

Bewegte Erinnerung. Zur ,autofiktionalen' Erinnerungs- konstruktion in den Comics emigrierter *Graphic Novel*- Autorinnen

Barbara Eder

ABSTRACT

This article is concerned with processes of retroactive memory-construction in graphic novels by Marjane Satrapi, Parsua Bashi and Zeina Abirached. These ‚autofictional‘ works of female migrant graphic novel-authors, currently living in exile, expand a one-dimensional image of emigration by actively involving the reader into the process of producing meaning. Dimensions of temporality such as past, present and future are intermingled within a vast Stream of Comicness, shuttling between words and images. What historical science literally as well as figuratively can gain by an analysis of these pictorial modes of representation, is a deep understanding of highly individualized acts of remembrance of a vicarious past, disfractured by the loss of time and space and constantly shifting between image and imagination.

*Dennoch ist die Erinnerung ein Faktum:
Es könnte sie auch nicht geben.¹*

Wenngleich die piktoral-skriptive Inszenierung historischer Stoffe im *Graphic Novel*-Format seit den 1990er Jahren auch im deutschsprachigen Raum Hochkonjunktur hat,² scheint die Reichweite der dazugehörigen Darstellungen bisweilen auf die Nischen des dazugehörigen Mediums beschränkt zu sein. Versuche der geschichtswissenschaftlichen

1 H. Blumenberg, Zu den Sachen und zurück, aus dem Nachlass herausgegeben von M. Sommer, Frankfurt a.M. 2007, S. 207.

2 Vgl. diesbezüglich die Tabelle zur chronologischen Erfassung der „Geschichtcomic-Neuerscheinungen in Deutschland“ im Zeitraum 1950-2008 im Beitrag von Sylvia Kesper-Biermann und Bettina Severin-Barboutie im vorliegenden Band.

„Integration“ der Artefakte einer medialen Ausnahmekultur beschränken sich zumeist auf chronologische Auflistungen von national und international erschienenen Geschichtscomics,³ Historisierungen des Mediums im Sinne einer Entwicklung in Form, Gestalt und Narration,⁴ Fragen nach Strukturen und Genealogien der „visuellen, sequenziellen Kunst“,⁵ Verwendungen von Comic-Sequenzen als illustrativem Beiwerk zum schriftlichen *Gros* der Historie oder aber darauf, theoretisch-trockene Materie auf unterhaltensame Weise aufzubereiten.⁶

Ein offensiver Umgang mit Comics als Quellen für bisweilen noch ungeschriebene Geschichte(n) ist eher selten.⁷ Bedauerlich ist dies zum einen, weil die zahllosen Parodien, Quichotterien, intermedialen Verweise und Geschichtsgrotesken im Comic ein Moment der Kontingenz in den unausweichlich erscheinenden Verlauf des Gewesenen und damit auch ein utopisches Element im Zeitalter nach dem Ende aller Utopien einführen; zum anderen – und dies ist zugleich die diesem Text zugrunde liegende These – ist es die infolge der simultanen Anordnung unterschiedlicher Zeitebenen im selben Raum stattfindende Kollision von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, welche die theoretisch weitreichendere Frage nach der eigentlichen Zeit der im Medium Comic dargestellten Geschichte(n) aufwirft.

Bisweilen sahen sich nicht nur *Graphic Novel*-Autor/innen mit dem Problem temporaler Eigengesetzlichkeiten des in den Dienst für ihre Erzählungen genommenen Mediums konfrontiert; ein konstruktivistisch orientiertes Geschichtsverständnis impliziert jedoch immer schon das Infragestellen der Vorstellung davon, dass Geschichte ihren zu konstituierenden Gegenstand in der Vergangenheit habe.⁸ Wenn das Schreiben von Geschichte in Konsequenz derartiger Überlegungen ebenso als ein auf die „retrospektive

3 Vgl. R. Mounajed, *Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*, Frankfurt a. M. 2009.

4 Vgl. A. Knigge, *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga*, Hamburg 2004.

5 Vgl. S. McCloud, *Comics neu erfinden. Wie Vorstellungskraft und Technologie eine Kunstform revolutionieren*, Hamburg 2001.

6 Darunter fallen vor allem jene oftmals auch aus Gründen des Fehlens einer Comicwissenschaft als eigenständiger Disziplin oberflächlich gehaltenen Auseinandersetzungen mit dem Thema Comic, deren Verfasser/innen auf den tieferliegenden Bildsinn des Materials ebenso wenig eingehen wie auf Gestalt und Entwicklung des Mediums. In derartigen Fällen erschöpft sich die Konfrontation mit Comics dann tatsächlich im kurzweiligen Lachen über die von Adorno und Horkheimer synonym mit der Lust am Lesen der Witzseite der Wochenendbeilage gesetzten „Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt“. T. W. Adorno und M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 2000, S. 159.

7 Diesbezüglich fällt insbesondere der von G. Munier, *Geschichte im Comic - Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart*, Hannover 2000, gewählte Zugang auf. In seiner Studie weist Munier unter Rückgriff auf Hayden White nicht nur den Einfluss narrativer Prinzipien bei der Organisation historischer Fakten im Medium Comic nach; in Konsequenz seiner empirischen Analysen geht er sogar so weit, deren Immanenz in jedweder Form der Vermittlung von Geschichte vorauszusetzen und dem Medium Comic – im Gegensatz zu vielen anderen mediatisierten Formen der Geschichtsdarstellung – dabei eine aufklärerische Funktion beizumessen.

8 Vgl. O. Berg, Benjamin und Deleuze: Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern, S. 1-28, URL: <http://www.olafberg.net/forschung/dokumente/zfkt-v2.2a.pdf><12.07.2013> sowie H.-J. Goertz, *Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referenzialität*, Stuttgart 2001.

Rekonstruktion der Genese der Gegenwart⁹ ausgerichteteter Prozess verstanden werden kann, dann ist es weniger die Zeitebene der Vergangenheit denn vielmehr jene der Gegenwart, der die entscheidende Rolle in diesem Prozess zukommt. Eine nur vermeintlich historisierbare Vergangenheit, die aufgrund der dem visuell-sequentiellen Erzählen immanenten Struktur eine ebenso unmittelbare Präsenz in der Gegenwart einer Erzählung erhalten kann, kann bisweilen ebenso auf den im sprachlichen Modus des französischen *Futurum Exactum* formulierbaren Möglichkeitsraum dessen verweisen, *was gewesen sein wird*.¹⁰

Diese Annahme impliziert nicht nur, dass Vergangenes stets im Hinblick auf die Plausibilisierung einer bestimmten Gegenwart angeeignet wird; es schließt ebenso mit ein, dass in dieser Gegenwart stets nur das rekonstruiert werden kann, wofür es die dazugehörigen Bezugsrahmen gibt, entlang derer Vergangenes überhaupt vergegenwärtigt werden kann.¹¹ Im Wissen um die intensive Verflochtenheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Zuge der Herstellung von Geschichte(n) im Medium der *Graphic Novel* wird im Verlauf dieses Textes einerseits gezeigt, wie Zeitgeschichte im Kontext dieser theoretischen Überlegungen subjektiv angeeignet wird; andererseits wird damit auch auf jene entscheidende Differenz verwiesen, durch die „autofiktionale“¹² Erinnerungen von der linearen Darstellung historischer Ereignisse sowie vom Genre der biografischen Narration bewusst abweichen.

Die im Verlauf dieses Textes analysierten Darstellungen von Erinnerungen in den *Graphic Novels* der in unterschiedlichen Regionen des Mittleren Ostens geborenen Autor/innen Marjane Satrapi,¹³ Parsua Bashi¹⁴ und Zeina Abirached¹⁵ wurden nicht nur im Exil

9 O. Berg, Geschichtswissenschaft in Filmbildern (Anm. 9), S. 4.

10 Auf die zukunftsweisende Dimensionen der im sozialen Märchen der 1920er Jahre aktualisierten Vergangenheit hat bereits Bernd Dolle-Weinkauff mit dem programmatischen Titel der in den 1980er Jahren entstandenen Sammlung „Es wird einmal...“ hingewiesen. Vgl. B. Dolle-Weinkauff, D. Richter, J. Zipes, „Es wird einmal...“ Soziale Märchen der 20er Jahre, München 1983. Auf die performative Dimension einer Vergangenheit, die erst vom Blickpunkt einer noch ungewissen Zukunft als vollendete gedacht werden kann, verweist die im Deutschen nur selten gebräuchliche Tempus-Form des *Futurum Exactum*. Das Moment der Nachträglichkeit in der Erkennbarkeit der dazugehörigen Vergangenheit wird Sami Khatib zufolge formuliert mithilfe einer auf fiktive Temporalität abhebenden „(...) Bedeutungsfixierung, bei der der Geschichtssinn sich erst vom Schluss her erschließt (...). Geschichte wird gewesen sein“. S. Kathib, Geschichte, Retroaktivität, Text – Erkundungen zum „Begriff der Geschichte“ mit Walter Benjamin und Slavoj Žižek, in: M. Born (Hrsg.), Retrospektivität und Retroaktivität. Erzählen – Geschichte – Wahrheit, Würzburg 2009, S. 247, und ist infolgedessen immer an ein Moment der Nachträglichkeit im Prozess ihrer Erkennbarkeit gebunden.

11 Vgl. M. Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer, Berlin und Neuwig 1966.

12 Zur Bedeutung des von *Graphic Novel*-Autor/innen oftmals verwendeten Terms der „Autofiktion“ exemplarisch G. Whitlock, Autographics. The Seeing I of The Comics, in: *Modern Fiction Studies*, 52 (2006) 4, S. 965-972. Da die Ähnlichkeiten zwischen erzählendem Subjekt und dem Subjekt der Erzählung auch im Fall der genannten Autor/innen dem Kurzschluss einer einfachen Analogie Vorschub leisten könnten, sei an dieser Stelle nochmals auf das für den Akt der bildlichen sowie der schriftlichen Repräsentation konstitutive Entfremdungsverhältnis im Sinne eines Verlusts an Unmittelbarkeit infolge eines Prozesses medialer Überformung hingewiesen.

13 *Persepolis – Der Film*, Regie und Drehbuch: M. Satrapi und V. Paronnaud, Frankreich: 2.4.7. Films, France 3 Cinéma 2007, Fassung: DVD, Deutschland: Universal Pictures 2008, zit. als *Persepolis – Der Film* (D/FR 2008).

14 P. Bashi, *Nylon Road*, Zürich 2006.

15 Z. Abirached, *Catharsis*, Paris 2007.

und damit größtenteils auch im territorialen Abseits des Herkunftsstaates aufgezeichnet; sie verfügen oftmals auch über ein phantastisch-enigmatisches Moment. Dies ist nicht nur auf die Kunstgriffe zurückzuführen, die das Medium der *Graphic Novel* zur Verfügung stellt, sondern auch darauf, dass Erinnerungen an die Zeit vor dem Exil oftmals Verdrängungsprozessen¹⁶ und den damit einhergehenden Entstellungen des Erinnernten ausgesetzt sind.¹⁷

Im Kontext der für die folgende Analyse ausgewählten Bildsequenzen findet der Prozess der Herstellung von Erinnerung an das, was erlebt, erzählt oder aber verdrängt worden ist, weniger in Form von generationenübergreifenden Rekonstruktionen einer Familiengenealogie – wie etwa im Fall von Art Spiegelmans *Mouse*¹⁸ – statt; vielmehr sind die analysierten Sequenzen auf die Biografien der Erzählerinnen zentriert. So versucht die im französischen Exil lebende Comic-Autorin Marjane Satrapi unter der im ersten Teil von *Persepolis* aufgezeichneten Bürde einer erklecklichen Anzahl an Toten im zweiten Teil ihrer Comic-Autobiografie erstmals ihre eigene Geschichte freizulegen, während die im Iran geborene Parsua Bashi von diesem Prozess in der 2006 erschienenen *Graphic Novel Nylon Road* erzählt. Auch in *Nylon Road* ist es die eigene, im Zuge der Exil-Zeit der Verdrängung anheim gefallene Kindheit im Iran, die die in Zürich lebende Protagonistin erneut zum Thema macht. Die 1981 im Libanon geborene Zeina Abirached unternimmt diesen Versuch vom französischen Exil aus. In *Catharsis* konfrontiert sie ihre Leser/innen mit Bildern vom Aufwachsen im geteilten Beirut während des libanesischen Bürgerkriegs. Dass es sich bei allen drei Zeichnerinnen um Flüchtlinge handelt, die vom (west-)europäischen Exil aus ihre Geschichte in visuell-sequentieller Form aufzuarbeiten beginnen, macht sie allesamt zu Nachgeborenen von Geschichte(n) abseits von nationalen Zeitrechnungen. Wie Zeiten und Räume im Verlauf des dazugehörigen Prozesses an-

16 Das Problem traumatisch bedingter Entstellungen des Erinnernten wurde in Ari Folmans Film *Waltz With Bashir* auf besonders anschauliche Weise zum Thema gemacht. Jene im Kontext des Films befragten Personen aus der israelischen Armee, die in das Massaker von Sabra und Shatila involviert waren oder gar eine zentrale Rolle im Zusammenhang mit den Massenerschießungen eingenommen hatten, konnten sich der Geschehnisse nur mehr über den Umweg surrealer und unzusammenhängender Bild-Assemblagen erinnern. Vgl. *Waltz With Bashir*. Regie und Drehbuch: Ari Folman. Israel/Deutschland/Frankreich: Bridgit Folman Film Gang 2008, Fassung: DVD. – Deutschland: Pandora 2009. Was tatsächlich geschehen ist, wird gegen Ende des Animationsfilms *Waltz With Bashir* durch Rückschnitt auf Videomaterial im Realfilm-Modus gezeigt. Zu detaillierten Analyse der dazugehörigen Repräsentationsstrategien exemplarisch S. Lummerding, Das Politische Trotz allem. Holocaust-Diskurse im Comic, in: B. Eder, E. Klar, R. Reichert (Hrsg.), Theorien des Comics. Ein Reader, Bielefeld 2011, S. 321-349.

17 Insbesondere für das, was vor der Zeit des Exils stattgefunden hat, gibt es nur selten Dokumente, die auf Beobachtungen erster Ordnung beruhen. Um dennoch auf die Authentizität und damit auch auf den Evidenz-Charakter des Gewesenen zu verweisen, werden insbesondere im stark auf das Thema der Islamischen Revolution ausgerichteten ersten Teil von *Persepolis* Fotografien intermedial, d.h. in Comicform, rezipiert. Im Kommentartext verweist die Autorin auf die Besonderheit der dazugehörigen Aufnahmen: „Er [der Vater der Familie] fotografierte jeden Tag. Das war streng verboten. Einmal wurde er verhaftet, kam aber gerade noch davon.“ M. Satrapi, *Persepolis*. Eine Kindheit im Iran, Zürich 2000, S. 33.

18 Das intergenerationelle Vater-Sohn-Verhältnis, dessen Darstellung zum eigentlichen Gegenstand von *Mouse* avancierte, wurde insbesondere auch aufgrund der Abgrenzungsbestrebungen des Sohnes, der immer wieder Distanz zu der im patriarchalen Haushalt dominierenden Geschichtserzählung seines Vaters herstellen muss, mit jenem Gewaltverhältnis in Philip Roths Roman *Portnoys Beschwerden* verglichen. Vgl. A. Gordon, Jewish Fathers and Sons in Spiegelman's *Maus* and Roth's *Patrimony*, in: ImageText: Interdisciplinary Comic Studies, 1 (2010) 1, URL: <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1/1/gordon/index.shtml> <3.2.2010>.

geordnet wurden und welche Bedeutungen im Latenzraum des Dargestellten aufgerufen werden, wird im Verlauf der folgenden Ausführungen gezeigt.

1. Zeitlose Gegenwart – Zur Dialektik der Zeiten im Filmplakat zu Marjane Satrapis *Persepolis*

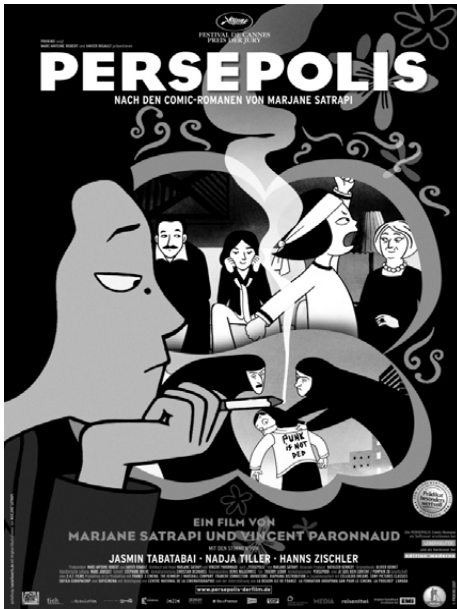


Abb. 1: Deutsches Filmplakat zu *Persepolis – Der Film*

Es ist die Bebilderung eines melancholischen Zustands,¹⁹ den Marjane Satrapi mit ihrem Filmplakat zu *Persepolis-Der Film* mit Hilfe der sequentiellen Gruppierung der Zeitebenen von Vergangenheit, Vorvergangenheit und Gegenwart in einem simultanen Bild-Raum dargestellt hat. Die in Profilansicht zu sehende Erzählerin befindet sich am Schnittpunkt unterschiedlicher Zeitebenen. Im Zentrum des Bildes ist der schemenhafte Umriss des Profils einer jungen Frau mit halbgeschlossenen Augen und nach unten gerichteten Pupillen zu sehen, die ihren Kopf auf ihre Hand stützt. Zwischen ihren Fingern glüht eine Zigarette. Der Rauch, der von dieser ausgeht, teilt das Bild vertikal: Bei der sich im Vordergrund des Bildes befindlichen Figur handelt es sich um die Ich-Erzählerin,

19 Aufgrund des mit der Exil-Erfahrung einhergehenden disruptiven Bruchs mit familiären Kontinuitäten spricht Kimberly Segall im Zusammenhang mit *Persepolis* auch von einem Verlust intergenerationaler Beziehungen, die zu der in diesem Bild dargestellten Melancholie geführt habe. Vgl. K. Segall, *Melancholy Ties: Intergenerational Loss and Exile in Persepolis*, in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Durham 2008, S. 39-49.

die sich durch eine Rückwendung in der Zeit an zwei Szenen aus ihrer Vergangenheit erinnert. Diese sind durch einen sich im Bildhintergrund befindlichen wolkenförmigen *balloon* als Imaginationen gekennzeichnet und finden zur Zeit von Marjane Satrapis Kindheit im Iran statt – sie betrachtet diese Vergangenheit aus der Perspektive einer achtzehnjährigen Emigrantin, die sich kurz vor ihrer Ausreise nach Frankreich in der Wartehalle eines Flughafens ihrer Vergangenheit vergewissert.

Die Zeit ist in diesem Bild aus den Fugen geraten und zerfällt – nicht anders als der gerauchte Tabak – in eine von Dunkelheit umgebene Vergangenheit und eine Zukunft, die gleichermaßen in der Intransparenz eines schwarzen Raumes zu liegen scheint. Begleitet wird die Imagination des Vergangenen von im Bildhintergrund herabfallenden Jasminblüten, deren Duft Marjane mit ihrer geliebten Großmutter verbindet. Was von dieser bleibt, nachdem die Enkelin sie kurz vor ihrer Abreise aus dem Iran zum letzten Mal gesehen haben wird, ist eine im Bild durch Blumen dargestellte olfaktorische Assoziation. Dass der Vorgang des Erinnerns für die Erinnernde unlustbesetzt ist, manifestiert sich in den nach unten geneigten Mundwinkeln der Figur. Die dazugehörige Gemütsstimmung ist eine traurig bis zornige. Das partielle Verschwinden im Schwarzen deutet auf einen melancholiebedingten Rückzug aus dem tätigen Leben hin und ist im Fall von Marjane Satrapi mit Trauer- sowie mit Erinnerungsarbeit gleichermaßen verbunden. Die Zeit des Erinnerns liegt im Außerhalb jener Zeitachse des linearen Fortschreitens und ist mit einem Stillstand im ‚Jetzt‘ verbunden. Im Nichts des schwarzen Raumes beginnt der Versuch, die eigene Geschichte zu denken, der Silberblick der Figur verweist darauf, dass die Augen dabei stets nach innen – und damit von der Außenwelt abgewandt – sind. Die für Außenstehende unsichtbaren Gedanken im Kopf der Figur werden mithilfe der Anwendung genuiner Stilmittel des Mediums Comic – in diesem Fall sind es die interkulturell brisanten, kringelförmigen Umrandungen des *balloon* – sichtbar gemacht.

Thema des Erinnerungsbildes im Hintergrund sind zwei Szenen aus Marjane Satrapis Kindheit, die infolge der dazugehörigen Anordnung miteinander verflochten werden. Die Szene im unteren Hintergrundbild zeigt die Erzählerin zu früheren Zeiten bei einer Straßenkontrolle im Iran: Aufgrund des Tragens westlicher Kleidung gerät sie in Gewahrsam der Wächterinnen der Islamischen Revolution. Im oberen Bild ist Marjane hingegen als aufständische Kämpferin gegen das Regime des Schahs inmitten ihrer Familie zu sehen. Die im oberen Bild dargestellte Euphorie kurz vor dem von breiten Bevölkerungsschichten getragenen Sturz des Schahs ist einer baldigen Ernüchterung gewichen: Den Betrachter/innen mit dem Rücken zugewandt, wird die zehnjährige Marji aufgrund ihrer Kleidung – eine mit der islamischen *hijab* kombinierten Punk-Jacke – nach der Islamischen Revolution zu einem Feind-Bild des neuen Regimes. Die Überlagerung der oberen Szene durch die untere deutet nicht nur auf einen zeitlichen Abstand zwischen beiden Ereignissen hin, sondern legt auch eine chronologische Lesart nahe: Die erste Szene ist auf die Zeit vor dem Sturz des Schahs vor 1979 datierbar, die letzte stellt eine Erinnerung an die Zeitspanne nach der Islamischen Revolution dar. Die zeitliche Kontinuität zwischen den Szenen aus zwei unterschiedlichen Diktaturen – dem autokratischen

Regime des Schahs einerseits und der theokratischen Herrschaft Khomeinis andererseits – wird durch die Figur der Erzählerin hergestellt.

Mithilfe genuin visueller Darstellungsmittel können unterschiedliche Zeiten im selben Bild-Raum so miteinander verschränkt werden, dass der Eindruck einer „Ungleichzeitige[n] Gegenwart“²⁰ entsteht. Während die Gestalt der im Bildvordergrund platzierten Figur durch Farbe hervorgehoben ist, wird die Zeit der Vergangenheit durch Szenen in Schwarz und Weiß dargestellt. Die Anordnung der Bilder, durch die die Subjektivität der Erzählerin im Sinne ihrer Art, sich zu verhalten, vor und nach der Revolution zum Ausdruck gebracht wird, wird durch ein nahezu unscheinbares ikonisches Zeichen ergänzt: An der Schnittstelle der Bilder, die Vergangenheit und Vorvergangenheit einer unsicheren Gegenwart thematisieren, befindet sich eine Welle. Diese deutet zum einen auf eine Zäsur im Sinne eines Bruchs innerhalb der biografischen Zeit hin. Zum anderen handelt es sich dabei um ein Bildelement, das auf ein nicht vollständig darstellbares und möglicherweise nur metaphysisch interpretierbares Moment von Geschichte verweist und im Rahmen einer linear-eindimensionalen Deutung nicht vollständig zu erschließen oder anzueignen ist.

2. (Un)heimliche Begegnungen – Rückblick auf die Vergangenheit in einer neuen Gegenwart

Im Krebsgang erzählt, erinnert sich ebenso die im Iran geborene und aus Liebesdingen nach Zürich eingewanderte Autorin Parsua Bashi an die Kindheit in ihrem Herkunftsland. Die Kraft der Fiktion, die ohne die Schwerkraft fotorealistischer Darstellungsprinzipien auskommt, ermöglicht es der Erzählerin, im ersten Drittel des Buches eine Begegnung der anderen Art zu machen: Sie erhält die Möglichkeit, auf dem Weg der Personifikation mit verdrängten Anteilen ihrer Persönlichkeit erneut in Kontakt zu treten. An einem unbedarften Nachmittag erscheint das kindliche Alter-Ego der Erzählerin in unerwarteter Weise im Badezimmer. Diese Figur, die bald als intrapersonaler Anteil erkennbar wird, gerät anfänglich unter Verdacht, unreal zu sein; im Anschluss an die vorerst noch als unheimlich wahrgenommene Begegnung erkennt Parsua indes, dass ihr das ‚innere Kind‘ Zugang zu einer in der Erinnerung nicht mehr präsenten Vergangenheit eröffnen kann. In Reaktion auf die erste Abwehr – in Panel zwei wird die Existenz eines plötzlich auftauchenden, lachenden Kindes noch im Hinblick auf dessen Realitätsstatus hinterfragt – erfolgt eine kritische Annäherung. In den letzten der im unteren Bildrand befindlichen und schemenhaft gezeichneten vier Szenen wird gemeinsam in der Küche Kaffee getrunken.

20 J. Balzer, Ungleichzeitige Gegenwart. Über das Erzählen im Comic, in: C. Gasser (Hrsg.), *Mutanten. Die deutschsprachige Comic-Avantgarde der 90er Jahre*. Katalog zur Ausstellung des NRW-Forum Kultur und Wirtschaft Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1999, S. 19.



Abb. 2: Begegnung mit einem Ich aus vergangenen Zeiten²¹

Der Prozess der nachträglichen Vergegenwärtigung des Vergangenen im Sinne einer Konfrontation mit einer Figur, die für die Kindheit der Erzählerin steht, wird durch Rückgriff auf Aufspaltungs- und Verdoppelungs-Metaphoriken dargestellt. Infolge eines migrationsspezifischen Bruchs in der eigenen Geschichte treffen Anteile von ein und derselben Persönlichkeit erst im Nachhinein aufeinander. Gegenwart und Vergangenheit der Erzählerin werden im simultanen Bild-Raum des Comics jedoch gleichzeitig-synchron und nicht etwa chronologisch-diachron dargestellt. Die von Bashi gewählte Form der Darstellung fußt zudem auf einer motivgeschichtlichen Tradition, die mit Kafkas Türhüter-Gleichnis begann und mit einer topologischen Modifikation bei Sigmund Freud fortgesetzt wurde: Mit dessen Empfehlung, einen anderen Ausgangspunkt ans

21 P. Bashi, Nylon Road (Anm. 15), S. 16.

Ende eines zur Versinnbildlichung eines Verdrängungsprozesses bemühten Gleichnisses zu setzen, findet der Umgang mit dem „unliebsamen Gast“²² aus der eigenen Vergangenheit vorerst sein Ende. Es sind folglich Darstellungen eines inneren Erlebens, die qua Externalisierung und Personifikation mithilfe der formgebenden Prinzipien der visuellen sequenziellen Kunst in *Nylon Road* dargestellt wurden.

Bei Parsua Bashi ist es die generöse Geste der Gastfreundschaft, durch die sie sich sukzessive einer vormals verdrängten Episode aus ihrer eigenen Biografie annähert. Gegen Ende der Geschichte ist das ‚innere Kind‘ erneut Bestandteil der Persönlichkeit der Erzählerin – es verschwindet buchstäblich in dieser. Eine pathologisierende Interpretation, die sich in Konsequenz einer merkwürdigen Begegnung dieser anderen Art auf Seiten der Leser/innen aufdrängen könnte, wird mit Verweis auf den der Erzählung zugrunde liegenden Kunstgriff dennoch souverän verworfen: Auf die Unterstellung, dass es sich bei ihrem Comic-Alter-Ego um eine gesplante Persönlichkeit handle, antwortet die Erzählerin mit einer ausgedehnten Panel-Sequenz gegen Ende von *Nylon Road*. Im letzten Bild des Comics weist sie ihre Leser/innen durch eine dezente Geste zurecht: „Ich will zeigen, dass ich ... ich nicht paranoid oder ... als Persönlichkeit gespalten oder einfach krank im Kopf bin...“²³



Abb. 3: Panelserie „Gespalten?“²⁴

3. Die ‚Sackgassen‘ entstellter Erinnerung – Nachträgliche Erkennbarkeit und die Zeit der Kindheit in Zeina Abiracheds *Catharsis*

Mit *Catharsis* hat die im französischen Exil lebende Comic-Autorin Zeina Abirached noch vor der Veröffentlichung ihrer *Graphic Novel Das Spiel der Schwalben*²⁵ im Jahr 2013 ein skizzenhaftes Notizbuch im Umfang von wenigen Seiten vorgelegt, in dem

22 S. Freud, Die Verdrängung, in: Ders., Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe Band III, A. Mitscherlich / A. Richards / J. Strachey (Hrsg.), Frankfurt a. M. 2000, S. 113.

23 P. Bashi, *Nylon Road* (Anm. 15), S. 126.

24 Ebenda.

25 Z. Abirached, *Das Spiel der Schwalben*, aus dem Französischen von P. Bulling und T. Endres, Berlin 2013.

sie von ihrer Kindheit im Libanon erzählt. Die Autorin wurde 1981 im Ostteil der aufgrund konfessioneller Spannungen im Zeitraum von 1975 bis 1990 geteilten Stadt Beirut geboren, weshalb ihre Erinnerungen auch unter dem Eindruck eines sechzehn Jahre währenden Krieges stehen. Mit Anbruch der ‚Stunde Null‘ – Abiracheds biografische Laufbahn als Comic-Zeichnerin beginnt 2002 im französischen Exil – kartografiert die Autorin retrospektiv eine vom Krieg gezeichnete Stadt, die maßstabsgetreu gar nicht erst vergegenwärtigt werden soll. Physische Geografie zu betreiben, bedeutet vom Blickpunkt der Autorin aus, das Fortwirken territorialer Teilungen im Inneren des Selbst zu verorten. Das während des Zeichnens erneut vergegenwärtigte Vergangene wird so zur „Exkarnation“²⁶ einer verinnerlichten Geografie territorialer Trennungen. Der im Bildhintergrund durch eine schwarze Silhouette repräsentierte Körper der Erzählerin fungiert dabei als Schablone für die Entfaltung einer Straßenlandschaft, die – wie die Erzählerin gegen Ende ihres Strips erkennen muss – nur vermeintlich aus einer Aneinanderreihung von Sackgassen besteht: „[...] D’autres histoires, d’autres vies. Depuis, la ville est entrée en moi.“²⁷

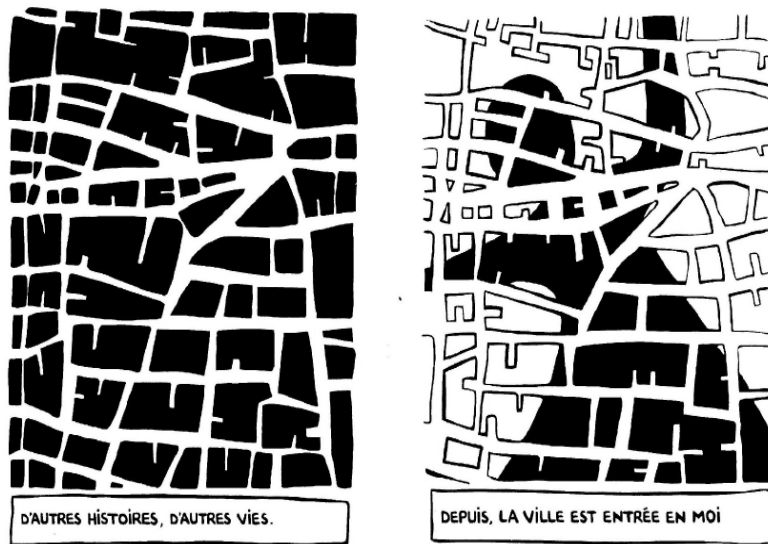


Abb. 4: Ausweg aus einer Sackgasse²⁸

26 A. Assmann, „Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift“ in J. Huber (Hrsg.), *Interventionen. Raum und Verfahren*, Basel 1993, S. 139.

27 Z. Abirached, *Catharsis* (Anm. 16), Abb. 4, „Von anderen Geschichten, von anderen Leben. Seitdem ist die Stadt in mir.“ Ebenda (Übers. BE).

28 Z. Abirached, *Catharsis* (Anm. 16), letzte Doppelseite.

In Fortführung jener Metapher, der zufolge sich Geschichte(n), Zeiten und Geschlechterdiskurse in Form von „leiblichen Einschreibungen“²⁹ materielle Präsenz verschaffen, werden dem silhouettenhaft dargestellten Körper der Erzählerin in Abb. 4 Wegmarkierungen eingraviert. Diese Form der physischen Geografie wird in *Das Spiel der Schwalben* durch eine Karte ergänzt, die all jene Wege verzeichnet, die von Zeina und ihrem Bruder zurückgelegt werden mussten, um von der eigenen Wohnstätte zum Haus der Eltern und der Großeltern zu gelangen (Abb. 5): Infolge der fortwährenden Bedrohung durch Heckenschützen und bewaffnete Milizen setzt der tägliche Gang sorgfältig überlegte Taktiken des Sich-Fortbewegens im öffentlichen Raum voraus (Abb. 6). Weil es nicht auszuschließen ist, nicht mehr zurückzukehren, wird die unmittelbare Umgebung der Erzählerin auch unter Rekurs auf das Register körperlicher Versehrtheiten beschrieben: „In den Vierteln nahe der Demarkationslinie *amputieren* Mauern aus Sandsäcken die Straßen.“³⁰

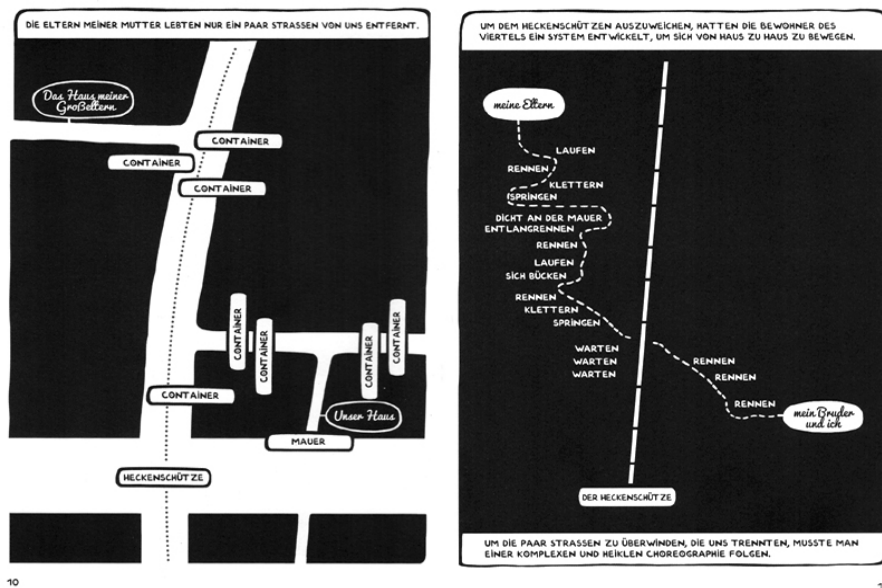


Abb. 5 und 6: „Physische Geografie“³¹

Der Grund dafür, dass in *Catharsis* mit den Straßen auch die Körper ‚abgeschnitten‘ werden, wird erst gegen Ende der Erzählung mit Verweis auf die dahinter stehende,

29 Zum performativen Geltungsbereich der dazugehörigen Metapher exemplarisch das Kapitel „Leibliche Einschreibung, performative Subversion“ in J. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991, S. 190-208.

30 Z. Abirached, *Schwalben* (Anm. 26), S. 8 (Hervorhebung BE).

31 Ebenda, S. 10-11.

politische Logik erläutert. Der Zugang zum Westteil der Stadt blieb der Erzählerin auch deshalb für so lange Zeit versperrt, weil Beirut für viele Jahre durch eine Mauer geteilt war. Erstmals dringt ein mit Helium gefüllter Luftballon, der die Begrenzungen der Mauer übersteigt – „Il a volé vers le mur/et il a disparu derrière“³² – in den für die Erzählerin unbetretbaren Teil der Stadt vor. Das akustisch von der anderen Seite der Mauer vernehmbare Zerplatzen des mit *Micky-Mouse*-Ohren ausgestatteten Ballons verweist darauf, dass dieser in umkämpften Zonen in die Höhe steigt. Ab diesem Zeitpunkt ist das Bild-Text-Verhältnis in *Catharsis* durch starke Inkongruenzen bestimmt. Was gezeigt wird, entspricht nicht länger dem eigentlich Bedeuteten. Die fröhlich wirkenden Bilder aus einem Kriegsgebiet entpuppen sich als Substitut für etwas, das anders als durch formale Inkongruenzen nicht zum Ausdruck hätte gebracht werden können. Den Krieg – so erfahren die Leser/innen gegen Ende von *Catharsis* – haben – anders als die Mutter es der kindlichen Erzählerin nahe bringt – die mit Pfeil und Bogen ausgestatteten Indianer/innen ebenso wenig begonnen wie die Jäger – „maman me disait que c'étaient des chasseurs qui tuaient les oiseaux“³³ – oder der in der Mittagspause Geige spielende, armenische Schneider. Der Krieg war ebenso wenig das Ergebnis vermeintlicher Feinde der Vögel (Abb. 7): „Ce qui me faisait le plus peur, c'étaient les coups de feu qu'on entendait très souvent.“

Jene sequenziell miteinander verflochtenen Bilder, die zu Beginn der Erzählung noch den Eindruck eines ungetrübten Alltagslebens aus Kinderperspektive hinterließen, werden im Verlauf des Voranschreitens der Erzählung zusehends fragwürdig. Infolge des Unvermögens, die Schrecken eines sechzehn Jahre anhaltenden Bürgerkrieges angemessen repräsentieren zu können, überlagern Bilder von unbedarften Augenblickeindrücken die Erinnerungen an die Verheerungen. Gerade diese Geste der Levitation, durch die in der Schwebelage gehalten werden kann, was aus Perspektive der Erwachsenen längst Gewissheit ist, hat sich Zeina Abirached in *Catharsis* zunutze gemacht. Jene für die Metonymie auch in topologischer Hinsicht so bezeichnenden Momente des Entlanggehens, des Umkreisens, des Ersetzens oder aber des Überlagerns des Bezeichneten durch ein (sprachliches) Bild auf Ebene des Bezeichnens haben zur Folge, dass ein kriegsbedingtes Trauma erst qua Dechiffrierung komplexer Verweisstrukturen erkennbar wird.³⁴

Infolge der wachsenden Inkongruenz zwischen den einander nicht länger in produktiver Weise ergänzenden Botschaften auf bildlicher und textlicher Ebene werden die Leser/innen von *Catharsis* sich des Umstands bewusst, dass die Leichtigkeit des an der Oberfläche zum Ausdruck Gebrachten trügerisch ist. Am Ende ist nichts so, wie es anfänglich erschien. Lediglich die Bilder der gefangen gehaltenen Tauben erweisen sich im Nachhinein als das, was die Erzählerin bereits anklingen ließ (Abb. 7). Gerade deshalb bleibt die Botschaft des Buches zutiefst optimistisch: Die territorialen Enklaven einer geteilten

32 Z. Abirached, *Catharsis* (Anm. 16), „Er [der Luftballon, Anm. BE] ist über die Mauer geflogen und dort verschwunden.“ (Übers. BE).

33 „Mama hat mir gesagt, dass es die Jäger waren, die die Vögel getötet haben.“ Ebenda (Übers. BE).

34 „Was mir am meisten Angst machte, waren die Schüsse, die man sehr oft hören konnte.“ Ebenda (Übers. BE).

Stadt – so lässt uns das Bild auf der letzten Seite von *Catharsis* wissen – werden immer schon Exklaven *gewesen sein*: „J’ai découvert que mon impasse n’était pas une. Et qu’elle menait à un réseau d’autres rues.“³⁵

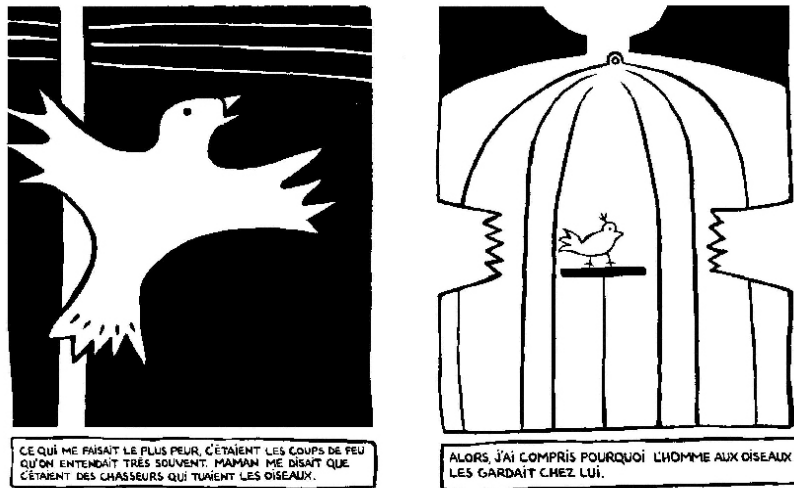


Abb. 7: Prozess einer fortschreitender Entmystifikation³⁶

4. *Graphic Novels* und der Disjunktive Zeit-raum der Exil-Geschichte(n)

In den in den letzten Jahren allein in zahlenmäßiger Hinsicht rapide angestiegenen *Graphic Novel*-Veröffentlichungen von im westeuropäischen Exil lebenden Comiczeichnerinnen nah- und mittelöstlicher Herkunftsländer³⁷ erweist sich der prekäre Moment des ‚Jetzt‘ in der Erzählzeit zumeist nicht nur als multidimensionale Verflechtung unterschiedlicher Zeitebenen. Die in Gestalt von bildlichen Sequenzen dargestellten Erinnerungen an eine Gegenwart, die nicht mehr ist, verfügen ebenso über den Charakter einer „Flaschenpost“ aus der Ferne: der Versuch, sich die eigene Geschichte aus der sicheren Entfernung des Exils anzueignen, resultiert nicht nur aus der Notwendigkeit, biografische Kohärenz zwischen den ortsgebundenen Episoden einer plurilokalen Existenz herzustellen. Dieses Unternehmen setzt ebenso eine kritische Epistemologie forcierter Distanz zum Gewesenen – oder aber in kruder Entgegensetzung dazu die Affirmation von Exil-Nationalismen – voraus.

35 Ebenda, „Ich habe erkannt, dass meine Sackgasse keine war. Und dass sie zu einem Netz anderer Straßen führte.“ (Ebenda, übers. BE).

36 Z. Abirached, *Catharsis* (Anm. 16).

37 In Bezug auf die Darstellung von Emigrationsprozessen aus dem Iran wären neben Payman und Sina's Geschichtspersiflage in *PERSEPOLIS 2.0* insbesondere Amir und Khalils *Zahra's Paradise* aus dem Jahr 2011 zu nennen sowie Mana Neyestanis *Ein iranischer Albtraum*, das seit 2013 in deutscher Übersetzung vorliegt.

Gezeichnet wird bei Marjane Satrapi, Parsua Bashi und Zeina Abirached weniger im Bewusstsein, national gerahmte Geschichte(n) fortzuführen, als vielmehr inmitten eines Raums der „disjunktiven Zeit“³⁸ im Außerhalb des Kontinuums der Geschichte einer Nation. Die oftmals mit einem zwangsläufigen und keineswegs voluntaristisch misszuverstehenden Individualisierungsprozess einhergehende Auswanderung geht auch mit einer veränderten Sichtweise auf die eigene Vergangenheit einher, die insbesondere bei Parsua Bashi mit einer Irritation in der Selbstwahrnehmung verbunden ist. Verbunden ist mit dem Moment der Migration bei allen drei Autorinnen ebenso ein Abschied von kollektiven Rahmungen: Die zahllosen Rekurse auf die im Comic sicht- und darstellbar gemachten Qualitäten innenweltlichen Erlebens ließen sich vor dem Hintergrund dieser Annahme gerade als Reaktion auf den Verlust derartiger Gemeinschaften deuten.

In Konsequenz dieser Erkenntnis drängt sich die Frage auf, ob es sich bei den dazugehörigen Darstellungen nicht vielmehr um Autofiktionen handelt denn um auf Authentizität abzielende Darstellungen von Erinnerungsprozessen. Mit derartigen, als Ausdruck einer „Postmemory“ bezeichneten Formen des Erinnerns hat sich die Kulturtheoretikerin Marianne Hirsch erstmals im Zusammenhang mit der *Graphic Novel Mouse* auseinandergesetzt, in welcher Art Spiegelman den Prozess des Erzählens und Darstellens des Lebens seines Vaters zum Thema gemacht hat. Unter „Postmemory“ versteht Hirsch

*the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.*³⁹

Hirsch geht es weniger darum, ob der Akt des bildlichen Darstellens des Undarstellbaren vor dem Hintergrund von Adornos Setzung legitim⁴⁰ erscheinen mag; vielmehr untersucht sie, *wie* die Erinnerung all jener hergestellt wird, die infolge von historischen Zäsuren unterschiedlicher Art nicht auf die Kontinuitäten eines Familiengedächtnisses oder jene eines anderen Kollektivs zurückgreifen können und infolgedessen mühevoll herstellen müssen, was im Idealfall Bestandteil intergenerationell tradierter Erinnerungsformationen ist.

38 H. Bhabha, Die Verortung der Kultur, übers. von E. Bronfen, Tübingen 2000, S. 212.

39 M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge MA, London 2002, S. 22.

40 Eine durchaus folgenreiche Missinterpretation des Adornoschen Verdikts, die unter anderem auch zur anfänglichen Ablehnung von Spiegelmans *Mouse* geführt hatte, wurde unter anderem durch Rolf Tiedemann zurecht gerückt: „Über das Geschehene selber hat Adorno niemals zu sprechen vermocht und gleichwohl war es zwar nicht ein beredtes Thema, doch eine Art ‚unendliche Aufgabe‘ seines Denkens. Exemplarisch für die Schwierigkeiten, von dem theoretisch zu handeln, was in der Sprache der Mörder ‚Endlösung‘ hieß, sind die Missverständnisse, die sich um Adornos vielleicht bekanntesten Satz: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch, gebildet haben. Missverstanden haben den Satz nicht nur jene Lyriker, die zuhauf befürchteten, ihre Daseinsberechtigung solle ihnen aberkannt werden; missverstanden hat ihn etwa auch Günther Anders, der darin das Verbot, es *dürften* keine Gedichte mehr geschrieben werden, erkennen wollte, das er sogar noch zu erweitern gedachte.“ R. Tiedemann, Nicht die erste Philosophie sondern eine letzte. Anmerkungen zum Denken Adornos, in: Th. Adorno, „Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse.“ Ein philosophisches Lesebuch, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1997, S. 11, Hervorhebung im Original.

Was jedoch ist es abseits der mit diesem Text vorgenommenen ideen- und erinnerungsgeschichtlichen Einordnung mnemotechnisch operierender Comics, das die darin zur Darstellung gelangenden Gegenwarten so unmöglich, so ungleichzeitig und so unsicher erscheinen lässt? Ist es der Bilderstrom eines *élan vital*, der die Augen der Leser/innen so ungern an einem Ort verweilen lässt? Oder verdankt sich der Eindruck, dass die als Zukunft einer Vergangenheit erscheinende Gegenwart der Erzähler/innen auch deshalb so prekär geworden ist, weil die Erzählenden sich im Prozess des Erinnerns nicht allein an einem Ort befinden?

Wenn Geschichte Marianne Hirsch ebenso wie Walter Benjamin zufolge „nicht allein eine Wissenschaft, sondern nicht minder eine Form des Eingedenkens ist“⁴¹, dann kann auch eine bildhaft dargestellte und dem Zahn der Zeit durch Speicherung entwundene Repräsentation des Vergangenen in Gestalt sequentiell miteinander verbundener Schrift/Bilder Teil dieser Geschichte sein. In den vorliegenden Fällen handelt es sich dabei um eine subjektiv hergestellte Form von „Postmemory“. In Marjane Satrapis *Persepolis*, Parsua Bashis *Nylon Road* und Zeina Abiracheds *Catharsis* manifestiert sich diese Form des Eingedenkens vornehmlich in aufgezeichneter Sequenz, ‚autofiktional‘ überformtem Erinnerungsbild, stillstehender Dialektik zeitbezogener Erfahrungsschichten und dem Anspruch, eine eigene⁴² Geschichte zu schreiben, die infolge der Amnesien kriegs- und fluchtbedingter Traumatisierungen vom Ort des Exils aus erneut angeeignet wurde.

41 W. Benjamin, Das Passagen-Werk, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 2009, S. 589.

42 Marianne Hirsch verwendet den Term der Nacherinnerung vornehmlich im Kontext einer intergenerationell motivierten Familiengenealogie, die am Endpunkt des Schreibens einer „Postmemory“ steht. Dass es im Fall von Autobiografien die dazugehörigen Effekte indes ebenso geben kann, schließt diese nicht aus oder verneint dies zumindest nicht explizit.