurde im Hinblick auf aktuelle Diskurse zur Repräsentation der Shoah und den möglichst nah in der Gegenwart wurzelnden Perspektiven dieser zeitgenössischen Comics abgesteckt. Sie sind teils durch zahlreiche Rezensionen, vereinzelte Untersuchungen und Ausstellungen einem größeren Publikum bekannt geworden.[56]

Darüber hinaus kam es gerade in diesen zehn Jahren zu vielen Veröffentlichungen von Autoren der Kinder- und Enkelgenerationen, die sich der Thematik mit neuen Ansätzen, Narrativen und aus neuen Blickwinkeln gewidmet haben oder dies zumindest versuchten. Die Zusammenstellung erhebt nicht den Anspruch, die Vielfalt und den überwältigenden Bestand an grafischer Literatur zum Thema zu repräsentieren, soll aber eine Auswahl darstellen, von der ausgehend sich sujetspezifische Phänomene und Erkenntnisse ableiten lassen. Ferner dient die Auswahl der Erprobung des in Kapitel 2 erarbeiteten Analysemodells, das sich damit idealerweise zur Anwendung in weiteren Arbeiten empfiehlt.

Einige grundsätzliche Charakteristika spielten bei der konkreten Auswahl eine wichtige Rolle. Denn interessant für die vorliegende Untersuchung sind besonders Graphic Novels, die sich von konventionellen Mitteln sowohl in der Form als auch im gewählten Narrativ distanzieren.[57] Formale Standards stellen hier etwa Verfahren der *closure* oder die Bildung des *gutter* dar, wie sie in populären Comicsujets gängig sind. Dazu zählen beispielsweise eine stets eindeutige Leserichtung, der weitgehende Verzicht auf transgressive Elemente, ein an beliebte Sujets erinnernder, klarer Stil und ein kohärenter Bildaufbau in den Panels, die sich ohne größere Erfordernisse der Dechiffrierung zu einer vergleichsweise simplen Anordnung auf der Seite gruppieren. Inhaltlich gesehen finden diese verbreiteten Modi ihr Echo in klar voneinander abzugrenzenden Handlungs-, Raum- und Zeitebenen und einer Dramaturgie, wie sie etwa populäre Abenteuergeschichten aufweisen. Natürlich kann es auch zu produktiven Konflikten kommen, wenn sich die Form zwar an strenge Parameter hält, die erzählte Geschichte jedoch Brüche, Wendungen und Verschränkungen aufweist – und umgekehrt. In diesem Zusammenhang gilt das Augenmerk besonders grafischen Formaten, die Grenzen des Comics ausloten und verschieben, streckenweise gar Mischformen bilden und aus ihrer Intermedialität neue Wege zur Darstellung synthetisieren. Des Weiteren wurde die (Selbst-)Verortung der Au-

56 Originalzeichnungen und Skizzen aus Barbara Yelins *Irmina* und Reinhard Kleists *Der Boxer* waren beispielsweise schon gemeinsam in der Ausstellung „Die NS-Zeit im Comic – Themenschwerpunkt und Werkschau“ vom 6. September bis 10. Dezember 2017 in der KZ-Gedenkstätte Osthofen zu sehen.

57 So ist die Wahl einer ikonischen Bildsprache an sich nicht konventionell, sondern wird es erst dann, wenn diese Abruffunktion bekannter Bilder derart oft bedient wird, dass sie im kulturellen Umfeld der Leser vertraut wirkt. Vgl. Ströbel 2013, 89.

torschaft im genealogischen Gefüge der Shoah-Erinnerung berücksichtigt, auch hinsichtlich des Vorhandenseins selbstreflexiver Verfahren in der Arbeit selbst, die schon in der bloßen Materialität des Comicbuchs verborgen liegen kann. Vor allem im Hinblick auf Hirschs *postmemory* wurden dabei Arbeiten von Autoren hinzugenommen, die Kinder von Shoah-Überlebenden sind, in denen die Erzählperspektive also ähnlich gelagert ist wie zwischen Art Spiegelman und seinem Vater Wladek, die jedoch zu einem völlig anderen grafischen und inhaltlichen Ansatz führt. In diesen Arbeiten wird die Darstellung von weitergegebenen Traumata, von Schweigen, Identitätssuche und innerfamiliären Konflikten untersucht.

Ergänzend dazu spielen jene Graphic Novels eine Rolle, die eine derartige, noch lebensnahe Verknüpfung zur Shoah eben *nicht* oder nur zum Teil aufweisen. Die Autoren, überwiegend aus der Enkelgeneration, wurden in andere Kontexte hineingeboren, in andere Zusammenhänge des Schweigens, oder hatten nicht (mehr) die Chance, mit ihren Verwandten über die Zeit des Zweiten Weltkriegs zu sprechen. Oft wurde die kommunikative Verbindung zur familiären Erinnerung gekappt. Manchmal eignen sich die Autorinnen und Autoren gar eine fremde Geschichte an, die stellvertretend zur eigenen wird. Diese Arbeiten eint die Herausforderung der kompletten (Re-)Konstruktion, ein durchgängiges So-könnte-es-gewesen-Sein, dem mit den Mitteln des Comics innovativ begegnet wird. In diesem Feld entstanden inzwischen ebenfalls Ansätze zur Nachimagination von Täter- und Mitläuferbiografien. Grafische Umsetzungen von Literaturvorlagen sind dabei besonders aufschlussreich, da sich freimütig an einer anderen Geschichte bedient wird und Vergleichbarkeit mit dem Prätext besteht.

Die Reihenfolge der einzelnen Analysen ergibt sich aus teils biografisch-chronologischen, teils thematisch aufeinander aufbauenden Kriterien. Die ersten beiden Werke stammen von Kindern von Shoah-Überlebenden. Danach folgen drei Arbeiten aus der Enkelgeneration, die verschiedene Ansätze zur Spurensuche nach Erinnerungen repräsentieren: eine autofiktionale Eigenrecherche, der Versuch einer Rekonstruktion als Stellvertreter-Narrativ und eine Adaption, die eine Aneignung einer bestehenden sekundären Erinnerung in Comicform darstellt. Alle Arbeiten erschienen zwischen 2006 und 2014, was sich vor allem darin niederschlägt, dass sich schon die Comics der Kindergeneration stilistisch stark von zum Beispiel *MAUS* unterscheiden. Nicht zuletzt durch die zeitliche Nähe zueinander ergibt sich dabei eine gute Vergleichbarkeit. Alle Arbeiten wurden bislang noch kaum oder gar nicht erforscht.

Die erste Analyse befasst sich mit Michel Kichkas autobiografischer *bande dessinée* mit dem Titel *Deuxième génération. Ce que n'ai pas dit à mon père* (2012).[58]

58 Die deutsche Ausgabe Zweite Generation. Was ich meinem Vater nie gesagt habe erschien 2014.

1954 im belgischen Liège geboren und 1974 nach Israel ausgewandert, ist Kichka vor allem als politischer Karikaturist bekannt geworden, entsprechende Zeichnungen und Projekte zeigt er auf seinem Blog *Kichka. Mon blog-note*.[59] Überdies engagiert er sich als Mitglied der internationalen Vereinigung Cartooning for Peace, die sich 2006 im Zuge der Kontroversen um die Mohammed-Karikaturen in der dänischen Zeitung *Jyllands-Posten* gründete. Die familiäre Konstellation Kichkas ähnelt der von Art Spiegelman: Sein Vater Henri ist ein Shoah-Überlebender, dessen Trauma den Familienalltag und vor allem das Verhältnis zu seinem Sohn überschattet, daher auch im Titel der Verweis auf die sogenannte Zweite Generation.[60] Dementsprechend liegt der Fokus darauf, dass Kichka seinem Vater gerade *kein* Zeugnis abnimmt. Das hat Henri schon selbst in seiner Autobiografie abgelegt, darüber hinaus führt er Besuchergruppen durch Gedenkstätten und nimmt so oft an Gedenkveranstaltungen teil, dass sein Sohn ihn in *Deuxième génération* ironisch als ‚Held der Shoah' bezeichnet. Paradoxerweise hilft genau diese Beredtheit nicht, das fatale Schweigen innerhalb der Familie zu brechen. Denn nur eines thematisiert der Vater bei aller faktischen Aufarbeitung nicht, weicht ihm gar mit seinen ständigen Terminen aus: das eigene Trauma. Kichka geht es in seinem Comic folglich nicht um das dokumentarische Nacherzählen der Erlebnisse seines Vaters. Die eigene Biografie steht im Mittelpunkt, und hier vornehmlich das Nichtgesagte, das im Untertitel angedeutet wird. Der Comic ist somit als Versuch der Kontaktaufnahme zu verstehen, um dessen habhaft zu werden, was im Hause Kichka *tatsächlich* verschwiegen wurde und zum auf den Sohn übertragenen Trauma führte. Dazu erzählt Michel Kichka von seiner eigenen Kindheit, in der sein Vater belastende Verhaltensauffälligkeiten aufwies. Man erfährt etwa, dass sein Bruder Charly unter diesen Umständen Suizid beging, er selbst unter anderem zu Höchstleistungen in der Schule angespornt wurde – wie Henri behauptet, sei jede gute Note eine persönliche Vergeltung an Hitler. Die Shoah taucht in dieser rekapitulierten Zeit zunächst als dunkle, albtraumhafte Konstante im Leben des Jungen auf. Später beschäftigt den erwachsenen Kichka, der als (Autor-)Figur selbst im Comic auftritt, die Aufarbeitung der dysfunktionalen Beziehung zu seinem Vater und die Suche nach Identität. Kichka spaltet also die Erinnerungen an die Shoah in die Auschwitz-Vergangenheit des Vaters und die Auschwitz-Gegenwart des Sohnes, was auf den Bild- und Textebenen besonders in gezeichneten Räumen der inneren Aushandlung, also stilisierten Introspektiven, deutlich wird. Auch die Dichotomie des Stils zwischen drastischem

59 Vgl. die Website https://fr.kichka.com/.

60 Der Begriff geht auf die Journalistin Helen Epstein zurück, die 1979 das Buch *Children of the Holocaust* veröffentlichte. Darin beschreibt sie erstmalig das Phänomen des transferierten Traumas der „2G", die Söhne und Töchter von Shoah-Überlebenden.

Inhalt und cartooneskem Strich, der etwa an André Franquins Comicreihe *Spirou* (1938 bis heute) erinnert, verdeutlicht diesen Spagat. Beide Zeitstränge bedingen einander und bilden in Traumsequenzen und bilderreichen Collagen eine Einheit, etwa, wenn in Zitaten ikonischer Bilder zur Shoah die Imagination des Sohnes zum Ausdruck kommt. Die Dokumentation *Kichka. Life is a Cartoon* geht genauer auf die Hintergründe, den Schaffensprozess von Kichkas Comic und dessen Werdegang als politischer Zeichner ein und enthält auch einige Passagen in kolorierter und animierter Form, etwa die Esstisch-Szene, um die es auch hier später gehen soll. Der Film ist eine Koproduktion des Zentrums für verfolgte Künste Solingen und des MOCAK in Krakau.[61]

Auf ähnliche Weise thematisiert die 1949 im kanadischen Toronto geborene Zeichnerin und Schriftstellerin Bernice Eisenstein die transgenerationelle Transmission der traumatischen Erfahrung der Shoah. Auch sie betont das ‚Ich' als Ausdruck der subjektiven Perspektive und zur Markierung des Autobiografischen schon im Titel. In der Form weicht ihre Interpretation *I Was a Child of Holocaust Survivors* (2006) jedoch gänzlich von jeglichen etablierten Formen ab. Ihr Buch mäandert zwischen verschiedenen medialen Formaten und deren Kombinationen. Wer es aufschlägt, wird sogleich begrüßt von unter anderem Hannah Arendt und Elie Wiesel, auf deren Aussagen Eisenstein zeichnerisch Bezug nimmt. Beide Elternteile stammten aus Polen, beide waren bis zu ihrer Befreiung Häftlinge in Auschwitz und wanderten später nach Toronto aus. Streckenweise präsentieren sich ihre diskursiven Betrachtungen und Kindheitserinnerungen als literarischer Fließtext, der mit Monologen, Zitaten und Zeugnissen, anderen Textformen wie Gedichten und Aphorismen gespickt ist. Zur Graphic Novel – oder zum zumindest intermedialen Grenzgänger – wird das Ganze durch die eingefügten Illustrationen, die den Text durchbrechen, umdeuten und ergänzen, sowie durch vereinzelte Comicpassagen, die in ihrer Form zwar konventionell erscheinen, inhaltlich jedoch stark chiffrierte Imaginationen und Verschränkungen von Zeit- und Raumebenen artikulieren.[62] Generell ist die Bildsprache derart präsent, dass sie eigenständig eine Geschichte erzählt.

61 Jalowik 2018. – Der Film, der am 15. März 2018 in Brüssel Premiere feierte, wurde unter anderem auf dem Internationalen Filmfest in Montreal und zuvor ausschnittsweise bei den Vereinten Nationen in New York gezeigt. In Israel wurde er zuerst am 21. Dezember 2019 der Öffentlichkeit vorgeführt, auf dem Filmfestival in Jerusalem.

62 Die Anerkennung einer Arbeit als Comic ist nicht von bestimmten Text-Bild-Anteilen abhängig zu machen: „Grundsätzlich ist festzustellen, dass auch ein extrem textlastiger Comic auch als Comic überzeugen kann. Es gibt keine Vorherrschaft der Bilder über die Texte" (Dittmar 2017, 99). Genauso können auch Werke bildender Kunst überwiegend oder vollständig aus Text bestehen. Vgl. Ströbel 2013, 131.

Eisensteins *graphic memoir* ist keine dramaturgisch konstruierte Geschichte, sondern am ehesten als autobiografische Familienchronik zu verstehen, die der eigenen Perspektive als Kind von Überlebenden auf experimentelle Weise Ausdruck verleiht.

Bereits eingangs zitiert wurde die 2013 auf Hebräisch, Englisch, Deutsch und Polnisch erschienene Graphic Novel *Das Erbe*. Rutu Modan, 1966 im israelischen Ramat Gan geboren, erzählt hierin eine in der Gegenwart angesiedelte autofiktionale Geschichte, die nicht vorrangig von einem Trauma handelt und auf historisierende Verfahren in Gestaltung und Erzählung weitgehend verzichtet. Die Großmutter der Protagonistin Mika hatte Polen noch vor dem Krieg verlassen, um nach Israel auszuwandern, und kehrt nun zu einem nicht näher definierten Zeitpunkt in den Nullerjahren nach Warschau zurück, um – so wird anfangs suggeriert – Besitzansprüche an eine geerbte Wohnung zu stellen, aus der ihre Eltern im Krieg vertrieben worden waren. Ihr Trauma wurzelt primär im Verlust der Angehörigen. Allerdings wird auch hier innerhalb der Familie einiges verschwiegen, was später zum großen Handlungskonflikt führt, der sich um mehrfache Enteignung und Vertreibung, um gewaltsame Trennung und um Versöhnung dreht. Im Plot selbst reflektiert die Autorin verschiedene Arten des Gedenkens innerhalb von Medien, Orten und Praktiken, um dann durch die Erbschaftsangelegenheit dazu überzuleiten, zu welchen realen, nicht rekonstruierten Konflikten die Nachwirkungen der Shoah noch in der Gegenwart führen. Zeichnerisch orientiert Modan sich mit ihrem Stil an populären Vorbildern wie Hergé, sie selbst war bis zu ihrem Abschluss 1992 Studentin von Michel Kichka an der Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem, Mitherausgeberin der israelischen *MAD*-Ausgabe und Gründungsmitglied des 2010 aufgelösten israelischen Zeichnerkollektivs *Actus Tragicus*.

Als Rekonstruktion mit biografischen Einflüssen könnte man den Comic *Irmina* (2014) der 1977 geborenen deutschen Autorin Barbara Yelin bezeichnen.[63] Die Graphic Novel erzählt das Leben einer jungen Frau im NS-System nach und schildert, wie deren anfängliche Ambitionen, Karriere als Fremdsprachensekretärin zu machen, schleichend umschlagen in die Unterstützung der Diktatur: durch Zwang, stilles Profitieren, Wegsehen, Mitlaufen. Inspiriert ist die Geschichte von Zeitdokumenten, die Yelin im Nachlass ihrer Großmutter fand: Fotos, Tagebücher, Papiere. Persönlich hat die Zeitzeugin der Autorin nur wenig übermittelt. Weitere Gespräche waren aufgrund ihres Todes nicht mehr möglich. Demnach, so die These, erzählt Yelin erinnerungslos: Besteht die Einheit einer vorhandenen

63 Die Graphic Novel *Irmina* ist 2015 zusätzlich bei der Bundeszentrale für politische Bildung erschienen.

Familiengeschichte vor allem über die Gelegenheiten zum kommunikativen Austausch, verhindert ein Ausbleiben der nötigen Anlässe dazu ein familiäres Sich-Erinnern.[64] Yelins Recherche kam daher einer Spurensicherung gleich. Die Geschichte ihrer Großmutter, zu der im Comic kein expliziter Bezug hergestellt wird, entspinnt sich als grafischer Roman vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse. Bemerkenswert ist neben dem dramaturgischen Aufbau des Plots die Anordnung der Fragmente in den durch die Zeichnungen eröffneten Räumen der Vergangenheit. Damit begegnet *Irmina* der Leerstelle zwischen den historischen Fakten und den persönlichen Zeugnissen der Täterseite. Erinnerungen aus dem Familienkreis benennen selten die eigene Schuld und den jeweiligen Grad der Verstrickung in das nationalsozialistische System. Darüber hinaus widmet sich Yelin der Frage, inwiefern Irmina von der Shoah wissen konnte und setzt dem behaupteten Nicht-wissen-Können ein Nicht-wissen-Wollen entgegen, wenn sie die Protagonistin Pogrome und Deportationen bezeugen lässt, vor denen diese die Augen verschließt. Zeichnerisch wird dem durch eine Visualisierung des Wegschauens Ausdruck verliehen, die mit Immersionstechniken, Fokalisierung und Blickakten spielt.

Immersive Verfahren verwendet schließlich auch Reinhard Kleist, um seinen Ansatz zu verfolgen, eine bestehende literarische Biografie in die Ästhetik eines erzählenden Comics zu überführen. Mit *Der Boxer. Die wahre Geschichte des Hertzko Haft* (2012) bedient sich der 1970 geborene deutsche Zeichner ohne direkten persönlichen oder familiären Bezug der Buchvorlage von Alan Haft, der 2006 die Geschichte seines ursprünglich aus Polen stammenden Vaters niederschrieb. Die Nazis zwangen Hertzko Haft in Auschwitz zu tödlichen Boxkämpfen gegen andere Häftlinge – letztlich Hafts einzige Chance, zu überleben. Später machte er in New York Karriere im Boxsport. Derzeit wird der Stoff als Biopic unter dem Titel *Harry Haft* mit unter anderem Danny DeVito verfilmt.[65] Die grafische Umsetzung stellt weder einen Sachcomic noch eine strenge Adaption der Buchvorlage dar. Denn Kleist griff in die Geschichte ein, nahm Kontakt mit Alan Haft auf, recherchierte nach, verlagerte den Schwerpunkt auf die Ereignisse im Rahmen der Shoah, die fatale Nachwirkungen im Leben der Hafts zeitigten. Kleist deutet gar das im Buch marginalisierte Verhältnis zwischen Vater und Sohn zeichnerisch an, das von Gewalt und Schweigen geprägt war, und verleiht der Geschichte damit einen reflektierenden Akzent. Das Interesse an einer näheren Untersuchung der Arbeit resultiert aus dem Eingriff einer Instanz ‚von außen', eines Zeichners, in diesem Fall Reinhard Kleist, der sich einer

64 Vgl. Moller 2010, 87.
65 https://www.imdb.com/title/tt9242528/ (14. März 2021).

individuellen Familiengeschichte annimmt und sie in grafischer Adaption aktualisiert. Darüber hinaus besteht durch das Vorhandensein des Prätexts die Chance, die zeichnerische Umsetzung unmittelbar nachzuvollziehen und somit Aufschluss über die darstellerischen, medienspezifischen Verfahren des Comics zu gewinnen.

Die fünf ausgewählten Arbeiten eint vor allem, dass sie von verschiedenartigen Leerstellen ausgehen. Die Neuerscheinungen und ihr Experimentiercharakter korrespondieren mit den weiterhin changierenden Strategien bei der Darstellung historischer Realität und deren Stellenwert, auch im Hinblick auf den Umgang der *postmemory*-Generationen mit dem Thema, bis hin zu den Enkeln der Erlebnisgenerationen. Gegenwärtige Erinnerungsbilder verweisen nicht mehr nur auf die Shoah, sondern verknüpfen das Thema mit den heutigen alltäglichen Erfahrungsräumen als Konsequenz des Vergangenen. Was sich schon in *MAUS* ablesen lässt, verstärkt sich in den Veröffentlichungen der Enkel weiter: Bereits die Kindergeneration sieht sich mit Erinnerungen konfrontiert, die nicht ihre eigenen sind. Dabei werden mediale Vermittlungsformen von Erinnerung vor allem im Hinblick auf die erlebten, derangierten Familiengeschichten gelesen, während das Interesse der Enkel sich nunmehr auf die Eigendynamik der kulturellen Vermittlung selbst richtet und die in ihre Familiengeschichte eingeschriebenen Erinnerungen auf die Probe stellt. Bei beiden Generationen geht dies mit der Notwendigkeit einher, die Informationsflut zu bewältigen, die sich durch eine Ausweitung der Forschung zur Shoah und insbesondere auch durch die Multiplikation ihrer medialen Darstellung ergibt. Diese Veränderung der individuellen Bezugspunkte der Autoren macht auch deren Bedürfnis verständlich, nicht mehr die Ereignisse selbst zu rekonstruieren oder die Authentizität der Darstellung zu behaupten, als vielmehr sich selbst als Person, als Subjekt hierzu in Beziehung zu setzen. Gerade die Migrationsbewegungen der Überlebenden und ihrer Nachkommen und die daraus resultierenden multidirektionalen Erinnerungen prägen die multiplen Perspektiven auf die Ereignisse, die die Autoren in völlig unterschiedlichen Kontexten einholen und jeweils deren Vergegenwärtigung prägen. Diese Entwicklung innerhalb eines für die Erinnerungskultur immer spannender werdenden Mediums wird in den folgenden Kapiteln untersucht.

1.4 Zum Status des Bildlichen in grafischer Literatur

Das Zeitfenster schließt sich: Bald wird ein realer kommunikativer Austausch zwischen der Erlebnisgeneration und ihren Nachfahren nicht mehr möglich sein. Dies wirft vor allem deswegen Probleme auf, weil die Autorität des Zeugnisses in

der Authentizität seiner Zeugenschaft liegt.[66] Von diesem Zeitpunkt an müssen sekundäre Zeugen die Tradierung der Erinnerung übernehmen.[67] Darin besteht die Pflicht der Nachwelt: fortan die Verantwortung des Zeugen durch Wahrnehmung und Handlung zu tragen. Die Grenzen dieser sekundären Zeugenschaft liegen nicht zuletzt in der eigenen Vorstellungskraft, weswegen auch die Verantwortung für eine Vergangenheit, die selbst nicht durchlebt wurde, hinterfragt wird. Da Bildern häufig zugeschrieben wird, der Ursprünglichkeit der Wirklichkeitserfahrung am nächsten zu kommen, sind die Erwartungen an visuelle Medien zum Erhalt der Erinnerung besonders hoch. Andererseits lässt sich einwenden: Bei Erinnerungen gehe es um Zeitprozesse, gefühlte, gemessene, benennbare, mit Handlung und Ereignissen versehene. Daher stehe das Bild, das nicht durch Text oder andere mediale Einordnung ergänzt wird, als vermeintlich erstarrter Moment der Vergangenheit ohne Vorher und Nachher in der Kritik.[68] Visuelle Medien greifen auf imaginierte Bilder zurück, wenn sie – sei es, dass es an geeigneten Dokumenten mangelt, sei es, dass eine Verwendung bewusst vermieden werden soll – keinen Gebrauch von Archivmaterial machen. Claude Lanzmann etwa vermied es in seinem Dokumentarfilm *Shoah* (1985), Auschwitz mehr als nötig zu inszenieren, und verzichtete weitgehend auf Archivmaterial, indem er die Schauplätze der Vergangenheit in der Gegenwart aufsuchte und Zeitzeugen erzählen ließ. 30 Jahre später dominieren die inszenierten Bilder: Jeglichen artikulierten Darstellungsverboten und -geboten trat inzwischen mit der Durchsetzung der Auffassung, Erinnerung sei ohne Darstellung nun einmal nicht möglich, eine wahre Bilderflut entgegen. Dabei verschoben sich die Grenzen des Zeigbaren immer weiter: Allein im Sujet der Comics zeigen unzählige Veröffentlichungen im Hinblick auf die Shoah explizite, bis ins Fantastisch-Absurde abdriftende Bildinhalte. Wer sich ein Bild von der Shoah machen möchte, läuft automatisch Gefahr, der Stilisierung auf den Leim zu gehen. Darin bestand auch für Adorno das Dilemma: „Durchs ästhetische Stilisationsprinzip [...] erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen“.[69] Im weiteren Verlauf dieses Diskur-

66 Vgl. Krankenhagen 2001, 182.

67 Mit ‚sekundären Zeugen‘ sind jene Zeugen gemeint, die den Zeitzeugen das Zeugnis abnehmen und fortan an ihrer Stelle Zeugnis ablegen. Durch diese Weitergabe werden sie zu sekundären Zeugen, für die eigene Bedingungen der Weitergabe gelten. Zu diskutieren ist, ob schon bei künstlerischer Adaption von sekundärer Zeugenschaft zu sprechen ist und inwiefern sekundäre Zeugen autorisiert sind, Zeugnisse zu hinterfragen und sie gar anzupassen, etwa gemäß abweichenden Erkenntnissen der historischen Forschung und anderen Zeugnissen. Vgl. Baer 2000.

68 Vgl. Bartoniczek 2010, 202.

69 Adorno 1981, 424.

ses wurde indes deutlich, dass ein Verzicht auf eine Darstellung kaum durchzusetzen ist, ermöglicht sie es doch, das Leid zu verarbeiten und die Erinnerung aufrechtzuerhalten.[70] Ein weiterer Aspekt in diesem Diskurs betrifft die Frage, ob überhaupt *nicht* ästhetisiert werden kann. Ist nicht auch das Ausbleiben einer bestimmten sinnlichen Wahrnehmung eine Ästhetisierung, die gewollt oder ungewollt herbeigeführt werden kann? Klar ist, dass bei der Beschäftigung mit der Bildsprache in zeitgenössischen Comics zur Shoah darauf geachtet werden muss, ob ein jeweils neues Zeichensystem kreiert wird oder die bildlichen Zitate gängigen Ästhetiken der Shoah-Repräsentation entsprechen.[71] Wo aber, ganz pragmatisch, die Bilder hernehmen, zumal vor allem in Bezug auf fotografische Dokumente zu den Taten ein eklatanter Bildermangel herrscht? Bereits in diesem Zusammenhang wurden Zeichnungen als Beweis und Zeugnis herangezogen. So stellen die Gemälde und Skizzen des Auschwitz-Überlebenden David Olère ein zentrales Dokument zur Rekonstruktion der Taten des Sonderkommandos dar, zumal es nur vier fotografische Aufnahmen von der Leichenverbrennung gibt.[72] So dienten die später aus dem Gedächtnis angefertigten Zeichnungen des Malers Yehuda Bacon, der als Kind die Gaskammern in Auschwitz mit eigenen Augen von innen gesehen hatte, im Eichmann-Prozess als Beweise.[73] In Bacons und Olères Zeichnungen sowie denen anderer Häftlinge fallen Ereignis und Nachträglichkeit zusammen, im Gegensatz zu einem Foto entstanden sie nicht im selben Moment des bezeugten Geschehens.[74] Zwar müssen auch Zeitdokumente trotz – oder gerade aufgrund – ihres Beweischarakters hinterfragt werden: Doch wer die ganze Wahrheit von Bildern verlangt, erwartet zu viel. Insofern können sie nur unangemessen sein.[75] Die Erstellung von Bildern auf Basis von Zeitzeugenberichten wirft darüber hinaus weitere Probleme auf. Es stelle sich gar die Frage, ob es überhaupt Zeugen der Shoah gebe, da die Ermordeten nicht mehr sprechen können.[76] Giorgio Agamben brachte damit das grundsätzliche Problem bei der Darstellung der Shoah auf den Punkt: Alle wahren

70 Vgl. Schmidt 2007, 14.

71 Vgl. Weissberg 2001, 25–26.

72 Vgl. Olère 1989. – Der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman zeigte diese Aufnahmen in einer Ausstellung und verfasste anlässlich der dadurch ausgelösten Diskussion, ob diese Bilder die Shoah visualisieren oder nicht, die Monografie *Bilder trotz allem* (2007).

73 Vgl. Hofmann 2015.

74 Es gibt eine große Zahl an Zeichnungen von Verbrechen und Lageralltag, die häufig schon im KZ entstanden sind. Die Identität ihrer Urheber konnte nicht immer geklärt werden. Ein bekanntes Beispiel sind die Zeichnungen eines Häftlings, der ausschließlich durch sein Kürzel „MM“ in Erscheinung tritt. Die Skizzen wurden als Buch herausgegeben. Siehe Sieradzka 2011.

75 Vgl. Didi-Huberman 2007a, 57.

76 Vgl. Baer 2000, 12.

Zeugen, die den Weg der Vernichtung bis zuletzt gehen mussten, seien tot; all jene, die Auschwitz durchstanden und davon berichten, seien Überlebende, „Pseudo-Zeugen“ gar, solche, „die den tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt haben.“[77] Ihr Zeugnis deutet vor allem auf ihren Ausnahmefall hin, kann nur scheitern in dem Bemühen, den Ermordeten eine Stimme zu geben, und muss diesen Sachverhalt reflektieren. Agambens als Provokation aufzufassende Aussage erscheint stimmig, wenn man ihr die Annahme zugrundelegt, dass die bloße Existenz der Zeugen und Zeugnisse die Chance eines Überlebens impliziert, die für die Millionen Todsesopfer der Shoah nicht bestand. Es gibt jedoch nur die Berichte der Überlebenden. Beim Umgang mit ihrem Zeugnis solle deswegen die Unmöglichkeit des Bezeugens beachtet werden. Dennoch: Maurice Blanchot spricht in diesem Kontext von einer „Verpflichtung einer Zeugenschaft“, „die nur von unmöglichen Zeugen [...] abgelegt werden kann.“[78]

Welcher Umgang mit dieser Aporie lässt sich daraus ableiten? Aufgrund der unmöglich zu füllenden Leerstellen sollten vorhandene Erinnerungen sich nicht verfestigen oder von einem festen Standpunkt im Hinblick auf die Erfahrung der Shoah ausgehen. Die Mediatisierungen der limitierten Zeugnisse, darunter auch Zeichnungen und Comics, sollten in ihrer Darstellung keinen Absolutheitsanspruch an die Vermittlung des Geschehenen stellen, sie müssen Spielraum lassen, stets angereichert werden können und fähig zur Erneuerung sein, im Idealfall ihre eigene Unzulänglichkeit reflektieren. Bleiben die Zeitzeugnisse wandelbar, kommt auch die stetige Beschäftigung mit der Vergangenheit nicht ins Stocken.[79] Ein sekundäres Zeugnis sollte damnach nicht als endgültig und unbeweglich gelten.

Nachfolgende Generationen sehen sich also mit der Herausforderung konfrontiert, neue Formen der Erinnerung zu finden.[80] Die Erinnerungen der (Ur-)Großeltern werden durch die (Nach-)Erinnerungen ihrer Kinder und Enkel ersetzt. Durch instabile Überlieferungssysteme, wie die mündliche Wiedergabe, modifiziert sich die tradierte, ursprüngliche Aussage – bis hin zum Verschwinden von Ereignissen aus dem Generationengedächtnis. Aus dieser Entwicklung folgt der Schluss, dass die am Ende des 20. Jahrhunderts verfassten Gedächtnistheorien als Symptom einer Krise zu verstehen sind, da bisherige kommunikative und kulturelle Überlieferungsverfahren nicht mehr funktionieren beziehungsweise nicht mehr für selbstverständlich gehalten werden können.[81] Die damit

77 Agamben 2017, 30–31. – Agamben zitiert an dieser Stelle Primo Levi aus dessen Buch *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München, Wien: Hanser, 1990, 85.
78 Blanchot 2016, 98; übersetzt von Ulrich Baer, Vgl. Baer 2000, 12.
79 Vgl. A. Assmann 2001, 120.
80 Vgl. Frenzel 2011, 278.
81 Vgl. Pethes 2008, 60.

einhergehende „Krise der symbolischen Ordnung“ legt offen, dass im Zuge neuerer Formen des medialen Gedächtnisses das zeitgenössische Subjekt zur Geschichte wird, als Handlungsträger des eigenen Lebens und der Auseinandersetzung mit traumatischer Vergangenheit.[82] Entgegen der Erwartung, dass nach langer Zeit die Traumata der Augenzeugen und Überlebenden überwunden werden und sich somit neue Formen des kollektiven Gedächtnisses etablieren, wächst mit zunehmender Beschäftigung mit der Shoah der Status des Unbegreiflichen: die Ursachen, die Motive, das Schweigen und das Infragestellen von Erinnerungen sowie die fortgesetzte Diskussion über ein Bilderverbot.[83]

Wie sind also Bilder für etwas zu finden, das beständig Darstellungsprobleme aufwirft und sich noch dazu im Laufe der Zeit immer stärker aus dem Gedächtnis der Menschen verflüchtigt? Bei der Thematisierung von Erinnerungen an die Shoah sind inzwischen auch Comics zu einem relevanten Faktor geworden. Wie in allen anderen Medien lässt sich aber auch hier beobachten, dass Auschwitz oft stereotypisiert wird, was ebenso eine Form des Vergessens darstellt.[84] Ein Beispiel dafür ist die durch zahlreiche Dokumentationen über Hitlers Führungsriege mitentstandene Annahme, bei den Nazis habe es sich um einen vergleichsweise kleinen, verbrecherischen Personenkreis gehandelt – und nicht um eine auch von der breiten deutschen Bevölkerung ausgehenden Ideologie.

Bei der künstlerischen Umsetzung von Augenzeugenberichten jüdischer Überlebender lässt sich ein erzählerisches Phänomen erkennen: Literaturverfilmungen wie *Das Tagebuch der Anne Frank* (2016) oder *Schindlers Liste* (1993) zeigen, dass die Umsetzung für ein großes, nicht nur jüdisches Publikum zwangsläufig festgelegten Erzählmustern folgt, um eine möglichst breite Rezeption zu ermöglichen.[85] Analog dazu weist zum Beispiel auch *MAUS* typische Elemente des amerikanischen Comics auf. So drängt das Narrativ der Shoah-Biografie den Nacherzähler zu einer dramaturgischen Aufteilung seines Stoffes.[86] Lässt sich der sekundäre Zeuge jedoch von festgelegten Topoi lenken, führt sein Weg nicht zur wirklichkeitsnahen Abbildung, sondern in die Stilisierung, die in die im Darstellungsdiskurs häufig beschriebene Erstellung von Trugbildern münden kann.[87] Dennoch wird Medien wie Comics das Potenzial zur Abbildung von Vergangenheit als Gegenstand kultureller Ausdrucksform nicht abgesprochen.[88] Somit entsteht der Bedarf nach einem

82 Elsaesser 2007, 202.
83 Vgl. Elsaesser 2007, 191, 196.
84 Vgl. Krankenhagen 2001, 19.
85 Vgl. Baer 2000, 13–14.
86 Kleinschmidt 2002, 82.
87 Bannasch/Hammer 2004, 13.
88 Vgl. Pethes 2008, 141.

„Umgang mit dem Holocaust, der dieses Vergessen nicht ideologisiert, sondern eine ästhetische Anforderung an die eigene Form der Darstellung aufnimmt.“[89] In der Darstellung muss also berücksichtigt werden, dass der tradierte Inhalt sich immer weiter von den Fakten fortbewegt und eine faktengenaue Überlieferung nur schwer möglich ist. Visuellen Repräsentationsformen kommt dabei eine wichtige Rolle zu, da „[d]as die Vorstellungskraft übersteigende Ereignis [...] den Sinngehalt von Sprache und Begriff [kontaminiert].“[90] Es gilt also, die Darstellungsproblematik im Bild aufzufangen und schon im Rahmen ihrer Umsetzung zu reflektieren. Gegenstand der Verbildlichung von Vergangenheit ist damit nicht die bloße „affirmative Repräsentation“, sondern die Offenlegung von Widersprüchen und Abgründen der Geschichte durch ihren simulierenden Zeichencharakter.[91]

Die sekundäre Zeugenschaft begünstigt auch die Verbreitung und Hervorhebung von Aussagen, die für sich allein in der bloßen Masse der Zeitdokumente untergehen würden – „Geschichte erzählt sich nicht von selbst.“[92] Das Zulassen einer Nacherzählung sollte allein schon aus dem Grund erfolgen, damit die Nachkommen die Aussagen weitertragen und später selbst die verantwortungsvolle Rolle des Stellvertreters einnehmen können. Auf diese Weise ergibt sich eine riesige Anzahl von Zeugen dokumentarischen Materials, die Verantwortung für das Erzählte mittragen. Diese Nachkommen stehen angesichts der vielen Bilder und Erzählungen vor dem Problem, der Shoah gleichermaßen nah und fern zu sein.[93]

Nach Agamben ist der Begriff der Verantwortung stark mit dem Recht vermischt, wobei freilich nicht nur im juristischen Bereich stets nach der Verantwortung gesucht werde. In der Darstellung der Shoah stoße man allerdings auf eine moralische Verantwortung, die ob ihrer Größe nicht übernehmbar ist, es bleibe einzig die Anerkennung dieser Unübernehmbarkeit.[94]

Ein Bilderverbot erscheint in diesem Kontext unsinnig. Die historische Autonomisierung von Kunst sieht keine Thematik vor, die von ästhetischen Verfahren ausgeschlossen werden dürfe. Das Prinzip besagt vielmehr, dass die eigenen Grenzen der Darstellung, das Spannungsverhältnis zwischen Repräsentation und Undarstellbarkeit, stets hervortreten müssen, um nicht eine vermeintlich sinnhafte Lösung der Problematik zu liefern.[95] In der Darstellung müsse also der Prozess der Erinnerungsarbeit markiert sein und weiter andauern. Darü-

89 Krankenhagen 2001, 19.
90 Diner 2007, 25.
91 Pethes 2008, 144.
92 Baer 2000, 19.
93 Vgl. Köppen 1993, 82.
94 Vgl. Agamben 2017, 18.
95 Vgl. Lindner 2013, 251.

ber hinaus darf unser Kenntnisstand zur Shoah keineswegs als abgeschlossen betrachtet werden. Wir reden hier nicht über eine Geschichte, die nur noch in eine mediale Form gebracht werden muss. Denn dafür ist die Thematik zu komplex, zu fragmentarisch sind Erinnerungen und Dokumente. Viele Aspekte bleiben schlicht unrecherchierbar.[96] Dies schlägt sich besonders in visuellen Leerstellen der unmittelbaren Tat nieder, was sich in der Bildpolitik ab den Neunzigerjahren fortsetzte.[97] Es war vor allem der „begrenzte[ ] Bildhaushalt",[98] der im Zusammenspiel mit der Evidenzverheißung von Fotografien zu festen Narrativen führte. In diesem Kontext spielen gerade von Häftlingen gezeichnete Bilder eine Rolle, die mit Blick auf die Abbildung des Lageralltags eine fotografische Lücke schließen könnten.[99] Es zeugt von einer unausgewogenen Bildpolitik, dass diese häufig unmittelbar in den Lagern angefertigten Häftlingszeichnungen nur selten zur Ergänzung des begrenzten Bildbestands herangezogen werden. Folglich sind sie weniger bekannt sind als die ikonischen Bilder der Befreiung und sogar weniger verbreitet als die vom SS-Personal aufgenommenen Fotografien.[100] Die gesamte rekapitulierte Vergangenheit ist daher als bis zu einem gewissen Grad reichende Fiktion, als eine von kulturellen und politischen Motiven geleitete Konstruktion zu verstehen. Eine rein faktische Wiedergabe der Vergangenheit gibt es so gesehen nicht und kann es nicht geben.[101]

Gleichwohl ist eine Neuordnung der Bilder notwendig für die Herausbildung eines sozialen Gedächtnisses. „[S]ymbolische[ ] Verdichtung" und „narrative[ ] Elemente" machen ein Ereignis überhaupt erst erinnerungsfähig.[102] Umso wichtiger ist die Wahrheitskritik, der das Bildmaterial ausgesetzt werden muss. Jedes bildliche Zeitdokument repräsentiert einen kurzen Moment, einen stark limitierten Ausschnitt aus der Zeitgeschichte. Der Kontext eines einzelnen Bildes ist hochgradig spezifisch und zeugt von einer individuellen Geschichte, die sich in vielen Fällen nicht mehr rekonstruieren lässt.[103] Und angesichts der suggestiven Realitätsnähe muss hier gerade im Fall von Fotografien betont werden, dass jedes Bild entscheidende Defizite aufweist. Fotografien halten Ergebnisse fest,

96 Vgl. Lindner 2013, 252.

97 So gibt es bis auf die bekannten vier, heimlich von Mitgliedern des Sonderkommandos aufgenommenen Fotografien kein Bildmaterial von den Massenmorden in den Lagern. Vgl. Mösken 2007, 241.

98 Mösken 2007, 242.

99 Knoch 2001, 247. Knoch problematisiert in diesem Zusammenhang auch die direkt nach der Befreiung mit den Häftlingen für die fotografische Dokumentation nachgestellten Lagerstrafen.

100 Vgl. Frahm 2015b, 175.

101 Vgl. Frahm 2006, 121.

102 Mösken 2007, 242.

103 Vgl. Magilow/Silverman 2015, 19–20.