

comparativ

ZEITSCHRIFT FÜR GLOBALGESCHICHTE UND
VERGLEICHENDE GESELLSCHAFTSFORSCHUNG

Herausgegeben im Auftrag der
Karl-Lamprecht-Gesellschaft e. V. (KLG) / European Network in
Universal and Global History (ENIUGH) von
Matthias Middell und Hannes Siegrist

Redaktion

Gerald Diesener (Leipzig), Andreas Eckert (Berlin), Ulf
Engel (Leipzig), Harald Fischer-Tiné (Zürich), Marc Frey
(München), Eckhardt Fuchs (Braunschweig), Frank Hadler
(Leipzig), Silke Hensel (Münster), Madeleine Herren (Basel),
Michael Mann (Berlin), Astrid Meier (Halle), Katharina
Middell (Leipzig), Matthias Middell (Leipzig), Ursula Rao
(Leipzig), Dominic Sachsenmaier (Bremen), Hannes Siegrist
(Leipzig), Stefan Troebst (Leipzig), Michael Zeuske (Köln)

Anschrift der Redaktion

Global and European Studies Institute
Universität Leipzig
Emil-Fuchs-Str. 1
D-04105 Leipzig

Tel.: +49 / (0)341 / 97 30 230

Fax.: +49 / (0)341 / 960 52 61

E-Mail: comparativ@uni-leipzig.de

Internet: www.uni-leipzig.de/comparativ/

Redaktionssekretärin: Katja Naumann
(knaumann@uni-leipzig.de)

Comparativ erscheint sechsmal jährlich mit einem Umfang von
jeweils ca. 140 Seiten. Einzelheft: 12.00 €; Doppelheft 22.00 €;
Jahresabonnement 50.00 €; ermäßigtes Abonnement 25.00 €.
Für Mitglieder der KLG / ENIUGH ist das Abonnement
im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Zuschriften und Manuskripte senden Sie bitte an die
Redaktion. Bestellungen richten Sie an den Buchhandel oder
direkt an den Verlag. Ein Bestellformular finden Sie unter:
<http://www.uni-leipzig.de/comparativ/>

Wissenschaftlicher Beirat

Gareth Austin (London), Carlo Marco Belfanti (Brescia), Christophe Charle (Paris), Catherine Coquery-Vidrovitch (Paris), Michel Espagne (Paris), Etienne François (Paris / Berlin), Michael Geyer (Chicago), Giovanni Gozzini (Siena), Regina Grafe (Evanston / Chicago), Margarete Grandner (Wien), Michael Harbsmeier (Roskilde), Heinz-Gerhard Haupt (Florenz), Konrad H. Jarausch (Chapel Hill), Hartmut Kaelble (Berlin), Markéta Křížová (Prag), Wolfgang Küttler (Berlin), Marcel van der Linden (Amsterdam), Hans-Jürgen Lüsebrink (Saarbrücken), Barbara Lüthi (Köln), Attila Melegh (Budapest), Alexey Miller (Moskau), Patrick O'Brien (London), Diego Olstein (Pittsburgh), Juan Carmona Pidal (Madrid), Lluís Roura y Aulinas (Barcelona), Jürgen Schriewer (Berlin), Hagen Schulz-Forberg (Aarhus), Alessandro Stanziani (Paris), Edoardo Tortarolo (Turin), Eric Vanhaute (Gent), Peer Vries (Wien), Susan Zimmermann (Budapest)

Leipziger Universitätsverlag GmbH
Oststraße 41
D – 04317 Leipzig
Tel. / Fax: +49 / (0)341 / 990 04 40
info@univerlag-leipzig.de
www.univerlag-leipzig.de

Verflochtene Vergangenheiten: Geschichtscomics in Europa, Asien und Amerika

**Herausgegeben von
Sylvia Kesper-Biermann und
Bettina Severin-Barboutie**



Leipziger Universitätsverlag

Comparativ.

Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung / hrsg. von Matthias Middell und Hannes Siegrist – Leipzig: Leipziger Univ.-Verl.

ISSN 0940-3566

Jg. 24, H. 3. Verflochtene Vergangenheiten: Geschichtscomics in Europa, Asien und Amerika. – 2014

Verflochtene Vergangenheiten: Geschichtscomics in Europa, Asien und Amerika.

Hg. von Sylvia Kesper-Biermann und Bettina Severin-Barboutie –

Leipzig: Leipziger Univ.-Verl., 2014

(Comparativ; Jg. 24, H. 3)

ISBN 978-3-86583-897-1

© Leipziger Universitätsverlag GmbH, Leipzig 2014

Comparativ.

Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung 24 (2014) 3

ISSN 0940-3566

ISBN 978-3-86583-897-1

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze

- Sylvia Kesper-Biermann / Bettina Severin-Barboutie*
Verflochtene Vergangenheiten: Geschichtscomics in Europa, Asien und
Amerika. Perspektiven auf ein Forschungsfeld 7
- Bernd Dolle-Weinkauff*
Was ist ein „Geschichtscomic“? Über historisches Erzählen in Comic,
Manga und Graphic Novel 29
- Kornelia Lobmeier*
Auf den Spuren der Digidags. Geschichten und Geschichte im
DDR-Comic *Mosaik* 47
- Susanne Brandt*
„Der Krieg sind wir“ – eine vielschichtige Debatte um den Ersten Weltkrieg
in *Notre Mère la Guerre* 59
- Jeannette van Laak*
Dissidenz im Comic 80
- Barbara Eder*
Bewegte Erinnerung. Zur ‚autofiktionalen‘ Erinnerungskonstruktion
in den Comics emigrierter *Graphic Novel*-Autorinnen 97

Forum

- Alexander Will*
Vom Habsburger zum Polen: Josef Pomiankowski (1866–1929) und
die Konstruktion des Nationalen 112

Buchbesprechungen

- Silke Hensel / Ulrike Bock / Katrin Dircksen / Hans-Ulrich Thamer (Eds.):
 Constitutional Cultures. On the Concept and Representation of
 Constitutions in the Atlantic World, Newcastle upon Tyne 2012
Helmut Goerlich 129
- Karin Gottschalk (Hrsg.): Gender Difference in European Legal Cultures.
 Historical Perspectives, Stuttgart 2013
Martin Heckel 132
- Tobias Brinkmann: Migration und Transnationalität (= Perspektiven deutsch-
 jüdischer Geschichte, Bd. 4, hrsg. von Rainer Liedtke und Stefanie
 Schüler-Springorum), Paderborn 2012
David Jünger 135
- Chris Lorenz / Berber Bevernage (Hrsg.): Breaking up Time. Negotiating
 the Borders between Present, Past and Future (Schriftenreihe der FRIAS
 School of History, Bd. 7), Göttingen 2013
Robert Fischer / Sebastian Dorsch 138
- Walter Rüegg (Hrsg.): Geschichte der Universität in Europa, Band IV:
 Vom Zweiten Weltkrieg bis zum Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts,
 München 2010
Claudia Baumann 143
- Autorinnen und Autoren 147

Verflochtene Vergangenheiten: Geschichtscomics in Europa, Asien und Amerika. Perspektiven auf ein Forschungsfeld

**Sylvia Kesper-Biermann /
Bettina Severin-Barboutie**

ABSTRACT

Providing the introduction to this special issue, the article explores, in three steps, history comic books as a field of research that has so far been neglected by transnational history. First, it highlights the significance of cross-border impacts on comics and enquires into transnational exchange and demarcation processes. Thus, the usual, often unconsciously nationalised focus on the three main, i.e. US, Japanese and French-Belgian, comic cultures is challenged and it is asked for a closer look at so far disregarded areas. Second, history comic books are characterised by entanglements between facts and fiction, the overlap of different time layers and transnational crossings. It is argued that Germany during the second half of the 20th century constitutes a particularly suitable object for studying these issues, since it can be characterised as “a site for intercultural exchange” with regard to picture books representing the past. The third part eventually points out prospects for future research in history comic books as entangled pasts.

Anne Frank und Sadako Sasaki begegnen sich auf einer Brücke – das deutsche Holocaust-Opfer trifft auf das japanische Mädchen, das 1955 mit zwölf Jahren an den Spätfolgen des Atombombenabwurfs auf Hiroshima starb. Mit dieser Szene beginnt der interaktive Doku-Comic „Anne Frank im Land der Mangas“, eine Koproduktion von arte und subreal aus dem Jahr 2012. Sie beschreibt die Reise eines belgischen Teams aus Regisseur, Kameramann und Zeichner, begleitet von einem französisch-japanischen Übersetzer, nach Japan, um dort der Frage nachzugehen, warum Anne Frank in dem Land so populär ist und wie diese Bekanntheit mit der dortigen kollektiven Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg zusammenhängt. Im Mittelpunkt stehen der Weg, die Spurensuche

und das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Formen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Europa und Asien. In einem Prolog, vier Kapiteln, 60 animierten und vertonten Comic-Seiten, 169 Fotos sowie mehr als 50 Minuten Video- und 45 Minuten Audio-Aufnahmen wird das Material für das französische und deutsche Publikum aufbereitet. Inzwischen ist es auf Französisch zusätzlich als Buchausgabe erhältlich.¹

Das Medium Comic dient in diesem Fall nicht nur als Präsentationsform einer Reportage, sondern spielt ebenfalls als deren Gegenstand eine wichtige Rolle: Das Tagebuch der Anne Frank ist bereits mehrfach als Manga, also als in japanischer Zeichentradition stehende Bildergeschichte, veröffentlicht worden. Weitere Bearbeitungen hat der niederländische Comic-Forscher Kees Ribbens in den USA und Mexiko, Großbritannien, Frankreich, Belgien, Italien und Deutschland sowie den Philippinen aufgespürt. Für den Zeitraum zwischen 1961 und 2010 kommt er auf weltweit 18 Anne Frank-Comics, die Übersetzungen einzelner Alben nicht mitgerechnet.² Das Beispiel zeigt, durchaus repräsentativ, zum einen die weltweite Verbreitung von gezeichneten Geschichtsrepräsentationen – mit geographischen Schwerpunkten in Asien, (Nord- und Mittel-)Amerika sowie (West-)Europa. Zum anderen wird deutlich, dass bestimmte historische Sujets, wie die Kriege des 20. Jahrhunderts oder der Holocaust, über sprachliche, kulturelle und politische Grenzen hinweg Eingang in Bildergeschichten finden. Das fördert die transkulturelle Verbreitung dieser Vergangenheiten in der Populärkultur, verleiht ihnen den Charakter von „global events“³ und löst „Ikonisierungsprozesse“ aus.⁴ Zudem leistet es einem globalen Erinnerungshaushalt und damit einer *shared (visual) history* Vorschub. Diese Entwicklung wird schließlich dadurch verstärkt, dass Comics auf vielfältige Weise durch Transfers, Verflechtungen und Interdependenzen geprägt und sowohl Gegenstand als auch Katalysatoren komplexer, synchron oder diachron verlaufender Austausch-, Vermittlungs- und Übertragungsprozesse sind.

Diese Charakteristika von Comics mit historischem Inhalt sind Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags. Er wirft in drei Schritten Perspektiven auf Geschichtscomics als bislang noch weitgehend unbearbeitetes Forschungsfeld transnationaler Historiographie. Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit Comics als Medium und Forschungsgegenstand. Zweitens geht es um die Charakterisierung von Bildergeschichten mit historischen Themen sowie ihre Verbreitung in Deutschland. Drittens werden weiterführende Überle-

1 Anne Frank im Land der Mangas. Eine Reise als interaktiver Doku-Comic. URL: <http://annefrank.arte.tv/de/<05.05.2014>>; A. Lewkowicz u. a., Anne Frank au pays du manga, Paris 2013. Vgl. auch S. Kesper-Biermann, Holocaust und Hiroshima. Das Tagebuch der Anne Frank im japanischen Manga, in: P. Seibert, J. Pieper, A. Meoli (Hrsg.), Anne Frank. Mediengeschichten, Berlin 2014, S. 99-116.

2 Vgl. die Zusammenstellung von K. Ribbens, War comics beyond the battlefield. Anne Frank's transnational representation in sequential art, in: J. Berndt (Hrsg.), Comic Worlds and the World of Comics: Towards Scholarship on a Global Scale, Kyoto 2010, S. 219-233, bes. S. 225 f., 232. URL: <http://imrc.jp/images/upload/lecture/data/20101227Comics%20Worlds%20and%20the%20World%20of%20Comics.pdf<24.06.2014>>.

3 K. Ribbens, War comics (Anm. 2), S. 230.

4 G. Paul, Visual History, in: F. Bösch, J. Danyel (Hrsg.), Zeitgeschichte – Konzepte und Methoden, Göttingen 2012, S. 390-419, Zitat S. 395.

gungen und Anregungen zur Untersuchung von Geschichtscomics als verflochtenen Vergangenheiten vorgestellt.

Als Einleitung in das Themenheft bilden die Ausführungen zugleich den konzeptionellen Rahmen für die folgenden Aufsätze und beziehen deren Ergebnisse mit ein. Bernd Dolle-Weinkauff geht aus Sicht der Literaturwissenschaft der Frage nach, ob bzw. wie sich Geschichtscomics als Korpus bestimmen lassen und deckt dabei sowohl Verbindungslinien zum Historischen Roman als auch Verflechtungen in der Wahl der Stoffe auf. Der Fokus der anderen Beiträge liegt auf einzelnen Serien bzw. Alben; in Detailstudien werden Verflechtungen und Abgrenzungen auf unterschiedlichen Ebenen in den Blick genommen. Kornelia Lobmeier beschäftigt sich mit der DDR-Comicserie *Mosaik*; Jeannette van Laak analysiert die Spannung zwischen Fakten und Fiktion in *drüben!*, einem Comic über den ehemaligen ostdeutschen Staat. Susanne Brandt wirft einen Blick hinter die Kulissen des vierbändigen französischen Werks *Notre Mère la Guerre* über den Ersten Weltkrieg und arbeitet dabei Aspekte der Intermedialität als auch der Interpikturalität⁵ heraus. Barbara Eder untersucht schließlich die Verflechtung unterschiedlicher Zeitebenen in den autobiographischen Migrations-Comics *Persepolis*, *Nylon Road* und *Catharsis*. Sämtliche Aufsätze gehen auf einen vom Zentrum für Medien und Interaktivität unterstützten Workshop an der Justus-Liebig-Universität Gießen im April 2013 zurück.⁶ Für die redaktionelle Bearbeitung der Beiträge danken wir Christina Karle und Felix Lieb, München.

1. Comic, *bande dessinée*, Manga: Comic-Forschung und Comic-Kulturen

Comics lassen sich in Anlehnung an die bekannte Definition von Scott McCloud als zu räumlichen Sequenzen angeordnete Kombinationen von Bild, Text und Symbolen beschreiben, die Informationen vermitteln sowie ästhetische und emotionale Wirkungen beim Betrachter erzeugen.⁷ Innerhalb der Medienlandschaft werden sie zu den gemischt bild-textlichen Medien gerechnet, wobei es auch textfreie Geschichten, aber keine Geschichten ohne Bilder gibt.⁸ Die Literaturwissenschaft ordnet sie der graphischen Literatur zu. Wie andere visuelle Medien sind Bildergeschichten Inszenierungen von Wirklichkeit, doch machen sie ihren Konstruktionscharakter stets sichtbar, sei es nur durch den

5 Begriff in Anlehnung an Ebenda.

6 Vgl. den Tagungsbericht von E. Gajek, Verflochtene Vergangenheit. Geschichtscomics in Deutschland seit den 1950er Jahren. 11.04.2013-12.04.2013, Gießen, in: H-Soz-u-Kult, 23.07.2013, URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4933<24.06.2014>>.

7 Vgl. S. McCloud, Comics richtig lesen, Hamburg 2001.

8 D. Grünwald, Die Kraft der Bilder. Zur Leistung und Herausforderung der textfreien Bildgeschichte, URL: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/comics/comics_pdf/gruenewald_comfor.pdf<23.06.2014>; T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris 1999, S. 18-19; A. Platthaus, Die 101 wichtigsten Fragen. Comics und Manga, München 2008, S. 33-34. Vgl. auch unten Abschnitt 2 zum Geschichtscomic.

Hiatus, der die einzelnen Panels voneinander trennt.⁹ Comics sind sowohl in den Trend der Medienentwicklungen des 20. Jahrhunderts als auch in die neue Kultur der Visualität einzuordnen, die als prägend für dieses Jahrhundert betrachtet wird.¹⁰ Sie entstanden spätestens Ende des 19. Jahrhunderts als Beilagen in Zeitungen; das Erzählen in Bildern reicht aber zeitlich wesentlich weiter zurück.¹¹ Von Beginn an waren Bildergeschichten auf ein Massenpublikum ausgerichtet, jedoch keinesfalls auf Kinder und Jugendliche als Zielgruppe beschränkt. Als Produkte der Populärkultur sind sie aufs Engste mit Produktions- und Kommunikationstechniken, mit ökonomischen Rahmenbedingungen, Prozessen und Ressourcen sowie mit Konsum und Rezeption, also mit Herstellung, Vermarktung, Distribution, Verkauf, Konsum und Aneignung gleichermaßen verknüpft. Bildergeschichten können der Unterhaltung, aber auch der Vermittlung von Informationen, Positionen, Wahrnehmungen und Deutungen dienen. In der Vergangenheit sind sie immer wieder für politische Ziele vereinnahmt und hierbei je nach Bedarf stigmatisiert oder gefördert bzw. „imperialisiert“ oder „nationalisiert“ worden: In Frankreich etwa versuchte man nach dem Zweiten Weltkrieg, gezeichnete Geschichten zu französisieren, um sie aus ihrer vermeintlichen Umarmung durch die USA zu lösen.¹² In der Volksrepublik China stellte man *liánhuánhuà* konsequent in den Dienst der Kulturrevolution.¹³ In Japan verfolgte man Strategien der „begrenzten Exotisierung“ durch Nationalisierung.¹⁴ Comics gelang es seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, sich in vielen Gesellschaften als eigenständiges Medium zu etablieren. Allerdings wurde dieser Weg in Europa, Amerika und Asien insbesondere während der 1950er bis 1970er Jahre von starken Vorbehalten begleitet. Bildergeschichten galten in Japan, den USA und den europäischen Staaten als „Schmutz und Schundliteratur“, gefährdend vor allem für Kinder und Jugendliche, als kriminogen und gewaltfördernd, ohne dass im Rahmen empirischer Studien ernsthaft versucht worden wäre, Genaueres über ihre tatsächlichen Wirkungen bzw. ihre performative Kraft herauszufinden.¹⁵ Mitunter waren die Vorbehalte gegen das Medium so stark, dass dessen Akzeptanz insgesamt verhindert wurde. In der Bundesrepublik Deutschland etwa konnten graphische Erzählungen lange Zeit nicht Fuß fassen, weil sie als verdum-

9 J. Nalbadidacis, Comic, in: C. Gudehus, M. Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S. 269-276, hier S. 269.

10 G. Paul, BilderMacht. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013, S. 629.

11 Vgl. am Beispiel Japans: S. Köhn, Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga, Wiesbaden 2005.

12 S. Middendorf, Modernitätsoffensiven, Identitätsbehauptungen: „Bandes dessinées“ und die Nationalisierung der Massenkultur in Frankreich, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 9 (2012) 1, URL: http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Middendorf-1-2012_2-3<24.06.2014>.

13 R. S. Petersen, Comics, Manga, and Graphic Novel: A History of Graphic Narratives, Santa Barbara 2011, S. 122-125; A. Seifert, Bildgeschichten für Chinas Massen. Comic und Comicproduktion im 20. Jahrhundert, Köln 2008, S. 61-116.

14 J. Berndt, Introduction: attempts at cross-cultural comic studies, in: dies., Comic (Anm. 2), S. 5-16, hier S. 6.

15 J. Nalbadidacis, Comic (Anm. 9), S. 274-275; J. Balzer/O. Frahm, Tragik, Schock, Ratlosigkeit. Zeitgeschichte im Comic, in: Geschichte und Gesellschaft, 37 (2011) 1, S. 47-71, hier S. 56-57; S. Middendorf, Modernitätsoffensiven (Anm. 13), S. 2-3; S. Köhn, Traditionen (Anm. 11), S. 14.

مند und jugendgefährdend abqualifiziert wurden.¹⁶ Im Hinblick auf Zeichenstil und geographische Verbreitung als auch auf Zielgruppen, Themen und Genres hat sich das Medium im Verlauf seiner mehr als hundertjährigen Geschichte erheblich verändert.¹⁷ Zudem lassen sich ein Wandel sowie eine Vervielfältigung der Formate konstatieren. Auf Beilagen in Zeitungen und Zeitschriften folgten serielle Hefte, diese wurden wiederum durch Alben ergänzt. Inzwischen treten Web-Comics, wie der eingangs erwähnte interaktive Doku-Comic „Anne Frank im Land der Mangas“, in Konkurrenz zu den gedruckten Erzeugnissen.

In all diesen Prozessen spielt die Mobilität von Menschen, Waren, Wissen, Bildern und Deutungsmustern eine große Rolle, die sowohl von Annäherungen als auch von Abgrenzungen geprägt sein kann.¹⁸ In der DDR beispielsweise galten Comics als Ausdruck des „westlichen Imperialismus“ und wurden auf den Index gesetzt. In Abgrenzung von ihnen schuf man unter staatlicher Regie nach und nach ein eigenes Angebot an ideologisch korrekten oder zumindest unverdächtigen Bildergeschichten. In Korea galt bis in die 1990er Jahre ein Importstopp für Produkte der japanischen Populärkultur; deren Zulassung auf dem koreanischen Markt wird als Belebung der einheimischen Comic-Produktion gedeutet.¹⁹ Auch das Eingangsbeispiel zeigt die komplexen Wechselbeziehungen von Annäherung und Abgrenzung: So wurde das Tagebuch der Anne Frank einerseits in Japan als Teil deutscher bzw. europäischer Geschichte in Form von Bildergeschichten adaptiert und popularisiert, anschließend ins Englische übersetzt und in die USA exportiert. Andererseits waren Reise, Beobachtungen und mediales Endprodukt dem Standort sowie den partikularen Interesse der Akteure aus Europa geschuldet. Ausgehend von der Annahme distinkter Kultur- bzw. Erinnerungsräume ging es darum, eine vielleicht nicht gänzlich fremde, aber doch als andersartig wahrgenommene Bild- und Erinnerungskultur zu erkunden bzw. zu verstehen. Entsprechend wurde das Fremde auf der Folie des Eigenen gespiegelt, und die Ergebnisse dieser Spiegelung oder besser: der durch die Vergleichsperspektive gewonnenen Erkenntnisse wiederum in einer für das Eigene charakteristischen Weise dargestellt. Die Verarbeitung des Tagebuchs im Medium des Manga kehrte in der Form des interaktiven Doku-Comics in einer kulturspezifischen Form nach Deutschland und Frankreich und damit auf den europäischen Kontinent zurück. Transkulturelle Verbreitung und kulturspezifische Rezeption gingen also nicht nur miteinander einher, sondern brachten sich wechselseitig hervor.²⁰

16 Zur Entwicklung in der Bundesrepublik Deutschland bis in die 1980er Jahre siehe B. Dolle-Weinkauff, *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim/Basel 1990.

17 Zur Geschichte des Mediums weltweit siehe die Überblicksdarstellung von R. S. Petersen, *Comics* (Anm. 13).

18 Das hat auch die Ausstellung „Albums. Bande dessinée et immigration 1913–2013“, die von Oktober 2013 bis April 2014 in Paris zu sehen war, auf eindrucksvolle Weise gezeigt. URL: <http://www.histoire-immigration.fr/2012/12/albums-bande-dessinee-et-immigration-1913-2013<15.06.2014>>.

19 Vgl. S. Köhn, *Traditionen* (Anm. 11), S. 1.

20 Vgl. A. Bauerkämper, *Wege zur europäischen Geschichte. Erträge und Perspektiven der vergleichs- und transfergeschichtlichen Forschung*, in: A. Arndt u. a. (Hrsg.), *Vergleichen, verflechten, verwirren. Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis*, Göttingen 2011, S. 33–60, Zitat S. 44.

Dabei handelte es sich bei den Vorannahmen der Reisenden keineswegs um bloße Wahrnehmungskonstrukte. Vielmehr machten diese während des Aufenthalts in Japan die Erfahrung, dass gezeichnete Geschichten mit historischem Inhalt in der Tat je eigene Bilder- und Vorstellungswelten, Erfahrungs- und Wissensbestände sowie Deutungsmuster der Kultur transportieren, in der sie entstehen – in diesem Fall der japanischen Gesellschaft und ihren Traditionen und Konventionen des graphischen Erzählens. Jedenfalls konnten die Europäer vieles in der japanischen Bildergeschichten-Kultur nicht verstehen. Beispielsweise leuchtete ihnen nicht ein, warum in eine Manga-Reihe mit westlichen Literaturklassikern 2008 Hitlers „Mein Kampf“ aufgenommen worden war.²¹ In der Erfahrung von Fremdheit äußerte sich mithin die Prägekraft ihrer eigenen Kultur. In der akademischen Forschung sind Comics bislang über ein Nischendasein nicht hinausgekommen. Das gilt insbesondere für Deutschland:²² Zwar hat das Interesse an Bildergeschichten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spürbar zugenommen, und inzwischen nehmen sich so unterschiedliche Disziplinen wie die Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften, die Amerikanistik und Japanologie, die Linguistik und Pädagogik und auch die Geschichtswissenschaft²³ ihrer an; Forscherinnen und Forscher haben sich in den vergangenen Jahren zunehmend untereinander vernetzt und Fachgesellschaften, Publikationsorgane sowie eigene Forschungsstellen an den Universitäten Hamburg oder Frankfurt am Main gegründet.²⁴ Dennoch bleibt das Thema nach wie vor eine Marginalie.

Abgesehen davon ist die Erforschung von Bildergeschichten eng an den Raum gebunden. Das zeigt sich schon an den Bezeichnungen für diese. Der Begriff Comic hat sich zwar als internationaler Sammelbegriff für gezeichnete Geschichten insgesamt eingebürgert und wird in diesem Sinne auch im vorliegenden Beitrag verwendet. Gleichzeitig kann er aber auch weiterhin speziell Bildergeschichten US-amerikanischer Provenienz bezeichnen. *Bandes dessinées* und Manga gelten als weitere Varianten bzw. Unterkategorien und verweisen auf die geographischen Herkunftsregionen Frankreich und Belgien bzw. Japan.²⁵ Darüber hinaus existieren Bezeichnungen wie *fumetti*, *tebeos*, *historietas*, *quadrinhos*, *beeldverhalen*, *manhwa*, *liánhuánhuà*, 漫画 (*mànhuà*), die außerhalb der

21 Vgl. S. Pannor, „Mein Kampf“ als Comic. Lernen mit Hitler. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/mein-kampf-als-comic-lernen-mit-hitler-a-650632.html><24.06.2014>.

22 Siehe J. Balzer / O. Frahm, Tragik (Anm. 15), S. 49, Anm. 2; S. Köhn, Traditionen (Anm. 11), S. 9; Forschungsüberblick ebenda, S. 26ff.

23 Näheres dazu unten in Abschnitt 2.

24 In Deutschland etwa die Deutsche Gesellschaft für Comicforschung seit 2005. Vgl. J. Nalbadidacis, Bang, Boom, Grhhh. Geschichtsvermittlung per Comic, in: W. Hardtwig, A. Schug (Hrsg.), History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt, Stuttgart 2009, S. 151–162, hier S. 152–153. Zu Hamburg: URL: <http://www1.slm.uni-hamburg.de/de/forschen/arbztzentren/Archiv/2006/ArGL.html><13.06.2014>. Zu Frankfurt: B. Dolle-Weinkauff, Vom Kuriositätenkabinett zur wissenschaftlichen Sammlung. Das Comic-Archiv des Instituts für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt/Main. URL: <http://www.bibliophilie.de/dolle-weinkauff.pdf><12.08.2014>.

25 Der Begriff Bande dessinée dient in Frankreich seit den 1960er Jahren aber auch als Sammelbegriff für Bildergeschichten insgesamt, der Manga-Begriff wurde in Japan im 17. Jahrhundert popularisiert. Siehe S. Middendorf, Modernitätsoffensiven (Anm. 12), S. 9; R. S. Petersen, Comics (Anm. 13), S. 120.

jeweiligen Sprachgemeinschaften vermutlich nur die wenigsten kennen.²⁶ Quer dazu etabliert sich seit einigen Jahren der Begriff *Graphic Novel*, der keine räumliche Kategorie, sondern ein spezifisches Format des literarischen Erzählens meint. Eine einheitliche Definition und damit auch eine einheitliche Verwendung gibt es indes nicht. Der erstmals von Will Eisner in den neunzehnhundertsiebziger Jahren verwendete Begriff²⁷ dient vielmehr der Abgrenzung von als einfach verstandenen Bildergeschichten für Kinder. Er formuliert also einen Anspruch, nämlich eine ernsthafte und komplexe Geschichte künstlerisch anspruchsvoll für Erwachsene zu erzählen, und reagiert dadurch implizit auf die lange tradierten Vorbehalte gegen das Medium. Das macht ihn zu einem attraktiven Werbeinstrument für Comic-Verlage, die – etwa in Deutschland – neue Käuferschichten ansprechen wollen.²⁸

Aber auch die auf geographische Räume verweisenden Sammelbegriffe umfassen mehr als den Hinweis auf die Herkunft von Bildergeschichten, sie werden vielmehr als Synonyme für verschiedene Comic-Kulturen verwendet. Darunter versteht man Gesellschaften, in denen Eigenproduktion und Rezeption des Mediums über eine lange Geschichte verfügen, quantitativ besonders ausgeprägt sind und je spezifische Formen hervorgebracht haben: In der Regel unterscheidet man US-amerikanische, franko-belgische und japanische Comic-Traditionen, welche durch die weltweite Ausstrahlung etwa über Übersetzungen und Adaptionen die Entwicklungsgeschichte des Mediums insgesamt stark beeinflusst haben. Die Erforschung von Bildergeschichten ist ebenfalls durch die Binnensicht auf die genannten drei Comic-Kulturen geprägt, wobei diese zum einen als Sprachräume definiert werden. Die französischsprachige Forschung verwendet neuerdings statt des geläufigen Begriffs *bande dessinée franco-belge* gelegentlich *bande dessinée francophone* wie der Historiker Michel Porret.²⁹ Dadurch betont er, dass es ihm um einen monolingualen Kulturraum geht und dass Entstehung und Identität der *bandes dessinées* als in erster Linie auf die gemeinsame Sprache zurückgehend verstanden werden. Doch bleibt der Begriff letztlich vage, vor allem im Hinblick auf die Frage, inwieweit er möglicherweise über Europa hinausweist, ob er also etwa aus Afrika stammende Zeichner/-innen und Autoren/-innen im postkolonialen Frankreich einbezieht.³⁰ Wesentlich verbreiteter als die Gleichsetzung von Sprache und Kultur ist jedoch zum anderen die Vorstellung ei-

26 Die Begriffe stammen aus folgenden Sprachen: Italienisch: *fumetti*, Spanisch: *tebeos*, *historietas*, Portugiesisch: *quadrinhos*, Niederländisch: *beeldverhalen*, Koreanisch: *manhwa*, Chinesisch: *liánhuánhuà*, 漫画 (*màn huà*). Für die Hilfe im Chinesischen danken wir Christina Karle.

27 J. Nalbadidacis, *Bang* (Anm. 24), S. 154; A. Platthaus, *Fragen* (Anm. 8), S. 30-31.

28 Vgl. zur Diskussion über den Begriff der *graphic novel* und seine analytische Brauchbarkeit T. Hausmanninger, *Die Hochkultur-Spaltung. „Graphic Novels“ aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*, in: D. Grünwald (Hrsg.), *Der Dokumentarische Comic. Reportage und Biographie*, Essen 2013, S. 17-30; L. von Törne, *Graphic Novels: Vom Türoffner zur Streitaxt*, in: *Der Tagesspiegel*, 4.7.2014, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/graphic-novels-vom-tueroeffner-zur-streitaxt/10144890.html<04.07.2014>>.

29 M. Porret, *La bande dessinée éprouve l'histoire*, in: ders. (Hrsg.), *Objectif bulles. Bandes dessinées & histoire*, Genève 2009, S. 11-41, z. B. S. 19.

30 In der bereits erwähnten Ausstellung „Albums. Bande dessinée et immigration 1913–2013“ sowie in dem Begleitband zur Ausstellung „Albums. Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande Dessinée et immigration 1913–2013, Paris 2014“, werden einzelne Autoren und Zeichner vorgestellt.

ner Kongruenz zwischen Comic-Kulturen und nationalen bzw. nationalstaatlichen Einheiten. Im Gefolge dieses methodischen Nationalismus werden graphische Erzählungen „nationalisiert“³¹, ferner ist diese Schwerpunktsetzung zumindest teilweise Entwicklungen der Bildergeschichte selbst geschuldet: Der nationale Fokus hängt auch mit der bereits erwähnten Vereinnahmung des Mediums für nationale Zwecke in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammen. Die französische Regierung instrumentalisierte *bandes dessinées* seit Ende des Zweiten Weltkriegs dezidiert als „Medium nationaler Identitätspolitik“ bzw. zur „Nationalisierung der Massenkultur“³². In Japan wurde der heimische Markt graphischer Produkte seit den neunzehnhundertsiebziger Jahren konsequent nationalisiert. Für die Manga-Forscherin Jacqueline Berndt sind die Folgen dieser Entwicklung bis heute in der Konditionierung der Seh- und Lesegewohnheiten japanischer Rezipienten spürbar. Diese sei so wirkmächtig, so Berndt, dass die japanische Leserschaft nicht über die für die Dechiffrierung fremder Bilderwelten notwendige *trans-cultural comic literacy* verfüge und deshalb nur eigene Bildergeschichten zu rezipieren imstande sei.³³ Aber auch Räume abseits der genannten werden vorwiegend in nationalen Rahmungen gedacht, wenn etwa ein „gebrochenes nationales Verhältnis“ der Deutschen zum Comic festgestellt wird.³⁴

Die anhaltende Prägung von Sprache und Wissenschaft durch die drei großen, traditionsreichen Comic-Kulturen hat zur Folge, dass eine kognitive Karte der Welt generiert wird, in der sowohl andere Räume mit eigenständigen Traditionen als auch solche, die Bildergeschichten in hoher Zahl importier(t)en, faktisch ausgeblendet werden. Forschungspraktisch wird diese *mental map* dadurch tradiert, dass die Comic-Forscherinnen und Forscher häufig selbst aus diesen Herkunftsregionen stammen und sich, auch aufgrund fehlender Vorarbeiten zu den weniger erforschten Räumen, immer wieder auf die international prägenden Räume beschränken (müssen).³⁵ Bestehende Wahrnehmungen werden dadurch zwangsläufig gefestigt, blinde Flecken bestehen fort.³⁶

Darüber hinaus führt diese Orientierung an international einflussreichen, mit Nationalstaaten gleichgesetzten Kulturräumen dazu, dass Entwicklungen, die das Nationale unterlaufen, übersehen werden. Grenzziehungen werden suggeriert, die es so nicht gibt und wohl zu keinem Zeitpunkt gegeben hat. Denn die Geschichte des Mediums war zutiefst von grenzüberschreitenden Austauschprozessen geprägt. Tatsächlich beeinflussten

31 J. Berndt, Introduction (Anm. 14), S. 6; S. Denson, C. Meyer/D. Stein, Introducing Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads, in: dies. (Hrsg.), *Transnational Perspectives on Graphic Narratives. Comics at the Crossroads*, London u. a. 2013, S. 1-12, hier S. 1. Beispiele für die Nationalisierung des Untersuchungsgegenstands sind die von J. Balzer/O. Frahm, *Tragik* (Anm. 15), S. 49, Anm. 2, zitierten Werke.

32 Vgl. S. Middendorf, *Modernitätsoffensiven* (Anm. 12).

33 J. Berndt, Introduction (Anm. 14), S. 6.

34 H. J. Kagelmann, Einige Bemerkungen zum Stand der Comic-Forschung im deutschsprachigen Raum, in: B. Franzmann/I. Hermann/H. J. Kagelmann/R. Zitzlsperger (Hrsg.), *Comics zwischen Lese- und Bildkultur*, München 1991, S. 47-59, hier S. 56.

35 J. Balzer/O. Frahm, *Tragik* (Anm. 15), S. 48-49.

36 S. Middendorf, *Modernitätsoffensiven* (Anm. 12), S. 2, siehe auch die von dieser in Anm. 7 zitierten Vergleichsperspektiven bietenden Studien.

die traditionellen Herkunftsräume nicht nur andere Gesellschaften, sondern waren auch gegenseitig stark miteinander verflochten. Für Manga beispielsweise waren Karikaturen aus Europa und Comic-Strips aus den USA wichtige Vorbilder; *bandes dessinées* wurden von der amerikanischen Comic-Kultur, aber auch von Entwicklungen innerhalb Europas beeinflusst.³⁷ Der berühmte japanische Mangazeichner Osamu Tezuka berichtet, wie deutsche und französische Spielfilme seinen Stil beeinflusst haben.³⁸ Selbst bei den als eigenständig geltenden Kulturen haben wir es also mit extrem durchlässigen und zugleich hybriden Räumen zu tun, die sich durch Austausch mit, aber auch in Abgrenzung von anderen Gesellschaften konfiguriert und weiterentwickelt haben und deshalb nicht isoliert voneinander untersucht werden können.³⁹

Innerhalb der Comic-Forschung gibt es seit den neunzehnhundertneunziger Jahren Bemühungen, grenzüberschreitende Interaktionen, die lange Zeit allenfalls ins Blickfeld einer an spezifischen Fragen interessierten Übersetzungswissenschaft gerieten,⁴⁰ anhand von dezidiert transnational bzw. transkulturell ausgerichteten Ansätzen zu untersuchen. Wissenschaftliche Tagungen und Sammelbände zeugen ebenso von diesen Bestrebungen wie Reflexionen der Wissenschaftssprache.⁴¹ So sind etwa die Begriffe *graphic narrative* und *sequential art* als Alternativen für den hegemonialen, stil- und herkunftsbezogenen Comic-Begriff vorgeschlagen worden.⁴² In der französischsprachigen Forschungsliteratur deutet sich eine Abkehr vom „frankobelgischen“ Zentrismus und gewissermaßen eine Europäisierung ab. Es wird vermehrt von *bande dessinée européenne* gesprochen, ohne dass bisher jedoch genaue Abgrenzungskriterien oder konkrete Merkmale für den Begriff vorgeschlagen worden wären.⁴³ Unklar bleibt deshalb nicht nur, wo Europa beginnt und wo es endet, sondern auch, ob der Begriff eine Analysekategorie darstellt, als Sammelbegriff für unterschiedliche Bilderwelten in Europa dient – also additiv deren Erscheinungsformen zusammenführt – oder doch nur eine aktuellen Forschungstrends geschuldete neue Bezeichnung für einen alten Gegenstand ist. Die Referenzbeispiele entsprechender Untersuchungen stammen jedenfalls nach wie vor aus Frankreich und Belgien.⁴⁴ Anknüpfend an diese neueren Entwicklungen verfolgen der vorliegende Beitrag wie das Themenheft insgesamt ein dreifaches Anliegen: Erstens sollen mit Hilfe des methodischen Konzepts der Verflechtung insbesondere die grenzüberschreitenden Aus-

37 J. Berndt, Introduction (Anm. 14), S. 5; V. Marie/G. Ollivier, *Bande dessinée et immigration: une histoire de contacts*, in: *Albums* (Anm. 30), S. 6-10, hier S. 6-7.

38 Vgl. M. Brunner, *Manga*, Paderborn 2010, S. 28; S. Köhn, *Traditionen* (Anm. 11), S. 1.

39 Zu den Interdependenzen siehe die Ausführungen von R. S. Petersen, *Comics* (Anm. 13).

40 Z. B. F. Zanettin, *Comics in Translation*, Manchester 2008; H. E. Jüngst, *Information Comics. Knowledge Transfer in a Popular Format*, Frankfurt a. M. u. a. 2010.

41 Z. B. S. Denson/C. Meyer/D. Stein, *Transnational Perspectives on Graphic Narratives. Comics at the Crossroads*, London u. a. 2013; J. Berndt, *Comic* (Anm. 2).

42 D. Kunzle, *History of the Comic Strip*, Bd. 2: *The Nineteenth Century*, Berkeley 1990; R. S. Petersen, *Comics* (Anm. 13), S. XV; J. Witek, *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson*, Art Spiegelman and Harvey Pekar, Jackson/London 1990, S. 6.

43 Den Begriff verwenden etwa P. Herman, *Europe Japon. Regards croisés en bandes dessinées*, Paris 2009, S. 124, sowie V. Marie, G. Ollivier, *Bande dessinée* (Anm. 37), S. 7.

44 Siehe etwa ebenda, S. 7.

tausch- und Abgrenzungsprozesse in den Blick genommen werden.⁴⁵ Zweitens richtet sich das Interesse auf die bislang erst ansatzweise erforschte Gruppe der Geschichtscomics. Drittens wird mit Deutschland ein Gebiet abseits der traditionsreichen Comic-Kulturen betrachtet. Als Raum, in dem vergleichsweise wenig selbst produziert, dafür aber umso mehr importiert wurde, eignet er sich besonders für die Analyse unterschiedlicher Arten von Verflechtung und Abgrenzung.

2. A site for intercultural exchange:⁴⁶ Geschichtscomics in Deutschland

Bildergeschichten mit historischem Inhalt bilden einen Ausschnitt aus dem breiten Spektrum des Comics und können als eigenständiges Medium populärer Erinnerungskulturen in den Gesellschaften des 20. und 21. Jahrhunderts betrachtet werden. Sie sind also sowohl Produkte der graphischen Literatur als auch Teil geschichtsvermittelnder medialer Erinnerungs- und Wissenskulturen. Durch diesen Doppelcharakter bzw. diese doppelte Zugehörigkeit sind sie sowohl an literarische und künstlerische Formen, Konventionen und Entwicklungen des historischen Erzählens in Bildern geknüpft als auch an die Kontexte gebunden, in denen sie entstehen, verbreitet und rezipiert werden. Die Bedeutung von Geschichtscomics wird in der historischen Zunft keineswegs bestritten und sie werden als Medien betrachtet, die neben der Unterhaltung auch Anteil an der populären Vermittlung von Geschichte haben können.⁴⁷ Dieser Befund korrespondiert jedoch nicht mit dem Stellenwert in der historischen Forschung: Während andere visuelle Medien wie der Film oder die Fotografie als Untersuchungsgegenstände inzwischen in der Geschichtswissenschaft weitgehend anerkannt sind und eigene Subdisziplinen ausgebildet haben,⁴⁸ erfolgt die Beschäftigung mit Geschichtscomics höchstens am Rand, wenn nicht jenseits des historiografischen Mainstreams. In der Mediengeschichte und Visual History sind diese ebenso wenig angekommen wie in der transnationalen Geschichtsschreibung.⁴⁹ Das gilt nicht nur für Deutschland, sondern selbst für Frankreich, wo die *bandes dessinées* seit den neunzehnhundertsebziger Jahren den Status einer „neunten Kunst“ genießen und wo Bilder zudem in der Geschichtswissenschaft sehr viel früher berücksichtigt wurden als anderswo.⁵⁰ Die bisher vorliegenden deutschen

45 Vgl. zu möglichen Forschungsperspektiven auch unten Abschnitt 3.

46 J. Berndt, Introduction (Anm. 14), S. 5; V. Marie, G. Ollivier, Bande dessinée (Anm. 37), S. 7.

47 W. Hardtwig, Verlust der Geschichte oder wie unterhaltsam ist die Vergangenheit? Berlin 2010, S. 16-19.

48 G. Paul, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: ders., Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7-36, hier S. 16-17.

49 Aus der Fülle an Literatur zu den einzelnen Forschungszweigen seien hier nur folgende Überblickswerke genannt: Zur Mediengeschichte: H. Schanze (Hrsg.), Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001; zur Visual History: G. Paul, Visual History (Anm. 4); zur Transnationalen Geschichte: G. Budde/S. Conrad/O. Janz, Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien, Göttingen 2006.

50 S. Middendorf, Modernitätsoffensiven (Anm. 12), S. 9; D. Kneissl, L'histoire saisi par l'image: Bildzeugnisse als Forschungsgegenstand in der französischsprachigen Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts, in: J. Jäger/M. Knauer (Hrsg.), Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung, München 2009, S. 149-199, hier S. 156-165.

Forschungen, zugänglich unter anderem über die Bonner Online-Bibliographie zur Comicforschung,⁵¹ beschäftigen sich überwiegend mit einzelnen historischen Epochen, Themen oder Alben.

Einen prominenten Platz nimmt die Repräsentation des Holocaust im Comic ein, aber auch das gezeichnete Mittelalter, die Antike oder der Erste Weltkrieg werden erforscht.⁵² Ferner geht es neuerdings auch um Aspekte wie Gefühle oder Geschlecht.⁵³ Einige Aufmerksamkeit ist zudem jüngst in geschichtsdidaktischer Perspektive dem Einsatz von Bildergeschichten mit historischen Themen im Schulunterricht gewidmet worden; Unterrichtsmodule und Lernsequenzen als Handreichungen für Lehrer liegen inzwischen vor.⁵⁴ Weiterreichende Forschungen, geschweige denn der Versuch einer systematischen Erforschung bzw. Etablierung einer geschichtswissenschaftlichen Comic-Forschung sind daraus nicht erwachsen. Ein Problem stellt in diesem Zusammenhang schon die Quellenlage dar: Bildergeschichten fehlen weitgehend in den Beständen wissenschaftlicher Bibliotheken und müssen mühsam beschafft werden.⁵⁵

Die deutschsprachige Forschung fasst die Gruppe der Bildergeschichten mit historischen Themen unter der Bezeichnung „Geschichtscomics“ zusammen, im Englischen wird meist von *history comic books*, im Französischen von *bandes dessinées historiques* gesprochen, wobei sich allerdings bislang weder eine einheitliche Definition noch eine übereinstimmende Typologie bzw. ein übereinstimmender Merkmalskatalog durchgesetzt haben. Im Folgenden wird „Geschichtscomic“ als Oberbegriff für solche Comic-Alben (unter Ausschluss von kurzen Strips)⁵⁶ verwendet, deren Handlung zum Abfassungszeitpunkt in der Vergangenheit angesiedelt ist und die gleichermaßen durch die Verflechtung von

51 URL: <http://www.comicforschung.uni-bonn.de/<12.08.2014>>.

52 U. a. T. Lochmann (Hrsg.), „Antico-mix“. Antike in Comics, Basel 1999; H. Mittler, Prinz Eisenherz oder das Mittelalter in der Sprechblase. Das Bild von Ritter und Rittertum zwischen 1000 und 1200 in ausgewählten historisierenden Comics, Frankfurt a. M. u. a. 2008, sowie der Forschungsüberblick von M. Frenzel, Über Maus hinaus. Erfundene und biografische Erinnerung im Genre der Holocaust-Comics, in: R. Palandt (Hrsg.), Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics, Berlin 2011, S. 206-283. In Paris entsteht gegenwärtig eine Forschungsarbeit zur Darstellung des Ersten Weltkriegs in französischsprachigen Comics.

53 Als Beispiele seien genannt: E. MacCallum-Stewart, The First World War and British Comics, in: University of Sussex Journal of Contemporary History, 6 (2003), S. 1-18; H. Grote, Rhythmen des Luftkampfes. Zur Darstellung des Richthofen-Mythos in historischen Comics, in: B. Korte/S. Paletschek/W. Hochbruck (Hrsg.), Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur, Essen 2008, S. 99-117; V. Marie, La Grande Guerre dans la Bande Dessinée de 1915 à aujourd'hui, Paris 2009; M. Porret (Hrsg.), Objectif bulles (Anm. 29); N. Offenstadt, 14-18, aujourd'hui. La Grande Guerre dans la France contemporaine, Paris 2010, S. 82-86; K. Ribbens, War comics (Anm. 2); J. Balzer/O. Frahm, Tragik (Anm. 15); K. Kajiya, How emotions work: the politics of vision in Nakazawa Keiji's Barefoot Gen, in: J. Berndt (Hrsg.), Comic (Anm. 2), S. 245-261; S. Kesper-Biermann, Ein kompromissloser Blick aus der weiblichen Perspektive? Geschlechterkonstruktionen im Geschichtscomics am Beispiel von Gift, in: E. Cheautré u. a. (Hrsg.), Geschlecht und Geschichte in populären Medien, Bielefeld 2013, S. 153-171.

54 Gemeint ist das Themenheft „Comics und Graphic novels“ von Geschichte lernen 153/154 (2013). Die Meinungen über die Eignung des Mediums für den Schulunterricht gehen allerdings bis heute auseinander. Siehe etwa die Kritik von J. Nalbadadacis, Bang (Anm. 24), S. 158.

55 Vgl. z. B. M. Harbeck, Comics in deutschen Bibliotheken – Ressourcen für Forschung und Fans, in: BFP 34 (2010), S. 282-292, hier S. 283; M. Porret, La bande dessinée (Anm. 29), S. 18; Ausnahmen in Deutschland bilden Frankfurt/Main und Hamburg. URL: <http://www1.uni-frankfurt.de/fb/fb10/jubufu/index.html>; URL: <http://www1.slm.uni-hamburg.de/de/forschen/arbztentren/Archiv/2006/ArGL.html<23.06.2014>>.

56 Zur Abgrenzung vgl. J. Wittek, Comic (Anm. 42), S. 6f.

Fakten und Fiktion, die Verflechtung unterschiedlicher Zeitebenen sowie transnationale Verflechtungen gekennzeichnet sind. Diese Definition erfasst ein möglichst breites Spektrum visueller Geschichtserzählungen, ohne von vornherein bestimmte Formen entweder – wie Heftserien – auszuschließen oder – wie *Graphic Novels* – zu privilegieren. Gleichzeitig macht sie deutlich, dass es ausschließlich um die Repräsentation von Geschichte im Comic geht und nicht um die Verwendung von Comics als historischen Quellen, um beispielsweise gesellschaftlich relevante Themen, Normen oder Sprache, Alltagswelt oder Technik einer bestimmten Zeit zu untersuchen.⁵⁷

Die Gruppe der Geschichtscomics kann ihrerseits anhand unterschiedlicher Merkmale und Kriterien in Unterkategorien aufgeteilt werden. Die bislang von der deutschsprachigen Forschung vorgelegten Typologien kommen dabei zu unterschiedlichen Ergebnissen. Bernd Dolle-Weinkauff gibt in seinem Beitrag zu diesem Heft einen Überblick über die bisherige Diskussion und macht einen eigenen Systematisierungsvorschlag, der anders als die vor allem geschichtsdidaktisch informierten Ansätze stärker literaturwissenschaftliche Konzepte und Kategorien berücksichtigt und damit den Charakter des Comics als Geschichtserzählung in den Vordergrund rückt. Als grundlegendes Merkmal der Gattung „Geschichtscomic“ erscheint bei Dolle-Weinkauff die Verflechtung von Fakten und Fiktion, von historischer Authentizität und erfundenen Anteilen. Deren unterschiedliche Gewichtung, also das „Mischungsverhältnis“ in der jeweiligen Bildergeschichte, legt er seiner Klassifikation zugrunde und bildet fünf Gruppen: Im geschichtserzählenden Sachcomic steht *erstens* die faktuale bzw. dokumentarische Seite im Vordergrund. Es geht, häufig in didaktischer Zielrichtung, um die historische Bildung vornehmlich von Kindern und Jugendlichen; die Popularisierung geschichtlichen Wissens steht im Vordergrund. Am anderen Ende des Spektrums befindet sich *zweitens* der komisch-groteske Geschichtscomic, der die Vergangenheit parodistisch nutzt, um in erster Linie das Ziel der Unterhaltung zu verfolgen. Bei diesem Typ dominiert die Fiktion. Zwischen beiden Polen befinden sich die vielfach gerade in der französischen Forschung als Kernbestand der *bandes dessinées historiques* angesehenen Varianten, für die die Kombination eines authentisch wiedergegebenen, historisch-konkreten Umfelds mit fiktionalen Protagonisten und deren Erlebnissen charakteristisch ist.⁵⁸ Diese unterteilt Dolle-Weinkauff wiederum *drittens* in die Comic-Romanze, in der die Vergangenheit als „Anderswelt“ lediglich das Bühnenbild bzw. die Kulisse bildet. *Viertens* ist der historisierende Comic-Abenteuerroman zwar in einer geschichtlichen Epoche angesiedelt, folgt jedoch einem ahistorischen, von diesem zeitlichen Kontext unabhängigen Erzählschema und könnte demzufolge zu jeder beliebigen Zeit spielen. Der historische Comic-Roman bildet schließlich *fünftens* die Kernkategorie, in der die konkreten historischen Gegebenheiten einer Epoche das Handeln, Denken und Wahrnehmen der Akteure bestimmen.

57 Siehe zu diesem Aspekt M. F. Scholz, Comics – eine neue historische Quelle, in: ZfG 38 (1990), S. 1004-1010; ders., Zur Gegenstandsbestimmung des Comics als historischer Quelle, in: ZfG 40 (1992), S. 69-70.

58 Vgl. etwa die Definition auf der französischen Seite von Wikipedia URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/Bande_dessin%C3%A9e_historique<12.08.2014>.

Figuren und Erzählung sind „durch die zu ihrer Zeit mögliche Gesellschafts- und Geschichtserfahrung“ (Dolle-Weinkauff, in diesem Heft S. 38) geprägt, das heißt, historischer Hintergrund und Narration sind untrennbar miteinander verwoben. Die meisten der als *Graphic Novels* bezeichneten Geschichtscomics gehören dieser Gruppe an.

Da die Verflechtung von Fakten und Fiktion somit ein grundlegendes Charakteristikum von Geschichtscomics darstellt, spielt die Frage der historischen Authentizität bzw. des diesbezüglich erhobenen Anspruchs – wie bei anderen populären Repräsentationen der Vergangenheit – eine wichtige Rolle.⁵⁹ Bei der Gruppe der Comic-Romane ist innerhalb des Spektrums der fiktionalen Geschichtscomics der Anspruch auf historische Authentizität am größten. Grotteske, Abenteuerroman und Romanze spielen zwar ebenfalls in einer vergangenen Epoche, jedoch wird diese häufig lediglich als imaginärer bzw. Vorstellungsräum durch bestimmte Indikatoren oder Versatzstücke gekennzeichnet, wie es beispielsweise für das Mittelalter des Prinz Eisenherz untersucht worden ist.⁶⁰ Geschichtliche Gebäude, die Erwähnung und der Auftritt bekannter historischer Persönlichkeiten oder der Bezug auf erinnerungsträchtige Ereignisse können ebenfalls dazu dienen, den jeweiligen Zeitabschnitt zu markieren. Diese Mittel kann auch der Comic-Roman einsetzen, er geht aber häufig noch wesentlich weiter: Die in den Zeichnungen sichtbare Vergangenheit basiert hinsichtlich sämtlicher Details, etwa Kleidung, Gegenstände, Straßenbild usw. vielfach auf umfangreichen Quellenrecherchen, historischen Fotos, Dokumentar- und Spielfilmen oder auf Museumsbesuchen. Zu den verwendeten Beglaubigungsstrategien gehört auch das Offenlegen des Entstehungsprozesses, wie man es aus der Literatur kennt.⁶¹ Geschichtsc comic-Autoren öffnen die Tür zu ihrer Werkstatt, weil sie der eigenen Erzählung Authentizität verleihen oder aber das Authentische im Dargestellten deutlich machen wollen.⁶² Susanne Brandt zeigt das in diesem Heft exemplarisch in ihrem Beitrag über den französischen Weltkriegscomic *Notre Mère la Guerre*. Anhand von Interviews mit Zeichner und Texter kann sie detailliert den Rekurs auf Quellenmaterial und die historische Forschung bis auf die Berücksichtigung einzelner Werke sowie die Beglaubigungsstrategien des Autoren-Duos aufzeigen. In diesem Zusammenhang wird auch die Bedeutung von Intertextualität und Intermedialität exemplarisch analysiert, etwa das Aufgreifen von Fotografien oder Spielfilmszenen im Comic.

Die Aussagen der Künstler Kris und Maël machen zudem deutlich, dass dokumentarische Authentizität nur eine Seite der Medaille darstellt. Wichtiger noch erscheint ihnen das im Comic bereit gestellte Deutungsangebot der Vergangenheit, das den Charakter

59 Vgl. E. U. Pirker u. a. (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010.

60 Vgl. den Beitrag von B. Dolle-Weinkauff in diesem Heft sowie H. Mittler, *Prinz Eisenherz* (Anm. 52).

61 Zur Erzeugung von Authentizität siehe die Ausführungen von A. Saube, *Authentizität*, in: F. Bösch/J. Danyel, *Zeitgeschichte* (Anm. 4), S. 144-164, hier S. 160-164. Vgl. auch S. Mainberger, *Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur. Mit einem Blick in Perecs Cahier de Charges zu La Vie mode d'emploi*, in: G. Mattenklott/F. Weltzien, *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin 2003, S.265-283, hier S. 265-267.

62 Z. B. der französische Comic-Autor Jacques Tardi: Jacques Tardi persönlich – *Geschichte lebt im Comic, Film auf arte vom 25.11.2012*, URL: <http://www.arte.tv/de/7059332.html><12.08.2014>.

einer Epoche, die Subjektivität sowohl der historischen Akteure wie des gegenwärtigen Publikums in den Vordergrund stellt. Sie formulieren deshalb im Hinblick auf ihren Gegenstand das Ziel, „den Krieg verständlich [zu] machen“, die Leserinnen und Leser sollen ihn „aus seinem Innersten kennen lernen“. Neben die Abbildung der Vergangenheit, die dokumentarische Authentizität, tritt somit gewissermaßen eine emotionale, subjektive Authentizität. Das Medium legt dabei, wie bereits erläutert, seinen Konstruktionscharakter offen und macht deutlich, dass es sich lediglich um eine mögliche Interpretation der geschichtlichen Ereignisse oder Epochen handelt. Im Fall von *Notre Mère la Guerre* wird dieser Aspekt zusätzlich durch den Zeichenstil, den *style tremblé*, unterstrichen. In diesem Punkt unterscheiden sich Comics grundsätzlich von solchen populären historischen Repräsentationen, die „das Dargestellte durch die Darstellung als nicht Dargestelltes“⁶³ präsentieren.

Damit ist schon das zweite Merkmal von Geschichtscomics angesprochen, nämlich die Verflechtung verschiedener Zeitebenen. Sie entsteht schon dadurch, dass die Bildergeschichten zum Zeitpunkt ihrer Entstehung vergangene, frühere Ereignisse, Epochen oder Personen thematisieren und nicht – wie etwa der Comic-Journalismus – die Gegenwart porträtieren. Zudem bedingt die sequentielle Erzählweise des Mediums an sich eine räumliche Anordnung unterschiedlicher Zeitausschnitte, üblicherweise in Form von Panels, wobei der Hiatus zwischen ihnen Zeitsprünge anzeigt. Anders ausgedrückt: „Im Layout der Comic-Seite sind Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart immer schon gleichzeitig gegeben.“⁶⁴ Viele Geschichtscomics nutzen das bewusst, indem sie nicht (nur) chronologisch erzählen, sondern mit verschiedenen Zeitschichten spielen und beispielsweise über Rückblenden oder das Nebeneinander unterschiedlicher temporaler Ebenen komplexe Narrationen schaffen. Jeannette van Laak analysiert in ihrem Beitrag den Comic *drüben!*, der sich durch eine solch vielschichtige Zeitstruktur auszeichnet. Auf einer von ihr untersuchten Doppelseite beispielsweise begegnet sich der Erzähler selbst in unterschiedlichen Lebensaltern und führt ein Selbstgespräch. Die Szene steht exemplarisch für „die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Entwicklung des Protagonisten“ und auch für „die Sprunghaftigkeit unseres Denkens und Erzählens“ (van Laak, in diesem Heft S. 96). Unter Zugrundelegung des Generationenkonzepts untersucht sie sowohl die „doppelte Vater-Sohn-Geschichte“ als auch die Darstellung von Dissidenz in der DDR.

drüben! ist eine Bildergeschichte mit autobiographischen Elementen; der Autor greift auf seine Familiengeschichte zurück. „Autofiktionale Erinnerungen“ bilden seit einigen Jahren, im Gefolge des inzwischen weltweit zum Klassiker gewordenen Werkes *Maus* von Art Spiegelmann, einen öffentlich vielbeachteten Ausschnitt aus dem Genre des Geschichtscomics. Als populäre Repräsentationen der Zeitgeschichte zeichnen sie sich zum einen in besonderem Maße durch die Faktoren Authentizität und Subjektivität sowie die

63 C. Strub, Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität, in: J. Berg u. a. (Hrsg.), Authentizität als Darstellung, Hildesheim 1997, S. 7-17, S. 9, zitiert nach A. Saupe, Authentizität (Anm. 61), S. 160.

64 J. Balzer/O. Frahm, Tragik (Anm. 15), S. 53.

Verflechtung unterschiedlicher Zeitebenen aus.⁶⁵ So setzen sich die Autorinnen Marjane Satrapi, Parsua Bashi und Zeina Abirached vom (west-)europäischen Exil aus in den Bildergeschichten *Persepolis*, *Nylon Road* und *Catharsis* mit ihrer Kindheit im Iran bzw. im Libanon auseinander. Barbara Eder geht in ihrem Beitrag insbesondere dem letztgenannten Aspekt nach und analysiert die „ungleichzeitige Gegenwart“, das jeweilige „Jetzt‘ in der Erzählzeit [...] als multidimensionale Verflechtung unterschiedlicher Zeitebenen“ (in diesem Heft S. 110). Dabei spielt ebenfalls das bereits erwähnte Motiv der Begegnung mit sich selbst in einem früheren Lebensalter eine Rolle. Gleichzeitig spiegelt sich in den Bildergeschichten das Überschreiten von territorialen und kulturellen Grenzen, so dass sich diese auch als „Migrations-Comics“ zusammenfassen lassen. Nationale Rahmungen, auch die der Nationalgeschichte, seien in diesem Zusammenhang nicht von Bedeutung, argumentiert Eder und verweist stattdessen auf jeweils unterschiedliche, durch die eigene Biographie geschaffene transnationale Räume. So wird in Bezug auf *Persepolis* beispielsweise auf den ganz eigenen Zeichenstil Satrapis hingewiesen und dessen ornamentale Zeichenweise als Begegnung von Ost und West gedeutet.⁶⁶

Die persönlichen Lebensgeschichten der drei Autorinnen lenken den Blick auf ein drittes Merkmal von Geschichtscomics, auf deren transnationale Verflechtungen. Transnationale Verflechtungen lassen sich in unterschiedlichen Stadien der Geschichtscomicproduktion und -rezeption beobachten und können dabei zugleich mit Abgrenzungen korrelieren, wie die unterschiedlichen Nationalisierungsbestrebungen deutlich gemacht haben. Besonders offenkundig sind sie jedoch in der Verbreitung von Bildergeschichten und ihrer Übersetzung. Betrachtet man etwa die in den Beiträgen des Heftes analysierten Alben und Serien, stellt man fest, dass sie, ursprünglich auf Französisch bzw. Deutsch verfasst, inzwischen in andere Sprachen übersetzt wurden: *Notre Mère la Guerre* ist beispielsweise in einer deutschen, *drüben!* in einer französischen Ausgabe erschienen; von *Persepolis* soll es Fassungen in 24 Sprachen geben, und die Verfilmung des Albums war ein weltweiter Erfolg. Die DDR-Serie *Mosaik*, die Kornelia Lobmeier in ihrem Beitrag zu diesem Themenheft vorstellt, verfügt über eine bis in die 1970er Jahre zurückreichende Übersetzungstradition ins Ungarische, Finnische und Niederländische und wird seit den 2000er Jahren in weitere Sprachen wie das Chinesische, Griechische und Türkische übertragen.⁶⁷ Geschichtscomics zirkulieren also wie andere Erzeugnisse der Populärkultur weltweit und überschreiten dabei sprachliche und kulturelle Grenzen; in diesem Zusammenhang ist von einer „Globalisierung von unten“ gesprochen

65 Vgl. auch M. Ahmed, *Historicizing in Graphic Novels: The Welcome Subjective G(l)aze*, in: R. Iadonisi (Hrsg.), *Graphic History: Essays on Graphic Novels and/as History*, Newcastle upon Tyne 2012, S. 183-202, der die Aspekte der Subjektivität sowie des „Dialogs“ zwischen Fakten und Fiktion betont, hier S. 184.

66 Vgl. J. Brock, „One should never forget“. The Tangling of History and Memory in *Persepolis*, in: Ebenda, S. 223-241.

67 Vgl. zu den Übersetzungen die Beiträge im „Mosapedia“, u. a. *Auslandsausgaben Abrafaxe – Ungarn*, URL: http://mosapedia.de/wiki/index.php/Auslandsausgaben_Abrafaxe_-_Ungarn#Heftreihe_Mozaik_1976-1990<12.08.2014>.

worden.⁶⁸ Über den reinen Text bzw. die Sprache hinaus ist dabei auf Produktions- wie Rezeptionsseite ein komplexes Bündel an Übersetzungsleistungen zu erbringen, das sich auf Leserichtung und Zeichenstil, auf als bekannt vorausgesetztes (historisches) Wissen oder auf Deutungen der Vergangenheit beziehen kann. Nur selten ist hingegen der Fall anzutreffen, dass nationalspezifische Anspielungen auch im Bild angepasst werden wie bei den ungarischen Ausgaben von *Mosaik*.⁶⁹

Deutschland ist bis heute in besonderer Weise von solchen grenzüberschreitenden Prozessen geprägt. Zwar wurden Geschichtscomics erst nach 1945 zu einem populären Medium und waren auch nicht immer zwingend eine Massenware, weil Serienprodukte häufig weitaus höhere Verkaufszahlen aufwiesen als auf einen kleinen Leserkreis beschränkte Nischenerzeugnisse.⁷⁰ Doch ist die Entwicklung von Geschichtscomics in Deutschland in erster Linie das Ergebnis von Wechselbeziehungen. Das gilt selbst für die Zeit zwischen 1949 und 1990, in der Geschichtscomics durch die Existenz zweier deutscher Staaten in der Bundesrepublik und der DDR eine je eigene Entwicklungsgeschichte erlebten.

In der Bundesrepublik überwogen in den neunzehnhundertfünfziger und -sechziger Jahren zunächst massenhafte Eigenproduktionen von Geschichtscomics vor allem der Zeichner Hansrudi Wäscher und Helmut Nickel. Sie produzierten vor allem für Kinder und Jugendliche als Zielgruppe Serien wie *Falk* (seit 1960, bislang 326 Hefte) oder *Sigurd* (1953–1968 und seit 1987, bislang 906 Hefte). In den neunzehnhundertsiebziger Jahren ging die Anzahl der Eigenproduktionen stark zurück. Nur noch eine von 16 Neuerscheinungen stammte aus einer deutschen Feder.⁷¹ Bei allen anderen handelte es sich um Übersetzungen. Daran sollte sich auch im folgenden Jahrzehnt nichts ändern: In Westdeutschland publizierte Bildergeschichten mit historischen Themen waren überwiegend Importe. Der Löwenanteil – über die Hälfte – kam aus dem französischsprachigen Raum, wobei *Asterix* die Funktion eines Wendepunktes sowohl für die Akzeptanz von als qualitativ hochwertig beurteilten Comics als auch für das Interesse an der Herkunftsregion zukam.⁷² Zudem konnte man diese als europäisch angesehene Comic-Tradition zur Abgrenzung von der überwiegend noch immer mit dem Attribut trivial versehenen US-amerikanischen Superhelden- und Disney-Tradition nutzen.

In der DDR waren die Produktion und Rezeption historischer Bildergeschichten im Unterschied zur Bundesrepublik staatlicher Aufsicht und Lenkung unterworfen. Anders auch als in der Bundesrepublik erfolgten sie sowohl in Abgrenzung zu als auch im Austausch mit dem „Westen“. Einerseits standen westdeutsche wie westliche Bildergeschichten insgesamt unter Imperialismusverdacht und folglich auf dem Index, während die *Asterix*-Verfilmungen in den 1980er Jahren im Osten Deutschlands zu sehen wa-

68 L. Rifas, Globalizing Comic Books from Below. How Manga Came to America, in: International Journal of Comic Art 6 (2004), S. 138-171.

69 Siehe den Beitrag von Kornelia Lobmeier im vorliegenden Band.

70 M. Harbeck, Comics (Anm. 55), S. 284.

71 Eigene Berechnung nach der Bibliographie von René Mounajed, vgl. unten Anm. 81.

72 H. J. Kagelmann, Einige Bemerkungen (Anm. 34), S. 48.

ren.⁷³ Andererseits existierte in Abgrenzung von den als „anti-sozialistisch“ verstandenen Comics mit *Mosaik* 1955 eine eigene, in einer Auflage von mehreren hunderttausend Exemplaren sehr erfolgreiche Serie mit einem hohen Anteil an historischen Inhalten. Die Hauptfiguren, die *Digedags* bzw. *Abrafaxe* reisten in vergangene oder fremde, den Ostdeutschen nicht zugängliche Welten und erlebten dort Abenteuer. Wie Kornelia Lobmeier in ihrem Beitrag herausstellt, waren die Verflechtungen mit dem Westen jedoch sehr viel intensiver als es die offizielle Lesart der DDR-Eigenproduktion zunächst vermuten lässt. Denn der Autor Johannes Hegenbarth war nicht nur seit seiner Kindheit mit Walt Disney-Produktionen vertraut, sondern nutzte darüber hinaus westliche Zeitschriften und Spielfilme aus Hollywood als Vorlagen und Ideenfundus für seine Geschichtserzählungen. Neben dieser die neunzehnhundertfünfziger bis -achtziger Jahre dominierenden Eigenproduktion gab es in der DDR ebenfalls Importe aus oder Kooperationen mit Osteuropa, insbesondere Ungarn, das über eine lebendige eigene Comic-Szene verfügte. Deren Bedeutung scheint jedoch eher in Zeitschriftenstrips als in Alben gelegen zu haben; über den Anteil geschichtlicher Themen ist nichts bekannt.

Im vereinigten Deutschland ist die Entwicklung historischer Bildererzählungen seit den neunzehnhundertneunziger Jahrendurch eine intensivierte Globalisierung gekennzeichnet. Weiterhin dominieren Übersetzungen, die nun aber zunehmend auch aus anderen Räumen der Welt stammen, unter anderem aus den USA und Japan. Der Manga-Boom, infolgedessen sich japanische Bildergeschichten vor allem unter Jugendlichen in Deutschland rasant verbreiteten, erreichte die Geschichtscomics allerdings nur in geringem Ausmaß.⁷⁴ Der bekannteste Historien-Manga hierzulande ist sicherlich *Barfuß durch Hiroshima* von Keiji Nakazawa, wobei die deutsche Erstausgabe 1982 wohl auch aufgrund der noch ungewohnten Bildsprache nur auf geringe Resonanz stieß,⁷⁵ während das Werk seit seiner erneuten Veröffentlichung ab 2004 große öffentliche Aufmerksamkeit und Anerkennung erhält.

In jüngster Zeit, etwa seit der Jahrtausendwende, zeichnen sich zudem Veränderungen in der Eigenproduktion von Geschichtscomics ab. Während diese über Jahrzehnte bestenfalls stagnierte, gibt es nun eine wachsende Zahl deutscher Comiczeichnerinnen und -zeichner, die bevorzugt historische Themen wählen, zum Beispiel Reinhard Kleist, Isabel Kreitz, Simon Schwartz und Barbara Yelin. Es scheint, als hätte sich eine neue Generation von Künstlern das lange als eher fremd empfundene Medium unter dem Einfluss anhaltender transnationaler Tendenzen angeeignet. Vermutlich bildeten die Vereinigung der beiden deutschen Comic-Traditionen nach 1989 sowie ein Generationswechsel an den Kunsthochschulen spezifisch deutsche Bedingungen, die begünstigend hinzuka-

73 Vgl. J. David/K. Kollenberg, 50 Jahre unbesiegt, in: Leipziger Volkszeitung, 24./25. Oktober 2009, S. J1.

74 Zu Themen der deutschen Geschichte im Manga vgl. J. Berndt, „Deutschland“ im Manga, ein parodistisches Terrain, in: Ferne Gefährten. 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen. Begleitband zur Sonderausstellung, Regensburg 2011, S. 290-294.

75 Ähnlich sah es in anderen europäischen Ländern wie Frankreich oder Großbritannien aus, vgl. J.-M. Bouissou, Manga goes global, 1998, S. 6-7, URL: http://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr/ceri/files/critique_add/artjmb.pdf<12.08.2014>.

men, so zumindest die Ansicht von Andreas Platthaus.⁷⁶ Ein Bedeutungszuwachs der Verflechtungen mit anderen Räumen deutet sich noch in einer anderen Hinsicht an: Blieb die Rezeption der in der alten Bundesrepublik sowie in der DDR entstandenen Geschichtscomics im Wesentlichen auf den eigenen (teil-)nationalen Raum beschränkt, entstehen die aktuellen Alben als Teil eines transnationalen (Geschichts-)Comic-Raums und werden entsprechend wahrgenommen. Einige der neuen Werke, neben dem schon erwähnten *drüben!* beispielsweise auch *Gift*, die Geschichte einer Bremer Serienmörderin aus dem frühen 19. Jahrhundert, sind in andere Sprachen übersetzt worden. Von einem Importland geht die Tendenz also langsam zum Export von Geschichtscomics; transnationale Austauschbeziehungen vervielfältigen sich oder werden multipolar und damit zwangsläufig komplexer. Dieser neue Trend hängt auch damit zusammen, dass die Autorinnen und Autoren im Comic-Entwicklungsland Deutschland nach wie vor schlechtere Publikations- und Absatzmöglichkeiten haben als in Traditionsländern wie Frankreich, wo viele mehr veröffentlichen als in ihrem Heimatland.⁷⁷

3. Geschichtscomics als verflochtene Vergangenheiten: Perspektiven für ein Forschungsfeld

Das deutsche Fallbeispiel macht deutlich, dass weder ein nationaler Analyserahmen noch eine kulturräumliche Perspektive ausreichen, um die vielfältigen Facetten, Dimensionen, Verflechtungen und Interdependenzen zu erforschen, die Geschichtscomics bis heute prägen. Erschließen lassen sich diese erst, wenn man Interaktionen als konstitutiv für die Geschichte des Mediums betrachtet und sie nicht nur in deren Erforschung integriert, sondern bereits mit ihnen beginnt. Zudem sind die beiden weiteren Merkmale von Geschichtscomics, Verflechtungen zwischen Fakten und Fiktion sowie zwischen unterschiedlichen Zeitebenen, zu berücksichtigen. Ferner ist die Repräsentation von Vergangenheit in der jeweiligen Gegenwart zu analysieren. Denn indem Bilder Geschichten mit historischen Inhalten Vergangenes in einer spezifischen Weise erinnern, nehmen sie aktiv an der Deutung von Geschichte teil; bisweilen entfalten sie hierbei sogar prägende Kraft und werden damit zu (transnationalen) „Mythosmaschinen“⁷⁸.

Wenn man Geschichtscomics in dieser Form erforscht, lassen sich nicht nur Einblicke in die Geschichte des Mediums selbst gewinnen. Es ergeben sich zugleich Erkenntnisse über Beziehungen und Interaktionen zwischen Räumen und Gesellschaften. Es wird also sowohl das Untersuchungsspektrum der Visual History, der Mediengeschichte und der

76 A. Platthaus, Der deutsche Comic ist wieder da – Tendenzen der letzten 20 Jahre, in: Comic, Manga & Co. Die neue deutsche Comic-Kultur, München 2010, S. 4-7.

77 Ebenda. Ein rezentes Beispiel dafür ist der Comic *Terror in Berlin* von Jörg Ulbert und Jörg Mailliet, der bei deutschen Verlagen offenbar kein Interesse fand, in Frankreich dagegen mit Begeisterung aufgenommen wurde. Siehe T. Hummitzsch, Terror in Berlin: Berlin-Comic von Jörg Ulbert und Jörg Mailliet, in: Zitty Berlin. Das Stadtmagazin für 14 Tage und Nächte, 24.06.2014, URL: <http://www.zitty.de/berlin-comic-von-jorg-ulbert-und-jorg-mailliet.html><09.07.2014>.

78 Zum Begriff siehe G. Paul, Visual History (Anm. 4), S. 405.

Erinnerungsgeschichte als auch das einer an grenzüberschreitenden Prozessen interessierten Gesellschafts-, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte erweitert.⁷⁹

Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts bietet sich für eine solchermaßen konturierte Geschichtscomic-Forschung nicht nur deshalb als Untersuchungsgegenstand an, weil es sich um einen Raum handelt, der bis heute stark durch Importe und Übersetzungen von Bildergeschichten mit historischen Themen geprägt ist und in der Forschung bislang wenig beachtet wurde. Er ist auch deshalb für ein solches Forschungsdesign geeignet, weil er nicht zu den drei großen Comic-Kulturen gehört, deren Markt durch eine starke Konzentration auf die eigenen Produkte gekennzeichnet ist. Transnationale Verflechtungen lassen sich dort deshalb besonders gut verfolgen und vermessen. Darüber hinaus ermöglicht der Blick auf das zeitweise geteilte Deutschland, mit den ehemaligen sozialistischen Staaten weitere bislang in der Forschung ausgeblendete Regionen zu berücksichtigen.

Darüber hinaus bietet sich Deutschland noch aus einem weiteren Grund als Gegenstand für eine solche Herangehensweise an. Das Gesamtkorpus der zwischen 1950 und 2008 in Deutschland erschienenen Geschichtscomics beträgt nach einer Zusammenstellung von René Mounajed insgesamt 361 Einzeltitel und Reihen; nach eigenen Ergänzungen und einer Ausweitung des Zeitraums bis einschließlich 2010 erhöht sich die Anzahl auf über 500.⁸⁰ Die Gruppe ist demnach groß genug ist, um Aussagen über allgemeine Entwicklungen zu ermöglichen, aber insgesamt noch überschaubar und handhabbar. Für traditionsreiche Comic-Länder wie Frankreich beispielsweise wäre eine entsprechende Untersuchung nicht zu leisten, dort sind seit den 1980er Jahren mehr als 1.000 Neuerscheinungen pro Jahr mit steigender Tendenz zu verzeichnen, allein 2007 waren es über 3.000 – allerdings nicht beschränkt auf Alben mit geschichtlichen Themen.⁸¹

Forschungspraktisch können die genannten Erkenntnisinteressen im Rahmen unterschiedlicher Settings und Leitfragen untersucht werden. Folgende vier erscheinen uns von besonderer Bedeutung:

Erstens ist die Bedeutung von Geschichtscomics in der populären Vermittlung von Geschichte zu untersuchen. Diese müssen zum einen nach Neuerscheinungen, Auflagen-

79 Aus dem Feld der Transnationalen Geschichte seien hier nur einige weitere Werke aus dem deutschsprachigen Raum genannt, die für die Erschließung des Forschungsfeldes von Interesse sind: J. Osterhammel, *Transnationale Gesellschaftsgeschichte: Erweiterung oder Alternative?*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 27 (2001) 3, S. 464-479; S.-S. Spiliotis, *Das Konzept der Transterritorialität oder Wo findet Gesellschaft statt?*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 27 (2001) 3, S. 480-488; F. Becker, *Netzwerke vs. Gesamtgesellschaft: ein Gegensatz? Anregungen für Verflechtungsgeschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 30 (2004) 2, S. 314-324; A. Arndt, *Vergleichen* (Anm. 21); J. Echternkamp/S. Martens (Hrsg.), *Militär in Deutschland und Frankreich 1870-2010*, Paderborn u. a. 2012; D. Brunner u. a. (Hrsg.), *Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte*, Berlin 2013; ferner demnächst J. Leonhard (Hrsg.), *Vergleich und Verflechtung. Deutschland und Frankreich im 20. Jahrhundert*, Berlin (angekündigt für 2014).

80 Vgl. die Auflistung bei R. Mounajed, *Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*, Frankfurt a. M. 2009, S. 203-274; die Jahre (Mai) 2008-2010 nach eigener Zusammenstellung. Für Unterstützung bei der Recherche danken wir Janina Wolff (Gießen), Christina Karle und Ellen Reineke (München).

81 P. Lefèvre/G. Meesters, *Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle*, in: *Relief 2* (2008), S. 290-308, hier S. 292.

höhen und Verkaufszahlen quantitativ erfasst und nach Eigenproduktionen, Importen und Herkunftsräumen differenziert werden. Betrachtet man die Entwicklung der Neuerscheinungen in Deutschland seit 1950, ergibt sich auf Grundlage der „Geschichts-Comicographie“ von René Mounajed folgendes Bild:⁸²

Neuerscheinungen in Deutschland 1950–2008		
Erscheinungsjahr	Anzahl	Prozentual
1950–1959	18	5,0%
1960–1969	8	2,2%
1970–1979	16	4,4%
1980–1989	103	28,5%
1990–1999	141	39,1%
2000–2008	75	20,8%
Summe	361	100%

Zunächst fällt auf, dass fast 90 Prozent aller in Deutschland herausgegebenen Comics mit historischen Stoffen auf die letzten 30 Jahre entfallen, mit einem geradezu sprunghaften Anstieg in den neunzehnhundertachtziger Jahren und einem Höhepunkt in den neunzehnhundertneunziger Jahren. Eine Umkehrung des Trends zeichnet sich trotz des Rückgangs seit 2000 derzeit nicht ab, denn berücksichtigt man zusätzlich diejenigen Alben, die erneut aufgelegt wurden, kommt man auf 119 Publikationen allein in den letzten zehn Jahren. Die Ursachen für diese Hinwendung zu geschichtlichen Themen sind zwar noch nicht endgültig geklärt, doch ist wohl von einem Zusammenwirken mehrerer Faktoren auszugehen. Dazu gehören der „Geschichtsboom“, also das generell steigende öffentliche Interesse und die Zunahme populärkultureller Repräsentationen von Geschichte in anderen Medien und Genres seit den neunzehnhundertachtziger Jahren, ferner formale, künstlerische, mediale und inhaltliche Innovationen im Medium Comic sowie wirtschaftliche Motive, nämlich – so ist zumindest für Frankreich argumentiert worden – das Erschließen neuer Käuferschichten, um einer Absatzkrise zu begegnen⁸³.

82 Eigene Berechnung auf Grundlage der Auflistung bei R. Mounajed, *Geschichte* (Anm. 80), S. 203–274. Berücksichtigt wird jeweils nur das Ersterscheinungsdatum auch von Reihen, die dort insgesamt, nicht mit Einzeltiteln gezählt werden.

83 Vgl. S. Middendorf, *Modernitätsoffensiven* (Anm. 12).

Zum anderen ist das Spezifische von Geschichtscomics innerhalb der Medien der populären Erinnerungskultur zu untersuchen. Worin unterscheiden sich diese von anderen Formen der populären Erinnerung? Welche Ausschnitte aus der Vergangenheit spielen in ihnen eine Rolle? Welche Epochen und Themen werden behandelt, welche ausgespart und warum? Lassen sich Veränderungen in der Auswahl und Gewichtung feststellen? In Deutschland verteilten sich die Neuerscheinungen zwischen 1950 und 2008 auf folgende Epochen:⁸⁴

Geschichtscomic-Neuerscheinungen 1950–2008

	1950–1959	1960–1969	1970–1979	1980–1989	1990–1999	2000–2008	Gesamt Anzahl	gesamt prozentual
Summe	18	8	16	103	141	75	361	100%
Zeitgeschichte	1	–	3	25	48	30	107	29,6%
Neuzeit	3	4	3	28	40	16	94	26%
Frühe Neuzeit	6	–	3	22	22	10	63	17,5%
Mittel- alter	5	3	4	16	20	7	55	15,3%
Alte Geschichte	3	1	3	11	10	11	39	10,8%
Ur- und Frühgeschichte	–	–	–	1	1	1	3	0,8%

84 Eigene Berechnung auf der Grundlage der Auflistung bei R. Mounajed, *Geschichte* (Anm. 80), S. 203–274.

Die überwiegende Mehrheit der Comics spielt, so zeigt die Tabelle, mit fast drei Vierteln (73 Prozent) in der Neuzeit; allein auf die Zeit nach 1800 entfallen knapp 56 Prozent aller Neuerscheinungen. In den Bildergeschichten der neunzehnhundertfünfziger bis -siebziger Jahre dominierten eher entfernte Zeiten wie das Mittelalter und entfernte Orte wie die Weltmeere, England, Frankreich oder der „Wilde Westen“. Die Zeitgeschichte nahm dagegen nur einen marginalen Stellenwert ein – die drei für die neunzehnhundertsiebziger Jahre aufgeführten Comics behandeln den Zweiten Weltkrieg; die Titelgeschichte des DDR-Magazins „Atze“ verfolgte explizit Propagandazwecke. Mit der eigenen, insbesondere jüngsten Geschichte wollte man sich offenbar in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg hier wie da nicht auseinandersetzen. Seit den neunzehnhundertachtziger Jahren nimmt das Interesse an der Zeitgeschichte kontinuierlich zu. Waren in den neunzehnhundertsiebziger Jahren nur knapp zehn Prozent aller historischen Erzählungen der Zeitgeschichte gewidmet, lag ihr Anteil in den neunzehnhundertachtziger Jahren bereits bei 25 Prozent, in den neunzehnhundertneunziger Jahren bei 34 Prozent und nach der Jahrtausendwende bei 40 Prozent. Der Anstieg historischer Bildergeschichten korreliert also unübersehbar mit einem Bedeutungszuwachs der jüngsten Vergangenheit. Das zeigt auch die Mehrheit der in diesem Themenheft untersuchten Beispiele.

Schließlich ist zu fragen, welche Zugänge zur Geschichte aus welchem Grund gewählt werden. Zu klären ist auch, welche Funktion der Geschichtsbezug in der Zeit seiner Entstehung erfüllt und wie sich diese Funktionen möglicherweise im Gefolge der Verbreitung und Rezeption von Geschichtscomics wandeln.

Zweitens ist nach den künstlerischen bzw. medienpezifischen Gestaltungsmitteln zu fragen, mit denen das Historische dargestellt wird. Inwiefern knüpfen Geschichtscomics an Traditionen des literarischen Erzählens an? Inwieweit sind sie selbstreferentiell oder greifen Trends und Entwicklungen in der gestaltenden Kunst auf? Wo kommt es hierbei zu grenzüberschreitenden Transfers? Über welche Transmissionsriemen erfolgen Weitergabe und Vermittlung? Drittens sind die Produktionsbedingungen von Geschichtscomics sowie Strategien, Wege und Grenzen ihrer Distribution in den Blick zu nehmen. Viertens schließlich ist danach zu fragen, wie Bild und Text von Angehörigen anderer Sprach- und Bildkulturen gelesen, verstanden und rezipiert werden, kurz: was genau passiert, wenn Geschichtscomics Grenzen überschreiten und in andere Erinnerungs- und Bildergemeinschaften übertragen werden. Denn da Geschichtscomics auf unterschiedliche Praktiken des Gebrauchs und des Sehens von Bildern stoßen, gleichzeitig aber eine visuelle Kompetenz erfordern, um entschlüsselt zu werden, ist keinesfalls vorauszusetzen, dass sie so unmittelbar zugänglich und universal erschließbar sind wie oftmals angenommen.⁸⁵ Der japanische Fall führt das, wie es das eingangs zitierte Beispiel von „Anne Frank im Land der Mangas“ gezeigt hat, eindrücklich vor Augen.

85 Zur visuellen Kompetenz und ihren Grenzen: P. Jones, Visuelle Repräsentationen im politischen Kontext: Formen und Funktionen, in: J. Baberowski (Hrsg.), Arbeit an der Geschichte. Wie viel Theorie braucht die Geschichtswissenschaft?, Frankfurt a. M. 2009, S. 63–78, hier S. 64; ferner S. Schade/S. Wenk, Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2011, S. 13.

Was ist ein „Geschichtscomic“? Über historisches Erzählen in Comic, Manga und Graphic Novel

Bernd Dolle-Weinkauff

ABSTRACT

This contribution deals with the problems of classification of a certain type of the graphic narrative (comics, manga and graphic novel) as a genre of historical storytelling. Starting with the idea that the single fact of treating historic details, characters and objects as such cannot be seen as a prove of a historical tale, it is necessary to leave aside all comics narrations that only present a few historic fragments. With the focus on those stories that show a continuous historic plot there has to be made a difference between factual narrations with a strong attitude of authenticity and often a didactic purpose on one side and fictional narrations which are trying to find an adequate balance between historical facts and literary invention on the other side. Among these, apart from gag strips with a historical content and examples of humorous historical storytelling as a persiflage, like *Astérix* and others, there are two types of historical comics narrations: with reference to Umberto Eco's categories that he presented in the "Postscript to 'The name of the rose'", the historical narration in comics, manga and graphic novels can be described as appearing either in the form of the historic novel or the historical adventure story. However, from these true variations of the genre the form of the comics romance with more or less superficial historical applications in often fantastic combinations – like Foster's "Prince Valiant" and others – has to be distinguished as it tends to create fantasy stories more than such of historical quality.

Wenn Hergés *Tim und Struppi* in Lateinamerika unter die Guerrilleros geraten, wenn *Superman* oder *Tarzan* gegen die Nazis ins Feld ziehen, wenn Snoopy in *Peanuts* imaginäre Luftkämpfe mit dem „Roten Baron“ ausficht, wenn Abenteuerhelden wie Edgar P. Jacobs *Blake und Mortimer*, Jijés *Valhardi* oder Dino Attanasios *Bob Morane* in Bedrohungsszenarien verstrickt werden, die aus der Konfrontation der Großmächte in

der Zeit des Kalten Krieges herrühren, dann werden Anzeichen von Geschichte in Comic-Erzählungen deutlich. Wie etwa der 2009 erschienene Sammelband *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*¹ in der Mehrzahl seiner Beiträge dokumentiert, geben diese Comics reiches und interessantes Material für die Untersuchung von Geschichtsbildern her. Meine Ausführungen zum sogenannten Geschichtscomic hier zielen jedoch nicht auf Comic-Erzählungen, in denen historische Elemente in irgendeiner Form eine Rolle spielen, sondern auf das Problem der Bestimmung eines Textkorpus ‚Geschichtscomic‘ und dessen Kriterien, um Bestimmung der wesentlichen Merkmale, um dessen Binnen-differenzierung und die Abgrenzung von anderen Textkorpora. Dieser Frage sind bis in die Gegenwart hinein nicht etwa Comic-Forscher, Kunsthistoriker oder Literaturwissenschaftler nachgegangen, sondern hauptsächlich Historiker und zwar mit durchaus bemerkenswerten Ergebnissen.

1. Die Ansätze der Historiker

In dem Maße, wie sich die kulturelle Reputation des Comics seit Ende der 1960er Jahre entwickelte, ist auch eine wachsende Bereitschaft zu erkennen, Differenzierungen der Gattung, so auch die unterschiedliche Herkunft und spezifische Art der in den Comics behandelten Stoffe, wahrzunehmen. Dieter Riesenbergers 1974 publizierte Überlegungen über *Geschichte in Comics*² bilden im deutschsprachigen Raum den frühen Auftakt für ein erwachendes Interesse aufseiten der Geschichtsdidaktik, das in den 1990er Jahren erkennbar an Intensität gewann und mit bis in die Gegenwart andauernden Versuchen einer Eingrenzung des Gegenstands aus der Sicht der Geschichtswissenschaft einhergeht. So legte Hans-Jürgen Pandel 1994 eine – von ihm so genannte – „Typologie visuellen Erzählens“ vor, die fünf Varianten des geschichtserzählenden Comics auflistet. Dabei bilden vier dieser Klassifikationstypen, beginnend mit „Comicromance“ über den „Comicroman“ und den „Epochencomic“ hin zur „Comic-Historie“, eine aufsteigende Linie im Hinblick auf den Authentizitätsgrad in der Darstellung von Räumen, Ereignissen und Personen: Während in der „Comicromance“ das Geschichtliche lediglich als relativ beliebige Hintergrundfolie der Handlung in Erscheinung tritt, gewinnt dieses in den folgenden Stufen zunehmend an Gewicht, um schließlich in der „Comic-Historie“ zu gipfeln, als deren Beispiele vor allem biographische und autobiographische Erzählungen, darunter Keiji Nakazawas *Barfuß durch Hiroshima* (dt. 2004/05) und Art Spiegelmans *Maus. Die Geschichte eines Überlebenden* (dt. 1989/1992) genannt werden.³

Der fünfte von Pandel angeführte und als „Quellencomic“ bezeichnete Typ entzieht sich allerdings nicht nur der Einordnung in die hier präsentierte Hierarchie, er ist auch im gegebenen Zusammenhang nicht relevant: Die Frage nach der Adäquatheit eines be-

1 M. Porret (Hrsg.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Chêne-Bourg 2009.

2 D. Riesenberger, *Geschichte in Comics*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 25 (1974) 3, S. 162-173.

3 H.-J. Pandel, *Comicliteratur und Geschichte. Gezeichnete Narrativität, gedeutete Geschichte und die Ästhetik des Geschichtsbewußtseins*, in: *Geschichte lernen*, 8 (1994) 37, S. 22.

stimmtens Dokuments, das auch in Form einer Comic-Erzählung vorliegen kann, als Quelle der Erforschung eines bestimmten historischen Sachverhalts ist eine völlig andere als die hier eigentlich verfolgte Frage nach den narrativen Darstellungsspezifika historischer Stoffe in Comics. Der Umstand, dass – wie Pandel selbst einräumt – im Grunde „jeder Comic eine historische Quelle für seine Zeit“⁴ darstellt, ohne daraus die nötigen Konsequenzen zu ziehen, wird in der Folgezeit von Christine Gundermann stärker problematisiert,⁵ ohne allerdings die Legitimität dieser Kategorie innerhalb der von ihr vorgelegten „Typologisierung von Geschichtscomics nach Authentizität und Inhalten“⁶ in Zweifel zu ziehen. Gerald Munier hingegen betont, dass die Kategorie „Quellencomic“ nicht einfach den Darstellungstypen zugeordnet werden könne, da ihr Quellencharakter völlig unabhängig von den spezifischen Darstellungsformen des Historischen sei.⁷ Der Terminus „Quellencomic“ ist so gesehen irreführend und prinzipiell unbrauchbar, da er eigentlich den Verwendungszusammenhang ‚Comic als Quelle‘ meint, diesen aber als Klassifikationstypus ausgibt.

Ein weiteres Problem der Pandelschen Klassifikationsangebote stellt der Umstand dar, dass so prominente Beispiele wie etwa Hannes Hegens *Mosaik* oder *Astérix* von René Goscinny und Albert Uderzo, die ihre historischen Stoffe in humoristischer Aufbereitung darbieten, gar nicht erfasst werden. Diese Präferenzierung der realistischen Prosa wird daher wenig später in Beiträgen von Stefan Wolfinger und Tomas Lochman mit der Einführung der historischen Comic-Groteske und Geschichtsparodie als eigenständigem Typus korrigiert⁸ und findet in den späteren Beiträgen von Gerald Munier (2000) und Christine Gundermann (2007) Berücksichtigung, die im Übrigen das historiographisch orientierte Pandelsche Klassifikationsschema mit einigen Modifikationen und weiteren Ausdifferenzierungen fortschreiben.⁹ So steuert Gundermann mit der neuen, allerdings leicht missverständlichen Kategorie des „Comic-Journalismus“¹⁰ einen weiteren Texttypus bei, der durch Stoffe definiert ist, die sich zum Zeitpunkt ihrer literarischen Aufzeichnung aufgrund des mangelnden Abstands noch nicht einmal als zeitgeschichtliche im Sinne eines abgeschlossenen Prozesses einstufen ließen: Hier geht die Geschichtserzählung, wenn es sich denn um eine solche handelt, eine enge Verbindung mit der politischen Reportage ein und ist kaum mehr von dieser zu trennen – ein Trend, den Gabriele von Glasenapp beispielsweise auch für den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur konstatiert, in der die Geschichtserzählung zunehmend als „Mittel von ‚Zeitdiagnos-

4 Ebenda.

5 C. Gundermann, *Jenseits von Asterix. Comics im Geschichtsunterricht*, Schwalbach/Ts. 2007, S. 88ff.

6 Ebenda, S. 88.

7 Vgl. G. Munier, *Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion?*, Hannover 2000, S. 107 und auch R. Mounajed, *Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*, Frankfurt/M. 2009, S. 46.

8 S. Wolfinger, *Von Karl Marx bis Carl Barks. Comics und Geschichte*, Wien 1999, S. 75; T. Lochmann, *Neue Geschichten zur Alten Geschichte*, in: Ders. (Hrsg.), *„Antico-mix“. Antike in Comics*, Basel 1999, S. 95.

9 G. Munier, *Geschichte im Comic (Anm. 7)*, S. 101ff.; C. Gundermann, *Jenseits von Asterix (Anm. 5)*, S. 87ff.

10 Ebenda, S. 94.

„tik“ und Exploration von gesellschaftlichen Konfliktfeldern“ der Gegenwart fungiere.¹¹ Dem entspricht offensichtlich eine Neuausrichtung der zeitgeschichtlichen Forschung, die neue methodische Konzepte entwickelt und neue Gegenstandsbereiche erschlossen hat, innerhalb deren auch etwa der transnationalen Geschichte ein hoher Stellenwert zukommt.¹²

Bedeutsam ist an diesen Beiträgen aber nicht zuletzt die gewachsene Neigung zur Hervorhebung des geschichtsdidaktischen, sachorientierten Aspekts, der sich in der von Munier aufgebrauchten und von Gundermann übernommenen, neuen Kategorie der „real-geschichtlichen Comic-Nacherzählung“ bzw. dem „Geschichts-Sachcomic“ bei Mounajed¹³ niederschlägt. Diese scheint zunächst nicht mehr zu beinhalten als eine Wiederaufnahme des von Pandel als „Comic-Historie“ betitelten Typs unter neuer Bezeichnung, zumal er hier wie dort auch als „gezeichnetes Geschichtsbuch“ umschrieben wird.¹⁴ Die ganz unterschiedlichen Werkbeispiele, die unter diesem Etikett von Pandel einerseits und von Munier und Gundermann andererseits versammelt werden, deuten aber auf jeweils unterschiedliche Konzepte hin: Während Pandel mit den Werken von Art Spiegelman und Keiji Nakazawa (s. o.) auf literarisch-fiktionale, wenngleich in hohem Maße mit authentischem Material operierende Werke abhebt, so sind es bei Munier und bei Gundermann mit der *Hitler*-Biografie von Kalenbach und Bedürftig, Elke Steiners *Rendsburg Prinzessinnenstrasse* sowie einschlägigen Welt- bzw. Philosophiegeschichten in Comicform und so genannten „Lerncomics“¹⁵ ausgesprochen dokumentarisch, wenn nicht didaktisch angelegte Beispiele. Sehr viel eindeutiger als noch bei Pandel wird hier der geschichtserzählende Sach-Comic als eigenständige Form konturiert, die sich von anderen, in unterschiedlichem Grade mit fiktionalen Elementen kontaminierten Geschichtscomics abhebt.

2. ‚Geschichtscomic‘ als Gattung der graphischen Literatur

Nicht alleine der Umstand, dass immer wieder neue und andere Definitionen und Typologien hervorgebracht werden, lässt erkennen, dass der geschichtswissenschaftliche Ansatz alleine bislang keine letztlich befriedigende Eingrenzung des Textkorpus ‚Geschichtscomic‘ erbracht hat und der Ergänzung und möglicherweise Korrektur bedarf. So wird angesichts der vorliegenden Beiträge recht deutlich, dass – abgesehen von der Frage der Historizität der Stoffe – die Kennzeichnung der narrativen Spezifik des Geschichtscomics vor allem auf dessen Bildlichkeit abhebt. So notwendig und legitim diese Fokussierung

11 G. v. Glasenapp, *Geschichtliche und zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur*, in: G. Lange (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*, 2. korr. und erg. Auflage Baltmannsweiler 2012, S. 275.

12 Vgl. F. Bösch / J. Danyel (Hrsg.), *Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden*, Göttingen 2012, insbes. S. 445ff.

13 R. Mounajed, *Geschichte in Sequenzen. Über das Subgenre der Geschichtscomics*, in: D. Grünewald (Hrsg.), *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*, Bochum 2010, S. 130.

14 H.-J. Pandel, *Comicliteratur und Geschichte* (Anm. 3), S. 22; G. Munier, *Geschichte im Comic* (Anm. 7), S. 104; C. Gundermann, *Jenseits von Asterix* (Anm. 5), S. 93.

15 G. Munier, *Geschichte im Comic* (Anm. 7), S. 105; C. Gundermann, *Jenseits von Asterix* (Anm. 5), S. 93.

der codalen Besonderheiten ist, so darf doch nicht außer Acht gelassen werden, dass eine Geschichtserzählung in Comicform durch eine ganze Reihe bestimmter Formprinzipien, Konventionen und Merkmale geprägt ist, die sich in der Synechie der verbalen und der piktoralen Elemente zu jenem kohärenten Erzähltext formen, der nicht ohne Grund unter der Gattungsbezeichnung „graphische Literatur“ firmiert.

Zwar deuten manche Formulierungen einzelner Kategorien innerhalb der vorliegenden Typologien wie „Comicromance“¹⁶, „Comicroman“ bzw. „Romancomics“¹⁷, „Comic-Epochalepos“¹⁸, „Abenteuer-Comic“¹⁹ einen Bezug zu literarischen Gattungsbezeichnungen an, doch werden diese weder als solche ausgewiesen, noch wird ihre Relevanz im gegebenen Zusammenhang begründet. Vielmehr hat es den Anschein, dass die literarischen Komponenten dieser Termini eher auf ein assoziatives oder Alltagsverständnis gemünzt sind, dessen Explikation sich erübrigt. Die leitenden Überlegungen dazu hat René Mounajed in einigen prägnanten Sätzen zusammengefasst, denen zufolge der Plot sowie die bildliche Ausgestaltung der Erzählung im Detail die entscheidenden Größen für den Geschichtscomic darstellen, während die Frage, welche „Rolle fiktive Elemente dann noch spielen“²⁰ eher in den Bereich des Marginalen verlegt wird. Aus geschichtsdidaktischer Sicht erscheint dieses Vorgehen durchaus hinreichend motiviert und plausibel; beim Versuch, diese Überlegungen zu verallgemeinern und auf ihre Adäquatheit als Kriterien einer literarischen Korpusbildung zu prüfen, werden jedoch deren Grenzen deutlich.

Gleichwohl erweist sich die Herangehensweise der Historiker insoweit als hilfreich, als sie es erlaubt, eine erste und grundlegende Segmentierung im Gattungsgefüge vorzunehmen, die sich aus den Polen der historisch-authentischen Stofflichkeit und deren erzählerischer Formung im einzelnen Fall generieren lässt: Zielt die narrative Formung ausschließlich oder in erster Linie auf die Darstellung historischen Faktenmaterials bzw. nach dem aktuellen Stand der Geschichtsschreibung als gesichert anzusehender Vorstellungen und Zusammenhänge, so ist von der faktualen Variante²¹ des Geschichtscomics zu sprechen.

2.1. Faktuale Gattungen oder das Primat der Historie

Dieser Typus, der auch als „geschichtserzählender Sachcomic“ bezeichnet werden kann, stellt eine Spielart der Sachliteratur dar, insofern er mit den Mitteln des sequentiellen Erzählens in Schrift und Bild als historisch erwiesen geltende Ereignisse und Zusammen-

16 H.-J. Pandel, *Comicliteratur und Geschichte* (Anm. 3), S. 22; R. Mounajed, *Geschichte in Sequenzen* (Anm. 13), S. 130.

17 Ebenda; T. Lochmann, *Neue Geschichten* (Anm. 8), S. 96.

18 G. Munier, *Geschichte im Comic* (Anm. 7), S. 103; C. Gundermann, *Jenseits von Asterix* (Anm. 5), S. 92.

19 T. Lochman, *Neue Geschichten zur Alten Geschichte* (Anm. 8), S. 4.

20 R. Mounajed, *Geschichte in Sequenzen* (Anm. 13), S. 49.

21 Meine Gegenüberstellung von fiktional und faktual lehnt sich im wesentlichen an die von G. Genette, *Fictional narrative, factual narrative*, in: *Poetics Today*, 11 (1990) H. 4, S. 755-774 entwickelten Überlegungen an, ohne diese in allen Schlussfolgerungen übernehmen zu wollen.

hänge/Sachverhalte präsentieren will. Von Texten der historiographischen Fachliteratur, d. h. von der „Wissenschaftsspezifik von Geschichtsschreibung“,²² unterscheidet er sich insofern, als er nicht explorativ im Sinne der Aufdeckung bislang ungeklärter Sachverhalte, sondern auf Popularisierung geschichtlichen Wissens angelegt ist. Ergebnisse der Historiographie sollen auf diese Weise einem mehr oder weniger breiten Publikum vermittelt werden. Der dokumentarische Comic zielt also auf historische Bildung, was in unterschiedlicher Weise didaktische wie auch unterhaltende Aspekte beinhalten kann, aber nicht zwangsläufig muss. Diesem Ziel sind die Formen der Darstellung untergeordnet, d. h. Sachcomics vermitteln ihre Inhalte sowohl in der Form nüchtern-realistischer Erzählungen als auch mit Hilfe fiktionaler, unter Umständen auch phantastischer Ingredienzen. Heike Jüngst betont in diesem Zusammenhang zu Recht, dass diese Spielart des Comics oft „einen fiktiven erzählerischen Rahmen und fiktive Gestalten“²³ nutze, um ihre Vermittlungsziele zu erreichen. Von daher lassen sich beim dokumentarischen Geschichtsscomic zwei Grundformen unterscheiden, bei deren einer das Adjektiv „dokumentarisch“ in der Gattungsbezeichnung sowohl für die Art der narrativen Ausbreitung des Materials wie auch für die erstrebte historische Erkenntnis Gültigkeit besitzt, während dies bei der anderen nur auf das angestrebte Resultat, den in der Vermittlung intendierten historischen Sachverhalt zutrifft. Insgesamt betrachtet muss sich der Authentizitätsanspruch des geschichtserzählenden Sachcomics daher weder am – mehr oder weniger realistischen – zeichnerischen Stil eines bestimmten Werks noch an einzelnen Figuren oder deren Handlungen messen lassen, sondern ausschließlich an dem, was diese Elemente mit Blick auf die Historie letztlich repräsentieren. Hier gilt also auch die allgemeine Feststellung Barbara Foleys über das dokumentarische Erzählen, dass die fiktionale oder nichtfiktionale Intention eines Texts in „the configuration of a text as a whole“ zum Ausdruck gebracht wird.²⁴

Historische Sach-Comics erschienen zuerst in den USA: Der Verlag Educational Comics brachte zwischen 1945 und 1947 jeweils einige Hefte der Serien *Picture stories from American history* und *Picture stories from world history* heraus, in deren Bildfolgen einzelne historische Epochen in stark geraffter Form dargestellt wurden.²⁵ Die Anfänge in Frankreich und Belgien finden sich im Comic-Magazin *Spirou*, das ab 1951 mit *Les belles histoires de l'oncle Paul* in kurzen Episoden Erzählungen über historische Ereignisse und Personen publizierte, die von einer Erzählerfigur seinen jungen Zuhörern dargeboten wurden. Die von einigen der später bekanntesten Autoren wie Jean-Michel Charlier, Eddy Paape, René Goscinny u.a. entwickelten Episoden erreichten bis Mitte der 1980er Jahre über 1000 Folgen und wurden großenteils in Alben nachgedruckt. Mit Biografien

22 J. Rüsen, Die vier Typen des historischen Erzählens, in: R. Koselleck/H. Lutz/J. Rüsen (Hrsg.), Formen der Geschichtsschreibung. Traditionen der Geschichtsschreibung und ihrer Reflexion. Fallstudien. Systematische Rekonstruktionen. Diskussion und Kritik, München 1982, S. 515.

23 H. Jüngst, Sachcomics, in: R. Mietz (Hrsg.), Lexikon der Comics. 65. Ergänzungslieferung, März 2008, S. 2.

24 B. Foley, Telling the truth. The theory and practice of documentary fiction, Ithaca/London 1986, S. 60.

25 Vgl. J. Balzer/O. Frahm, Tragik, Schock, Ratlosigkeit. Zeitgeschichte im Comic, in: Geschichte und Gesellschaft, 37 (2011) 1, S. 58f.

von *Don Bosco* (1941) und *Kolumbus* (1943) erschienen deren erste Vorläufer bereits zu Zeiten der deutschen Besetzung. Mit *Abenteuer der Weltgeschichte* erschien von 1953 bis 1958 erstmals auch in Deutschland eine einschlägige Serie, die es auf über 80 Ausgaben brachte. Später folgten die in hohen Auflagen verbreitete Doppelband-Serie von *Illustrierte Klassiker* (ab 1958), die ausschließlich historischen Themen vorbehalten war, sowie Serien wie *Bunte Welt* (1968) und *Classicomics* (1974–1978), *Der II. Weltkrieg in Bildern* (1976–1978), eine Übernahme des belgischen Verlags Dupuis. In thematischer Hinsicht richtete sich das Interesse in den 1950er und 1960er Jahren eher auf historisch fern liegende Ereignisse von der Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. In den Sujets bisweilen aktueller, doch im Übrigen dem Muster der konventionellen jugendliterarischen Geschichtserzählung verpflichtet, war auch ein Großteil der Bildgeschichten mit historischer Thematik, die seit Ende der 1950er Jahre in der DDR erschienen. Es handelt sich dabei, von wenigen Ausnahmen abgesehen, um jeweils nur wenige Seiten umfassende Beiträge für die Jugendzeitschrift *Atze*, als deren Autor zumeist Wolfgang Altenburger in Zusammenarbeit mit verschiedenen Zeichnern in Erscheinung trat.

In den neueren Publikationen tritt seit den 1980er Jahren dagegen eine deutlich stärkere Orientierung auf die historische Biografie hervor sowie ein sehr viel stärkerer Hang zur Zeitgeschichte. Häufiger wird nun versucht, Geschichte aus dem Blickwinkel der Unterprivilegierten zu erfassen und mit gesellschaftskritischer Tendenz darzustellen, wie beispielsweise die *Quer-Comics* von Wolfgang Wimmer und Gabriel Neméth mit Titeln wie *Sklaven*, *Rüstung* und *Moneymaker* (1983/84) zeigen. Erst in dieser Phase beginnt sich der geschichtserzählende Sach-Comic von der ausschließlichen Orientierung auf die jugendlichen Adressaten zu lösen und entwickelt eine allgemeinliterarische Abteilung, für die in der Gegenwart als Beispiele die Comic-Reportagen Joe Saccos (*Palästina*, 2004; *Gaza*, 2009; *The Great War*, 2013 u. a.), die dokumentarischen Erzählungen Jacques Tardis (*Grabenkrieg*, 2002; *Ich, René Tardi, Kriegsgefangener im Stalag II B*, 2013), Elke Steiners Dokumentationen jüdischer Kultur (*Rendsburg Prinzessinnenstraße*, 2001; *Die anderen Mendelssohns*, 2004), die Biografien Reinhard Kleists (*Castro*, 2010; *Der Boxer*, 2012, u. a.) oder Hisashi Sakaguchis Lebensbeschreibung des ungehörlichen Mönchs *Ikkijū* (2008), genannt seien.

Die Bildlichkeit des geschichtserzählenden Sach-Comics erhöht durch ihre Anschaulichkeit die Attraktivität der Erzählung wie auch die Chancen einer wirkungsvollen Vermittlung. Nicht ohne Grund ist sie bis in die Gegenwart hinein weitgehend eine Domäne der Kinder- und Jugendliteratur geblieben: In ihrem engen Zusammenspiel von piktoralen und verbalen Elementen kann die sinnliche Anschauung den Zugang zu Vorgängen und Details erleichtern, die in rein schrifttextlicher Darstellung eher trocken geraten müssten. Das erzählende Bild verspricht einen höheren Anschauungs-, ja Unterhaltungswert als das Geschichtsbuch und zugleich – als Mittel der Vereinfachung und Vereindeutigung historischer Zusammenhänge – eine Optimierung des Lerneffekts für den jungen Leser. Die Erfolgchancen von derlei Histotainment sind sicherlich nicht gering einzuschätzen.

Auf der anderen Seite liefert sich die Bildgeschichte zwangsläufig einer Verfänglichkeit aus, die der reine Schrifttext nicht besitzt. So ist der schreibende Chronist eines historischen Ereignisses mehr oder weniger frei, nur auf solche Dinge einzugehen, die er für relevant und für gesichert hält: Niemand wird ihn tadeln, wenn er bei der Wiedergabe eines historischen Ereignisses dessen Verlauf, die Namen der Beteiligten und das Ergebnis eines Vorgangs mitteilt, ohne dabei nähere Auskunft über die Örtlichkeit, deren Ausstattung oder z. B. die Kleidung der Handelnden zu geben. Der Bildchronist jedoch ist einem Zwang zum Detail bzw. zur Vollständigkeit ausgesetzt, der ihn hochgradig angreifbar macht: Nicht nur zwingt ihn die Bildlichkeit der Darstellung als solche zur Erfindung zahlreicher Elemente, die er nicht weiß und oft gar nicht wissen kann; er ist darüber hinaus gezwungen, seine Erfindungen in der Verweiskette der erzählenden Bildfolge permanent zu bekräftigen, zu präzisieren und überzeugend zu machen. Auf diese Weise stellt sich im dokumentarischen Geschichtscomic die Frage der Fiktionalität noch in ganz anderer Weise als nur auf der Ebene der Konzeption der Erzählung.

2.2. Fiktionale Gattungen oder die Spannung zwischen Fiktion und Historie

Einige der populärsten unter den als Geschichtscomics angesehenen Werken tragen buchstäblich ihren fiktionalen Charakter schon in ihrer graphischen Gestaltung unübersehbar vor sich her. Der komisch-groteske Geschichtscomic präsentiert sich als eine Spielart bzw. Schnittmenge mit der komischen Literatur, deren Sujets und parodistische Bezugspunkte punktuell, großenteils oder bisweilen durchgängig dem Geschichtswissen entstammen. In der Regel werden dabei historisch drapierte Handlungsräume konstruiert, deren Kennzeichen in erster Linie der Bezug auf verbreitete kulturelle Stereotype etwa über die Epochen der Vor- und Frühgeschichte (*B.C.* von Johnny Hart und Brant Parker), der Römischen Antike (*Asterix* von Goscinny und Uderzo), des Mittelalters (*Hägar* von Dik Browne), des nordamerikanischen Westens im 19. Jahrhundert (*Die Dagedags in Amerika* von Hannes Hegen) u. ä. darstellen. Eine groteske Handlung entfaltet sich im Ablauf parahistorischer Szenarien, innerhalb derer sich die Aktivitäten vorgeblich historischer sowie fiktionaler Figuren auf höchst unbekümmerte und wundersame Weise mischen. Gezielt eingestreute anachronistische Topoi spielen dabei eine tragende Rolle und führen immer wieder zu markanten Pointen. Damit einher geht eine durchwegs karikaturistische Figurenzeichnung, die die komisierende Intention der Erzählung unmissverständlich unterstreicht. Die parodistischen Tendenzen dieser Geschichten gehen dabei in zwei Richtungen: Zum einen werden historische Personen und Ereignisse persifliert, wobei insbesondere der Nimbus historischer Persönlichkeiten, pathetisch überhöhte Geschichtsbilder wie auch die Usancen traditionalistischer Geschichtsschreibung zur Zielscheibe komisierender Attacken werden. Zum anderen werden im historischen Gewand allerlei Gewohnheiten, Einstellungen, Schwächen und Vorurteile zeitgenössischer Menschen porträtiert und dem Spott preisgegeben.

Wenngleich in einigen dieser Geschichten gelegentlich auch auf historische Bildung abgezielt werden mag, so tritt diese Intention doch eindeutig hinter der Präsentation von

Gags und Historie als Unterhaltungsstoff zurück. Diese Form des Geschichtscomics ist daher auch nicht als Histotainment anzusehen, wo die primär didaktische Zielsetzung mit unterhaltsamen Beigaben versetzt wird. Der komisch-groteske Geschichtscomic betreibt vielmehr eine Karnevalisierung der Geschichte, indem er Personen, Requisiten und Ereignisse der Historie zum Spielmaterial komödiantischer Handlungen werden lässt, die in Abhängigkeit vom jeweiligen Erzählkonzept die ganze Bandbreite vom reinen Slapstick bis zur mehr oder minder vielschichtig angelegten Parodie auszufüllen vermögen. In einigen wenigen Beispielen wächst sich die Comic-Erzählung sogar zur veritablen satirischen Anklage aus: So etwa Manu Larcenets *An vorderster Front* (dt. 2008), wo Vincent van Gogh als malender Frontberichterstatter von Frankreichs Präsident Clemenceau in die Schützengräben des 1. Weltkriegs entsandt wird, um die – für Politiker und Generalität unbegreifliche – Unlust der gemeinen Soldaten am Krieg zu erkunden. In offenkundiger Anlehnung an Goyas *Schrecken des Krieges* (1810–1814) sowie an Gustave Doré und die französische Bildsatire des 19. Jahrhunderts wird ein düsteres Panoptikum des Militarismus und der Vernichtungsschlachten des Weltkriegs entworfen und in seiner Absurdität dargestellt. In dieser letzteren Form ist die Geschichtsgroteske nur realisierbar und adäquat rezipierbar, wenn die Behandlung der historischen Sujets einen bestimmten Grad an Komplexität und Subtilität besitzt, so dass die vorgeführten Zerrbilder und Anachronismen ständig mit ihren realgeschichtlichen Entsprechungen bzw. mit dem gesicherten Wissen des modernen Zeitgenossen konterkariert werden können. Trotz der offenkundigen Differenzen weisen Geschichten wie *Asterix* u. ä. eine grundlegende Gemeinsamkeit mit dokumentarischen Geschichtscomics auf: In beiden ist die für die geschichtserzählende Literatur grundlegende Spannung zwischen Fiktion und Historie deutlich abgeschwächt, d. h. in Richtung jeweils eines der beiden Pole tendenziell aufgelöst. Das unanfechtbare Primat der Historie ist konstitutiv für den Sachcomic mit geschichtlicher Thematik, die fiktionalen Elemente haben hier jene ausschließlich dienende Funktion inne, die in der durch das Primat der Fiktion vollkommen geprägten historischen Comic-Groteske dem geschichtlichen Material als einem stofflichen Fundus für Gags und Parodien zugewiesen ist. Man wird also sagen können, dass weder das dokumentarische noch das karnevalisierende Geschichtserzählen im Zentrum der Gattung stehen, da sie die für diese konstitutive „produktive Differenz von Fiktion und Historie“²⁶ nach jeweils einer Seite hin reduziert, wenn nicht gar eliminiert haben und daher die Ränder des Textkorpus markieren.

Der Kern des Ensembles solcher Erzählungen, die legitimerweise als Geschichtscomics bezeichnet werden können, lässt sich dagegen zurückführen auf das Phänomen des historischen Romans, der in seiner modernen Form zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufkam und in den Werken Walter Scotts eine erste charakteristische Ausprägung fand.²⁷ Desse spezifische Balance zwischen Historizität und Fiktion wird in Georg Lukács grund-

26 H. V. Geppert, *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*, Tübingen 2009, S. 157.

27 Vgl. H. Aust, *Der historische Roman*, Stuttgart 1994, S. 63.

legender gattungstheoretischer Schrift mit Geltungsanspruch für nahezu anderthalb Jahrhunderte in der Dialektik von authentischer Wiedergabe eines historisch-konkreten Umfelds in Verbindung mit einem fiktionalen Protagonisten verortet: die Ableitung der Besonderheiten dieses so genannten mittleren Helden – wie auch des Großteils der handelnden Figuren – „aus der historischen Eigenart ihrer Zeit“.²⁸ Obzwar die Festschreibung dieser spezifischen Konstellation als narratives Grundmodell nicht unproblematisch erscheinen mag und dieses keineswegs das alleinige war, welches das historische Erzählen im 19. und 20 Jahrhundert prägte, so besitzt es dennoch als Ausdruck einer wesentlichen Variante der Verknüpfung von Geschichte und Fiktion in einer literarischen Handlung Gültigkeit bis in die Gegenwart. Die neuen Akzente in der Forschung, die Hans Vilmar Geppert unter Verweis auf „den ‚anderen‘ historischen Roman“²⁹ setzte und damit eine alternative Entwicklungslinie zu zeichnen begann, die nicht zuletzt in den postmodernen historischen Roman mündete,³⁰ setzt diese grundlegende Dialektik nicht außer Kraft, sondern sucht die Poetik des historischen Romans differenzierter als „Spirale von Fiktion, Historie, Fiktion und so fort“ zu fassen.³¹

2.3. Der eigentliche historische Comic-Roman

In der *Nachschrift zum Namen der Rose* (1986) hat Umberto Eco versucht, eine dreiteilige Typologie des historischen Erzählens zu entwerfen, in der er seinen eigenen Mittelalter-Roman als Repräsentanten des „wahren“ historischen Romans verortet. Er sieht sich dabei explizit in der Tradition Alessandro Manzonis und – nicht explizit – Walter Scotts, wenn er hervorhebt, dass in diesem Romantypus „keine ‚bekannten Persönlichkeiten‘ aus den Geschichtsbüchern“³² auftreten müssten. Wenn von diesen dennoch einige vorkommen, so ist dies nicht als solches als Ausweis der Historizität zu werten und auch deren Einfluss auf die Romanhandlung ist dafür nicht von Belang. Als entscheidend für die historisch adäquate Darstellung gilt ihm in erster Linie das Denken und Handeln der erfundenen Protagonisten, da dieses – ganz im Sinne der Lukácsschen Bestimmung des „mittleren Helden“ bei Scott und seinen Nachfolgern³³ – durch die zu ihrer Zeit mögliche Gesellschafts- und Geschichtserfahrung bestimmt ist. Alles, was die fiktionalen Figuren sagen, sollte in der dargestellten historischen Epoche sagbar gewesen sein, wobei der Autor einen nicht geringen Spielraum nutzen kann, um die historischen Gegebenheiten, insbesondere die Ideen und Vorstellungen, aus den überlieferten Bruchstücken des Vergangenen bis zu einem gewissen Grad neu und auf die Zukunft verweisend zu arrangieren. Dies wäre dann jener aus der Dialektik von Historie und Fiktion gene-

28 G. Lukács, Der historische Roman, in: Ders., Werke, Bd. 6, Neuwied/Berlin 1965, S. 23.

29 H. V. Geppert, Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung, Tübingen 1976.

30 Vgl. E. Schilling, Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur, Heidelberg 2012.

31 H. V. Geppert, Der historische Roman (Anm. 26), S. 150.

32 U. Eco, Nachschrift zum Namen der Rose. Dt. von Burkhard Kroeber, München 1986, S. 87.

33 Vgl. G. Lukács (Anm. 28), S. 36ff.

rierte Effekt des historischen Romans, von dem Eco sagt, dass hier Dinge zum Vorschein gebracht werden, „die uns von den Geschichtsbüchern niemals so klar gesagt worden waren.“³⁴

Ein Blick auf die 2001 begonnene, bislang noch unvollendet in zwei Bänden vorliegende *Berlin*-Trilogie von Jason Lutes, mag zeigen, inwiefern sich die von Eco entworfenen Züge in einem der bedeutendsten Comic-Romane der Gegenwart manifestieren. Lutes siedelt seine Erzählhandlung an einem authentischen Ort an, der in der Endphase der Weimarer Republik, in der Zeit von 1928 bis 1933, zum Brennpunkt der gesellschaftlichen und politischen Umbrüche wird, die in die Ära der nationalsozialistischen Herrschaft münden. Die episodisch zu nennende Handlung bietet Einblicke in unterschiedliche soziale und kulturelle Milieus, fokussiert bisweilen auf zeittypische politische Auseinandersetzungen oder Ereignisse wie den blutigen 1. Mai 1929, in Rückblenden auf das Ende des Ersten Weltkriegs u. ä. Die Kapitelübergänge sind selten als Fortsetzung der vorausgegangenen Handlungen angelegt, eher zufällig scheint der Szenenwechsel zu erfolgen, doch ist es nicht selten die Perspektive auf ein Objekt, ein Ereignis, ein zuvor angeschnittenes Sujet, die wechselt. In jedem der entworfenen Szenarien sind Fragmente wesentlicher Ansichten der zeitgenössischen Vorgänge zu entdecken, von Darstellungen jüdischen Lebens bis hin zu solchen aus dem proletarisch-revolutionären, dem klein- und großbürgerlichen wie dem nationalsozialistischen Milieu. Die Bildlichkeit der Erzählung speist sich aus Architektur- und Stadtansichten, Photographien, Anleihen bei der zeitgenössischen Graphik, Malerei und Filmkunst, die im Verein mit zahlreichen intertextuellen Referenzen Berlin als ein „archive of historical information that constantly mediates social memory“³⁵ inszenieren. Diese Art der Montage amalgamiert das historische Material mit Erfundenem und unterwirft es einer Fiktionalisierungsstrategie des historischen Erzählens, die sich bisweilen, wie etwa in der Debatte über die Neue Sachlichkeit³⁶ oder einer Schulstunde über die Novemberrevolution³⁷ selbst aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu thematisieren scheint.

Wie sich hier zeigt, werden Einblicke in Journalismus, Kunst, Musik, Literatur und Unterhaltungskultur gewissermaßen in den Vordergrund des zeitgenössischen Geschehens gerückt. Es ist dies eine Folge der Konzentration auf die engeren Aktionsräume der Protagonisten, welche die locker gefügten Szenen zusammenhalten, ohne ständig präsent zu sein: der *Weltbühne*-Journalist Kurt Severing, der sinnigerweise den Nachnamen des damaligen Reichsinnenministers trägt, und Marthe Müller, Kunststudentin und auf dem Weg, ihre Identität als Frau in den Wirren der Zeit zu finden. Die allermeisten der auftretenden historischen Persönlichkeiten wie Joachim Ringelnatz, Josephine Baker, Kurt Tucholsky, Otto Dix oder Carl von Ossietzky entstammen eben diesem Milieu. Von den zeitgenössischen Politikern geraten nur einige wenige wie der KPD-

34 U. Eco, Nachschrift (Anm. 32), S. 87f.

35 A. Enns, The city as archive in Jason Lute's *Berlin*, in: J. Ahrens u.a. (Hrsg.), *Comics and the city. Urban space in print, picture and sequence*, New York 2010, S. 52.

36 Vgl. J. Lutes, *Berlin – Steinerne Stadt*. Aus dem Amerik. v. Heinrich Anders, Hamburg 2003, S. 41f., S. 108.

37 Vgl. Ebenda, S. 90f.

Vorsitzende Thälmann und der NS-Propagandist Joseph Goebbels kurz ins Blickfeld. Die historische Montage funktioniert so auf ihre ganz eigene, comicspezifische Art in der von Eco beschriebenen Weise, wobei die Frage nach der sich anbahnenden Katastrophe im Zentrum steht, von der facettenartig allerlei An- und Vorzeichen versammelt sind, in Teilen erahnt bzw. benannt von den Beteiligten der Handlung, doch als Gesamtbild nur erfahrbar durch den Leser, dem – im Gegensatz zu den Zeitgenossen – dieses Material als ein rhizomatisches Ensemble ex post serviert wird.

Eine etwas andere Variante des Umgangs mit Fiktion und Historie ist erkennbar in Osamu Tezukas fünfbandigem Comic-Roman *Adolf*, der zuerst 1983 bis 1985 in Fortsetzungen in einem japanischen Manga-Magazin erschien und seit 2005 in deutscher Übersetzung vorliegt. Ebenso wie bei Lutes ist die Erzählung in einem fest umrissenen historischen Rahmen angesiedelt, der die Zeit von 1936 bis 1945 in Deutschland und in Japan umfasst. Hinzu kommen zwei Schlusskapitel in der Nachkriegszeit, verbunden mit einem Schauplatzwechsel nach Nahost, Israel und Palästina. Angefangen mit der Olympiade in Berlin zeitigen alle bedeutenden Ereignisse dieser Epoche ihre Folgen für drei Figuren mit Namen Adolf, von denen einer der Machthaber des „Dritten Reichs“ ist, während die beiden anderen, ein deutscher und ein jüdischer Junge, zunächst als Freunde und Schüler in Berlin aufwachsen. Der eigentliche Protagonist ist jedoch der japanische Reporter Sohei Toge, der bei dem Versuch, den Tod seines Bruders in Berlin aufzuklären, in den Strudel der Ereignisse verwickelt wird.

Dass Japan und japanische Akteure in dieser historischen Fiktion einer ausgesprochen deutschen Thematik auftauchen, ist mehr als eine Konzession Tezukas an das heimische Publikum. Die sich vor allem aus der temporären Verlagerung der Aktionsfelder der beiden fiktiven Adolfs und ihrer Familien nach Fernost ergebenden Möglichkeiten der Präsentation von Linien einer verflochtenen Geschichte sind nicht zu unterschätzen.

Was aber die Besonderheit von Tezukas *Adolf* vor allem ausmacht, ist die Verletzung einer wesentlichen Grundregel puristischen bzw. konventionellen historischen Erzählens, indem ein Element eingeführt wird, das der gesicherten historischen Überlieferung widerspricht: die Annahme einer jüdischen Abkunft des Führers, die durch ominöse Dokumente verbürgt wird, um deren Besitz es in der Handlung zu erbitterten Auseinandersetzungen kommt. Angefangen mit dem Tod von Toges Bruder bis hin zur Liquidierung Hitlers im Führerbunker durch einen Agenten Bormanns ist eine Reihe von Ereignissen mit dieser Behauptung verknüpft, von denen manche „nicht in den Geschichtsbüchern stehen [...] aber den Geschichtsbüchern auch nicht widersprechen“,³⁸ andere aber, wie etwa die Darstellung der Umstände von Hitlers Tod, eindeutig das Gebot der Authentizität verletzen. Dieses spekulative Moment wird eingerahmt von einer strikt historiographisch korrekten Verlaufsgeschichte der Epoche des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs, die u.a. durch ständige Hinweise auf bedeutsame geschichtliche Er-

38 U. Eco, Nachschrift (Anm. 32), S. 87.

eignisse und metafiktionale Einsprengsel beweiskräftig herausgestellt wird.³⁹ Aus dieser Konstellation mag dadurch einige Irritation entstehen, doch ist diese gezielte Provokation ein höchst wirkungsvolles Mittel des Autors, der in seiner Erzählung die Absurdität der NS-Rassenideologie vorführen möchte. Tezukas Geschichtscomic folgt hier offenkundig jener anderen Linie des historischen Romans, die in der Postmoderne Gestalt gewinnt und in Anlehnung an Linda Hutcheons einschlägige Arbeit als „historical metafiction“⁴⁰ gekennzeichnet wird. Die Legende von der jüdischen Abstammung Hitlers stellt somit ein imaginäres Symbol für ein authentisches Ensemble von historischen Gegebenheiten dar, an deren möglichst einprägsamer Kritik dem Autor gelegen ist. Letztlich wird auch diese Möglichkeit in den Überlegungen Ecos zum „wahren“ historischen Roman als legitime Methode angesprochen, wenngleich nicht in der radikalen Konsequenz, in der sie bei Tezuka in Erscheinung tritt. So sieht Eco etwa die Tatsache, dass er in seinem Mittelalterroman „Zitate von späteren Autoren (wie Wittgenstein) als Zitate aus der Epoche maskierte“⁴¹ nicht als Verletzung seiner selbst auferlegten Verpflichtung zu historischen Wahrheit an, da er meint, auch bei modernen Denkern gleichsam mittelalterliches Gedankengut entdecken zu können und dieses daher fiktionalen Figuren des 14. Jahrhunderts zugeschrieben werden könne.

2.4. Der historische Abenteuerroman in Comicform

Ecos Erzähltypologie setzt von dem oben beschriebenen, von ihm selbst favorisierten Modell eine andere Variante des historischen Romans ab, für die er als Exempel Alexandre Dumas *Die drei Musketiere* anführt. Der Autor siedle die Handlung hier in einem ‚realen‘ und erkennbaren Abschnitt aus der Geschichte“ an, statt sie sowohl mit fiktionalen als auch mit historischen Figuren aus und lasse sie einerseits historisch verbürgte Handlungen ausführen, andererseits aber „einige Dinge tun [...], die nicht in den Geschichtsbüchern stehen [...], die aber den Geschichtsbüchern auch nicht widersprechen.“⁴² Die bis hierhin noch gegebene Übereinstimmung mit dem „wahren“ historischen Roman geht allerdings bei der Konzeption der fiktionalen Figuren und ihrer Aktionen verloren, da sich diese in doppelter Hinsicht über die Schranken des Historischen hinwegsetzen: Sie sind nicht nur frei erfunden, sondern sind darüber hinaus gekennzeichnet durch „Gefühle und Reaktionen [...], wie man sie auch Gestalten aus anderen Epochen zuschreiben könnte“. Es ist dies, so darf man folgern, eine Konsequenz der Abenteuerhandlung und der durch sie in gewisser Weise festgelegten Handlungsträger, die einem ahistorischen Schema folgen, anstatt sich in den spezifischen, durch die Bedingungen ihrer Epoche definierten Bahnen zu bewegen:

39 So etwa in Band 5 die jeweils dreiseitigen Chroniken der Kriegsjahre 1944 (S. 68-70) und 1945 (S. 82-84) und der in Comicform angelegte Exkurs über die Zeit in Palästina nach 1945 (S. 206f.).

40 Vgl. A. Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Trier 1995.

41 U. Eco, *Nachschrift* (Anm. 32), S. 88.

42 Ebenda, S. 86f.

*Was d'Artagnan tut, während er in London den Schmuck der Königin wiederbeschafft, hätte er auch im 15. oder 18. Jahrhundert tun können. Man braucht nicht im 17. Jahrhundert zu leben, um die Psychologie d'Artagnans zu haben.*⁴³

In der Geschichte des Comic besitzt der historische Abenteuerroman eine lange Tradition, die sich anfangs überwiegend in der Adaption entsprechender literarischer Vorlagen niedergeschlagen hat. So bezog etwa die von Albert Lewis Kanter begründete Reihe *Classic Comics*, die später in *Classics Illustrated* umbenannt und im deutschsprachigen Raum seit Beginn der 1950er als *Illustrierte Klassiker* publiziert wurde, anfänglich den Großteil ihrer Stoffe aus historischen Abenteuerromanen; eröffnet wurde die Serie 1941 bezeichnenderweise mit Comic-Adaptionen von Dumas *Die drei Musketiere* und Scotts *Ivanhoe*. In Belgien schuf Willy Vandersteen 1951 bis 1953 eine *Thyl Ulenpiegel*-Serie in Anlehnung an Charles de Costers historischen Roman über die Zeit des Geusenaufstands, und mit *Alix* von Jacques Martin, begonnen 1948 im Comic-Magazin *Tintin*, einer Geschichte um einen jugendlichen gallischen Helden in der Zeit Caesars, dürfte der erste historische Abenteuercomic entstanden sein, der nicht als Adaption einer literarischen Vorlage angelegt war. Seither machte dieses Beispiel v. a. im frankophonen Jugendcomic Schule und erreichte ab den 1970er Jahren mit den der *BD historique* für Erwachsene gewidmeten Magazinen *Circus* und *Vécu* eine neue Qualität. Mit André Juillards *Der rote Falke* (ab 1980) und *Die Sieben Leben des Falken* (ab 1982) werden hier unter anderem auch Comic-Erzählungen in der Art jenes Mantel und Degen-Genres publiziert, wie es für die Dumas'schen *Musketiere* charakteristisch war.

In Japan war die teilweise an Stevensons Vorbild angelehnte Bildgeschichte *Die neue Schatzinsel* 1947 der erste „Story Manga“⁴⁴ aus der Feder Osamu Tezukas. Mit *Shōjo Shiragiku* von Noboru Ōshiro (d. i. Rokurō Kurimoto), der Geschichte des Mädchens Kleine Chrysantheme, das sich in den Wirren des Satsuma-Aufstands von 1877 auf die Suche nach seinem Vater macht, findet sich bereits 1954 ein frühes Beispiel für das Interesse des Mädchen-Manga an historischen Themen. Die an ein männliches Publikum gerichteten historischen Manga-Abenteuer präferieren seit jeher die Figuren des Ninja und ritterlichen Kriegers der Edo-Periode, des Samurai, und finden in Sanpei Shiratos *Kamui Den* (1964–1971) und *Kozure Ōkami* (1970–1976) von Kazuo Koike und Gōseki Kojima ihren klassischen Ausdruck. Sie zählen zu den auch international prominentesten Werken des historischen Romans in Gestalt des Manga, deren vielbändige Ausgaben den europäischen Feuilletonromanen des 19. Jahrhunderts an Umfang in nichts nachstehen. Seit den 1970er Jahren werden zunehmend auch Stoffe aus der Geschichte der westlichen Hemisphäre aufgegriffen, jedoch gelangten davon die wenigsten, darunter v. a. Riyoko Ikedas *Die Rosen von Versailles* (1972), eine Erzählung aus der unmittelbaren Vorzeit der Französischen Revolution, in Übersetzung an westliche Leser.

43 Ebenda, S. 87.

44 S. Köhn, Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga, Wiesbaden 2005, S. 225ff.

Ein Blick auf eines der neueren Werke, die 2005 begonnene, bislang in 14 Bänden vorliegende *Vinland Saga* von Makoto Yukimura lässt erkennen, dass der Erzählung ein sorgfältig recherchiertes geschichtlicher Hintergrund zugrunde liegt, vor dem eine weitläufig verschlungene, aktionsreiche Handlung mit fiktionalen wie mit historischen Figuren entwickelt wird. Den Protagonisten, Thorfinn aus Island, verschlägt es dabei zu Beginn des 11. Jahrhunderts noch im Kindesalter in das zwischen einheimischen walisischen und angelsächsischen Fürstentümern einerseits und dänischen Wikingern andererseits umkämpfte England. Einzig daran interessiert, für den Mord an seinem Vater Thors Vergeltung zu üben, ist er in den politischen und militärischen Wirren der Zeit nicht Anhänger einer bestimmten Partei, sondern wechselt die Fronten je nach den Erfordernissen seines Racheplans. Auf diese Weise gerät er u.a. 1013 in die Kämpfe um das von den Dänen belagerte London, legt sich mit dem zeitweilig in englischen Diensten kämpfenden Wikinger-Dissidenten Thorkell an und umschiff mit einer Wikingerhorde auf der Flucht vor Verfolgern den Südwesten Englands, um auf walisisches Gebiet zu gelangen. Schließlich begibt er sich im Winter 1013/14 in Gesellschaft des Prinzen Knut in das Lager der Dänen unter König Sven Gabelbart in Gainsborough und wird Zeuge von dessen Tod, der als solcher zwar für 1014 historisch verbürgt, im Manga allerdings als kalkulierter Mord inszeniert ist. Nach Ausrufung Knuds zum Nachfolger und dänischen König wird Thorfinn als Unfreier nach Skandinavien auf das Landgut des Jarls Ketil verbracht, wo sich nun mit dem 9. Band der Reihe ein neuer Handlungsstrang der bislang nicht abgeschlossenen *Vinland Saga* eröffnet.

Über das bloße Zusammenspiel von fiktionalen und historischen Komponenten hinaus lassen sich in diesem Manga von Makoto Yukimura alle von Eco für diesen Typus des historischen Romans konstatierten Merkmale auffinden. Prinzipiell könnte sich sogar der Tod Sven Gabelbarts durchaus als Folge einer Mordtat ereignet haben, wenngleich die Quellen darüber nichts verlauten lassen. Bedeutsamer aber sind vielleicht jene fiktionalen Elemente, die Einflüsse unzeitgenössischer Darstellungs-, Handlungs- und Denkweisen erkennen lassen, wie sie Eco bei Alexandre Dumas diagnostizierte. Das bereits erwähnte Streben des Autors nach Authentizität erstreckt sich nicht nur auf den historischen Rahmen der Handlung, sondern lässt sich bis in die Wiedergabe der Landschaften, der zeitgenössischen Architektur, der Kleidung, Ausrüstung und Accessoires aller Art der Charaktere verfolgen – mit einigen wenigen, doch sehr markanten Ausnahmen.

So ist etwa die Figur Thorkells, deren mit dem Beinamen ‚der Große‘ versehenes historisches Vorbild etwa im Zeitraum zwischen 980 und 1025 in Skandinavien und Britannien seine Kreise zog, in ihrem Äußeren auffällig von den anderen Handlungsträgern geschieden: Dass dieses Exemplar eines riesigen, berserkerhaften Kriegers unbehelmt, doch mit Stirnband und wie gewohnt vom Kopf abstehendem Haupthaar in die Schlacht zieht, ist singulär. Verweist Thorkells Stirnband auf das traditionelle japanische Hachimaki, das den Träger als kühnen und mutigen Kämpfer ausweist, so ist der struppige Schopf im Manga spätestens seit Akira Toriyamas *Dragon Ball* ein Attribut des Heroischen, das Wildheit und Kraft signalisiert, ein Element popkulturellen Outfits, das dem 20. Jahrhundert entstammt. Auch eine weitere zentrale Figur, die in die Historie als Knud der

Große und Herrscher eines dänische Großreichs einging, erweist sich in gewisser Weise als Abbild eines bestimmten Manga-Figurentyps: Knud, den man für ein Mädchen halten könnte und dessen zurückhaltendes Gebaren anfänglich ein geradezu feminines Gegenkonzept zu den rauen nordischen Kriegern erkennen lässt, ist ganz offensichtlich nach dem Vorbild des Bi-Shônen, des ebenso unberechenbaren wie schönen Jünglings bestimmter Spielarten des Shôjo-Manga gestaltet. Nicht zuletzt aber erweist sich ein Kernmotiv der Handlung, die Rache Thorfinns am Mörder seines Vaters, als deutlich geprägt von entsprechenden traditionellen japanischen Vorstellungen und findet sich ganz ähnlich in Historien-Manga über die Edo-Zeit wieder: So folgt der beim Shôgun in Ungnade gefallene Kozure Ôkami im gleichnamigen Manga über 25 Bände hinweg einzig und allein dem Ziel, den Tod seiner Familie an dem dafür verantwortlichen Daimyô im Duell zu rächen. Wenngleich das Rache-Motiv als solches den überlieferten nordischen Sagas keineswegs fremd ist, so mutet es hier doch in seiner spezifischen Ausgestaltung sehr japanisch an.

3. Fazit: Pseudohistorie oder die ‚Romanze‘ als Vergangenheitserzählung

Mit den bereits vorgestellten Typen historischen Erzählens im Comic wird zwar eine ganze Reihe bedeutsamer einschlägiger Werke erfasst, doch längst nicht alles, was gewöhnlich unter der Rubrik ‚Geschichtscomic‘ versammelt und etwa in den Comico-graphien der geschichtsdidaktisch orientierten Arbeiten⁴⁵ als solcher geführt wird. Legt man die o. g. Kriterien an, so finden in dem von mir beschriebenen Textkorpus weder Harold Fosters *Prinz Eisenherz* noch Hansrudi Wäschers *Sigurd*, weder Peyos *Johann und Pfiffikus* noch *Thorgal* von Rosinski und van Hamme, weder Enrico Marinis *Der Skorpion* noch *Tanguy und Laverdure* von Charlier und Uderzo, weder Mike Mignolas *Hellboy* noch Bonvis *Sturmtruppen*, weder die meisten Western- noch der größte Teil der Seefahrer- und Piratenserien einen Platz. Dass es sich bei diesen Comic-Serien und -Geschichten tatsächlich um etwas anderes als historische Erzählungen im eigentlichen Sinn handelt, wird deutlich unter Rückgriff wiederum auf Umberto Ecos Überlegungen zum historischen Roman, in denen dieser von der Gattung der ‚Romanze‘ abgegrenzt wird. In der Romanze tritt – Eco zufolge – Historisches bloß als „Bühnenbild“ in Erscheinung, es wird benutzt „als Vorwand und phantastische Konstruktion, um der Einbildung freien Lauf zu lassen“. Diese Erzählungen handelten häufig in stilisierten „alten Zeiten“, die keine Vergangenheit im Sinne des modernen Geschichtsbegriffs meinen, sondern eine Anderswelt:

45 Vgl. G. Munier, *Geschichte im Comic* (Anm. 7), S. 122-143; R. Mounajed, *Geschichte in Sequenzen* (Anm. 13), S. 203-273.

*Darum braucht die Romanze auch gar nicht in der Vergangenheit zuspielden, es genügt, daß sie nicht im Hier und Jetzt spielt, daß sie nicht vom Hier und Jetzt redet, nicht einmal allegorisch. [...] Die Romanze ist die Geschichte eines Woanders.*⁴⁶

Es ist dies ein Verständnis von Romanze, das – von der alltagssprachlichen Verwendung im Deutschen abweichend – in der spanischen Literatur des Spätmittelalters als Bezeichnung für sagenhafte Stoffe seine Ursprünge hat und sich etwa im Englischen mit *romance of chivalry* als Bezeichnung für den mythisch-sagenhaften Ritterroman wiederfindet. In der älteren deutschen Literatur entsprechen diesem Phänomen die höfischen Romane des Mittelalters und später ein großer Teil der unter der Sammelbezeichnung ‚Volksbuch‘ verbreiteten Stoffe. Nicht von ungefähr knüpft Eco in diesem Zusammenhang an die Ausführungen Walter Scotts in der Einleitung zu seinem Roman *Waverley* von 1815 an, die als eine erste theoretische Grundlegung des historischen Romans angesehen wird. Scott stellt hier klar, dass er sein Werk nicht als „a tale of other days“⁴⁷ eingestuft sehen möchte und dass es sich weder um eine Ritterromanze noch um einen Sittenroman („neither a romance of chivalry nor a tale of modern manners“)⁴⁸ handle. Könnte man hinter dieser Gegenüberstellung bei Scott noch eher eine Abgrenzung zu vergangenen, nicht mehr existenten Literaturformen⁴⁹ einerseits und dem Gegenwartsroman andererseits vermuten, so machen die von Eco angeführten Beispiele klar, dass es sich bei *romance* um ein dem historischen Roman gegenläufiges Literaturkonzept handelt, das bis in die Gegenwart immer wieder neue Varianten hervorgebracht hat: „Sie [die *romance*] reicht von den keltischen Artusromanen bis zu den Geschichten von Tolkien und umfasst auch die Gothic Novel.“⁵⁰

Um nicht bei diesen eher klassischen Beispielen zu verharren, müsste man hier ergänzen: Dazu rechnet man beispielsweise auch den Western, der sein „Bühnenbild“ samt Ausstattung der Geschichte Nordamerikas im 19. Jahrhundert entlehnt und doch zumeist gar nicht beabsichtigt, Geschichte zu erzählen. Die Ausstattung formiert sich zu einer Genrewelt, die in erster Linie eine Anderswelt der kämpferischen Bewährung sein will, wobei hier die rauchenden Colts an die Stelle der klirrenden Schwerter, die Indianerfeldzüge an die Stelle der Kreuzzüge usf. treten. Und ebenso wie in der Rittererzählung finden sich auch im Western-Comic vereinzelte Beispiele von historischer Relevanz; die Masse des Angebots dagegen lässt sich ohne große Schwierigkeiten unter Romanze verbuchen.

46 U. Eco, Nachschrift (Anm. 32), S. 86.

47 W. Scott, *Waverley or, 'tis sixty years since*, Boston 1815, S. 5.

48 Ebenda.

49 „Wer von der Gattung ‚romance‘ spricht, assoziiert dabei auch heute noch die Kriterien des Abenteuerlichen, Ritterlichen und Zauberhaften; insbesondere denkt man an die ritterlichen Erzählungen des Mittelalters, sowie die späteren Werke ähnlicher Art in Vers und Prosa, vor allem die des 16. und 17. Jahrhunderts“ (K. H. Göller, *Romance und Novel. Die Anfänge des englischen Romans*, Regensburg 1972, S. 9).

50 U. Eco, Nachschrift (Anm. 32), S. 86; vgl. K. H. Göller (Anm. 49). 1972, S. 9, der u. a. von „Autoren wie C. S. Lewis, Charles Williams, J. R. R. Tolkien und T. H. White“ spricht.

Das wohl prominenteste Beispiel einer historisierenden Comic-Romanze, die auch immer wieder in Untersuchungen über den Geschichtscomic Berücksichtigung findet,⁵¹ ist die von Harold Foster 1937 begründete *Prinz Eisenherz*-Serie, die bis in die Gegenwart als Fortsetzungsstrip in Zeitungen erscheint. Mit der Artus-Erzählung und deren Figurenensemble als Rahmen und Zentrum der Handlung und einem aus etwa 1000 Jahren von der Spätantike bis zum Beginn der frühen Neuzeit bezogenen Fundus an historischen Versatzstücken aller Art kommen hier in idealtypischer Weise die von Eco aufgezogenen Merkmale der Romanze zum Vorschein: der mythopoetische Erzählansatz zum einen und die Konstruktion der erzählten Welt als eines imaginären Raums, in dem ein Amalgam von Requisiten, Figuren und Anspielungen auf Ereignisse für eine historische anmutende Atmosphäre sorgt. Ohne Zweifel besitzen diese Fosterschen Bildgeschichten – nicht zuletzt dank ihrer detailfreudigen, geradezu altmeisterlich zu nennenden illustrativen Gestaltung – einen unvergleichlichen Charme, doch kann dies kein Grund sein, sie als historische Erzählung zu verbuchen. Was ihnen fehlt, ist die für den historischen Roman „grundlegende Spannung zwischen fiktionaler und faktualer Rede“,⁵² die in dieser Konstellation gar nicht erst aufkommen kann. Schließlich sei an dieser Stelle noch einmal auf Barbara Foleys Feststellung verwiesen, dass es nicht eine mögliche Vielzahl isolierter historischer Elemente ist, die einen Text als historische Fiktion kennzeichnet, sondern dessen narratives Gesamtkonzept.⁵³

51 Ironischerweise taucht hier in den Titeln einschlägiger Arbeiten die wiederkehrende Formel vom „Mittelalter in Sprechblasen“ auf, obgleich es für Fosters Erzählweise charakteristisch ist, dass sie von Anbeginn auf diese comictypische Präsentation des verbalen Codes verzichtet hat: H. B. Krause, *Mittelalter in Sprechblasen. Zur Rezeption des Mittelalters im Comic*, in: J. Kühnel u. a. (Hrsg.): *Mittelalter-Rezeption II. Vorträge des 2. Salzburger Symposiums*, Göttingen 1982, S. 281f.; H. Mittler, *Prinz Eisenherz oder das Mittelalter in der Sprechblase. Das Bild von Ritter und Rittertum zwischen 1000 und 1200 in ausgewählten historisierenden Comics*, Frankfurt/M. u. a. 2008.

52 F. Lampart, *Historischer Roman*, in: D. Lamping (Hrsg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 362.

53 Vgl. B. Foley, 1986 (Anm. 24), S. 60.

Auf den Spuren der Digidags. Geschichten und Geschichte im DDR-Comic *Mosaik*

Kornelia Lobmeier

ABSTRACT

The comic „Hannes Hegen's Mosaik“ was an anomaly in the East German press scene. The officials of the state party SED were afraid of the political influence comics from the West could exert on young people. Therefore, a “socialist picture story” made in the GDR was to replace the comic books from the USA and Western Europe. The “Mosaik”, however, did not comply with the SED ideology. This essay describes how “Mosaik” was able to survive and prosper in a comic-hostile environment.

Kennen Sie das „MOSAİK von Hannes Hegen“ oder die drei Kobolde Dig, Dag und Digidag? Diese scheinbar banale Frage erweist sich selbst 22 Jahre nach der Wiedervereinigung als eine Art Wasserscheide. Wer sie mit ja beantworten kann, weist mit 95%iger Wahrscheinlichkeit eine DDR-Sozialisation auf. Diejenigen, die mit diesen Namen nichts anzufangen wissen, haben ihre Kindheit und Jugend mit großer Sicherheit in der Bundesrepublik verbracht. Im Osten Kult, im Westen nahezu unbekannt – das ist umso erstaunlicher, als das „MOSAİK“ einer der erfolgreichsten deutschen Comics überhaupt ist und bis heute seine Leser in den Bann zieht. Und er bietet eine aufschlussreiche Geschichte, die es wert ist, dass man sich näher mit ihr beschäftigt. Dabei soll unter anderem der Frage nachgegangen werden, wie es gelang, ein von den SED-Kulturpolitikern zunächst strikt abgelehntes Genre der westlichen populären Kultur wie dem Comic so nachhaltig in das politische, wirtschaftliche und kulturelle Gefüge der DDR zu implantieren.

1. Das „MOSAIK“ – was ist das?

Das „MOSAIK von Hannes Hegen“ war neben dem Comic-Magazin „Atze“ die einzige klassische Comic-Zeitschrift in der DDR. Im Unterschied zu „Atze“, in dem jeden Monat mehrere abgeschlossene Geschichten oder Folgen laufender Serien abgedruckt wurden, drehte sich „MOSAIK“ allein um die drei Kobolde Dig, Dag und Digidag und deren Abenteuer, die sich über sieben Serien zum großen Teil über mehrere Jahre erstreckten. Die Zeitschrift erschien von 1955 bis 1975 in 223 Heften – zunächst vierteljährlich mit 32 Seiten zum Preis von 95 Pfennig, ab Heft 8 monatlich mit 24 Seiten zum Preis von 60 Pfennig im Ost-Berliner Verlag „Neues Leben“, ab 1960 im auf Kinder- und Jugendzeitschriften spezialisierten Verlag „Junge Welt“, die beide der kommunistischen Jugendorganisation FDJ gehörten. Die Auflage stieg im Laufe der Jahre von ursprünglich 100.000 Heften auf bis zu 660.000 Exemplaren 1974/75. Eine noch höhere Auflage verhinderten vor allem das in der staatlichen Planwirtschaft begrenzte Papierkontingent und die veraltete Drucktechnik. Erst nach dem Ende des „MOSAIK von Hannes Hegen“, auf das noch näher einzugehen sein wird, erfolgte der Übergang auf modernere Rollenoffsetdruckmaschinen, der eine Erhöhung der Auflage auf sogar rund eine Million Exemplare mit sich brachte.¹

Die Verantwortung für Inhalt und Gestaltung der Hefte lag weitgehend in den Händen ihres Begründers Johannes Hegenbarth, alias Hannes Hegen. Der Sohn einer böhmischen Glasfabrikantenfamilie, 1925 geboren, kam nach dem Krieg zunächst nach Thüringen, wechselte 1947 zum Kunststudium nach Leipzig und schließlich 1951 – noch vor Abschluss des Studiums – nach Ost-Berlin. Hier machte er sich einen ersten Namen als Grafiker und Karikaturist. Er zeichnete für verschiedene Illustrierte, vor allem für den „Frischen Wind“, einen Vorläufer des noch heute existierenden Satiremagazins „Eulenspiegel“. Bei den bis zum Mauerbau am 13. August 1961 noch offenen Grenzen nutzte er ausgiebig die Möglichkeiten, die ihm die Nähe zu West-Berlin bot. Durch Zeitschriftenlektüre und Kinobesuche im anderen Teil der Stadt nahm er Ideen, zum Beispiel aus Hollywoodfilmen, auf, die er später für seine Arbeit nutzte. So finden sich in den so genannten Vorlagenordnern, in denen er thematisch geordnet Bildvorlagen für bestimmte Figuren oder Motive sammelte, Ausschnitte aus westdeutschen Zeitschriften, aber auch abfotografierte Sequenzen aus Filmen, die später in die Arbeit an den einzelnen Serien mit einflossen.

Bereits als Kind und Jugendlicher soll Hegenbarth mit den Comicstrips von Walt Disney in Berührung gekommen sein, die ab 1937 in Deutschland in verschiedenen Kinderzeitungen erschienen. Dabei habe es ihm Micky Maus besonders angetan. Bei seinen mehrfachen Besuchen der West-Berliner Kinos standen auch Disneys Zeichentrickfilme auf dem Programm – nicht ohne Folgen: Auf einem Titelblatt, das Hegenbarth 1953 für

1 Vgl. P. Kock, *Das Mosaik von Hannes Hegen. Entstehung und Charakteristika einer ostdeutschen Bildgeschichte*, Berlin 1999, S. 398; M. Friske, *Die Geschichte des „MOSAIK von Hannes Hegen“. Eine Comic-Legende in der DDR*, 3., durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin 2010, S. 94.

die Satirezeitschrift „Frischer Wind“ zeichnete, tauchten neben der Silhouette des Eisenhütten- und Walzwerkes von StalinStadt auch die Zwerge aus Disneys „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ auf. Die Nähe zu Walt Disney lässt sich auch an den frühen Heften des „MOSAIK“ erkennen, zum Beispiel an den beiden Tier-Heften vom Juni und Dezember 1956. Die dort agierenden anthropomorphen Tiere erinnern stark an Mickey Mouse und Donald Duck. Doch die Rezeption westlicher populärer Kultur floss nicht nur in seinen Zeichenstil und die Motivauswahl mit ein. Das erfolgreiche Beispiel Walt Disneys, aber auch Rolf Kaukas, dem – wenn auch in weit kleinerer Form – die Übertragung des Disney-Modells auf die Bundesrepublik gelungen war, mag Hegenbarth dazu angeregt haben, die Idee einer eigenen Bilderzeitschrift für Kinder und Jugendliche in der DDR zu entwickeln.²



Experimente mit Tierfiguren, Entwurfszeichnung, vermutlich 1956

Um Verwechslungen mit seinen bereits bekannten Verwandten, den Malern Emanuel und Josef Hegenbarth, vorzubeugen, legte sich Hegenbarth das Pseudonym Hannes Hegen zu. Unter diesem Namen wurde er schließlich zum Schöpfer von „MOSAIK“. Aus seiner Feder stammten die drei Haupthelden, die Kobolde Dig, Dag und Digidag. Bis 1975 leitete er das „MOSAIK-Kollektiv“, hinter dem sich trotz seines sozialistisch geprägten Namens kein volkseigener Betrieb, sondern ein privat geführtes Atelier mit bis zu einem Dutzend Mitarbeitern verbarg. Hegenbarth war gewissermaßen ein selbstständiger Produzent und wurde wie ein Buchautor behandelt, der sein fertiges Produkt – in diesem Fall eine Zeitschrift – an den Verlag lieferte. Er wählte seine Mitarbeiter selbst aus und bezahlte einen Teil von ihnen, auch wenn die meisten beim Verlag angestellt waren. Zudem hatte er sich die Rechte am Hefttitel und an den Figuren seiner Haupthelden,

² Vgl. M. Lehmstedt, Die geheime Geschichte der Digidags. Die Publikations- und Zensurgeschichte des „Mosaik“ von Hannes Hegen (1955–1975), Leipzig 2010, S. 11, 20-22.

den Digidags, gesichert. Eine derartige Position als eine Art eigenständiger Unternehmer war eine absolute Ausnahme in der ansonsten streng reglementierten und von der SED und ihren Blockparteien kontrollierten Presselandschaft der DDR. Denn nichts schien der SED gefährlicher als das gedruckte Wort. Und so war es ein beispielloser Vorgang, dass sich Hegenbarth zunächst ohne Einmischung durch die FDJ an die Arbeit machen konnte. Zwar versuchte der Verlag wiederholt, seine Unabhängigkeit durch immer neue Vorschriften einzuschränken. Dennoch konnte sich Hegenbarth seine Eigenständigkeit weitgehend bewahren. Seine Grundidee war: „Ich will ... mit farbenfrohen Bildfolgen eine heitere und auch belehrende Unterhaltung für unsere Jugend schaffen.“³

Die drei Helden Dig, Dag und Digidag entführten die Leser des „MOSAIK“ auf abenteuerliche Reisen in ferne Zeiten und fremde, damals für die meisten Ostdeutschen unerreichte Länder. Dabei durchstreiften sie die Südsee oder das antike Rom, reisten in die Zukunft und erlebten Abenteuer im Weltraum, begegneten berühmten Erfindern der Weltgeschichte und begleiteten zur Zeit der Kreuzzüge Ritter Runkel auf eine turbulente Schatzsuche nach Venedig und Dalmatien bis nach Kleinasien. Schließlich verschlug es sie in das Amerika kurz vor Ausbruch des Bürgerkrieges und in den märchenhaften Orient. Jungpioniere und kommunistische Helden suchte man in den Bildgeschichten des „MOSAIK“ indes vergebens. Ein „sozialistischer Comic“ war das „MOSAIK“ nie. Damit enttäuschte es die Erwartungen des Verlags und die Forderungen der SED-Kulturfunktionäre nach ideologischer Parteilichkeit. Doch vermutlich faszinierten die Bildgeschichten ihre Leser gerade deshalb, boten sie doch spannende, weitgehend unpolitische Unterhaltung und sorgfältig recherchiertes Wissen über Kultur, Geschichte, Naturwissenschaft und Technik, das Generationen Ostdeutscher bis heute prägt.

Geholfen hatte Hegenbarth bei der Durchsetzung seines Projekts die Tatsache, dass gerade zu dieser Zeit der Kampf um die „Köpfe und Herzen“ der Jugend besonders heftig entbrannt war. Nur kurze Zeit bevor er Anfang 1955 mit einer Zeichenmappe unter dem Arm beim Direktor des der Jugendorganisation FDJ unterstellten Verlags „Neues Leben“ erschien, um für seine Idee einer Comic-Zeitschrift in der DDR zu werben, war der Unmut der Bevölkerung über die Politik der SED im Volksaufstand vom 17. Juni 1953 kulminiert. Eine Ursache dafür sah die DDR-Führung in der ideologischen Unterwanderung der Jugend durch den US-Imperialismus. Dazu trug nach ihrer Ansicht die Lektüre westlicher Literatur, darunter auch Comics, bei, die vor allem über die noch offene Grenze aus West-Berlin in den Ostteil der Stadt und in die DDR kamen. So definierte das in Leipzig herausgegebene „Meyers Neues Lexikon“ 1962 das vergleichsweise junge Genre als

... in Westeuropa und besonders in den USA durch monopolkapitalistische Unternehmen und Presseorgane weit verbreitete Bildergeschichten in Fortsetzungen; ... auf sadistische Gewaltverbrechen, Pornographie, Kriegshetze und Hetze gegen das sozialistische Lager orientiert. Auf die C. sind viele von Jugendlichen begangene Verbrechen in den

3 J. Hegenbarth, zit. nach: Anzeige Verlag Neues Leben, in: Börsenblatt, Nr. 38, 19.9.1955, S. 660.

*kapitalistischen Ländern zurückzuführen. In der DDR ist die Verbreitung von C.heften verboten.*⁴

Die im September 1955 erlassene „Verordnung zum Schutze der Jugend“, die den Besitz, die Verbreitung und Aufbewahrung vermeintlicher „Schund- und Schmutzerzeugnisse“ und damit auch von Comics unter Strafe stellte, sollte „schädliche Einflüsse“ von der Jugend fernhalten. Zwar ging man auch in der Bundesrepublik mit dem „Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften“ von 1953 gegen einige Comics vor. Doch sah dieses eine Einzelfallprüfung vor. In der DDR wurden dagegen alle westlichen Comics – unabhängig vom konkreten Inhalt – unter Generalverdacht gestellt. Bewusst wollte die SED-Führung die Jugendlichen von westlichen Einflüssen, und sei es auch nur durch die Lektüre von Comics, abschotten. Ihr Ziel war deshalb, „Mickey Mouse“ und Co eine eigene, „sozialistische Bildgeschichte“ entgegenzusetzen, die sich nach ihren ideologischen Vorgaben richtete. Selbst die Bezeichnung „Comic“ durfte dafür nicht verwendet werden und musste durch den Begriff „Bild- oder Bildergeschichte“ ersetzt werden, verwies sie doch zu sehr auf die für die SED äußerst suspekten Herkunft des Genres. In dieser Situation kam dem Verlag das Angebot Hegenbarths gerade recht, und so gelang es diesem, günstige Bedingungen für sich auszuhandeln.

Die SED bleiben jedoch genügend Möglichkeiten, Hegenbarth das Leben schwerzumachen, denn nicht zuletzt über die Zuteilung von Papier und Druckkapazitäten konnte Druck ausgeübt werden. Im Lauf der Jahre musste sich Hegenbarth immer wieder gegen Versuche politischer Einflussnahme wehren. Am deutlichsten wurde dies, als der Verlag verlangte, das „MOSAIK“ solle sich zeitnäheren Themen annehmen als dies zum Beispiel in der Römer-Serie der Fall war. Um die Erfolge der Sowjetunion in der Weltraumfahrt zu würdigen – der Start des ersten Sputniks war erst ein Jahr zuvor erfolgt –, entführte ein Raumschiff die Digidags im Dezember 1958 kurzerhand aus der Römerzeit in das Weltall. Doch Hegenbarth erfüllte den Auftrag des Verlags auf seine sehr eigene Weise: Neben technischen Errungenschaften wie einem Fahrzeug, das gleichermaßen fliegen, fahren, schwimmen und tauchen konnte, einem Bildtelefon oder einem Automatenrestaurant zeigte er in der Weltraum-Serie ausgesprochen bürgerliche Figuren und Personenkonstellationen wie etwa ein vergnügliches Damenkränzchen oder selbstsüchtige und intrigante Wissenschaftler, die so gar nicht den Vorstellungen seiner Auftraggeber von der sozialistischen Zukunft entsprachen. Lothar Dräger, langjähriger Texter des „MOSAIK“ und enger Mitarbeiter Hegenbarths, beschrieb die damalige Situation folgendermaßen:

Hegenbarth hat die uns aufgezwungene Thematik mit der ihm eigenen Akribie zu bewältigen versucht. ‚Wir bauen die Brücke am Kwai‘, pflegte er zu mir zu sagen, und ich

4 Meyers Neues Lexikon in acht Bänden, Leipzig 1962, S. 333.

denke, Sie verstehen, was er damit meinte. Wir waren damals nur um das Überleben der Zeitschrift bemüht, denn Feinde gab es viele...⁵

Mehrfach sorgten Kritiker dafür, dass die Zeitschrift kurz vor dem Aus stand. Es war vor allem der wirtschaftliche Erfolg, der ihr Überleben sicherte, brachte sie dem Verlag doch von all seinen Produkten die höchste Gewinnmarge, mit der er seine politischeren und wohl auch deshalb defizitären Veröffentlichungen finanzieren konnte. So erwirtschaftet das „MOSAIK“ im Jahr 1961 einen Gewinn pro Heft von 20,8 Pfennig, während zum Beispiel „Der Pionierleiter“, eine Zeitschrift für Funktionäre der sozialistischen Kinderorganisation in der DDR, 18,2 Pfennig und die naturwissenschaftlich ausgerichtete Jugendzeitschrift „Rakete“ 5,6 Pfennig Verlust pro Heft einbrachten. Selbst „Atze“ und die Kinderzeitschrift „Frösi“ brachten dem Verlag im Vergleich dazu nur 5,5 bzw. 1,2 Pfennig pro Heft ein.⁶ Zum wirtschaftlichen Erfolg des „MOSAIK“ trugen vor allem die begeisterten Leser bei, die dafür sorgten, dass die Hefte bereits kurz nach dem Erscheinen restlos vergriffen waren. Das „MOSAIK von Hannes Hegen“ gehörte in der gesamten Zeit seines Erscheinens zur begehrten „Bückware“, die meist unter dem Ladentisch lag und nur an ausgewählte Stammkunden verkauft wurde.

Bereits Ende der neunzehnhundertfünfziger Jahre versuchte der Verlag, „MOSAIK“ auch im Ausland zu etablieren. Man verhandelte mit schwedischen, norwegischen und englischen Interessenten. Auch für den westdeutschen Markt bestanden nach Aussagen des Außenhandelsministeriums Exportmöglichkeiten. Doch der Abbruch der Römer-Serie und der Beginn der durch DDR-spezifische Themen geprägten Weltraum-Serie brachten alle Bemühungen zum Scheitern. Erst 1962 startete mit Finnland ein neuer Versuch. Aber schon nach fünf Jahren wurde die Zeitschrift wieder eingestellt. Gegen das Überangebot an amerikanischen Comics konnte sich der Neueinsteiger nicht durchsetzen.⁷

Ähnliche Versuche gab es in den neunzehnhundertsiebziger Jahren in den Niederlanden und in Jugoslawien, die jedoch nach wenigen Probeheften erfolglos abgebrochen wurden. Wirklich etablieren konnte sich „MOSAIK“ nur in Ungarn. Von 1971 bis zur deutschen Währungsunion 1990 – ab 1976 allerdings mit den Nachfolgern der Digidags, den Abrafaxen – erschien es dort in einer relativ konstanten Auflage von 25.000 Heften. Vielleicht hing der Erfolg auch damit zusammen, dass man bei den Ausgaben, die für Ungarn bestimmt waren, nicht nur die Texte übersetzte, sondern gegebenenfalls auch das gesamte Bild überarbeitete, wenn sich Anspielungen darin fanden, die speziell für die Leser in der DDR entwickelt wurden und die sich nicht einfach auf andere Länder übertragen ließen.⁸

5 Zit. nach: G. Lettkemann, 35 Jahre Mosaik, 35 Jahre Comics in der DDR. Ein Interview mit Lothar Dräger, in: A. Knigge (Hrsg.), Comic Jahrbuch 1990, Hamburg 1990, S. 110.

6 Bundesarchiv Berlin, SAPMO: DY 24/6135, 6495; Ebenda, DY 25/1452.

7 Vgl. R. Grünberg, M. Hebestreit, MOSAIK-Handbuch. Die Welt der Digidags, Leipzig 2012, S. 61 ff.

8 Vgl. ebenda, S. 101; M. Friske, Geschichte (Anm. 1), S.93 f.



Titelseite der ungarischen Ausgabe, Heft 1, Dezember 1971

Im Juni 1975 kam dann das für die Leser überraschende Aus für das „MOSAIK von Hannes Hegen“. Trotz der vielen Jahre des Ringens um den Erhalt der Reihe und ihre weitgehende Unabhängigkeit war es letztlich nicht vorrangig der äußere Druck, der das Ende heraufbeschwor. Es waren vielmehr persönliche Konflikte im Team und das Festhalten Hegenbarths an seinen künstlerischen Ansprüchen. Zum einen seien einige der Mitarbeiter damit unzufrieden gewesen, dass nur Hegen's Namen auf dem Titel des „MOSAIK“ zu finden war. Zum anderen war die von ihm angestrebte und auch vom Verlag gewünschte Auflagensteigerung nur durch den Übergang vom Bogen- zum Rollenoffsetdruck möglich, bei dem der Verlag aber den Umfang der Hefte von 24 auf 20 Seiten reduzieren wollte. Hegenbarth befürchtete bei einem verringerten Umfang einen Qualitätsverlust durch geringere Komplexität der Geschichten. Alternativ schlug er ein Heft mit 32 Seiten vor, das allerdings nur noch im Zweimonatsrhythmus erscheinen sollte. Dies wiederum wollte der Verlag nicht akzeptieren.

Um seinem Vorschlag mehr Nachdruck zu verleihen, drohte Hegenbarth im November 1973 mit der Kündigung seines Vertrags. Vermutlich hoffte er, dass der Verlag nicht auf seine Mitarbeit verzichten und ihm einen neuen, günstigeren Vertrag mit mehr Mitarbeitern anbieten würde. Diese Annahme war durchaus berechtigt, zumal Hegenbarth die Rechte an den Digidags und dem Hefttitel besaß und davon ausgehen konnte, dass das „MOSAIK“ für den Verlag „Junge Welt“ eine zu gewichtige Einnahmequelle darstellte,

um die Zeitschrift aufgeben zu können. Doch die Hoffnungen auf ein Einlenken des Verlags erfüllten sich nicht. Dieser nutzte vielmehr die sich ihm bietende Gelegenheit, den unbequemen Künstler loszuwerden, hatte man sich doch zuvor der Bereitschaft der übrigen Mitarbeiter versichert, die Zeitschrift ohne ihren Erfinder fortzusetzen. Das letzte Heft unter der Federführung Hegenbarths erschien mit der Nummer 223 im Juni 1975. Nach 20 Jahren und rund 5.400 Seiten voller Abenteuer und Komik stellte das „MOSAIK von Hannes Hegen“ sein Erscheinen ein.

Doch die Geschichte der Comic-Zeitschrift ging weiter: Im Januar 1976 erschien das erste Heft der neuen Serie. Da bis auf Hegenbarth und dessen Frau das bewährte Team zusammenblieb, gab es weder grafisch noch inhaltlich einen radikalen Bruch. Selbst der Titel wurde gegen Hegenbarths Willen weitergeführt, wenn auch nunmehr in Kleinschreibung. Da er unzweifelhaft die Rechte an den drei Figuren Dig, Dag und Digidag besaß und sie nicht an den Verlag abtreten wollte, verschwanden diese von der Bildfläche. An ihre Stelle traten die drei „Abrafaxe“ Abrax, Brabax und Califax.

Die Begrenzung der Handlung auf nunmehr 20 Seiten führte letztlich zu inhaltlichen Verkürzungen und damit zu dem von Hegenbarth befürchteten Qualitätsverlust. Dennoch stieg die Auflage Anfang der neunzehnhundertachtziger Jahre auf rund eine Million Exemplare. Unterschiedliche Zeichenstile und deutliche Ermüdungserscheinungen bei der Entwicklung neuer Themen trugen jedoch dazu bei, dass immer häufiger Hefte in den Kiosken liegen blieben.

Mit dem Vorwurf des Plagiats versuchte Hegenbarth juristisch gegen Team und Verlag und damit letztlich gegen den Zentralrat der FDJ vorzugehen – ein in der DDR aussichtsloses Unterfangen. Schließlich verständigte man sich im April 1977 auf eine außergerichtliche Einigung: Der Titel „mosaik“ in Kleinbuchstaben durfte beibehalten werden.

Eine Fortsetzung der Digidag-Geschichten durch Johannes Hegenbarth war unter den damaligen Bedingungen undenkbar. Das, was ihm 1955 gelang – eine quasi selbstständige Zeitschrift in der DDR-Presselandschaft zu etablieren –, war kein zweites Mal möglich. Zudem hätte ein Konkurrenzunternehmen zu dem unter FDJ-Ägide herausgegebenen neuen „mosaik“ keinen Verlag gefunden. Alternative Pläne Hegenbarths zu einem Bildroman erfüllten sich nicht. Seine Karriere war damit im Alter von nur 50 Jahren vorzeitig beendet. Doch das „mosaik“ behauptete sich auch nach 1990 in der nun gesamtdeutschen Presselandschaft und erscheint bis heute seit mehr als 58 Jahren ununterbrochen.

2. Das „MOSAIK“ als Geschichtscomic

Wenn man die Kriterien für Geschichtscomics zu Rate zieht, die René Mounajed 2008 in seiner Dissertation „Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtsc-

mics im Geschichtsunterricht⁹ zu Grunde legt, so versteht man darunter ein Sub-Genre der Kunstgattung Comic, die visuelle Geschichtserzählungen sind. Sie basieren auf den Geschichts-Imaginationen ihrer KünstlerInnen. In diesem Sinne ist das „MOSAIK“ in weiten Teilen ein klassischer Geschichtscomic. Den von Mounajed genannten Kategorien entsprechend gehört er in die Reihe der Geschichts-Fantasiecomics, zu denen u. a. auch Asterix zählt. Das „MOSAIK“ besticht bei aller Fiktionalität durch sein Bemühen um Vermittlung historischer und naturwissenschaftlicher Kenntnisse, die in die Abenteuer der drei Kobolde mit eingewoben wurden, sowie um möglichst große historische Detailtreue in den Zeichnungen. Gerade dieses Bemühen um „historische Triftigkeit“, wie Mounajed es nennt, ist dem „MOSAIK von Hannes Hegen“ eigen. Zwei Beispiele aus der so genannten Erfinderserie seien hier genannt: In 35 Heften folgen die Digidags mit ihren Geschichten den großen Erfindungen der Weltgeschichte. So erfährt der Leser von der Verbesserung des Bergbaus im Spätmittelalter durch den Einsatz der Wasserkraft. Hegenbarth und sein Team nutzten historische Vorlagen wie den Annaberger Bergaltar, um die Darstellung der Arbeitsbedingungen im Silberbergbau möglichst detailgetreu darzustellen. Aber auch die beginnende Industrialisierung und der Siegeszug der Dampfmaschine in Fabriken und Verkehr werden in den „MOSAIK“-Heften der Erfinderserie dargestellt. Für die Bearbeitung dieser Themen hatte Hegenbarth in seinem Atelier eine umfangreiche Bibliothek aus Büchern über Kostümkunde, Technikgeschichte, naturkundliche und kunstgeschichtliche Themen sowie von historischen Reisebeschreibungen zusammengetragen. Darüber hinaus sammelte er in unzähligen „Vorlagenordnern“ Studien und Entwürfe sowie ausgeschnittene oder abfotografierte Fundstücke aus Filmen, Zeitschriften und Büchern. Sorgfältig nach Themen sortiert und katalogisiert, boten sie ihm und seinen Mitarbeitern wertvolle Anregungen. Aus einem überlieferten Stichwortkatalog geht hervor, dass er auch die Bestände der Ost-Berliner Bibliotheken wie zum Beispiel der Deutschen Staatsbibliothek für die Recherchen nutzte.

3. Das „MOSAIK“ als historische Quelle

Comics „sind Produkte und somit Spiegel der Gesellschaft“, wie Michael F. Scholz in seinem Aufsatz „Comic – eine neue historische Quelle?“ formuliert.¹⁰ Diesen Ansatz machte sich die Ausstellung „Dig, Dag, Digidag. DDR-Comic MOSAIK“ zunutze, die von Mitte Februar bis Ende Mai 2012 im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland gezeigt wurde. Anhand von Originalzeichnungen, Entwürfen und Modellen wurde die Faszination des „MOSAIK“, die bei vielen bis heute anhält, nachvollziehbar. Durch die Übernahme des umfang-

9 Vgl. R. Mounajed, *Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht*, Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 46 ff.

10 M. Scholz, *Comics – eine neue historische Quelle*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 38 (1990), Nr. 11, S. 1004.

reichen Hegenbarth-Archivs als Schenkung an die Stiftung im Jahr 2009 war es erstmals möglich, viele bisher nicht veröffentlichte Arbeiten und deren hohe künstlerische Qualität einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Doch die Schau beschränkte sich nicht allein darauf, lieb gewordene Kindheitserinnerungen aufzufrischen. Sie gab vielmehr auch einen Einblick in die Arbeitsweise des Teams und würdigte dessen Leistung bei der Herstellung des Comics.

Sie widmete sich darüber hinaus der Entstehungsgeschichte der Zeitschrift sowie der einzelnen Abenteuererien und dokumentierte die politischen Rahmenbedingungen dieses außergewöhnlichen Projekts. Dabei ging sie folgenden Fragen nach: Warum konnte sich in solch einem comicfeindlichen Umfeld, wie es die DDR Mitte der neunzehnhundertfünfziger Jahre war, überhaupt eine Comiczeitschrift etablieren? Wie konnte ein Künstler unter den Bedingungen der Diktatur arbeiten, wie im Spannungsfeld zwischen dem Beharren auf weitgehender Unabhängigkeit einerseits und den fortgesetzten Versuchen politischer Instrumentalisierung andererseits agieren? Gab es Zensur?

Als eindrucksvollen Beleg für Eingriffe des Verlags in die Gestaltung der Zeitschrift war in der Ausstellung die so genannte Strichzeichnung für das Titelbild der Nummer 18 vom Mai 1958 zu sehen, das nur in veränderter Form erscheinen durfte. Von den ursprünglich adlerförmigen Fallschirmen der römischen Legionäre mussten die Köpfe entfernt werden, weil sie vermeintlich zu stark an das bundesdeutsche Wappentier erinnerten.



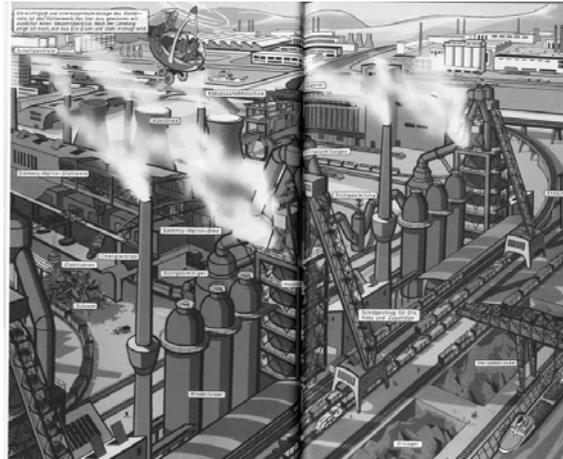
Strichzeichnung

Gedruckte Version Heft 18, Mai 1958

Die Ausstellung zeigte an ausgewählten Beispielen auf, wo – mal mehr, mal weniger unterschwellig – DDR-Realität in die Geschichten mit einfluss. Besonders die Weltraum-Serie gibt dafür viele Beispiele, sei es mit ihren Bezügen zum Ausbau der Stahlindustrie der DDR in Eisenhüttenstadt oder zur Sorge um einen drohenden Atomkrieg.



DDR-Propagandaplakat, 1952



Heft 34, September 1959, S. 12/13



Durch Atomkrieg zerstörte Stadt: Heft 27, Februar 1959, S. 9

Eine weitere Fragestellung war: Gab es die berühmten Botschaften „zwischen den Zeilen“ auch im „MOSAIK“? Ein Beispiel dafür ist in der Ritter-Runkel-Serie der Chor der Schmeichler: Die Aufgabe des Schmeichlerchores am Hof des byzantinischen Kaisers Andronikos II. ist es, Lobeshymnen auf den Herrscher vorzutragen. Dazu stehen die Schmeichler stets dekorativ in der Nähe des Kaisers und singen ihre Elogen, z. B. in Heft 114: „Du göttlicher Mann, du all unser Glück, geh du stets voran und tritt nie zurück!“ oder „Unserm Kaiser, das ist fein, fällt immer wieder etwas ein!“ Im Heft 118: „Wer ist das Licht, das immer leuchtet, obwohl es von unten bis oben befeuchtet? Das ist nicht die Sonne, die aufgehht im Meer – es ist unser Kaiser so stolz und so hehr!“ Dies wurde

1966 geschrieben – die Parallelen zwischen den Gepflogenheiten am Hofe von Byzanz und der Spätphase der Ulbricht-Ära drängen sich bei der Lektüre auf. Ein anderes Beispiel ist die Sprengung des Berliner Stadtschlusses, das Hannes Hegen kurz danach in einem Heft der Erfinderserie wieder auferstehen lässt. In der Ausstellung wurden diese und ähnliche Bezüge hergestellt.

4. Fazit

Das „MOSAIK von Hannes Hegen“ bietet also in doppelter Hinsicht historischen Erkenntnisgewinn, zum einen durch die Darstellung historischer Sachverhalte in fiktionaler und visueller Form. Dies ist offensichtlich, aber nur die halbe Wahrheit. Zum anderen – und das war der Ausgangspunkt, das „MOSAIK“ überhaupt ins Zentrum einer zeitgeschichtlichen Ausstellung zu stellen – existiert eine Metaebene, die durch Einbeziehung der Entstehungsgeschichte der Zeitschrift wie der einzelnen Abenteuerserien und der Berücksichtigung der politischen Rahmenbedingungen dieses außergewöhnlichen Projekts einen Spiegel der DDR-Entwicklung liefert, der dem Betrachter auf unterhaltsame Weise ein bislang weitgehend unbekanntes Stück deutscher Zeitgeschichte nahebringt.

„Der Krieg sind wir“ – eine vielschichtige Debatte um den Ersten Weltkrieg in *Notre Mère la Guerre*

Susanne Brandt

ABSTRACT

“Only if you understand war, will you find the murderer”, said Kris, the author of *Notre Mère la Guerre*. The comic tells the story of a serial killer who brutally murders four young women in the winter of 1915 in the French Champagne region. The comic is at first appearance a crime story. However, the authors Kris and Maël offer the reader a well-researched, manifold and terrifying panorama of World War I. During extensive research in archives and museums, the authors have studied the main historical works about World War I, as well as research works about the brutalization of politics between the wars. “We wanted to make war comprehensible to the readers; we wanted the readers to immerse themselves slowly and deeply into the question of what war really is. For us, the question is not only who is the murderer, but, most essentially, why does he kill?” (Übersetzung Anja Fulle)

„Nur, wenn man den Krieg versteht, findet man den Mörder,“ erklärte Kris, der Autor von *Notre Mère la Guerre* in einem Interview auf die Frage, ob der vierbändige Comic, den er gemeinsam mit dem Zeichner Maël zwischen 2009 und 2012 geschaffen hat, ein historischer Krimi sei.¹

1 Die meisten Informationen, die in diesem Artikel zu den Arbeiten von Kris und Maël wiedergegeben werden, stammen aus Gesprächen, die die Verfasserin mit den beiden Autoren geführt hat. Die Interviews wurden im Vorfeld einer gemeinsamen Ausstellung in Düsseldorf unter dem Titel „Tout le Monde kaputt“ (Juni-September 2012 im Gerhart-Hauptmann-Haus in Düsseldorf (<http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/der-erste-weltkrieg-im-comic/> (4.3.2014)) geführt sowie anlässlich der Ausstellungseröffnung in Gießen am 12. Juni 2013. Wichtige Informationen ergab der Workshop mit den beiden Autoren unter Leitung von Bettina Severin-Barboutie in Gießen am 13. Juni 2013, URL: [http://www.uni-giessen.de/cms/ueber-uns/pressestelle/pm/pm113-13/?search-term=\(02.03.2014\)](http://www.uni-giessen.de/cms/ueber-uns/pressestelle/pm/pm113-13/?search-term=(02.03.2014)).

Wir wollten dem Leser den Krieg verständlich machen, er soll ihn aus seinem Innersten kennenlernen, indem er langsam und lange in ihn eintaucht. Es geht uns also nicht nur darum, wer der Mörder ist, sondern vor allem darum, warum er tötet.²

Notre Mère la Guerre soll im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags stehen. Unter dem Titel Mutter Krieg ist der Comic im Mai 2014 im Splitter Verlag erschienen. Der Verlag hat in der Vergangenheit bereits zwei andere französische Comics zum Ersten Weltkrieg veröffentlicht: Tatort Tahiti und Zoo.³ Ich möchte die intensive Recherche der beiden Autoren hervorheben. Ihre Auseinandersetzung mit Quellen aus dem Ersten Weltkrieg, aber auch mit Romanen und Filmen der Zwischenkriegsjahre sowie mit aktuellen Forschungsergebnissen macht den Comic zu einem Werk, in dem die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung und Fiktion miteinander verflochten sind. Der Leser kann die von Kris und Maël angebotenen Fragen aufgreifen und zu eigenen Antworten gelangen, er wird eingeführt in die gewaltvolle Welt des Grabenkrieges.

Zugleich möchte ich Leser ermutigen, sich mit dem Medium Comic auch wissenschaftlich auseinanderzusetzen. Die Exposés zu Notre Mère la Guerre erlauben es, den Entstehungsprozess detailliert nachzuzeichnen. Die Autoren leben weit voneinander entfernt. Viele Arbeitsschritte – von der Idee über die Recherche, vom Exposé über Entwürfe bis zur fertigen Seite – sind in den „Archiven“ der beiden gut dokumentiert. Dieses Material konnte ich zum Teil nutzen. So lässt sich zeigen, wie die beiden mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums Comic arbeiten. Interviews verdeutlichen, wie sie die eigene Arbeit im Verhältnis zur wissenschaftlichen Forschung einordnen – und ob und wie sie sich zu anderen Comicautoren und -zeichnern positionieren.

Für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Comics wurden erste Grundlagen gelegt. Der Germanist und Historiker René Mounajed hat in seinen Publikationen das Genre des „Geschichts-Comics“ durch die Unterteilung in vier Unterkategorien einzugrenzen und dadurch zu erfassen versucht: Geschichts-Fantasiecomics, Geschichts-Sachcomics, Geschichts-Romancomics und Geschichts-Propagandacomics. Er schlägt vor, eine solide Recherche als wichtiges Qualitätsmerkmal anzuerkennen.⁴ Seine Klassifikation nach verschiedenen Subgenres scheint jedoch stark orientiert an Überlegungen, wie Comics im Unterricht eingesetzt werden können.⁵ Eine wissenschaftliche Beschäftigung kann

2 Interview anlässlich des internationalen Comic Festivals in Angoulême am 28. Januar 2012, URL: http://www.bdencre.com/2012/03/6543_rencontre-avec-kris-%E2%80%93-scenariste-de-notre-mere-la-guerre/05.03.2014.

3 Didier Quella-Guyot/Sébastien Morice, Tatort Tahiti, 2. Bände (Bd. 1: Roter Strand und Bd. 2: Blauer Horizont), Bielefeld 2013; Frank & Bonifay, Zoo, 3 Bände, auf französisch zwischen 1994 und 2007 veröffentlicht, in Deutschland erschien der erste Band 1995 im Splitter Verlag, die beiden folgenden Bände im Carlsen Verlag.

4 Vgl. R. Mounajed/S. Semmel, Visuelle Geschichtserzählungen, in: Geschichte lernen, 153/154 (2013), S. 2-7, hier S. 3.

5 Vgl. R. Mounajed/S. Semmel, Comics erzählen Geschichte. Sequenzen aus Comics, Manga und Graphic Novels für den Geschichtsunterricht, Bamberg 2010. C. Gundermann, Jenseits von Asterix, Comics im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 2007. G. Munier, Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart, Bielefeld 2000. B. Dolle-Weinkauff, Geschichte zwischen Grandiosität und Gag. Historisches Erzählen in Bildgeschichte und Comic, in: C. Pohlmann/R. Steinlein (Hrsg.), Geschichtsbilder: historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten, Wiesbaden 2000, S. 301-315.

viel mehr zutage fördern. Noch fruchtbarer scheint mir, zunächst einmal nachzuspüren, welchen Anspruch die Verfasser selbst an die eigene Arbeit stellen. Wie grenzen sie sich von Dokumentationen oder historischer Forschung ab? Wie nutzen sie die Ergebnisse historischer Forschung für ihre Arbeit? Wie verarbeiten sie die Quellen?⁶ Und vor allem: welche Fragen und Themen stellen sie zur Diskussion?

1. Kris und Maël: Die Autoren, ihre Arbeitsweise und der Reiz des Mediums

Kris hat Geschichte studiert, Maël Politikwissenschaften. Beide arbeiten miteinander, aber auch mit anderen Autoren.⁷ Historische Themen liegen ihnen am Herzen. Der Erste Weltkrieg ist für Kris die Mutter aller Konflikte im 20. Jahrhundert und zugleich ein Bindeglied zu den Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts.⁸ Kris betont, dass es sich bei *Notre Mère la Guerre* um ein Drama, um Fiktion handele, keinesfalls um Wissenschaft. Doch jedes Detail ist sorgfältig recherchiert: in Fotobänden, in Archiven, in Museen. Im renommierten *Historial de la Grande Guerre* in Péronne wurden sie fündig, als sie nach Ausrüstungsgegenständen, Tagebüchern sowie Fotos von Lazaretten, Gefangenenlagern, Waffen oder Schlachtfeldern und Orten in der Champagne (dort, wo *Notre Mère la Guerre* spielt) suchten. Die beiden Autoren – Jahrgang 1972 und 1976 – gehören nach eigenen Aussagen einer Generation an, für die der Große Krieg nicht mehr zur Familiengeschichte gehört.⁹ Maël und Kris erklären:

*Der Austausch Frankreichs und Deutschlands über den Ersten Weltkrieg ist wichtig, weil er eine gemeinsame Erfahrung ist, ein Teil gemeinsamer Erinnerung. Deshalb richtet sich Notre Mère la Guerre vor allem an junge Menschen, die keine Mythen über den Ersten Weltkrieg im Kopf haben.*¹⁰

Kris reizt an dem Medium Bande Dessinée (abgekürzt BD oder Bédé), dass Quellen neu geschrieben und Bilder erneut gezeichnet werden können:

*Comics bieten eine nahezu unbegrenzte Übersetzungsfreiheit: Archivbilder, Texte, zeitgenössische Stellungnahmen, Fotos, Malerei und selbstverständlich Neuschöpfungen durch Zeichnungen – alles kann in Comics integriert werden.*¹¹

6 In *Tatort Tahiti*, 2 Bände, Bielefeld 2013, S. 49ff, findet der Leser in einem umfangreichen Anhang Quellen, Informationen zu den historischen Personen u. a.

7 Informationen zu Kris auf der Website von Futuropolis: URL: http://www.futuropolis.fr/fiche_auteur.php?id_contrib=67500 (15.03.2014); Maël: URL: http://www.futuropolis.fr/traitement_rech_auteur.php?tri=titre (15.03.2014).

8 Interview anlässlich des internationalen Comic Festivals in Angoulême am 28. Januar 2012, URL: http://www.bdencre.com/2012/03/6543_rencontre-avec-kris-%E2%80%93-scenariste-de-notre-mere-la-guerre/ (05.03.2014), Übersetzung Susanne Brandt.

9 Interview der Verfasserin mit Kris und Maël in Gießen, 12. Juni 2013, Übersetzung Susanne Brandt.

10 Ebenda.

11 Zitat auf der Homepage, URL: http://www.futuropolis.fr/fiche_auteur.php?id_contrib=67500 (11.03.2014).

Die Autoren haben die einschlägigen Werke zum Ersten Weltkrieg von Jean-Jaques Becker, Stéphane Audoin-Rouzeau, Jay Winter, John Keegan und anderen gelesen. Aber auch die Arbeiten von George Mosse über die Brutalisierung der Politik nach 1919,¹² Christopher Brownings „Gewöhnliche Männer“¹³ oder Daniel Goldhagens „willige Vollstrecker“¹⁴ stehen auf der Literaturliste von Kris. Wie viele aktuelle Forscher bettet er den Ersten Weltkrieg in den größeren Kontext von entgrenzter Gewalt im 20. Jahrhundert ein.

Besonders angeregt wurden sie jedoch von den Arbeiten von Nicolas Offenstadt und André Loez, die sich mit der Frage beschäftigten, warum die französischen Soldaten aushielten bzw. für welche Werte sie kämpften.¹⁵ Waren die „poilus“ – wie die französischen Soldaten seit dem Weltkrieg genannt werden – für den Krieg – oder hielten sie lediglich aus, um nicht standrechtlich erschossen zu werden? Französische Historiker der jüngeren Generation, zu denen Offenstadt und Loez gehören, fordern eine intensivere Quellenrecherche, um den vielschichtigen Beweggründen der „poilus“ auf die Spur zu kommen.¹⁶ André Loez erklärt, dass die Soldaten aus Konformismus und Resignation im Schützengraben ausharrten. Weder der Begriff „Patriotismus“ noch „Pazifismus“ erfasse die Vielzahl der Haltungen. Sie kämpfen aus Pflichterfüllung und um ein noch so kleines Stück Vaterland zu verteidigen. Weder gegenüber den Kameraden noch gegenüber der Familie wollten sie feige erscheinen. Sie waren manchmal gleichgültig, dann gehorsam oder von der Hoffnung beseelt, dass der Krieg bald enden möge. „Man kann nie mit Bestimmtheit sagen, was in den Köpfen der Männer vorgegangen ist, die 1914–1918 gekämpft haben“, fasst Loez seine Forschungsergebnisse zusammen.¹⁷

Der Leser begegnet in *Notre Mère la Guerre* einer Vielzahl ganz unterschiedlicher Soldaten, die ein vielfältiges Spektrum an Werten, Beweggründen, Meinungen und Hoffnungen vertreten.

2. Der Erste Weltkrieg im Comic – viel gelesen – noch wenig erforscht

In Frankreich und Belgien sind *Bandes Dessinées* im Unterschied zu Deutschland weit- aus akzeptierter als eigenständige Kunstform (*Neuvième Art*), aber auch als glaubwürdige

12 G. Mosse, *Der Erste Weltkrieg und die Brutalisierung der Politik. Betrachtungen über die politische Rechte, den Rassismus und den deutschen Sonderweg*, in: M. Funke (Hrsg.), *Demokratie und Diktatur. Geist und Gestalt politischer Herrschaft in Deutschland und Europa* [=Festschrift für Karl Dietrich Bracher], Düsseldorf 1987, S. 127-139.

13 C. Browning, *Ganz normale Männer: das Reserve-Polizeibataillon 101 und die „Endlösung“ in Polen*, Reinbek bei Hamburg 1993.

14 D. Goldhagen, *Hitlers willige Vollstrecker: ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*, Berlin 1996.

15 A. Loez, *14-18. Les refus de la guerre. Une histoire de mutins*, Paris 2010. Nicolas Offenstadt, *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Gegenwart. Fragestellungen, Debatten und Forschungsansätze*, in: A. Bauerkämper/E. Julien (Hrsg.), *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*, Göttingen 2012, S. 54-77. N. Offenstadt, *Les fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914–1999)*, Paris 1999.

16 Vgl. ders., *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Gegenwart* (Anm. 15), S. 54, S. 59.

17 A. Loez, in: *La Lettre Du Chemin des Dames*, Nr. 29, S. 61. Übersetzung Susanne Brandt.

Form der journalistischen Berichterstattung. BD aus Frankreich und Belgien – auch zum Thema „Erster Weltkrieg“ – füllen viele Regale. Herausragende Arbeiten sind die von Jacques Tardi (* 1946, *C’était la guerre des tranchées* (1993), *Putain de guerre!* [2008 und 2009]), Jean Pierre Gibrat (* 1954, *Mattéo*) und David Vandermeulen (* 1968, Fritz Haber). Die Unterschiede zwischen den einzelnen Alben sind jedoch groß: Einige Comics erzählen den Ersten Weltkrieg und besonders die für die französische Erinnerungskultur relevanten Schlachten entlang konventioneller Darstellungsmuster und hinlänglich bekannter Bilder, zum Beispiel die beiden Bände zur Marneschlacht und Verdun aus der Reihe *Le Cœur des Batailles*.¹⁸ Die Bände von Bécassine, die bereits im Ersten Weltkrieg erschienen, mobilisierten die französische Öffentlichkeit – und vor allem die Kinder.¹⁹ Sie sind heute in erster Linie als Quelle für die Propaganda lesbar. In einigen mehrbändigen Reihen wie *Hopfen und Malz* von Jean van Hamme oder *Theodor Pussel* von Frank Le Gall spielt im Verlauf einer jahrzehntelangen Familiengeschichte eine Episode im Ersten Weltkrieg.²⁰ Andere Comics behandeln den Großen Krieg als Folie, um fantastische Geschichten zu erzählen, wie *Zoo* von Frank und Philippe Bonifay.²¹ Das bedeutet nicht, dass der Erste Weltkrieg hier ein austauschbares Ereignis ist. Ganz im Gegenteil: Der Comic *Zoo* versucht atmosphärisch dicht die unheilvolle Stimmung vor dem Konflikt zu vermitteln. Die Bedrohung der Natur und Tierwelt führt dem Leser das Ausmaß der Zerstörung des Krieges vor Augen.

Kris erklärt, dass französische und belgische Comicautoren oftmals straff und direkt erzählen, das berge die Gefahr der Oberflächlichkeit. Er hingegen schätze es, eine Handlung mit Umwegen und Kurven zu entwickeln und intensiv an den Protagonisten arbeiten zu können. Die beiden Autoren sind der Ansicht, dass viele ihrer Kollegen nur Randthemen des Ersten Weltkriegs aus Ehrfurcht vor Jacques Tardi, der jahrelang das Thema beherrschte, behandelt haben.²² Ihr Comic kann auch als Angriff auf Tardi verstanden werden. Vor allem mit seiner pazifistischen Botschaft sind sie nicht einverstanden. Die „poilus“ seien nicht nur Opfer gewesen, sie hätten nicht nur ausgehalten – so ihre Einschätzung.²³

Tardi bezeichnet sich selbst als Zeitzeugen der Dritten Generation. Sein Großvater kämpfte im Ersten Weltkrieg und kehrte schwer traumatisiert heim. Für Tardi ist die Präzision im Detail stets von herausragender Bedeutung gewesen. Eine falsche Uniform, Fehler bei den gezeichneten Waffen oder Ausrüstungsgegenständen: Damit würde er die Erinnerung an die Veteranen entehren. Er hat intensiv Objekte studiert, die der franzö-

18 Jean-David Morvan, Igor Kordey, *Le Cœur des Batailles*, T1, La Marne, T2, Verdun, Paris 2007, verbinden die Kämpfe der beiden Weltkriege miteinander.

19 Vgl. B. Denéchère/L. Révillon, 14-18 dans la bande dessinée. *Images de la Grande Guerre*, de Forton à Tardi, Turquant 2008, S. 19.

20 Frank Le Gall, *Familienalbum*, Theodor Pussel 7, Hamburg 1994; Jean van Hamme, *Hopfen und Malz*. Adrien 1917, Hamburg 1995.

21 Frank & Bonifay, *Zoo*, 3 Bände, in Frankreich erschienen zwischen 1994 und 2007, in Deutschland Band 1 im Jahr 1995 im Splitter Verlag, Bielefeld, dann zwischen 2001 (Band 2) und 2008 (Band 3) im Carlsen Verlag, Hamburg.

22 Vgl. Interview der Verfasserin mit Kris und Maël in Gießen, 12. Juni 2013, Übersetzung Susanne Brandt.

23 Vgl. Verlagsbroschüre von *Futuropolis* zu *Notre Mère la Guerre* o. J., S. 2, Übersetzung Susanne Brandt.

sische Sammler Jean-Pierre Verney in vielen Jahrzehnten zusammentrug. In den beiden Bänden „Elender Krieg“ wird die Kooperation Tardi-Verney dokumentiert. Die beiden legen dar, wie genau manche Panels sich an Quellen, Fotos und Objekten aus Verneys Sammlung orientieren. Doch ganz im Gegensatz zu dem hohen dokumentarischen Charakter seiner Comics ist Tardi in Bezug auf seine Thesen und sein Ziel unnachgiebig: Er führt Krieg gegen den Krieg.²⁴ Und findet Maëls Zeichnungen „fast zu schön“.²⁵

In Deutschland liegen neben Notre Mère La Guerre einige andere französischsprachige Comics zum Ersten Weltkrieg in deutscher Übersetzung vor. Darüber hinaus erscheint im Splitter Verlag im Sommer 2014 eine Adaption von Erich Maria Remarques Bestseller „Im Westen nichts Neues“ von Peter Eickmeyer. Joe Saccos Graphic Novel zur Somme Schlacht²⁶ ist ein einziges Panel und kommt ohne Worte aus – allerdings gibt es einen erklärenden Begleitband. Als eine subtile Auseinandersetzung mit den Folgen des Ersten Weltkrieges kann „Haarmann“ von Peer Meter und Isabel Kreitz gesehen werden. Ansonsten ist der Erste Weltkrieg im deutschen Comic Niemandland. Eine intensive geschichtswissenschaftliche Beschäftigung mit den in Deutschland erschienenen französischen und belgischen Comics steht noch aus.²⁷

3. Was macht einen Comic aus?

Ein wesentliches Merkmal von Comics, BD und Graphic Novels²⁸ sind die einzelnen Panels, die zu Sequenzen zusammengebunden und durch Leerräume („Hiatus“) voneinander getrennt werden. Es ist vor allem diese Kluft zwischen den Panels, die den Leser fordert: Er muss die Geschichte zwischen den Bildern weitererzählen. Zwar bietet ihm der Autor von Panel zu Panel Orientierung, etwa durch wiedererkennbare Personen, Ortsangaben und Dialoge. Dennoch ist der Leser in einem Maß in das Erzählen und Entwickeln der Geschichte eingebunden wie in keinem anderen Medium. Er wird nicht – wie in einem (vor allem action- und temporeichen) Film – überwältigt, sondern bestimmt die Geschwindigkeit selbst. Der Leser selbst schafft den Zeitfluss durch das Lesen von Bild zu Bild. Graphic Novels leugnen nicht, dass der Rezipient an der Konstruktion der Geschichte beteiligt ist, dass er die gelesene und gesehene Geschichte interpretiert,

24 Vgl. V. Marie, *Entre Fiction et Histoire: La Construction d'un Imaginaire de la Grande Guerre chez Jacques Tardi*, in: ders., *Historial de la Grande Guerre* (Hrsg.), *La Grande Guerre dans la Bande Dessinée de 1914 à aujourd'hui*, Paris 2009, S. 41-55, hier S. 55.

25 Interview der Verfasserin mit Kris und Maël in Gießen, 12. Juni 2013, Übersetzung Susanne Brandt.

26 Vgl. Joe Sacco, *The Great War. July 1, 1916: The First Day of the Battle of the Somme. An Illustrated Panorama*, London 2013.

27 Zu den wenigen Publikationen gehört: H. Grote, *Rhythmen des Luftkampfes. Zur Darstellung des Richthofen-Mythos in historischen Comics*, in: B. Korte/S. Paletschek/W. Hochbruck, (Hrsg.), *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Essen 2008, S. 99-117.

28 So werden in Abgrenzung zu Comics illustrierte Romane oder Bildromane bezeichnet, die nicht in Heftform erscheinen und sich an ein erwachsenes Publikum wenden. Comics sind aber weder grundsätzlich lustig noch anspruchslos oder befassen sich mit seichten Themen. Aus dem Grund werden in diesem Beitrag die Begriffe synonym verwendet.

wertet, mitformt. Die steigende Akzeptanz – vor allem von BD mit historischen oder politischen Themen – ist meiner Meinung nach damit zu erklären, dass Film und Fotografie aufgrund der grenzenlosen Möglichkeit der digitalen Bearbeitung viel von ihrer Glaubwürdigkeit verloren haben. Es ist also möglicherweise der offensichtliche Konstruktionscharakter der Comics, die ihre zunehmende Popularität als Medium, Geschichte und aktuelle politische Ereignisse in Bild und Text darzustellen, erklären kann.

Besonders große Panels, die eine ganze Seite (oder einen Großteil) einnehmen, heißen „Splash“-Panels. Weitere wichtige Elemente sind Sprechblasen, soundwords und Bewegungslinien. Hier gibt es allerdings keine einheitliche Verwendung bei den Szenaristen. Maël beispielsweise verwendet soundwords nur dann, wenn aus der Zeichnung die Geräusche nicht eindeutig hervorgehen. Der Gesang in einer Kneipe ist lesbar als sanft geschwungene Zeile im oberen Teil eines Panels. Das Läuten der Glocken wird geschrieben, das Knallen eines Pistolenschusses. Wenn jedoch die Artillerie mit enormer Wucht explodiert, einen Schützengraben sprengt und zerfetzte Leiber in die Luft drückt, dann bedarf es bei Maël keines soundwords.²⁹ Auch Bewegungslinien setzt Maël sparsam ein. Nicht jedes fahrende Automobil oder ein vorwärtsrumpelnder Panzer braucht die Striche, die Bewegung anzeigen. Der im Lazarett versorgte Kriegszitterer jedoch wird von bebenden Linien umschlossen – sie trennen ihn zugleich von der Schutz bietenden Krankenschwester.³⁰

Im Unterschied zu Comics, die in Bezug auf die Anzahl der Panels pro Seite wenig Variation bieten, legt sich Maël nicht fest. Auf einigen Seiten erinnern die über die gesamte Seitenbreite reichenden Panels an die Panoramafotografien, die zur Aufklärung erstellt wurden, um das Schlachtfeld in ganzer Breite abzubilden.³¹ Auf der letzten Seite des vierten Bandes, die die beiden nebeneinander liegenden Gräber der Protagonisten Gaston Peyrac und Roland Vialatte zeigt, formen die Panels ein Kreuz bzw. erinnern an einen Altar.³² Die Seite greift den Untertitel des vierten Bandes auf, der im Unterschied zu seinen drei Vorläufern nicht als „Complainte“ (Klagelied), sondern als „Requiem“, also Totenmesse bezeichnet wird. Kaum eine Seite gleicht, was Zahl, Format und Anordnung der Panels angeht, einer anderen. Es überwiegen die Farben Grau, Blau, Khaki. Das sind die Farben der Uniformen, des Schlamms, der Holzverkleidung der Schützengräben. Rot ist die Farbe für Gewalt, Blut und Feuer. Die Farbe Weiß verwendet Maël auch, um die Stille (zum Beispiel im Zentrum einer Explosion) darzustellen. Wie in manchen Filmen werden Erinnerungen in schwarz-weiß gezeichnet.³³ Text findet sich in Sprechblasen, in den Bildern mit Orts- und Zeitangaben oder als Information aus dem „Off“. Manchmal sind Text und Bild voneinander getrennt.

29 Vgl. *Notre Mère la Guerre*, Band 1, S. 8, Panel 3, Glockenläuten als Wort; ebenso Band 1, S. 43, Panel 8, Pistolenschuss „Bam“; Band 1, S. 13, Panel 1, Liedtext in einer Bar. Ohne *soundwords* kommt ein Panel einer massiven Artillerieexplosion aus: Band 2, S. 9, Panel 1.

30 Vgl. Ebenda, Band 1, S. 31, Panel 1, 2, 3 und 5.

31 Vgl. Ebenda, Band 2, S. 3.

32 Vgl. Ebenda, Band 4, S. 64.

33 Vgl. Ebenda, S. 19-21.

Maël arbeitet mit Wasserfarben. Sie bieten einen Kontrast zu den schwarzen Umrisslinien. Wasserfarben erlauben es ihm, schnell arbeiten zu können. Ihm ist es zwar wichtig, detailgenau zu arbeiten, aber er betont, dass man sich nicht mit dem Streben nach dem perfekten Bild blockieren dürfe. Sein Stil wird in Frankreich „style tremblé“ genannt. So, als wäre er sich nicht sicher, und er betont: „Ich bin mir auch nicht sicher!“³⁴

Maël erklärt:

*Die Schwierigkeit bei einem solchen Thema ist, dass man zu dokumentarisch oder zu ausweichend werden kann: Man muss das graphische Gleichgewicht finden, das es erlaubt, den Hintergrund durch wenige Details glaubhaft zu gestalten, ohne aber in eine Art Wiedererschaffung zu verfallen. [...] Durch das Aquarell, die Technik, die ich für die direkte Farbgebung nutze, erreicht man mühelos fast neutrale Nuancen, die aber immer farbig, mehr oder weniger undurchlässig sind, und die zum Beispiel den Schlamm oder die Luftfeuchtigkeit spürbar machen. Ich habe also ein oder zwei warme Farben verwendet, die die feuchte Erde heraufbeschwören und ein oder zwei kalte Farben, die an die kalte Luft erinnern. Das Wesentliche der Nuancen wird mit diesen wenigen Schattierungen erreicht.*³⁵

Die Transparenz der Wasserfarbe schafft ebenso Distanz wie die vibrierenden Linien, denn das durchschimmernde Papier erinnert den Leser daran, dass er nicht mit einer Zeitmaschine in die Vergangenheit zurückkehrt. Die Bilder sind eine Reflexion. Sein Stil grenzt sich klar von der *ligne claire* ab, welcher die Werke Hergés oder Tardis verpflichtet sind. Scott McCloud erklärt in seinem Standardwerk „Comics richtig lesen“, dass es dem Leser leichter fällt, sich mit Personen zu identifizieren, oder richtiger, in sie hineinzuschlüpfen, von ihnen aufgesogen zu werden, wenn sie möglichst einfach, ohne markante und individuelle Merkmale gezeichnet sind.³⁶ Figuren, wie von Hergé oder Tardi geschaffen, bieten eine klare Projektionsfläche, erleichtern die Identifikation des Lesers mit der Comicfigur. Ganz anders die Akteure in *Notre Mère la Guerre*: Hier erblickt der Leser überall markante Individuen. Die Identifikation gestaltet sich schwierig, zumal es keine strahlenden Helden gibt, sondern mehr oder weniger sperrige Protagonisten. Ich habe bereits betont, dass die Arbeiten von Offenstadt und Loetz starken Einfluss auf die beiden Autoren hatten. Auf der Grundlage vielfältiger Quellen (Briefe, Tagebücher und Dokumente der Zensurstellen) präsentieren diese ein vielschichtiges und komplexes Bild der Kämpfer. Sie erscheinen als große Zahl von Individuen, die sich situationsgebunden verhalten. Und entsprechend sieht sich der Leser in *Notre Mère la Guerre* einer großen Zahl unverwechselbarer Personen gegenüber. Kris und Maël bieten dem Leser nicht nur Thesen aus der Forschung, sondern auch vielfältige Charakterstudien, die es verwehren, zu schnell pauschale Urteile über die „*poilus*“ und ihre Motive zu fällen.

34 Erläuterung Kris, Workshop Gießen, 13. Juni 2013, Übersetzung Susanne Brandt.

35 Verlagsbroschüre von Futuropolis zu *Notre Mère la Guerre* o. J. S. 4, Übersetzung Susanne Brandt.

36 Vgl. S. McCloud, *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst*, Hamburg 2001, S. 44f.

Ein Serienmörder wird gejagt

Die Ereignisse beginnen im Januar 1915. In der Champagne wird die erste von vier Frauenleichen gefunden. Die Geschichte endet mit der Entlarvung des Täters im Jahr 1918. Erzählt werden die Ereignisse rückblickend aus dem Jahr 1935, als Beichte des sterbenden Gendarms Roland Vialatte. Rückblenden sind in *Notre Mère la Guerre* eine wichtige Form des Erzählens, die Geschichte entwickelt sich nicht linear. Vialatte leidet bis zu seinem Tod unter den Folgen eines Gasangriffs. Der Krieg ist 1918 nicht beendet, schon gar nicht mit Frieden, diese These vertreten Kris und Maël offensiv.

Für Kris sind der Krieg und militärische Ereignisse mehr als nur eine Folie, auf welcher sich die Geschichte eines Serienmordes abspielt. Vielmehr schaffen die militärischen Ereignisse die Rahmenbedingungen. Die Handlung beginnt Mitte Januar 1915 gegen Ende der ersten, sehr verlustreichen Champagne-Schlacht. Der Krieg macht eine kleine Pause, die kommenden Offensiven zeichnen sich ab und ebenso dringt die Erkenntnis, dass der Krieg weitaus länger dauern und sich festfahren könnte, allmählich in den Alltag ein. Der Zeitraum bis zum Beginn der Offensive im Februar 1915 ist geprägt von der Erschöpfung durch die zurückliegenden Kampfhandlungen. Die Gefahr des bevorstehenden Angriffs ist spürbar. Im März 1915 besetzen die Deutschen den Abschnitt, und erst 1918 gelingt den französischen Einheiten die Rückeroberung. Erst dann nimmt Vialatte die Untersuchung wieder auf. Die Protagonisten sind einquartiert in Méricourt, und die Ereignisse sind im Gebiet von Reims-Verdun-Chalons sur Marne angesiedelt. Damit unterscheidet sich die Erzählung von großen Romanen, wie „Im Westen nichts Neues“ oder Filmen wie „Westfront 1918“, die bewusst auf eine klare Verortung verzichten, um die Handlung als für den Krieg allgemeingültig einzuführen.

Wie eng Krieg und Frieden miteinander verschränkt sind, wird schon auf den ersten Seiten der Geschichte erkennbar. Das Bild eines verwundeten Soldaten blendet über zum sterbenden Roland Vialatte. Die Kirchenglocken rufen Erinnerungen an den Krieg wach und stoßen die Rückblende an: Das friedliche Leben im Spätsommer 1914 weicht abrupt dem Gemetzel. Aus der Tasche eines tödlich verwundeten Briefträgers flattern Feldpostbriefe und bieten dem Leser Impressionen von den Erfahrungen der Frontsoldaten. Unmerklich wird übergeblendet in den Brief, den der Mörder mit dem ersten Frauenopfer in vorderster Front vergrub. „Aber ich habe bekommen, was ich verdient habe“, heißt es in dem Abschiedsbrief von Joséphine Taillandier.³⁷ Kris erläutert:

Für unseren Mörder sind die Frauen die wahren Schuldigen für diesen wahnsinnigen Krieg, weil sie die Einzigen waren, die die Männer davon hätten abhalten können, sich gegenseitig umzubringen. Sie sind schuldig. Ich unterstütze diese Meinung natürlich nicht. Erfunden habe ich sie aber nicht. Ich habe sie mehrfach, mehr oder weniger deut-

*lich formuliert, in den Erzählungen der Poilus gefunden. Angesichts der Schuld, töten zu müssen, haben einige Männer alle möglichen Ausflüchte gesucht...*³⁸

Gewalt herrschte nicht nur zwischen den Soldaten der gegnerischen Armeen, sie wird ebenfalls ausgeübt von Generälen und Offizieren gegenüber den einfachen Soldaten. Gewalt gehörte zum gemeinsamen Alltag der „poilus“, die sich bestahlen und prügelten, aber auch zum Miteinander zwischen Männern und Frauen. Die Szene, in der das erste Opfer Joséphine Taillandier, die als forsch Kellnerin von dem später zu Unrecht hingerichteten Soldaten Albert Choffard geschlagen wird, weil sie ihn – seiner Meinung nach – nicht schnell genug bedient, ist von äußerster Brutalität. Nicht nur visuell sind die Schläge Choffards durch den versprühten Rotwein, der als Ankündigung ihres Todes die Kleider von Choffard und Joséphine durchtränkt, sichtbar. Auch die Worte des Soldaten schockieren: „Du wirst schon sehen, was Du davon haben wirst, du Hure! Ich werd Dir den Kopf einschlagen, bis Du Dich nackt und auf Knien entschuldigst!“ und mit den Worten: „Lasst mich, ihr Schweinebande!“, wehrt er seine eingreifenden Kameraden ab. Georg Wilhelm Pabst setzte die These, dass Krieg nicht nur von Armeen und zwischen Staaten geführt wird, sondern dass der Kern der Gewalt zwischen zwei Menschen, z. B. einem Ehepaar, liegt, 1930 in seinem grandiosen Film „Westfront 1918. Vier von der Infanterie“ um und erklärte damit, warum auch nach 1918 kein Frieden herrschte. Die übereilte Hinrichtung Choffards³⁹ erinnert übrigens deutlich an Kubricks Meisterwerk aus dem Jahr 1957 „Paths of Glory“.



Abb. 1: Die Erschießung des vermeintlichen Mörders Albert Choffard.

Kris und Maël haben sich auch intensiv mit Romanen und Filmen auseinandergesetzt. Dabei geht es ihnen meines Erachtens nicht darum, mit Bildern, die dem Leser vertraut sind, den eigenen Anspruch auf Authentizität zu untermauern. Mit *Paths of Glory* beziehen sie sich vielmehr auf einen Film, der in Frankreich lange Zeit nicht aufgeführt wurde – eben weil es sich nicht um einen Film über den Krieg zwischen Deutschland

38 Verlagsbroschüre von Futuropolis zu *Notre Mère la Guerre* o. J., S. 2, Übersetzung Susanne Brandt.

39 Vgl. *Notre Mère la Guerre*, Band 1, S. 15, Panel 3.

und Frankreich handelte, sondern die Gewalt zwischen einfachen „poilus“ und der französischen Militärführung thematisiert wurde.



Abb. 2: Szene aus *Paths of Glory* von S. Kubrick, 1957.

Im Zentrum steht die Erschießung von drei Soldaten. Die militärische Führung in *Paths of Glory* bezichtigt diese Kämpfer der Feigheit. Die Exekution der tapferen Männer dient der Abschreckung, denn der General ist überzeugt, nur eine unmissverständliche Drohung lasse die Soldaten eine von den Deutschen besetzte Anhöhe entschlossen stürmen.

Mit diesem deutlichen Bezug auf den Film Kubricks, der auf den Erlebnissen Humphrey Cobbs basiert, stützen Kris und Maël implizit die These von Offenstadt und Loez, die nachgewiesen haben, dass im französischen Heer Soldaten zur Abschreckung hingerichtet wurden. Bis heute wurden nicht alle rehabilitiert. Renommiertere Historiker weisen weit von sich, dass Soldaten in der französischen Armee aus Gründen der Abschreckung erschossen worden seien.⁴⁰

Die Geschichte geht damit weiter, dass an der Front innerhalb kurzer Zeit weitere drei Frauen brutal ermordet aufgefunden werden. Roland Vialatte wird beauftragt, den Mörder zu finden. Der General erklärt dem Gendarm, warum er schnelle Untersuchungserfolge erwarte: „Meine Männer sind bereit, für das Vaterland zu sterben. Aber wie soll

40 Vgl. B. Traber/H. Edling, Wege zum Ruhm, in: Th. Klein/M. Stiglegger/B. Traber (Hrsg.), Filmgenres. Kriegsfilm, Stuttgart 2006, S. 123-131. Offenstadt, Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Gegenwart (Anm. 15), S. 74, nennt Jean-Jacques Becker als Historiker, der vehement bestreitet, dass es zu Erschießungen zur Abschreckung gekommen sei.

man ernsthaft Krieg führen, wenn hinter unserem Rücken unsere Frauen umgebracht werden?“⁴¹

Sehr rasch entwickelt sich eine vielschichtige Debatte um das Töten im Krieg: auf der einen Seite vier Morde, die verfolgt und geahndet werden, auf der anderen Seite tausendfaches legales Töten. Vialatte hat als „Bulle“ kaum Freunde. Die einen – vor allem die Soldaten – sehen in dem Gendarm einen Vertreter der Gruppe, die sie in den Tod schicken kann. Ein Soldat erklärt:

*Offizier oder Bulle, das ist doch gleich! Es gibt die, die uns an die Front schicken, und die, die verhindern, dass wir von ihr zurückkehren. Sollen sie uns doch alle direkt an die Wand stellen, vollkommen unschuldig, wie wir sind.*⁴²

Auch der General empfindet nur Geringschätzung für den Polizisten, der zwar Angehöriger des Militärs ist, aber eben kein Soldat. Das wird Roland Vialatte im Laufe der Geschichte werden. Und auch er selbst sieht sich im Konflikt zwischen den Erwartungen: „Er hat Recht. Ich schicke keine Leute an die Front, damit sie sich umbringen lassen, ich verhindere, dass sie töten. Gott weist uns allen eine Rolle zu.“⁴³

Vialatte will unbedingt in die vordersten Stellungen, um zu ermitteln, wie der Täter unbemerkt die Leiche dort ablegen konnte. Nun kommt der Polizist mit dem Krieg in Berührung, er hat sich voller Spannung auf diesen Moment gefreut, als Bewunderer des Schriftstellers Charles Péguy⁴⁴ glaubt er an einen gerechten Krieg.

Auf einer Doppelseite sind die Bilder und die Worte nicht miteinander verbunden, der Text findet sich links bzw. rechts neben den jeweils drei Panels. In dieser Schlüsselszene gibt es keine Gespräche. Was wir „hören“, kommt aus dem Off.⁴⁵ Es sind sehr poetische Schilderungen von Vialattes Eindrücken. Wir sehen eine große Zahl ganz unterschiedlicher Soldaten, aber auch Zivilisten. Die dunkle Nacht umfängt alles, es ist winterlich kalt und es regnet in Strömen, Lichtquellen sind die Granaten, die glimmenden Zigaretten der Soldaten und die Laterne einer Frau, die vor den Trümmern eines Hauses steht. Fast alle Zivilisten haben das Kriegsgebiet bereits verlassen, eine Frau mit zwei kleinen Kindern beobachtet die Soldaten. Ihre Augen sind fast so hohl wie bei einem Totenschädel. Für sie, so Kris, ist der Krieg schon jetzt eine Niederlage.⁴⁶ Die anderen Hintergrundgeräusche fügt der Leser selbst hinzu: das ferne Explodieren der Granaten, das Knirschen der Stiefel im Schnee, das Schnauben der Pferde. Roland Vialatte betritt mit einer von den Romantikern geprägten Vorstellung den Kriegsschauplatz. Der Gendarm sucht den Krieg:

41 Notre Mère la Guerre, Band 1, S. 33, Panel 6, Übersetzung, wenn nicht anders vermerkt, von Marcel Küsters.

42 Ebenda, Band 1, S. 22, Panel 6.

43 Ebenda, Band 1, S. 34, Panel 4.

44 *1873, Orléans, † September 1914 bei Villeroy an der Marne.

45 Vgl. Notre Mère la Guerre, Band 1, S. 40f.

46 Vgl. Interview der Verfasserin mit Kris und Maël in Gießen, 12. Juni 2013, Übersetzung Susanne Brandt.

Ich wollte tief bewegt sein, empfinden, schaudern... Ich wiederholte inmitten der stummen Felder immer wieder ‚Das ist der Krieg‘. Ich brauchte aber Schreie, Tumult, Körper, die in Wut gegeneinander geworfen wurden, das rollende Feuer eines Schusswechsels... Töne, die all dem eine Seele gegeben hätten. Stattdessen fand ich mich, alleine und ohne Orientierung, inmitten eines Bauchs von nassem und eisigem Schlamm wieder. Ich hatte den Krieg gefunden und nur eine Stunde hatte genügt, um mich darin zu verirren.⁴⁷

An diesen Seiten haben Kris und Maël lange gearbeitet, fast zwei Wochen ging es hin und her. Sie wollten das Nebeneinander (oder die Unvereinbarkeit) von romantischen Kriegsvorstellungen einerseits und dem Geschehen in Frontnähe andererseits umsetzen. In einem ersten Entwurf haben sie den Text zunächst zwischen die Bilder gesetzt, dann daneben. Sie haben den Leser in einer frühen Version auf Augenhöhe mit den Soldaten marschieren lassen, dann sind sie in die Vogelperspektive gegangen, haben dem Leser einen Überblick verschafft. Er kann Abstand halten, aber auch eintauchen. Der Leser kann sich frei zwischen den Bildern und dem Text hin- und herbewegen. Die Dynamik ist deutlich erkennbar (Abb. 3, 4 und 5, 6).

Die Diskussion um die romantischen Kriegsvorstellungen, die außer Charles Péguy in dem Comic vor allem Victor Hugo repräsentiert, wird an anderer Stelle weitergeführt. Vialatte begegnet dem jungen Jolicœur. Der ernste, junge Mann, den er am Schreibtisch in einem Unterstand antrifft, schockiert den begeisterten Leser Vialatte mit den Worten: „Die Bücher lügen und die von Hugo als allererstes. Wenn man auf den Barrikaden oder in den Schützengräben stirbt, singt man nicht. Man schießt sich in die Hose.“⁴⁸

Unmittelbar nach seiner „Feuertaufe“ trifft Vialatte Caporal Gaston Peyrac. Die beiden kennen sich aus der Vorkriegszeit beruflich, denn Vialatte hat den Kriminellen mehrfach hinter Gitter gebracht (und noch öfter: ihn davor bewahrt). Zwischen den beiden gegensätzlichen Männern – Vialatte ist Katholik, ein belesener Feingeist und politisch nach heutiger Bezeichnung ein Christdemokrat, Peyrac ist Sozialist und überaus handfest – entwickelt sich vorsichtig Respekt, trotz einiger Konflikte. Peyrac schätzt die Integrität und Ehrlichkeit des Polizisten und Vialatte lernt schon bald die Kameradschaft schätzen. In einem Punkt unterscheiden sich die beiden jedoch grundsätzlich: Während Peyrac wettet: „Dieser Krieg ist vollkommen sinnlos! Man bringt Leute wie uns um und wie Ratten gehorcht man Menschen, die man lieber umbringen würde! Und all das für drei Kartoffelfelder!“⁴⁹, widerspricht Roland vehement: „Ich war natürlich nicht mit Peyrac einverstanden. Diese ‚Kartoffelfelder‘ waren in allererster Linie französischer Boden, und ich wusste, dass ich bereit war zu sterben, damit sie es blieben.“⁵⁰

47 Notre Mère la Guerre, Band 1, S. 42.

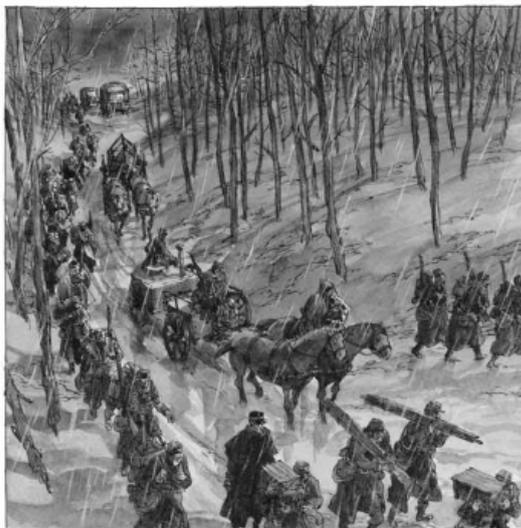
48 Ebenda, S. 58, Panels 8-10. Jolicœur bezieht sich auf „Les Misérables“ (1862) und den Protagonisten, der im Jahr 1832 an den Barrikadenkämpfen teilnimmt.

49 Notre Mère la Guerre, Band 1, S. 59, Panels 6-7.

50 Ebenda.

JE VOULAIS M'IMAGINER L'ÉCARTE
DU MARCHÉ, CELI RÉCÉ,
LONGER L'IMMENSE PRÉSOMPT
DE LA MORT À MES PIEDS,
LE DIVIN AARALI D'UNE VIE
SUSPENDUE AU FIL DES CRAPÈLS
MARCHÉS, HAÏSTANT CHACUN
DE SES MARCHÉS, COMME UNE
PÉRIODE, UNE DEUXIÈME
SECONDAINE.

UN CHEMIN, JE ME MEMB-
MORAS LES VÈRES DE HAÏSO
QUI, ADOLESCENT, M'ACCOM-
GAMONT EN GUIDES ET EN
FRÈRES :



“ CEUX QUI VIVENT, CE SONT
CEUX QUI LUTTENT ; CE SONT

CEUX, DONT UN JOUR EN FORME
MARCHÉ L'ÂME ET LE FRONT ;

CEUX QUI D'UN MARCHÉ DESTIN
GAMONT L'ÂME C'ÂME.



CEUX QUI MARCHENT POUVÉS
D'UN MARCHÉ SUBLIME

AVANT DEVANT LES YEUX,
SANS CÔTE, MARCHÉ ET JOUR,

OU QUELQUE SAINT MARCHÉ,
OU QUELQUE GRAND MARCHÉ.”



BREF, J'AVAIS ÉTUDIÉ LA GUERRE EN ROMANTIQUE.

Abb. 3: Vialatte kommt mit dem Krieg in Berührung...

Peyrac führt eine Einheit, die stets in dem Abschnitt stationiert gewesen ist, in dem die Frauenleichen gefunden wurden, so dass Vialatte den Verdacht hegt, dass der Täter in den Reihen dieser Gruppe zu finden ist. Es entwickelt sich eine weitere Facette der Diskussion (die selbstverständlich auch mit den Lesern geführt wird) um legales Töten im Krieg, denn Vialatte erfährt Überraschendes über die Soldaten.

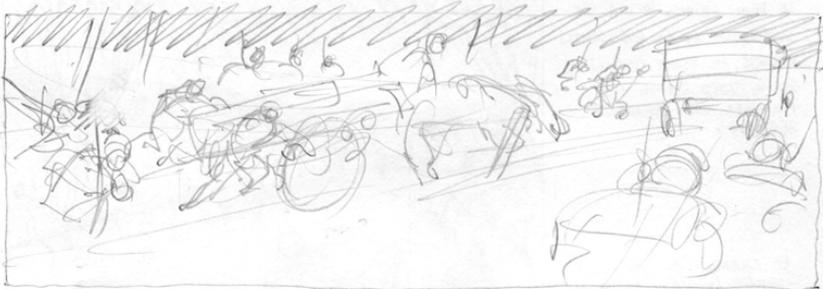


Abb. 4: ... romantische Kriegsbilder treffen auf die Wirklichkeit.

Sie sind, so erzählt Peyrac dem schockierten Vialatte, junge Männer, oft minderjährig, die im Gefängnis saßen. Sie wurden vorzeitig entlassen, wenn sie sich freiwillig für den Fronteinsatz meldeten. Peyrac macht keinen Hehl aus seiner Wut.

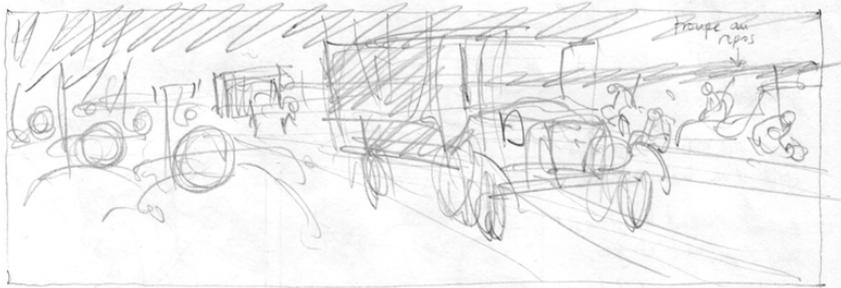
NMLG. Sc. 11 -

JE VOUAIS N'ENIVRER L'ESPRIT DU DANGER QUI RÔDE, LONGER L'IMMENSE PRÉCIPICE DE LA MORT À MES PIEDS, LE DIVIN ABSOLU D'UNE VIE SUSPENDUE AU FIL DES CRUELS HASARDS, HALETANT CHACUN DE SES INSTANTS COMME UNE PREMIÈRE, UNE DERNIÈRE SECONDE.



EN CHEMIN, JE ME REMÉMOIRAIS LES VERS DE HUGO QUI, ADOLESCENT, M'ACCOMPAGNAIENT EN GUIDES ET EN FRÈRES :

"Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent. Ce sont
 Ceux dont un dessein ferme emplit l'âme et le front,
 Ceux qui d'un haut destin gravissent l'opre cime,
 Ceux qui marchent peusifs épris d'un but sublime,
 Ayant devant les yeux, sans cesse, nuit et jour
 Ou quelque saint labeur, ou quelque grand amour."



BREF, J'AVAIS ÉTUDIÉ LA GUERRE EN ROMANTIQUE.

(Vialatte qui en parle parmi d'autres visages.
 mieux de face ?)

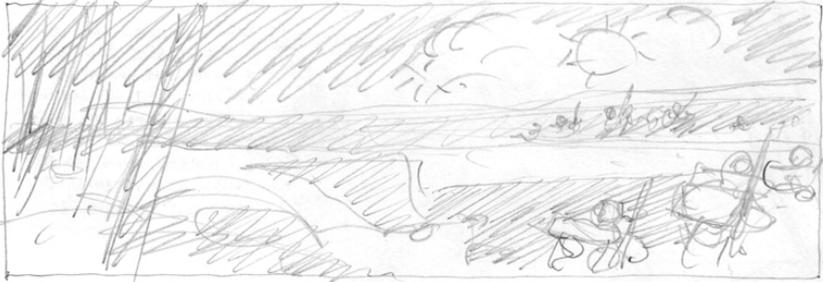
38.6

Abb. 5: Entwurf

NMLG-sc.11.

ET D'ELLE DROIT À UNE NUIT DE FÊTE FORAÎNE, AVEC DES MANÈGES D'OMBRES ET DES ACCUES ÉTOUFFÉS, SILENCIEUSE ET FELTÉE COMME LE SONGE D'UN SOURD QUI RÉVÉRTE EN SILENCE. (?)

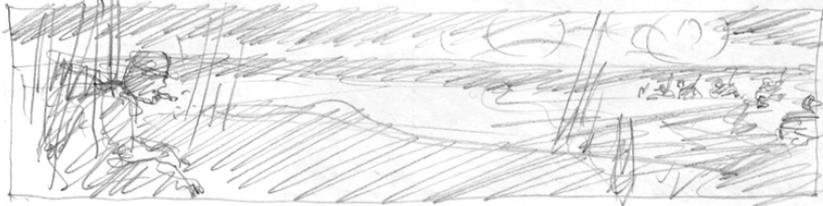
NOUS MARCHIONS DANS LES INTERMINABLES COLLIÈSES D'UN IMMENSE DÉCOR DE THÉÂTRE, BONT LES LOINTAINES CLARTÉS ROUGES OU VERTES MONTAIENT ET DESCENDAIENT À L'HORIZON, COMME DES PROMESSES JAMAIS TENUES ET SANS CASSE RENOUVELÉES.



PARFOIS L'ON CROISAIT DES CIVILS HÂRÉS PORTANT DE FAIBLES LANTERNES, COMME AUTANT D'ÉTOILES TOMBÉES ET SONNÉES D'ÊTRE À TERRE, DES MORVEUX POUSSIÉREUX ALLROCHÉS À LEURS MAIGRES MÛÈS.



DES SERPENTS ÉLECTRIQUES ZÉBRAIENT LE CIEL NOYÉ D'OMBRE, ET LES POINTS AZUES DES CIBICHES PIQUAIENT FURTIVEMENT LA NUIT, DE PEUR D'ÊTRE PUNIS.



39

Abb. 6: Entwurf

*Straferlass gegen einen Hauch Frischluft im Schützengraben! Ah, das ist 'ne super Idee, von denen da oben: weil die Burschen frühzeitig verdorben sind, müssen wir sie rehabilitieren, indem wir sie zum Töten schicken! Genau das macht's mit Sicherheit besser!*⁵¹

Konsterniert fragt der Polizist: „Sind es ... Mörder?“ Sarkastisch antwortet Peyrac: „Hahaha! Roland... Mörder?! Bevor sie an die Front kamen, nein. Doch hier ist man es fortan... ?!“⁵²

Kris betont, dass es verbürgt sei, dass im Krieg solche kleinen Einheiten aus entlassenen Strafgefangenen gebildet wurden. Die jugendlichen Gefangenen wurden in der Wirklichkeit natürlich für die Akten älter gemacht, als sie waren – daher finden sich keine Spuren in offiziellen Unterlagen. Allerdings vermutet Kris, dass sei erst im Jahr 1916/17 gewesen, früher: vielleicht. Er erklärt:

*Ich nehme mir das Recht, nicht exakt zu sein. Ich bevorzuge für unsere Geschichte den Zeitpunkt der ersten Desillusionierung, die den Kriegsalltag bereits durchdrungen hatte, gegenüber den Jahren 1916/17.*⁵³

Kris hat akribisch in Archiven, Bildbänden und Museen recherchiert, um auf der Ebene der Objekte den Krieg detailgetreu wiederzugeben. Sein Recherchematerial zeigt, dass etliche Details – ein Automobil, Uniformen, Panzer, Flugzeuge oder ein Fliegerpfeil – in den Panels genauso wiederzufinden sind. Doch Kris nutzt Fotografien nicht nur, um Maël Vorlagen liefern zu können. Fotos haben beide offenbar inspiriert, ein Lazarett in einer zerstörten Kirche detailgetreu wiederzugeben. Im Hintergrund eines Panels ist auf dem Grab eines gefallenen deutschen Soldaten ein Kreuz zu sehen, das aus einem Holzstück und einem Gewehr gebildet wurde, der Helm ist auf das Holzende gesetzt.⁵⁴ In den Rechercheordnern von Kris findet sich eine Fotografie, die genau dieses Grab zeigt. Den deutschen Landsern begegnen die „poilus“ im Comic mit Wut und Verachtung, aber es gibt auch kleine Austauschgesten: Französische Soldaten treffen auf deutsche Kriegsgefangene, beschimpfen sie als verdammte Deutsche, die ins Land einmarschieren, Schweine, boches.⁵⁵

„Zigarette?“ bittet ein Feldgrauer. Ein Franzose reicht ihm eine Selbstgedrehte: „Aber erinnre Dich dran, wenn's andersrum sein wird.“⁵⁶ „Sind die Deutschen kaputt?“ möchte ein französischer Soldat wissen. Alle seien kaputt, nicht nur die Deutschen, erklärt schüchtern ein deutscher Gefangener, der durch eine Nickelbrille blickt.⁵⁷ „Tout le monde kaputt“ kann vom Leser auch übersetzt werden als Kommentar auf die weitreichende Zerstörung, die der Krieg weltweit angerichtet hat. Durch feindliche Flugzeuge bleibt dieser Austausch eine kurze Episode; Fritz wird wieder zum boche.

51 Ebenda, S. 62, Panel 3-6.

52 Ebenda, Panel 6.

53 Interview der Verfasserin mit Kris und Maël in Gießen, 12. Juni 2013, Übersetzung Susanne Brandt.

54 Vgl. Notre Mère la Guerre, Band 2, S. 25.

55 Vgl. Ebenda, S. 26.

56 Ebenda, S. 27, Panel 1.

57 Vgl. Ebenda, Band 2, S. 27, Panel 4.

IL SE BATTRA ENCORE
PARCE QU'IL NE SAIT PLUS
FAIRE QUE ÇA, PARCE
QU'IL EN A DÉJÀ TROP FAIT
ET TROP VU, ET QU'IL LUI
SERAIT INSUPPORTABLE
QUE CE FÛT EN VAIN.
ET MALGRÉ L'ENVIE OU
LE DESIR QUI LE TENAILLE,
IL NE POURRAIT PLUS
REJOINDRE CET AUTRE PAYS
QU'IL DÉCOUVRE PAR LA
FENÊTRE, QUI NE SAIT
RIEN DE LA GUERRE ET
QUI SEMBLE VIVRE SUR
UNE AUTRE PLANÈTE.



Abb. 7: Kinder in Paris spielen Krieg.

Das Ergebnis ist vielschichtig: Es gibt in *Notre Mère la Guerre* vieles zu entdecken, man kann als Leser eintauchen in den Krieg. Und im Unterschied zu einem Museum, in dem die Alltagsgegenstände, Uniformen, Waffen etc. blank geputzt und losgelöst von ihrem eigentlichen Kontext in Vitrinen stehen, kann der Leser in den Panels das ganze Szenario sehen: Fiegerpfeile, die aus einem deutschen Flugzeug auf die Soldaten abgeworfen werden, ein Lazarett, ein Verbandsplatz, der in einer zerstörten Kirche eingerichtet wurde etc. Die sorgfältige Recherche bestärkt möglicherweise beim Leser das Vertrauen, dass Kris und Maël nicht voreilig Thesen propagieren, sondern sich ernsthaft mit dem Thema auseinandergesetzt haben. Nicht nur Kris und Maël gehen so vor, auch die Autoren anderer Geschichtscomics, zum Beispiel Peer Meter und Isabel Kreitz in „Haarmann“. Nicht immer haben Kris und Maël die Fotos 1:1 übersetzt, das Bild der spielenden Kinder in Paris zeigt, dass zwei Fotos als Vorlage für ein Panel dienten. Es gibt zwar kein Foto, das genau abbildet, was auf dem Panel zu sehen ist, die einzelnen Bestandteile sind aber durchaus belegt. Der Comic verdichtet, ohne sich von den Quellen zu lösen.

4. Fazit

Kris und Maël regen mit ihren Comics an, über Gewalt nachzudenken. Dass der Krieg ihrer Meinung nach 1918 nicht beendet war, habe ich bereits betont. Er transformiert die Soldaten unwiederbringlich. Das wird an den beiden Protagonisten Vialatte und Peyrac gezeigt. Einen glücklichen Ausgang gibt es nicht, das Ende ist schrecklich, niemand wird gerettet. Einer der Soldaten, der zu Peyracs Einheit gehört, begeht im dritten Band Selbstmord – nachdem er heftiges Artilleriefeuer überlebt hat. Kris erklärt:

Es gibt Soldaten, die an der Front sterben, und es gibt andere, die daran sterben, nicht tot zu sein. Weil sie das begriffen haben, sind sie nichtsdestotrotz nicht mehr lebendig. [...] Das führt dazu, dass sie sich – selbst wenn sie lange ausgehalten haben – eine Kugel

*durch den Kopf jagen, wenn der Krieg vorbei ist. Für viele gab es in der Realität keine Heimkehr.*⁵⁸



Abb. 8: Fotos spielender Kinder in Paris in der Illustrierten *The War*, Brüssel, Oktober 1915

Die Autoren sind nicht der Ansicht, dass Gewalt nur von Männern ausgeht – daher bringen sie die Frauen in die Geschichte hinein. Sie sind es auch, die kleine Momente des Glücks bringen.⁵⁹ Sie sind als Krankenschwestern, Kellnerinnen, Journalistinnen und Prostituierte in den Krieg involviert, auch wenn sie keine Kombattanten sind. Als Zivilisten in den Kriegsgebieten ertragen sie die Granaten, die Zerstörung und den Tod ebenso wie die „poilus“. Sie sind es, für deren Schutz die Männer die Besatzer vertreiben. Und ihre Integrität ist eine wichtige Bedingung dafür, dass die Soldaten weiter funktionieren. Wenn sie untreu sind, gerät alles ins Wanken. Sind die Frauen der Ursprung des Kämpfens und Mordens?⁶⁰ Ohne zu viel über den Ausgang der Geschichte verraten zu wollen: Eine untreue Ehefrau spielt eine wichtige Rolle am Anfang der Mordserie. Der

58 Interview der Verfasserin mit Kris und Maël in Gießen, 12. Juni 2013, Übersetzung Susanne Brandt.

59 Vgl. *Notre Mère la Guerre*, Band 3, S. 24. Der verwundete Vialatte erlebt eine Liebesnacht mit der Krankenschwester Louise.

60 Vgl. Ebenda, Band 1, S. 18, Panel 6: Vialatte findet am Grab Choffards einen handgeschriebenen Brief „Mort à cause des femmes“, „gestorben wegen der Frauen“.

Titel: „Notre Mère la Guerre“ impliziert nicht nur die Legitimation von Krieg und Töten durch die Religionen und die Geistlichen, er verweist auch darauf, dass der Krieg für die Protagonisten etwas Positives ist, eng mit der menschlichen Natur verbunden, ihr Ursprung.

Kris und Maël lassen ihren Lesern Raum für eigene Erkenntnisse. Kris betont:

Ich dachte nicht daran, Antworten zu finden, aber ich wollte sie wenigstens suchen, Fragen stellen und sie in die Form einer Geschichte bringen, das war im Großen und Ganzen meine Absicht.⁶¹

In gewisser Weise setzen Kris und Maël um, was Geisteswissenschaftler wie Nicolas Offenstadt fordern: einen Austausch über den Ersten Weltkrieg in Form eines „hybriden Forums“, das sowohl „Experten“ als auch „Laien“ die Möglichkeit zur gemeinsamen Diskussion bietet.⁶² Kris und Maël bringen ihren Lesern die Expertenmeinungen näher. Sie respektieren ihre Leser aber als Experten, die sich möglicherweise mit technischen Fragen, Literatur oder Philosophie besser auskennen als die Autoren. Die Diskussion findet nicht in Form eines Dialogs zwischen Kris und Maël und ihren Lesern statt, sondern setzt sich in Gesprächen der Leser mit anderen Personen fort.

Offenstadt betont, dass wir noch wenig wissen über intime Erlebnisse der Soldaten: Wie war ihre Bindung zu Frau und Kindern nach der Rückkehr, wie stand es um ihre Sexualität?⁶³ In der historischen Forschung lässt sich zu diesen Fragen wenig finden. Kris und Maël nutzen den Comic, um Möglichkeiten aufzuzeigen, Einzelschicksale vorzustellen, Hypothesen zu entwickeln. Sie sind nicht verpflichtet, jedes Detail belegen zu müssen. Aber möglicherweise bringt der Comic an den Tag, dass an einem anderen Frontabschnitt ein ähnliches Verbrechen wirklich begangen wurde, weil ein Archivar sich an einen alten Fall erinnert oder ein Nutzer über einen Aktenfund stolpert. Oder Leser lassen sich anregen, in den Quellen nach einer fundierten Antwort auf eine der vielen im Comic aufgeworfenen Fragen zu suchen. Etwa danach, wie viele Soldaten Selbstmord begingen. Insofern kann eine fiktive Erzählung Forschungsergebnisse einbinden, zur Diskussion stellen und gleichermaßen neue Untersuchungen anstoßen. Kris und Maël bieten in *Notre Mère la Guerre* Denkanstöße, die weit über die Grenzen einer französischen Leserschaft hinausgehen.

61 Interview anlässlich des internationalen Comic Festivals in Angoulême am 28. Januar 2012: http://www.bdencre.com/2012/03/6543_rencontre-avec-kris-%E2%80%93-scenariste-de-notre-mere-la-guerre/ (1.3.2014).

62 N. Offenstadt, *Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Gegenwart* (Anm. 15), S. 67.

63 Ebenda, S. 77.

Dissidenz im Comic

Jeannette van Laak

ABSTRACT

The article analyses entanglements of political and generational experience in the German Democratic Republic of the 1980s. Furthermore, the potential of images, especially comic book panels, for conceptualizing historical terminology is discussed with regard to "dissidence".

Die DDR ist Geschichte – nicht nur in der politischen Realität. Auch das historische Erkenntnisinteresse an der DDR scheint vorerst befriedigt zu sein. Im Hinblick auf die fachwissenschaftlichen Veröffentlichungen der letzten 25 Jahre entsteht der Eindruck, dass die Geschichte der DDR tatsächlich in vielen ihrer Facetten abschließend historisch erforscht ist, selbst wenn hin und wieder eine zusammenfassende Studie erscheint.¹

In den Produkten der populären Geschichtskultur beobachten wir eine etwas andere Tendenz. In Film, Funk und Fernsehen und auch in der Belletristik dient die DDR-Alltags- und Erfahrungsgeschichte noch immer als Hintergrundfolie für mehr oder weniger anspruchsvolle Storys. Erinnerung sei hierbei an die Romane „Der Turm“² und „In Zeiten des abnehmenden Lichts“³ sowie an die Verfilmung von „Der Turm“⁴ oder an die Serie „Weißensee“⁵. Auch Comic-Autoren haben sich der DDR-Geschichte angenommen. Man denke etwa an „Grenzfall“ und „Berlin – Geteilte Stadt“⁶, „Such dir was

1 R. Eppelmann u. a. (Hrsg.), Bilanz und Perspektiven der DDR-Forschung. Paderborn 2003; S. Wolle, Der große Plan. Alltag und Herrschaft in der DDR 1949–1961, Berlin 2013.

2 U. Tellkamp, Der Turm, Frankfurt a. M. 2008.

3 E. Ruge, In Zeiten des abnehmenden Lichts, Reinbek 2011.

4 Der Turm, R. C. Schwochow, D 2012.

5 Weißensee, R. F. Fromm, D 2010(1. Staffel); 2013 (2. Staffel).

6 S. Buddenberg/T. Henseler, Grenzfall, Berlin 2011; diess., Berlin – Geteilte Stadt. Zeitgeschichten, Berlin 2012.

aus, aber beeil dich!“⁷, „17. Juni – die Geschichte von Armin und Eva“⁸ und schließlich „*drüben!*“⁹. Dieser bietet sich für die folgende Analyse deshalb besonders an, weil er nicht den Kriterien der politischen Bildungs- und Aufklärungsarbeit unterworfen ist wie „Grenzfall“ oder „Berlin – Geteilte Stadt“. Vielmehr handelt es sich um so etwas wie ein Ego-Dokument: Simon Schwartz erzählt – leicht verfremdet – seine Lebensgeschichte und die seiner Eltern in der DDR, indem er den Umständen nachspürt, unter denen die Familie das Land in den frühen 1980er Jahren verließ. Bild für Bild erschließt der Künstler sich und dem Leser das Leben seiner Eltern und Großeltern. Schwarz versucht den Blick für eine differenzierte Betrachtung und behutsame Handhabung der Erfahrungen seiner Protagonisten zu weiten. Dabei nimmt er explizit die 1970er und 1980er Jahre in den Blick, deren Alltags- und Erfahrungswelt im Folgenden mit den Befunden der Zeitgeschichte verglichen werden. Die vielfachen Verflechtungen zwischen politischen Entscheidungen und der Alltags- und Erfahrungswelt der Protagonisten in „*drüben!*“ werden verdeutlichen, dass es sich bei Comics keineswegs nur um „leichte Kost“ und bildliche bzw. sprachliche Vereinfachungen bestimmter Themen und Gegenstände handelt, sondern um komplexe Medien. Das ist spätestens seit Spiegelmanns „Maus“ anerkannt. Die Verflechtung zwischen Fiktion und Authentizität zeigt sich etwa darin, dass ein vierjähriger Ich-Erzähler der Lebensgeschichte seiner Eltern nachspürt, der kindlich oder vielmehr staunend auf die Ereignisse blickt. Auch legt der Autor den Eltern-Figuren des Ich-Erzählers Erklärungen in den Mund, die sie vielleicht tatsächlich so gesagt haben. Es sind zudem aber auch (die) Botschaften des Autors.

Am Beispiel von „*drüben!*“ lässt sich weiterhin zeigen, dass sich abstrakte Begrifflichkeiten wie Widerstand bzw. Dissidenz bildlich darstellen und – wenn man so will – bildlich definieren lassen. Zu welchen Überlegungen diese Bild-Definition anregt, wird abschließend erörtert. Doch zunächst werden die Geschichte des Comics skizziert, eine generationengeschichtliche Einordnung der Protagonisten vorgenommen und die Alltags- und Erfahrungswelt umrissen.

1. Zum Inhalt

Die Handlung in „*drüben!*“ setzt im Jahr 1987 ein. Ein Vierjähriger erzählt die Lebensgeschichte seiner Eltern, die um 1955 in die DDR hineingeboren werden. Sein Vater steht der DDR zunächst positiv gegenüber: Er wird Pionier, später Mitglied der FDJ und der SED. Erste, aber allmählich zunehmende Irritationen mit dem DDR-System treten auf, als er nicht den gewünschten Studienplatz erhält, als Kommilitonen der Hochschule verwiesen werden, weil sie gegen Wolf Biermanns Ausbürgerung Unterschriften sammelten, oder als er den Afghanistan-Einmarsch der Sowjetunion befürworten soll.

7 N. Budde, *Such dir was aus, aber beeil dich*, Frankfurt a. M. 2009.

8 K. Kahane u. a., *17. Juni – die Geschichte von Armin und Eva*, Berlin 2013.

9 S. Schwartz, „*drüben!*“, Berlin 2009.

Die Entwicklung von der ursprünglichen Sympathie und Offenheit *für* das System hin zu dessen Ablehnung wird anschaulich, indem der Protagonist zunächst in Nischen ausweicht, um sich dem vorbestimmten Alltag zu entziehen und um gleichzeitig ein Gefühl von Unabhängigkeit zu entwickeln. Als Lehrer erfährt er wiederholt, wie beschränkt die Handlungsmöglichkeiten (s)einer Nische sind und dass sich die staatlichen Institutionen nicht scheuen, in diese einzudringen. So wird der junge Mann als Lehrbeauftragter von der Leitung der Hochschule aufgefordert, über „gerechte und ungerechte Kriege“ zu referieren. Zögerlich stellt er sich dieser Aufgabe, ist jedoch entrüstet, als der Parteifunktionär ihm eine vorgefertigte Rede übergibt, die er als seine eigene verlesen soll. Diese Entmündigung kann als Schlüsselerlebnis bezeichnet werden. Aufgrund dessen stellen er und seine Frau einen Ausreiseantrag. In der Folge wird der junge Mann aus der Partei ausgeschlossen, verliert seinen Lehrauftrag und seine Anstellung als Lehrer.

Es sind in „*drüben!*“ vor allem Studenten und Berufsanfänger, die auf unterschiedliche Weise *erfahren*, dass ihre Ideale und Visionen in der DDR nicht gehört werden. Dieses Verständigungs- und Kommunikationsproblem zeigt sich ein weiteres Mal im Konflikt zwischen dem jungen Mann und seinem Vater. Letzterer bricht den Kontakt ab, als ihm der Sohn mitteilt, er habe einen Antrag auf ständige Ausreise aus der DDR gestellt.

Damit sind sowohl Handlung als auch Konfliktlagen umrissen. Die Geschichte wird im Jahr 1987 geschildert, während die erzählte Zeit die Jahre zwischen 1974 und 1984 umfasst. Ausgangspunkt für die rückblickende Erzählung ist die Frage des Ich-Erzählers, warum ihn seine Großeltern nicht aus dem Kindergarten abholen. Seine Mutter erklärt ihm – rollenuntypisch – die deutsche Teilung, während der Vater die Familiengeschichte erzählt.

Die Familiengeschichte wird durch die politischen Ereignisse jener Jahre flankiert. So ist das Bild zur Biermann-Ausbürgerung (S. 62) nicht nur ein visuelles Zitat, sondern dient zugleich als Wegmarke für die Zeitspanne zwischen 1974 und 1984. Ähnliches gilt für die Thematisierung des militärischen Einmarschs der Sowjetunion in Afghanistan 1979 (S. 70). Dieser Militäreinsatz ist ein wichtiger Moment für den Protagonisten, der bis dahin von der „Nie wieder Krieg!“-Maxime seines Vaters überzeugt gewesen war, der darüber hinaus den Krieg nicht kennt und ihn deshalb vielleicht als etwas Fremdes empfindet.

Ort der Handlung ist Erfurt, wo sich die Eltern des Ich-Erzählers kennen lernen, wo sie studieren und wo die junge Familie zunächst lebt. Berlin als geteilte Stadt wird zum Ort des Aufbruchs und des Übergangs. West-Berlin ist nach der Übersiedlung die erste Anlaufstation; nur über den Grenzübergang in Ost-Berlin kann der Ich-Erzähler seine Großeltern mütterlicherseits besuchen.

Neben der besonderen Zeichnung der Gesichter der Akteure – es sind vor allem die Augen und die Münder, die die emotionalen Regungen spiegeln – ist die Namenlosigkeit der Protagonisten ein weiteres wichtiges Gestaltungsmittel des Comics.

Erste alltagsgeschichtliche Bezüge impliziert der Titel „*drüben!*“. Im Comic selbst erzählt ein Bundesbürger, dass er „drüben“ einen Bruder habe. Im Volksmund der DDR hingegen wurde mit „drüben“ die Bundesrepublik bezeichnet. „Hüben“ und „drüben“

waren Umschreibungen für den jeweils anderen deutschen Staat,¹⁰ von dem vor allem die nach 1949 geborenen Generationen immer weniger wussten. Damit stellt sich Simon Schwartz als Künstler zwischen beide Systeme und nutzt die changierenden Bedeutungen für (s)eine Distanzierung zum Gegenstand.

2. Zur generationengeschichtlichen Konstellation

Schwartz erzählt eine Familiengeschichte und eine doppelte Vater-Sohn-Geschichte. Im Folgenden werden die drei Generationen vorgestellt und in ihren Grundzügen charakterisiert, um ihre unterschiedlichen Handlungsoptionen aufzuzeigen.

Der Ich-Erzähler wurde in den frühen 1980er Jahren in Erfurt geboren und siedelte wenig später als Kleinkind mit der Familie in die Bundesrepublik über. Als alter ego des Autors übernimmt er in diesem Comic eine vielfältige Vermittlerrolle: *Erstens* gibt er der Generation seines Vaters eine Stimme. Er erzählt dessen Leben in der DDR und somit stellvertretend das Leben der nach 1949 Geborenen. *Zweitens* problematisiert er das Schweigen zwischen seinen Eltern und Großeltern. *Drittens* wird der Ich-Erzähler zu so etwas wie einem Geburtshelfer, denn er schildert eine Vielzahl von Individualisierungsprozessen: Die Individualisierung des Vaters und seine zunehmende Vereinzelung in den angeblich Schutz und Geborgenheit vermittelnden Kollektiven der DDR-Gesellschaft; die Geburt des Ich-Erzählers und am Ende die Ich-Werdung des Ich-Erzählers, die er mit seiner ersten eigenständigen Erinnerung verbindet. Der Ich-Erzähler ist *viertens* ein Vermittler zwischen Ost und West, damals wie heute: Bis zum Ende der DDR besucht er die Großeltern mütterlicherseits; in einer manchmal etwas altklugen Art erläutert er historische Zusammenhänge in der DDR. Auch hier nimmt er eine Doppelrolle ein: einmal als Kind seiner Eltern und ein weiteres Mal als Kind, das in der Bundesrepublik aufgewachsen und hierdurch geprägt worden ist. Als solches schaut er auf den Staat seiner Eltern und Großeltern als etwas „Fremdes“. Das Charakteristische dieser Generation zu beschreiben, wird Aufgabe kommender Historikergenerationen sein; „*drüben!*“ ist hierfür eine wertvolle Quelle.

Die Hauptfigur in „*drüben!*“ ist der Vater des Ich-Erzählers. Er kann der *Generation Eins* zugeordnet werden, wie Dorothee Wierling die nach 1949 in der DDR Geborenen bezeichnet hat.¹¹ Dieser Generation ist gemeinsam, dass sie zunächst kein anderes politisches System als die DDR kennen gelernt hat. Sie ist mit dem Versprechen aufgewachsen, dass es ihr besser gehen sollte als der Elterngeneration. Das implizierte vor

10 V. Ronge, von drüben nach hüben. DDR-Bürger im Westen, Wuppertal 1984.

11 Hierzu und im Folgenden: D. Wierling, Generation Eins, Berlin 2002. Es sei an dieser Stelle vermerkt, dass andere Wissenschaftler diese Generation auch als „FDJ-Generation“ (Fulbrook) oder als „integrierte Generation“ (Ahbe/Gries) bezeichnen. Siehe M. Fulbrook, Generation und Kohorten in der DDR. Protagonisten und Widersacher des DDR-Systems aus Perspektive biographischer Daten, in: A. Schüle u. a. (Hrsg.), Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur, Leipzig 2006, S. 113-130, hier S. 115f, sowie T. Ahbe/R. Gries, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte. Theoretische und methodische Überlegungen am Beispiel der DDR, in: A. Schüle, DDR (Anm. 11), S. 475-571, hier S. 532.

allem materielle und wirtschaftliche Fortschritte und Errungenschaften. Die Vertreter der *Generation Eins* standen ihrem Vaterland zunächst offen gegenüber, zeigten sich erwartungsvoll und zuversichtlich hinsichtlich der Mitbestimmungs- und Partizipationsversprechungen, mit denen sie seit ihrer Jugend für die Ideale in der DDR eingeschworen wurden. Viele von ihnen schlugen wie die Vaterfigur berufliche Laufbahnen ein, die nicht unbedingt ihren ursprünglichen Lebensvorstellungen entsprachen. Auch nach der Ausbildung fügten sie sich in fachfremde berufliche Positionen. Schutz, Geborgenheit und Halt boten dabei vor allem die Arbeitskollektive, die für später angebotene Karriere-sprünge meist nur selten verlassen wurden.¹²

Schwarz misstraut den positiven Kollektiv-Erinnerungen der Wärme und Geborgenheit und verweist auf deren Kehrseiten: die gegenseitige Bespitzelung in der Schule etwa (S. 52-54) oder die Kälte innerhalb der Parteiversammlung, die mit dem Parteiaustritt des Protagonisten endet. Aus lebensgeschichtlichen Interviews, die im Rahmen einer Studie zum Kulturkonflikt in der Provinz mit Künstlern dieser Generation geführt wurden, wissen wir, dass es vor allem die Erfahrungen in der Nationalen Volksarmee – also militärische Erfahrungen – waren, die die jungen Menschen in Distanz zum politischen System der DDR gehen ließen.¹³ Auch sie waren mit dem Versprechen „Nie wieder Krieg!“ aufgewachsen, weshalb sie der nicht nur in der militärischen Grundausbildung erprobte Drill und – damit zusammenhängend – die erfahrenen Demütigungen irrierten. Daher kann der militärische Grundwehrdienst in der DDR auch als so etwas wie ein Initiationsritus verstanden werden, an dem sich schied, wer sich künftig in die „arbeiterliche Gesellschaft“¹⁴ der DDR einfügte und wer Mittel und Wege fand, sich dieser zu entziehen.

In „*drüben!*“ wird der Grundwehrdienst zwar nicht vordergründig thematisiert, doch Verweise auf das Militärische gibt es auch hier: etwa die Einführung des Wehrkundeunterrichts (S. 51), die der als Lehrer tätige Protagonist den Eltern seiner Schüler mitteilen soll, oder die bereits erwähnte „Kriegs-Rede“. In „*drüben!*“ ist es diese Rede, die hier die Rolle des Initiationsritus übernimmt. Indem der junge Protagonist den militärischen Einsatz der Roten Armee in Afghanistan gutheißen soll, wird er aufgefordert, sich in die Formation der Staatsführer und Parteigenossen einzureihen. Die Weigerung des Protagonisten, eine vorgefertigte Rede zu verlesen, die (s)eine zusätzliche Entmündigung bedeutet hätte, ist hierbei nicht politisch, sondern hauptsächlich moralisch motiviert. Erst in der Folge wird sie von den Machthabern politisiert. Interessant ist, dass Schwarz die Arme-Erfahrungen des Vaters nicht thematisiert. Vielleicht gehören sie nicht zur Familiengeschichte. Vielleicht sind sie für den Sohn nicht relevant, nicht nachvollziehbar.

12 D. Wierling, *Geboren* (Anm. 11), S. 358.

13 Vgl. J. van Laak, *Bühne der Dissidenz*, in: L. Niethammer/R. Engelmann (Hrsg.), *Bühne der Dissidenz und Dramaturgie der Repression. Ein Kulturkonflikt in der späten DDR*, Göttingen 2014, S. 55-119.

14 Zum Begriff „arbeiterliche Gesellschaft“ vgl. W. Engler, *Die Ostdeutschen. Die Kunde vom verlorenen Land*, Berlin 1999.

Die Großeltern gehören der Kriegskindergeneration an,¹⁵ die in der DDR-Gesellschaft die Aufbau-Generation bildete.¹⁶ Nicht wenige, die im Krieg oder danach ihre Heimat und/oder die Eltern verloren hatten, suchten und fanden in den neuen Parteien so etwas wie einen Familien- und auch Heimatersatz.¹⁷ Für die Aufbau-Generation wiederum ist charakteristisch, dass sie „funktionierte“, indem sie die Vorgaben übergeordneter Institutionen nicht grundsätzlich in Frage stellte, sondern vor allem erfüllte. Eine Verweigerung, wie sie etwa der junge Mann ausspricht, ist für seinen Vater nicht denkbar. Der Ausreiseantrag des Sohnes, der (s)eine Konsequenz auf die zunehmende Entmündigung ist, bedeutet in den Augen des Vaters so etwas wie Verrat: Verrat am Vaterland, Verrat an den väterlichen Idealen, Verrat am väterlichen Lebensentwurf. Wie eng die Erwartungen und Visionen der Aufbau-Generation mit denen der kommunistischen Partei und der späteren SED zusammenhängen, zeigt der in Beton gegossene Wohlstand der Plattenbauten, die Schwartz wiederholt in großen, in grau gehaltenen Bildern visualisiert (S. 32, S. 49). Waren sie in der DDR Ausdruck für die verbesserte Lebens- und Arbeitsverhältnisse der Werktätigen, werden sie – aus heutiger Sicht – als Symbole für die Aufhebung von Individualität, für die Ergrauung und die Erstarrung des Systems angesehen. Wie umfassend sich die Erstarrung ausnimmt, äußert sich zudem in der sich ausbreitenden Sprachlosigkeit zwischen Vater und Sohn, denen ein Gespräch zu führen zunehmend schwerer fällt, nachdem der Sohn eigene Lebensideale und -visionen entwickelt, und schließlich unmöglich wird, nachdem der Sohn den Ausreiseantrag gestellt hat.

Für die Großvater-Generation kann an diesem Beispiel davon ausgegangen werden, dass der Staat bei ihnen quasi eine Elternrolle übernahm – eine „Vaterstelle“, wie Uwe Johnson es einmal nannte.¹⁸ Der Staat mit seinen politischen Entscheidungen ist für den Großvater wichtiger als seine familiäre Bindung an den Sohn. So vermag er kein Verständnis für die Entscheidung seines Sohnes zu entwickeln, ganz im Gegenteil: Er wendet sich von ihm ab. Hier reagieren die Großeltern in „drüben!“ stellvertretend für „Vater Staat“ und „Mutter Partei“. Zwar ist von „Vater Staat“ in diesem Comic keine Rede, aber im DDR-Sprachgebrauch war diese auf familiäre Beziehungen verweisende Metapher in ironisierender und bisweilen sogar bedrückender Weise bekannt.¹⁹ Psychoanalytiker wie Joachim Maaz und Historiker wie Stefan Wolle nahmen sich dieser Familienbeziehungen ausdrückenden Metaphern an und untersuchten, welchen DDR-Institutionen die Aufgabe zukam, mütterliche Beziehungen zu übernehmen bzw. auszudrücken. Dabei verwiesen sie auf den Einfluss von Partei und Kirchen im an familiären Beziehungen angelehnten Gesellschaftsgeflecht der DDR.²⁰ Dorothee Wierling hat zudem die schüt-

15 Zu den Kriegskindern: S. Bode, Die vergessene Generation – Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen, Stuttgart 2004.

16 T. Ahbe/R. Gries, Gesellschaftsgeschichte (Anm. 11).

17 Vgl. J. van Laak, Bühne der Dissidenz (Anm. 13), S. 88-89.

18 U. Johnson, Versuch, eine Mentalität zu erklären, in: B. Grunert- Bronnen, Ich bin Bürger der DDR und lebe in der Bundesrepublik, München 1971, S. 119-129.

19 Vgl. J. van Laak, Bühne der Dissidenz (Anm. 13), S. 89.

20 J. Maaz, Der Gefühlsstau. Berlin 1990; S. Wolle, Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989, Bonn 1999, S. 97 ff.

zende und familiäre Geborgenheit vermittelnde Funktion der Kollektive herausgearbeitet²¹, zu denen letztlich auch Partei- und Kirchengruppen gehörten.

Auch für den Sohn sind in „*drüben!*“ die Beziehungen zu den Eltern eng mit denen der Partei verbunden. Angesichts seiner Selbstbefragung über die Gründe des Bleibens stellt er fest: „Und zu allem Übel war ich in der Partei und wie würden meine Eltern reagieren?“ (S. 67) Der junge Protagonist verweist – in einem Atemzug – zuerst auf die Partei und dann auf die Eltern. Diese Reihenfolge unterstreicht die enge Verflechtung dieser Beziehungen und stellt die parteiliche Bindung sogar über die familiäre. Im Fortgang der Geschichte wird dieses Macht- und Abhängigkeitsverhältnis noch einmal wiederholt: Zuerst wendet sich die Partei von dem jungen Mann ab, nachdem sich dieser geweigert hat, die vorgefertigte „Kriegs-Rede“ zu halten und damit indirekt den Afghanistan-Einsatz der Sowjetunion gutzuheißen. Als der Sohn seinen Eltern mitteilt, dass er den Ausreiseantrag gestellt hat, brechen auch sie mit ihm. Damit entziehen die Eltern ihrem Sohn die elterliche Loyalität und untermauern gleichzeitig ihr Bekenntnis zu ihrem Staat. Schwartz visualisiert hier ein Erfahrungssphänomen, das innerhalb der DDR-Gesellschaft gar nicht so selten war. Es versinnbildlicht die enge Verflechtung staatlicher und familiärer Bindungen, die sich gegenseitig überlagerten. Nicht selten nahmen also staatliche Bindungen familiäre Züge an und versuchten diese zu ersetzen. Es ist noch eine offene Frage, warum hierfür vor allem die Kriegskindergeneration in der DDR so anfällig war.

3. Zur Alltags- und Erfahrungswelt der DDR in „*drüben!*“

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt die Protagonisten den Generationen zugeordnet und bereits auch Phänomene ihrer Alltags- und Erfahrungswelt erörtert wurden, werden im Folgenden einige Beispiele vertieft.

Das folgende Panel beschreibt die Erfahrungswelt der Großelterngeneration und fängt die Aufbruchshoffnungen der Nachkriegszeit ein. Die Nationalhymne „Auferstanden aus Ruinen“ und das Emblem der Jugendorganisation FDJ mit der aufgehenden Sonne wurden hierfür visualisiert. Das Großelternpaar des Ich-Erzählers schaut nicht den Betrachter an, sondern blickt in eine Zukunft, die – vom Standpunkt des Betrachters aus – bereits in der Vergangenheit liegt. Im Kommentar wird das Lebensmaxime der Großeltern genannt: „Nie wieder Krieg!“ Aus anderen Panels erfahren wir, dass die Großeltern die so genannte antifaschistisch-demokratische Umwälzung in den Jahren zwischen 1945/46 und 1949/50 unterstützen und sich in diesem Gründungsmythos aufgehoben fühlen.²²

21 Vgl. D. Wierling, *Geboren* (Anm. 11).

22 Vgl. S. Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945–1989*, Frankfurt a. M. 1992.



S. 16

Zu den eher bekannten Facetten der Alltagsgeschichte im Comic „*drüben!*“ gehören die Sequenzen über den Schul- und Studienalltag, die mit der Erfahrungswelt der Parteien- und Massenorganisationen eng verknüpft sind. So werden junge Pioniere und ihr Fahnenappell dargestellt (S. 16). Ähnliche Panels gibt es über die FDJ und über die Mitgliedschaft in der SED. Sie verweisen auf die Indoktrination und intensive Durchherrschung der Alltagswelt mit den zu Idealen verklärten kommunistischen Grundzielen und auf die Idee der Erziehbarkeit der Massen.

Und dennoch ist das junge Paar anders: Schwartz zufolge ist es in seinem Rollenverhalten und -verständnis durchaus flexibel und modern, wie bereits der Erzählanlass verdeutlicht: Die junge Mutter des Ich-Erzählers erklärt dem Sohn die politische Geschichte und der junge Vater erzählt die Familiengeschichte. Nachdem das Paar den Antrag auf ständige Ausreise in die Bundesrepublik gestellt hat, kann der junge Mann nicht mehr als Lehrer und Dozent arbeiten. Wie selbstverständlich übernimmt er die Sorge um das Kleinkind und den Haushalt, während seine Frau das Geld verdient. Auf diese Weise kehren sie das klassische familiäre Rollenmodell um, das trotz der Berufstätigkeit der Frau in der DDR auch hier beibehalten worden war. Die zunehmende Individualisierung des jungen Paares äußert sich zudem in solchen Details wie der Haarmode oder dem Tragetuch für das Kleinkind.²³

Auch das Ausweichen der *Generation Eins* in Nischen und die Etablierung einer Nischenkultur sind bekannte Erzählmuster.²⁴ Die jungen Menschen, die sich dem staatlich vorgegebenen alltäglichen Leben entziehen wollten, suchten sich nicht selten vor allem

23 Zum Lebensgefühl in der späten DDR vgl. W. Engler, *Ostdeutschen* (Anm. 14).

24 Vgl. hierzu P. Wurschi, *Rennsteigbeat. Jugendliche Subkultur im Thüringer Raum 1952–1989*, Köln u. a. 2007, S. 30ff.; T. Lindenberger, *Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung*, in: ders. (Hrsg.), *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur*, Köln u. a. 1999, S. 13–44, hier S. 33; M. Diewald, „Kollektiv“, „Vitamin B“ oder „Nische“. Persönliche Netzwerke in der DDR, in: J. Huinink (Hrsg.), *Kollektiv und Eigensinn*, Berlin 1995, S. 223–260.

solche Berufe, in denen das Anderssein bereits in der Berufsausübung deutlich werden konnte. Vor allem kreative Beruf wurden bevorzugt: wie etwa als Maler, als Bildhauer, als Schriftsteller, als Schauspieler, als Musiker. Die Freiberuflichkeit war ein wichtiges Element des selbstbestimmten Arbeitens. Auch andere Berufe innerhalb des Kulturbetriebs und des Handwerks boten Freiräume. Nicht wenige arbeiteten als Beleuchter, als Hausmeister, als Nachtwächter, als Setzer in privaten Kleindruckereien oder als Töpfergesellen. Diejenigen, die einen Ausreisantrag gestellt und im Zuge dessen ihren Arbeitsplatz verloren hatten, suchten und fanden, wenn sie Glück hatten und/oder über ein entsprechendes Beziehungsnetzwerk verfügten, Anstellungen außerhalb des Offiziellen, also außerhalb des staatlich kontrollierten Bereichs. Es waren meist die Kirchen, die ihnen Jobs auf Friedhöfen, als Schreibkraft oder als Restaurator boten.

Die Nischenkultur war jedoch nicht nur auf die berufliche Sphäre beschränkt. Andere Mitglieder der *Generation Eins* fanden ab Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre so etwas wie Freizeit-Nischen. Angeregt vom westlichen Zeitgeist gründeten sich in jenen Jahren auch in der DDR zahlreiche Friedens- und Umweltschutzgruppen, die entweder innerhalb der Kirche ein schützendes Dach fanden oder innerhalb des Kulturbundes ein beachtliches Eigenleben entwickelten.²⁵

Auch in „*drüben!*“ wird diese „Nische“ thematisiert. Der junge Mann darf zwar nicht Kunst studieren, studiert aber immerhin „Kunsterziehung“ an der Pädagogischen Hochschule Erfurt und wird zuerst Lehrer, später Dozent. Dies sind erst einmal *seine* Nischen. Doch gerade berufliche Nischen waren vor dem Zugriff der Staatsgewalt keineswegs sicher, wie Schwartz' Bildsequenzen zum Überwachungsstaat und zur Gewalterfahrung besonders verdeutlichen (S. 40, S. 69-75).

Dabei lässt der Autor den Leser im Unklaren, welches Ereignis zur Observierung durch die Staatssicherheit führte. Denkbar wäre die Weigerung des Protagonisten, die vorgefertigte „Kriegs-Rede“ zu halten. Diese Selbstbehauptung zieht immerhin die Rechenschaftslegung, die „Selbstkritik“ des Protagonisten vor der Parteileitung der Hochschule, den damit verbundenen Rauswurf aus der Partei und die Entlassung aus dem Schuldienst nach sich (S. 74-75).

Der Verlust des Arbeitsplatzes für ein Familienmitglied gehörte zu den Zersetzungsmaßnahmen, mit denen die Staatssicherheit Verunsicherung und Zwiespalt in den Familien zu säen beabsichtigte, die einen Ausreisantrag gestellt hatten. Weitere waren die dauerhafte Beobachtung und konkrete Einschüchterung eines Familienangehörigen.²⁶ Das Hinterhältige dieser Maßnahmen bestand darin, dass nur ein Mitglied der Familie diese Einschüchterungen und Verunsicherungen erlebte und damit innerhalb der Familie isoliert und vereinzelt werden sollte, konnten doch der Partner oder andere Familienmitglieder diese Erfahrungen nicht teilen. Das stellte Paare und Familien vor zusätzliche

25 L. Maubach, „Es war ja doch Arbeit...“ Freizeit im Spannungsfeld zwischen Staat und Individuum am Beispiel der organisierten Numismatiker im Kulturbund der DDR, Göttingen 2012, S. 291ff; J. van Laak, Orte des Verrats. Zur Nutzung konspirativer Wohnungen bei der Überwachung Andersdenkender durch das MfS in Erfurt in den 1980er Jahren, in: H. Best u. a. (Hrsg.), Geheime Trefforte des MfS in Erfurt, Erfurt 2006, S. 52-106, S. 61-65.

26 Vgl. S. Pingel-Schliemann, Zersetzen – Strategie einer Diktatur, Berlin 2003.

Zerreißproben. Perfide waren diese Maßnahmen, weil sie verdeckt erfolgten, sowohl die berufliche Einbindung als auch private Beziehungen betreffen konnten und den Betroffenen damit ihre Lebenssicherheit nehmen sollten.

Schwartz lässt keinen Zweifel, dass es sich bei der Staatssicherheit um ein Werkzeug der Macht und um den Hauptakteur des Unrechts handelt.²⁷ Aber er erhebt dennoch nicht den Anspruch, die Kausalitätskette zu bedienen. Vielmehr erzählt er einzelne Sequenzen so, wie seine Eltern sie erzählt haben könnten. Die Form der Darstellung überzeugt auch deshalb, weil der Künstler den Vater, der seine Erfahrungen 1987 erzählt, nicht klüger macht, als er zum damaligen Zeitpunkt sein konnte.²⁸ Hier zeigt sich eine konsequente Erzählhaltung, die den Autor davor bewahrt, seine Comic-Geschichte ins Plakative abgleiten zu lassen, indem er etwa die Verfolgungsgeschichte anhand der MfS-Akten nach-erzählt. Das bedeutet allerdings nicht, dass Schwartz die Arbeitsweise der Staatssicherheit nicht bekannt wäre, vielmehr hat er sein Wissen darüber in verschiedene Panels eingearbeitet. Indem Schwartz seinen Protagonisten nicht klüger erscheinen lässt, vermeidet er, dass dieser nachträglich zu einem „Opfer“ oder zu einem „Gefangenen“ seiner einstigen Bewacher wird, der dem zweifelhaften Inhalt der Stasi-Akten mehr Bedeutung beimisst als dem, was er selbst in seinem Leben tatsächlich erreicht und erlebt hat – entweder trotz oder gerade wegen dieser Erfahrungen.

Vielleicht entgeht der Autor diesem Fallstrick auch, weil er sich die Mühe macht, den Dienern des Systems ein Gesicht und damit ein Profil zu geben (S. 27, S. 51, S. 75, S. 89-91). Dies ist ungewöhnlich: Bislang sind die vielen Diener des DDR-Systems namen- und damit gesichtslos geblieben. Nicht so in „*drüben!*“. Hier sind die Staatsdiener ebenso detailliert in Szene gesetzt wie die übrigen Figuren. Einzig ihre Augen sind anders gestaltet. Sie sind nicht ganz so groß wie die Augen der Protagonisten, sondern eher schmal. Zudem gesteht Schwartz ihnen ein Augenlid zu; manchmal jedoch bleiben die Augen hinter übergroßen Brillengläsern verborgen.

4. „Mein Vater – ein Dissident?“

So konkret formuliertes Simon Schwartz nicht. Doch es ist indirekt die Frage, die ihn umtreibt. War sein Vater ein Dissident? Würde er sich selbst so bezeichnen? Schwartz gibt hierauf – wie die folgenden Panels zeigen – keine abschließende Antwort, was uns die Möglichkeit zu weiterführenden Überlegungen eröffnet.

27 Vgl. hierzu beispielhaft J. Gieseke, *Der Mielke-Konzern. Die Geschichte der Stasi 1945–1990*, München 2006; R. Engemann (Hrsg.), *Das MfS-Lexikon. Begriffe, Personen und Strukturen der Staatssicherheit in der DDR*, Berlin 2011; S. Kowalczyk, *Stasi konkret. Überwachung und Repression in der DDR*, München 2013.

28 Das Wissen um die eigene Verfolgung eigneten sich die Betroffenen erst seit 1990 an, als sie sich das Recht erkämpft hatten, „ihre“ Stasi-Akten zu lesen.



„drüben!“,
S. 102 und 103

Die Auseinandersetzung über diese Frage findet also in einem Zwiegespräch des jungen Mannes mit sich selbst statt, dargestellt auf einer Doppelseite (S. 66-67). In acht Panels erfolgt diese Selbstbefragung und damit verbunden die Selbstfindung des Protagonisten. Anlass für die Selbstbefragung sind seine Zweifel, in die Bundesrepublik überzusiedeln: für den einstigen Systemsympathisanten ein großer Schritt. Schwartz arbeitet mit Rede und Gegenrede. Auf jedem Panel geht er einen Entwicklungsschritt seines Protagonisten zurück: Zuerst erklärt er seinem Sohn, dass viele seiner Gedanken (heute) nur schwer nachvollziehbar seien und er mit seinem Leben in der DDR „auch nicht absolut unzufrieden“ gewesen sei (S. 66). Dem dennoch in ihm nagenden Zweifel begegnet er mit dem Einwand, dass es sich mit der Unmündigkeit und der enormen Heuchelei irgendwie habe leben lassen. „Es gab ja Wege, sich dem im Alltag zu entziehen“ (ebenda), und zudem habe er beruflich einiges erreicht. Der FDJler in ihm warnt: „So etwas gibt man nicht einfach auf.“ Was der junge Mann aufgeben müsste, wird nicht direkt formuliert, vielmehr erfolgt in Panel 5 die Feststellung: „Wir müssten uns auf ein Leben als staatliche Geächtete einstellen.“ (S. 67). Es ist nicht etwa die ungewisse Zukunft in der Bundesrepublik, die beängstigend wirkt, sondern der mit dem Ausreiseantrag einhergehende Verlust an gesellschaftlichen Partizipationsmöglichkeiten sowie der damit verbundene Ausschluss aus dem Kollektiv. Der Jungpionier in ihm verdichtet dies auf den Begriff und die Figur des „Dissidenten“. Dann verweist er auf seine enge Bindung an Partei und Familie. Das letzte Panel zeigt einen für sich stehenden jungen Mann, der sich – Haare raufend – seine Rat- und Hilflosigkeit eingesteht.



S. 66

Erfahrungsgeschichtlich verrät uns ein Blick auf die Sprache ein weiteres Mal, dass das Individuum in der DDR in aller Regel hinter die Interessen des Staates und der Gemeinschaft zurückzutreten hatte. Spricht der Vater von sich als Individuum, so sagt er „ich“. Erzählt er von seinen Erfahrungen in der DDR, erfolgt dies in Passivkonstruktionen bzw. mit dem unbestimmten und ungefährlichen „man“. Diese Besonderheit ist nicht etwa nur für diesen Comic kennzeichnend. Werden heute Menschen nach ihren Erfahrungen in der DDR gefragt, treten diese in ihren Erinnerungen entweder hinter „man“ oder – etwas milder – hinter „wir“ bzw. „uns“ zurück.²⁹

29 Vgl. hierzu stellvertretend U. Schwabe/R. Eckert (Hrsg.), Von Deutschland Ost nach Deutschland West: Oppositionelle oder Verräter? Haben die Ausreisewilligen der 80er Jahre den Prozess der friedlichen Revolution und das Ende der DDR eher beschleunigt oder gefährdet?, Leipzig 2003.



S. 67

Schwartz lässt seinen Protagonisten ein „Ich“ nur verwenden, wenn sich der junge Mann zu erklären versucht (Panel 1) und wenn er – etwas trotzig – formuliert, was er schon alles erreicht habe (Panel 4). Im Panel 7 erklärt er dann sogar: „Und zu allem Übel war ich in der Partei und wie würden meine Eltern reagieren?“ Damit verweist er auf das Problem des treuen Sohnes und ebenso treuen Parteimitglieds. Zwar sieht er auch am Ende seiner Selbstbetrachtung keine Lösung des Problems, wie Panel 8 und der dazugehörige Text verdeutlichen: „Ach, ich weiß doch auch nicht!“ Doch kann er diese Form der Hilflosigkeit und der Einsamkeit aushalten, denn er endet mit einem „Ich“. Hierbei hat dem jungen Mann vielleicht geholfen, dass er in einer Sequenz „Wir“ als Übergangsform verwenden konnte: „Wir müssten uns auf ein Leben als staatlich Geächtete einstellen!“ (Panel 5). Dieses „Wir“ ist zum einen an seine Frau gerichtet, zum anderen an sich

selbst. Es ist der Versuch, die drohende Vereinzelung abzuschwächen, wenn nicht sogar aufzuhalten.

Dass die Vereinzelung bedrohlich wirkt, ist wohl darauf zurückzuführen, dass die staatlich verordnete Vergesellschaftung, in „*drüben!*“ durch die Partei- und Massenorganisationen verkörpert, die Ausprägung des „Ichs“ bei nicht wenigen der DDR-Bürger wenn nicht verhinderte, so doch zumindest verzögerte. Wie nachhaltig die Forderungen nach der Vergesellschaftung wirken, zeigte sich in der Ostalgie-Debatte der letzten zehn Jahren,³⁰ aber auch in den Erinnerungen der SED-Funktionäre, die diese seit 1990 veröffentlicht haben.³¹

Diejenigen, die sich der Vergemeinschaftung zu entziehen versuchten, wurden bestraft, indem ihnen die Partizipationsmöglichkeiten am gesellschaftlichen Leben eingeschränkt oder ganz verwehrt wurden.³² Auch der Vater des Ich-Erzählers erfährt dies. Er verliert seine Arbeit, sieht sich Überwachungen, Wohnungsdurchsuchungen und anderen Schikanen des Überwachungsstaates ausgesetzt. Diese Spielart der „staatlichen Ächtung“ wiegt umso schwerer, weil sie durch den Loyalitätsentzug der eigenen Eltern untermauert wird.

Interessant ist, dass Schwartz' Protagonist keine der Zuschreibungen benutzt, die für Dissidenten üblich sind, wie etwa der Begriff des „Außenseiters“, des „Außenstehenden“ und des „Abweichlers“ – Begriffe, denen sich meist der Westen bedient. Der Ostblock stigmatisierte diese Menschen in aller Regel als „Querulanten“.³³ Schwartz verdeutlicht stattdessen, dass die Vaterfigur aus der Mitte der DDR-Gesellschaft kommt und, wie eingangs ausgeführt, dieser zunächst erwartungsvoll gegenüber steht. Damit ist er weder ein „Außenseiter“ noch ein „Abweichler“ und noch weniger ein „Querulant“. Letzterer wird er in den Augen der Staatsmächtigen erst, indem er die „Kriegs-Rede“ nicht hält. Somit ist die Vaterfigur in „*drüben!*“ auch kein Dissident im herkömmlichen Sinne, der politisch zielgerichtet agiert.

Wir begegnen dem Begriff des „Dissidenten“, wenn wir von Personen in fernen Ländern erfahren, die ungeachtet der Unversehrtheit der eigenen Person öffentlich für Demokratie und das Recht auf Meinungsfreiheit eintreten. Im Alltag wird damit also jemand bezeichnet, der in einem Land mit eng gesetzten inneren Regeln und Konventionen für – wenn man so will – „westliche Werte“ eintritt und in Folge dessen in dem Land, in dem er lebt, zu einem „Außenseiter“, wenn nicht sogar zu einem „staatlich Geächteten“ wird. Beispiele hierfür sind der Künstler Ai Wei Wei oder die heutige Oppositionsführerin in Myanmar, Aung San Suu Kyi, die bis zur ihrer Wahl als Volksvertreterin als Dissidentin

30 Vgl. hierzu stellvertretend N. Neller, DDR-Nostalgie. Dimensionen der Orientierungen der Ostdeutschen gegenüber der ehemaligen DDR, ihre Ursachen und politischen Konnotationen, Wiesbaden 2006.

31 J. van Laak/A. Leo, Erinnerungen der Macht. Erinnerungen an die Macht. SED-Funktionäre im autobiografischen Rückblick, in: Deutschland-Archiv 41(2008) 6, S. 1060-1067.

32 Vgl. L. Niethammer/R. Engelmann, Bühne DDR (Anm. 13).

33 H.-J. Veen, Einführung, in: ders. u. a. (Hrsg.), Wechselwirkungen Ost-West. Dissidenz, Opposition und Zivilgesellschaft 1975–1989, Köln u. a. 2007, S. 7–16, hier S. 13.

bezeichnet wurde. Die Doppelbezeichnung „Oppositionsführerin“ und „Dissidentin“ verdeutlicht einmal mehr die Schwierigkeit einer eindeutigen Definition.

Diejenigen, die um ihrer Selbst willen die Grenzen des politischen Systems, in dem sie leben, in Frage stellen, werden in der Folge vom diesem in einer Weise behandelt, die Schwartz' Beschreibungsversuch als „staatlich Geächtete“ auf den Punkt zu bringen scheint. So bestrafte etwa die Staatsführung der DDR diese auf mehr oder weniger informelle Weise, indem sie sie verhaftete, wie beispielsweise Erich Loest, oder – im besten Falle – abschob, wie Wolf Biermann, oder indem sie ihnen partiell und/oder umfassend die Unterstützung entzog, die das politische System und seine Funktionsträger für die Masse der Gesellschaft bereit hielten: sei es bei der Sicherung der eigenen Lebensgrundlage oder in Fragen des Rechtsbestandes und der Rechtssicherheit, wie am Beispiel des Protagonisten in „drüben!“ exemplarisch ausgeführt wird. „Staatliche Ächtung“ ist demnach keine Dissidenz, sondern sie ist das Ergebnis, das denjenigen widerfährt, die sich nicht regelkonform verhalten wie etwa der Protagonist in „drüben!“. Dieser bezweifelt nun, ob auch er ein Dissident sei. Wenn wir ihn mit den uns bekannten Dissidenten vergleichen, werden wir seinen Zweifeln vermutlich zustimmen. Doch wie kann ein solches Verhalten, wie es der Protagonist in „drüben!“ an den Tag legt, bezeichnet werden? Oder anders gefragt, wie kann dissidentisches Verhalten charakterisiert werden?

Die hier untersuchte Selbstbefragung verweist also auf ein Erfahrungsphänomen, das zum Begriffsfeld der Dissidenz gehört. Dissidentisches Verhalten kann damit als ein Erfahrungs- und Verhaltensphänomen beschreiben werden, mit dem sich Menschen den staatlichen Zumutungen in politisch erstarrten Systemen um ihrer selbst willen zu entziehen, sich ihnen zu verweigern versuchen.³⁴ Diese Verweigerungshaltung kann vielschichtig ausfallen und vielfältige Formen annehmen, weshalb sich die Historiographie bislang schwer getan hat, den Begriff der Dissidenz zu definieren.³⁵

Unser Protagonist überlegt in den Panels nämlich, ob er sich weiterhin konform verhalten soll, indem er tut, was man von ihm verlangt, oder ob er sich um seiner selbst Willen gerade dagegen verwahrt. In der Folge entscheidet er nicht mehr konform, wie der weiteren Geschichte zu entnehmen ist. Dieses Verhalten traf beispielhaft auf ein politisch und gesellschaftlich erstarrtes System, das von seinen Mitgliedern vor allem Konformität einforderte, statt auf eine individuelle und freiwillige Eingliederung in die Gesellschaft und die damit verbundene Bereicherung zu setzen.³⁶ Das erstarrte politische System reagierte in der bereits beschriebenen Weise. Und diejenigen, die sich gegen die „totale Vereinnahmung“ wehrten oder verwahrten, nahmen eine vorübergehende Isolierung

34 Psychologen haben diesen Prozess als „Ich-Werdung“ von Individuen bezeichnet. Vgl. C. Schneider u. a. (Hrsg.), *Identität und Macht*, Gießen 2002, S.11f.

35 Christoph Klessmann etwa hat Anfang der 1990er Jahre die Dissidenz als „ein schwer fassbares Phänomen der Verweigerung“ charakterisiert (C. Klessmann, *Opposition und Dissidenz in der Geschichte der DDR*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte B5* [1991], S. 54-62, hier S. 52-53), und ein Blick in die Titel der Veröffentlichungen, die seit 1990 zum Thema „Opposition und Widerstand in der DDR“ erschienen sind, zeigt, dass die Motivlagen für dissidentisches Verhalten politisch motiviert sein konnten, dies aber nicht zwingend war. (Vgl. L. Niethammer, *Einleitung* [Anm. 13], S. 37 ff.)

36 Vgl. C. Schneider, *Identität* (Anm. 33), S. 30f.

bzw. Vereinzelung in Kauf. Damit kann dissidentisches Verhalten als ein Handlungsmuster verstanden werden, das die Ansprüche der Konformität innerhalb eines Systems hinterfragt.³⁷

Die Vereinzelung kennzeichnet in diesem Zusammenhang weniger den Verlust von Freunden und Verwandten, sondern den Verlust an Partizipationsmöglichkeiten innerhalb des Systems bzw. den Verlust der Loyalität des staatlichen Systems gegenüber seinen Bürgern. Zusätzlich zum Verlust der Partizipationsmöglichkeiten innerhalb des Systems erfuhr jede Handlung der Dissidenten eine Politisierung durch das politische System bzw. durch die westliche Öffentlichkeit. Wie oft veranlassten SED und Staatssicherheit gerade in den 1980er Jahren die Überwachung und Zersetzung von Andersdenkenden, Individualisten, Künstlern, Intellektuellen, Umweltschützern. Bezeichnend ist, dass es sich hierbei fast ausschließlich um Mitglieder der *Generation Eins* handelte.³⁸

Die ehemaligen DDR-Bürger, deren dissidentisches Agieren hier beispielhaft beschrieben wurde, verhalten sich den Zuschreibungen des „Dissidenten“ oder des „staatliche Geächteten“ gegenüber ebenso skeptisch wie unser namenloser Protagonist in „*drüben!*“.³⁹ Und auch ausgereiste oder ausgewiesene DDR-Bürger bezeichnen sich kaum als „staatlich Geächtete“, selbst wenn viele von ihnen Observierung und geheimdienstliche Verunsicherung vielfältiger Art erlebt haben. „Staatliche Ächtung“ beschreibt (vielleicht etwas pathetisch) die Folgen, die im Verlust der Bürgerrechte aber auch im Verlust von gesellschaftlichen Teilhabemöglichkeiten und individueller Sicherheit bestanden. Indem Schwartz sich des Begriffs der „staatlichen Ächtung“ bedient, weiß er um die quasi religiösen Beziehungen, denen sich DDR-Bürger in ihrem Staat ausgesetzt sahen und eröffnet damit weitere Möglichkeiten zur inhaltlichen Vertiefung.

5. Fazit

Die hier analysierte Bilderfolge hat zu einer Auseinandersetzung mit einem politisch-historischen Begriff eingeladen, indem sie Befunde visualisiert hat, die auch die Geschichtswissenschaft diskutiert. Die aneinander gereihten, schwarz gerahmten sequentiellen Bilder ermöglichen dem Betrachter zudem, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Entwicklung des Protagonisten und zugleich die Sprunghaftigkeit unseres Denkens und Erzählens wahrzunehmen und nachzuspüren. Indem Schwartz ständig die Erzählhaltung wechselt, verlangt er dem Leser nicht nur konzentrierte Aufmerksamkeit ab, sondern er gewährt uns Einblicke in die Gestaltung und Konstruktion des Mediums. Die Wirkmächtigkeit der Panels steht für sich. So ist die Ausbürgerung Biermanns zweifelsfrei zu

37 Vgl. ebenda.

38 Die Dissidenz hatte ihre Hochzeit in Europa in den Jahren zwischen 1968 und 1989/90, wie Christian Schneider und Kollegen eindrucksvoll ausgeführt haben. Vgl. C. Schneider, *Identität* (Anm. 33), S.11f.

39 Auch die interviewten Geraer Künstler, die Anfang der 1980er Jahre ins Visier der Staatssicherheit geraten waren, blieben der Bezeichnung „Dissident“ gegenüber zurückhaltend. Vgl. J. van Laak, *Bühne der Dissidenz* (Anm. 13), S. 116.

erkennen. Die Qualität dieser Verflechtungsgeschichte ist zudem daran auszumachen, dass der Autor kaum Jahreszahlen verwendet und sich der geübte Betrachter dennoch orientieren kann. Auch die Bildfolge zur Dissidenz ist ein beredetes Beispiel dafür. Hinzukommt die Selbsterfahrung des Autors: Dieser erzählte bei einer Lesung, dass, wenn er ein Comic-Bild seiner Familiengeschichte so detailgetreu wie möglich gezeichnet und „gelingen“ gefunden hatte, sich dieses neue Bild dann über seine eigenen – inneren – Erinnerungsbilder legte.

Eingangs war darauf hingewiesen worden, dass in „*drüben!*“ eine doppelte Vater-Sohn-Geschichte erzählt wird. Die Vater-Großvater-Geschichte ist Geschichte auf der zweiten Ebene. Auf ihre Erstarrung und Sprachlosigkeit wurde ausführlich eingegangen. Bei der Vater-Sohn-Geschichte handelt es sich um die erste Ebene und abschließend bliebe zu fragen, warum der Sohn die Aufgabe übernimmt, die Geschichte des Vaters zu erzählen. Und was sagt es über die Generation der Väter aus und was über die der Söhne, wenn es „typischen DDR-Kindern“ noch immer schwer fällt, über ihre Erfahrungen zu erzählen?

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, shuttleing 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 „Geschichtscomic-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 Neuwied 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*

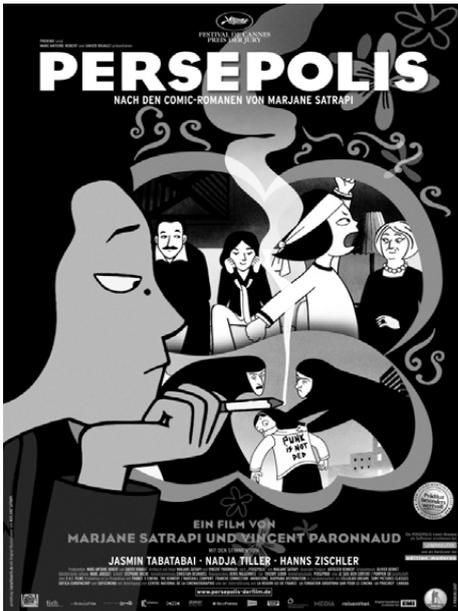


Abb. 1: Deutsches Filmplakat zu *Persepolis – Der Film*

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 migrationspezifischen 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 gesplante oder einfach krank im Kopf bin...“²³



Abb. 3: Panelserie „Gesplante?“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

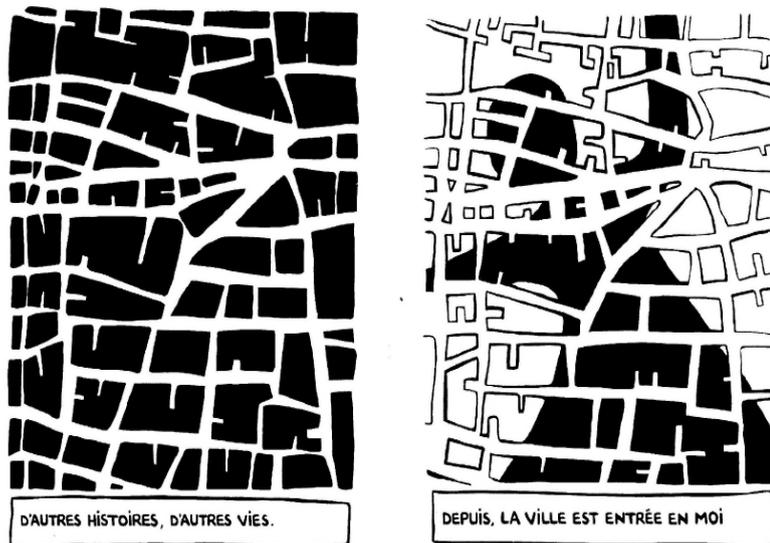


Abb. 4: Ausweg aus einer Sackgasse²⁸

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

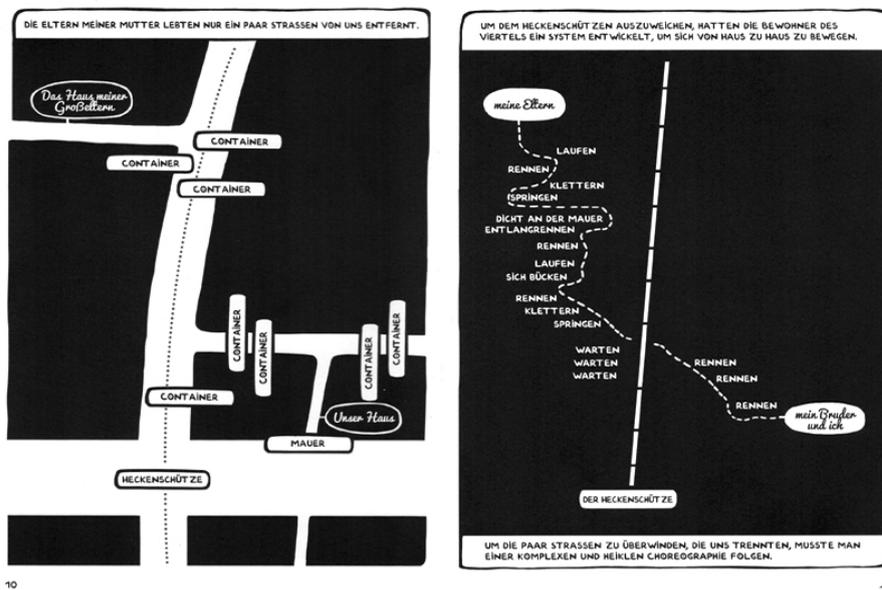


Abb. 5 und 6: „Physische Geografie“³¹

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

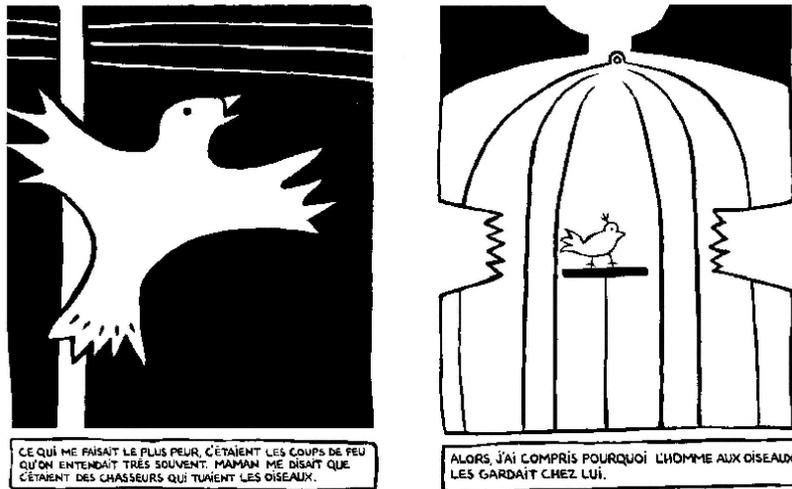


Abb. 7: Prozess einer fortschreitender Entmystifikation³⁶

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 forciert 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 ungerne 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.

FORUM

Vom Habsburger zum Polen: Josef Pomiankowski (1866–1929) und die Konstruktion des Nationalen

Alexander Will

ABSTRACT

Josef Pomiankowski's book "The Collapse of the Ottoman Empire" („Der Zusammenbruch des Osmanischen Reiches") is one of the most valuable sources for the late history of the Ottoman Empire. However little is known about the author. Yet Josef Pomiankowski is an archetypal example of a member of the Austro-Hungarian military elite who had to adapt to the new realities of post-war Europe. First of all the paper examines the making of a high ranking Austro-Hungarian officer of Polish decent. Moreover it attempts to show how this transnational identity was forced to yield during the formation of the Polish Republic, when Pomiankowski once more served as a high ranking officer. Pomiankowski's example demonstrates that the nationalization of the continent was by no means seen as an act of liberation by all members of the elites in the new national states, but that there was also much sorrow for the destruction of the multinational Austro-Hungarian Monarchy among these elites.

23. Januar 1929: Im polnischen Lwów stirbt der polnische Generalleutnant Józef Pomiankowski. Das Begräbnis findet auf einem Friedhof statt,¹ der von den polnischen Einwohnern „Cmentarz Łyczakowski“² genannt wird. Für den Mann, dessen Leiche dort zu Grabe getragen wird, dürfte die Stadt aber Zeit seines Lebens Lemberg gewesen sein, das

1 Vgl. H. P. Kosk, *Generalicja Polska*, Bd. 2, Pruszków, 2001, 93.

2 Berühmter Begräbnisplatz der polnischen und deutschen Lemberger Eliten. Auf einem Teil des Geländes befindet sich der „Friedhof der Verteidiger Lembergs“ („Cmentarz Obrońców Lwowa“), der insbesondere den während der Verteidigung Lembergs gegen die ukrainische Armee im November 1918 gefallenen Kindersoldaten, den „Lemberger Adlern“ („Orląta Lwowskie“), gewidmet ist. Dieser Teil des Friedhofes gilt als polnisches Nationaldenkmal. Ich danke Prof. Dr. Stefan Troebst (Leipzig) herzlich für wertvolle Anregungen, die in diesen Aufsatz eingeflossen sind.

Begräbnisfeld wird er wohl meist als „Lützenhofer Friedhof“ bezeichnet haben. Der in einer polnischen Familie aufgewachsene Pomiankowski selbst schrieb seinen Vornamen nie anders als in der deutschen Form „Josef“, seine Erinnerungen veröffentlichte er 1927 auf Deutsch im Wiener Amalthea-Verlag.³ Das Buch behandelt seine Erlebnisse als österreichisch-ungarischer Militärbevollmächtigter in Konstantinopel; es ist das Werk eines Mannes, der in seinem Herzen auch nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie habsburgischer Offizier blieb, und den nur die Umstände ohne tiefere Überzeugung und eigenes Wollen zum Polen gemacht hatten. Daran änderte nichts, daß Pomiankowski der jungen polnischen Republik nach ihrer Gründung unschätzbare Dienste erwies.

Der Fall Pomiankowski ist darüber hinaus interessant, weil es sich bei ihm nicht um einen x-beliebigen Offizier und Militärattaché handelte. Er war vielmehr noch vor dem k.u.k. Botschafter bei der Pforte einer der wichtigsten Drahtzieher österreichischer Politik auf dem Balkan und im Vorderen Orient.⁴ Seine Tätigkeit beschränkte sich nicht auf das Beobachten und Berichten, Pomiankowski gelang es zwischen 1914 und 1918 maßgeblich, die Inhalte österreich-ungarischer Orientpolitik im Osmanischen Reich mitzubestimmen. Das beschränkte sich nicht nur auf das militärische Feld, es galt auch für wirtschaftliche, kulturelle und propagandistische Aspekte. Dem Feldmarschalleutnant gelang es darüber hinaus, diese Politikfelder in seinem Amt zu institutionalisieren und damit die Umsetzung dieser Politik weitgehend zu kontrollieren. Die Voraussetzung dafür stellte auch die außergewöhnliche Persönlichkeit Pomiankowskis dar, der neben seiner eigentlichen militärischen Tätigkeit vor allem ein ausgeprägtes Interesse für wirtschaftliche Zusammenhänge hegte sowie befähigt und Willens war, politisch zu führen und zu agieren.

Das stellte auch der Turkologe Herbert W. Duda fest, der 1929 Pomiankowskis Erinnerungen „Der Zusammenbruch des ottomanischen Reiches“ in der „Orientalischen Literaturzeitung“⁵ rezensierte. In dem Text, der mit säuerlichem Unterton daher kommt, werden zwei Gedanken ausgesprochen, die zu den Fragestellungen für das Folgende führen: Zunächst konstatierte Duda eine antideutsche, ausschließlich von eigenen Interessen geleitete Politik der Donaumonarchie im Osmanischen Reich während des Weltkrieges. Sodann wies er auf die Nationalität Pomiankowskis hin. Dieser habe sich auch als österreichisch-ungarischer Offizier „ein Residuum seiner völkischen Zugehörigkeit bewahrt“ und sich „offen als Pole ausgegeben“⁶. Da es an der antideutschen Stoßrichtung der österreichisch-ungarischen Orientpolitik zwischen 1914 und 1918 keinen Zweifel gibt,⁷

3 J. Pomiankowski, *Der Zusammenbruch des ottomanischen Reiches*, Wien u. a. 1927.

4 Vgl. zu diesem Aspekt der Tätigkeit und Persönlichkeit Pomiankowskis A. Will, *Der Gegenspieler im Hintergrund: Josef Pomiankowski und die antideutsche Orientpolitik Österreich-Ungarns 1914–1918*, in: W. Loth/M. Hanisch (Hrsg.), *Weltkrieg und Dschihad*, München, 2014, 193–214.

5 *Orientalische Literaturzeitung*, 1929, Nr. 8/9, 692f.

6 Ebenda, 692.

7 Österreich-Ungarn versuchte während des Ersten Weltkrieges im Osmanischen Reich und in anderen Teilen des Nahen und Mittleren Ostens auf Kosten seines deutschen Verbündeten ökonomischen und politischen Einfluß zu erlangen. Mittel zum Zweck waren vor allem eine geschickte Kulturpropaganda sowie ökonomische Kooperation mit dem Osmanischen Reich unter Ausschaltung deutscher Beteiligung. Österreich-Ungarn entwickelte

und Pomiankowski maßgeblich an der Formulierung und Umsetzung dieser Politik beteiligt war, stellt sich zunächst die Frage, ob es wirklich ein von Duda konstatiertes quasi „natürlicher“ polnischer Antigermanismus war, der den „Polen“ Pomiankowski dazu trieb, eben jene antideutsche Orientpolitik zu betreiben? Daraus folgt unmittelbar die Frage, wie ein polnischer Habsburger-Offizier „gemacht“ wurde? Wie agierte er in einer multinationalen Umgebung, die nicht nur durch die Auslandssituation gegeben war, sondern auch durch den Charakter der Donaumonarchie als multiethnischer Staat? Und schließlich: Wie paßte sich der Habsburger-Offizier Pomiankowski nach dem Krieg dem von Nationalismus geprägten Klima der Zweiten Polnischen Republik an?

Es existieren wenige Quellen zum Leben des Feldmarschalleutnants. Privatbriefe oder Tagebücher sind nicht bekannt. Ein öffentlich zugänglicher Nachlaß existiert nicht. Sollten sich Dokumente in Privathand befinden, so sind sie unbekannt.⁸ Die Beantwortung der Fragen stützt sich also auf seine dienstliche Korrespondenz, sein Buch sowie Unterlagen aus deutschen und polnischen Archiven über seine Tätigkeit. Erstmals werden im Folgenden auch bisher unbekannt polnische Unterlagen aus dem Militärarchiv in Warschau und dem Archiv des Józef Piłsudski Institute of America herangezogen.⁹

1. Der Weg zum Habsburger

Josef Pomiankowski wurde in einem geschichtsträchtigen, für die österreichisch-ungarische Monarchie tragischen Jahr geboren. Am 23. November 1866¹⁰ kam er im galizischen Jarosław zur Welt. Nur vier Monate zuvor hatte Österreich-Ungarn in der Schlacht bei Königgrätz die Vormachtstellung in Deutschland endgültig eingebüßt. Ein Jahr nach Pomiankowskis Geburt veränderte sich durch den Ausgleich mit Ungarn und die Dezemberverfassung auch die politische Struktur der Habsburgermonarchie grundlegend. Eine neue Zeit war angebrochen, und Josef Pomiankowski war ein Kind dieser Zeit, die nun auch Angehörigen nichtdeutscher Nationalitäten vielfältige, neue Aufstiegsmöglichkeiten bot.

Über die Familie, in die der spätere österreichisch-ungarische und polnische General hineingeboren wurde, ist nichts bekannt. Das gilt sowohl für die sozio-ökonomischen Verhältnisse seiner Eltern Konstantin und Tekla Pomiankowski als auch für eventuelle Geschwister. Andere verwandtschaftliche Beziehungen als die zu seiner späteren Frau und zu seinen Töchtern scheinen in Pomiankowskis Leben keine Rolle gespielt zu haben.

dabei weitgehende, regelrecht wirtschaftsimperialistische Pläne für die Nachkriegszeit, die mit den deutschen Interessen im Konflikt standen. Vgl. A. Will, *Kein Griff nach der Weltmacht. Geheime Dienste und Propaganda im deutsch-österreichisch-türkischen Bündnis 1914–1918*, Köln u. a. 2012.

8 Zumindest verlief die Suche bisher erfolglos. Der Autor ist für Hinweise auf eventuell doch existierende Quellen dankbar.

9 Alle Übersetzungen stammen vom Autor.

10 In den zwanziger Jahren hat Pomiankowski selbst einen handschriftlichen tabellarischen Lebenslauf verfaßt, auf den sich die folgenden Angaben beziehen: *Karta kwalifikacyjna dla Komisji Weryfikacyjnej*, Centralne Archiwum Wojskowe, Warschau, Kol. Gen. i Osob, Pomiankowski Józef.

Pomiankowski hatte während seiner Zeit als Militärattaché in Belgrad als nicht mehr ganz junger Mann jenseits der 30 geheiratet. Seine Frau, Marja Stroynowska, überlebte ihn um viele Jahre, sie starb erst 1974. Pomiankowski hatte zwei Töchter, die 1904 und 1905 zur Welt kamen.¹¹ Der Offizier und seine Familie scheinen oft getrennt gelebt zu haben. Das galt insbesondere für die Zeit, als Pomiankowski Militärbevollmächtigter in Konstantinopel war. Bei Kriegsausbruch im August 1914 befanden sich zum Beispiel seine Frau und die beiden Töchter in Lemberg. Pomiankowski schickte sie von dort nach Wien, da er die russische Offensive in Galizien voraussah.¹² Eine Erklärung für dieses getrennte Familienleben dürfte darin zu suchen sein, daß Josef Pomiankowski über kein Vermögen verfügte, sondern ganz offensichtlich auf seinen Sold angewiesen war, um den Lebensunterhalt seiner Familie zu finanzieren. Die Lebenshaltungskosten für Diplomaten im Ausland waren jedoch sehr hoch. Viele Diplomaten und entsandte Offiziere, die nur auf ihre Bezüge angewiesen waren, konnten sich daher oft nicht leisten, ihre Familien bei sich zu haben.¹³ Ein verwandtschaftliches Netzwerk, das etwa seinen Aufstieg in der habsburgischen Elite unterstützt hätte, ist aus Mangel an jeglichen quellengestützten Hinweisen auszuschließen. Es steht darüber hinaus zu vermuten, daß die Eltern Josef Pomiankowskis keineswegs wohlhabend gewesen sind. Denn schon mit zehn Jahren trat Josef Pomiankowski in die Militär-Unterrealschule in Güns (Köszeg, Ungarn) ein, durchlief diese in der Regelschulzeit von vier Jahren, um dann weitere drei Jahre auf der Militär-Oberrealschule in Mährisch Weißkirchen (Hranice na Moravě, heute Tschechien) zu verbringen. Diese schloß er mit gutem Erfolg ab, so daß Pomiankowski zwischen 1883 und 1886 die technische Militärakademie in Wien besuchen konnte. Sein Offizierspatent als Leutnant erhielt er schließlich 1886 mit 19 Jahren. Pomiankowski wurde danach zur Kavallerie kommandiert und diente drei Jahre in einem Ulanen-Regiment. Auch dort scheint sich der junge Leutnant bewährt zu haben – ab Oktober 1890 besuchte er 24 Monate lang die Kriegsschule in Wien. An dieser prestigeträchtigsten militärischen Bildungsanstalt der Donaumonarchie erhielt Pomiankowski eine Generalstabsausbildung. In den folgenden Jahren durchlief er verschiedene Verwendungen als Generalstabsoffizier und Truppenkommandeur.

Der Staat hatte damit die Ausbildung des jungen Mannes komplett finanziert und Josef Pomiankowski war mit seinem Eintritt in den aktiven Militärdienst bereits zu 100 Prozent militärisch sozialisiert. Das betraf zum einen die militärischen Formen, Rituale, Gepflogenheiten und Traditionen. Zum anderen brachte die Ausbildung an Militärakademien Pomiankowski bereits von frühester Jugend an mit allen Nationalitäten des Habsburger-Reiches in Kontakt. Er wuchs nicht in einem ethnisch geschlossenen polnischen Umfeld auf, in dem etwa nationalistisches Gedankengut ventiliert worden wäre. Der junge Offizier war vielmehr gezwungen, mit der ethnischen Pluralität der k.u.k.

11 Polski Słownik Biograficzny, Bd. 27, Breslau, 1983, 383.

12 J. Pomiankowski, Zusammenbruch, 70f., (3).

13 Das galt zu Beginn seiner Karriere auch für den nachmaligen k.u.k. Botschafter in Konstantinopel, Johann Markgraf Pallavicini. Vgl. E. Würfl, Die Tätigkeit des Markgrafen Pallavicini in Konstantinopel 1906–1914, Wien 1951, 5.

Armee umzugehen und sich dabei auch auf die Dominanz des deutsch-österreichischen Elementes einzustellen.

Auf dieser militärischen Ebene dürfte die Nationalität in Österreich-Ungarn nach 1866 allerdings eine untergeordnete Rolle gespielt haben, wenn der Offizier gut Deutsch sprach, begabt, erfolgreich, und vor allem loyal zum Herrscherhaus war. Aus Pomiankowskis Feder gibt es keine Berichte über seine Zeit in den verschiedenen Militärschulen. Der nur drei Jahre ältere Jan Romer¹⁴ allerdings, der spätere Generalinspekteur der polnischen Armee, beschrieb in seinen Erinnerungen die Erfahrungen eines Polen in k.u.k. Militärschulen.¹⁵ Die Lehrer seien in ihrer Tätigkeit „mannhaft, gewissenhaft und unparteiisch“ gewesen. Die Mehrheit seiner Kameraden hätte aber nur „ein gedämpftes Nationalgefühl“ gehabt, sogar die Tschechen und Kroaten. „Nur die Ungarn und Polen hatten sich das volle Bewußtsein ihrer [nationalen] Zugehörigkeit erhalten.“¹⁶ Romer, der sich als Kern eines polnischen Kreises an seiner Schule beschrieb, berichtet in dem Buch auch, daß seine schwächeren Deutschkenntnisse ihm Probleme bereitet hätten. So sei er wegen seines polnischen Akzentes und weil er gegenüber dem Kommandanten der Kriegsschule „auf seiner Meinung beharrt“¹⁷ habe, an der Kriegsschule abgelehnt worden, was seine national-polnische Einstellung nur noch verstärkt habe.

Pomiankowski hatte derartige Probleme nicht. Sein Deutsch war – wenn man aus seinen späteren dienstlichen Berichten schließt – exzellent, schließlich war er seit frühester Jugend auf Schulen gewesen, an denen die Unterrichtssprache Deutsch war. Die polnische Herkunft hatte ganz offensichtlich keinerlei negative Auswirkungen auf seine Karriere, und so haben wir es mit einem dem österreichischen Herrscherhaus vollkommen loyalen Offizier zu tun, der mit 34 Jahren am 1. November 1901 seinen Dienst als Militärattaché in der serbischen Hauptstadt Belgrad antrat.

2. Der Habsburger im Ausland: Pomiankowskis Tätigkeit auf dem Balkan und im Nahen Osten

Josef Pomiankowski blieb sechs Jahre in Serbien und erlebte dort eine Zeit des vollkommenen Umbruchs. Das galt für die serbische Innenpolitik wie auch für die Beziehungen des Balkanstaates zu Österreich-Ungarn. Noch 1881 hatte König Milan Obrenović ein Militärbündnis mit Österreich-Ungarn abgeschlossen, das Serbien während des Krieges mit Bulgarien 1885 vor der vollständigen Niederlage rettete.¹⁸ Obwohl das Bündnis funktionierte, hatte der österreichfreundliche Milan durch den verlorenen Krieg sämtlichen Kredit im Lande verspielt. 1889 mußte er zu Gunsten seines Sohnes Alexander abdanken, der Wien bereits erheblich ferner stand als sein Vater. Im November 1901,

14 Vgl. H. P. Kosk, *Generalicja*, 131, (1).

15 J. Romer, *Pamiętniki*, Lemberg u. a. 1938.

16 Ebenda, 6.

17 Ebenda, 7.

18 Vgl. R. C. Hall, *The Modern Balkans. A History*, London 2011, 64f.

parallel zu Pomiankowskis Eintreffen, war in Belgrad aber schon eine neue Verschwörung in Gange, die nichts weniger als einen Regizid zum Ziel hatte. 1903 war es so weit: Eine Gruppe von Offizieren ermordete König Alexander und Königin Draga. Dieser in ganz Europa mit Abscheu aufgenommene Doppelmord besiegelte die Wende der serbischen Außenpolitik und die endgültige Entfremdung zwischen Serbien und Österreich-Ungarn.

Auch Pomiankowskis nächste dienstliche Station war ein Land im Umbruch: das Osmanische Reich. Am 1. November 1909 begann der nunmehrige Oberst Josef Pomiankowski seinen Dienst in Konstantinopel. Im Jahr zuvor hatten die Jungtürken den absolutistisch herrschenden Sultan Abdulhamid gestürzt. Die inneren Unruhen im Osmanischen Reich benutzte Österreich-Ungarn, um Bosnien und die Herzegowina, die bereits unter Verwaltung der Donau-Monarchie standen, zu annektieren. Eine internationale Krise folgte, die Österreich-Ungarn international isoliert durchstehen mußte. Im Osmanischen Reich erlitt der Handel Österreich-Ungarns durch einen mehrere Monate dauernden Boykott österreichischer Waren und Unternehmen schweren Schaden. Der italienisch-osmanische Krieg um Libyen 1911, die Balkankriege 1912/1913 und die Versuche der europäischen Großmächte, vor allem Rußlands, Frankreichs und Großbritanniens, das Osmanische Reich in Interessezonen zu zerlegen, kennzeichneten diese Phase vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Zwischen 1914 und 1918 befehligte Pomiankowski schließlich den gesamten militärischen Apparat Österreich-Ungarns im Osmanischen Reich und befaßte sich darüber hinaus mit Aufgaben, die für einen Militärbevollmächtigten außerordentlich ungewöhnlich waren.¹⁹

Sowohl in Belgrad als auch in Konstantinopel war Pomiankowski über seine militärischen und nachrichtendienstlichen Aufgaben hinaus intensiv mit Fragen der Wirtschaft und der pro-habsburgischen Propaganda befaßt. Dabei war der Offizier keineswegs nur Beobachter – Pomiankowski entwickelte selbst Handlungskonzepte, setzte diese bei den militärischen k.u.k.-Zentralstellen in Wien durch und vor Ort um. In Belgrad war er zunächst aktiv damit beschäftigt, den Verkauf österreichisch-ungarischer Geschütze an die serbische Armee gegen Konkurrenz aus allen anderen europäischen Ländern zu fördern. Dazu zählten auch ein Konzept zur Kreditfinanzierung des Geschäftes und hinterhältige Winkelzüge zur Diskreditierung der Konkurrenz.²⁰ In Konstantinopel baute Pomiankowski während des Krieges dann eine regelrechte Organisation auf, die nichts anderes zum Ziel hatte, als kriegswichtige Rohstoffe in der Türkei aufzukaufen, Rohstoffquellen unter österreichische Kontrolle zu bringen und Absatzmöglichkeiten für Produkte der Industrie Österreich-Ungarns zu finden.²¹ Darüber hinaus schuf der Militärbevollmächtigte eine schlagkräftige Propaganda-Organisation im Osmanischen Reich, deren Aufgabe es zum einen war, das Ansehen und die Bekanntheit Österreich-Ungarns im Vorderen

19 Pomiankowskis Tätigkeit in Serbien und der Türkei ist ausführlich dargestellt worden in A. Will, *Gegenspieler*, 199–213. Das Folgende beschränkt sich auf einige wenige, für die Grundthese dieses Textes wichtige Punkte.

20 Ebenda, 196–198.

21 Vgl. ebenda, 209–211.

Orient zu erhöhen, zum anderen den Einfluß des deutschen Verbündeten auf die Köpfe und Herzen der Osmanen im Sinne der Habsburgermonarchie zu begrenzen. Dabei setzten Pomiankowski und sein „Presse- und Propagandabüro“ auf Beeinflussung und Bestechung der osmanischen Presse, kulturelle Propaganda wie Theater- und Operetten-Aufführungen, Ausstellungen und Konzerte, sowie auf eine intensive Propaganda mit dem neuesten verfügbaren Medium – dem Film.²²

Bemerkenswert ist das Umfeld, in dem Pomiankowski tätig war. Nicht nur befand er sich über viele Jahre hinweg im Ausland, auch seine unmittelbare soziale Umgebung, die der Botschaft nämlich, war multiethnisch geprägt und spiegelte damit die Verhältnisse der Habsburgermonarchie. In der Organisation Pomiankowskis in Konstantinopel arbeiteten Deutsche, Ungarn, Tschechen und Juden. Der österreichisch-ungarische Botschafter János Markgraf v. Pallavicini entstammte einer italienisch-ungarischen Familie, der Erste Botschaftsrat Graf Trauttmansdorf war Deutsch-Österreicher und auch der Rest des Botschaftspersonals war ethnisch bunt gemischt:

*Botschaftsrat war noch Ivan Graf Csekonics, Ungar, Legationsrat Herr von Panfili, Italiener, Botschaftssekretäre Herr von Grigorcea, Rumäne und Baron Biegeleben, Deutscher, Attachés Herr von Hevesy, Ungar, und Baron Malfatti, Italiener; Konsul war Herr Csurscsin, ein Serbe, und Konsularattaché Herr Bedřich Stepanek, Tscheche.*²³

Diese habsburgischen Verhältnisse führten nun keineswegs zu schweren Konflikten. Insgesamt war die österreichisch-ungarische politische, wirtschaftliche und militärische Vertretung im Osmanischen Reich sogar außerordentlich gut organisiert und schlagkräftig.²⁴ Für Pomiankowski scheint diese Vielfalt der Nationen, die gemeinsam einem Staat dienten, sogar etwas Wertvolles gewesen zu sein. Die multiethnischen Erfahrungen der Habsburger sah er nämlich als eine Grundlage, von der aus der Kampf um Einfluß im Osmanischen Reich mit den Deutschen zu führen wäre. Da Österreich-Ungarn im Vergleich zu Deutschland über erheblich geringere materielle Mittel verfügte, um in diesem Konkurrenzkampf zu bestehen, mußte ein anderer Ansatz gefunden werden. Pomiankowski ging dabei von der Beobachtung aus, daß den Deutschen im Osmanischen Reich etwas fehlte, das man heute als „interkulturelle Kompetenz“ bezeichnen würde. Eben das sah Pomiankowski aber als ausschlaggebendes, immaterielles Kapital des multinationalen Österreich-Ungarn im Kampf um Einfluß im Osmanischen Reich. Im Jahre 1917 deutete Pomiankowski diesen Gedanken in einem Bericht nach Wien so an:

Die Deutschen erfreuen sich als Verbündete der Unterdrücker nur geringer Sympathien im Lande. Dazu kommt noch das schroffe, wenig schmiegsame Auftreten der Deutschen, welches ihnen den letzten Rest von Sympathien verscherzt hat. [...] Ein um so erfreulicheres Bild zeigt sich jedoch im Verhältnis der Bevölkerung zu den österr. ung. Soldaten in Syrien. Alle Meldungen erklären einstimmig, dass die Österreicher u. Ungarn sich

22 Vgl. ebenda, 208f. und ausführlich A. Will, Weltmacht, 124–181 (7).

23 J. Pomiankowski, Zusammenbruch, 42, (3).

24 Vgl. A. Will, Weltmacht, 96–181, (7).

*allgemeinster Sympathien erfreuen [...] Das Geheimnis dieser Sympathien liegt lediglich im korrekten, freundlichen und nicht überhebenden Verhalten unserer Offiziere und Mannschaften gegenüber den türkischen Kameraden und der einheimischen Bevölkerung. In diesen Sympathien liegt ein Kapital, das politisch auszunützen vielleicht nicht außer dem Bereich der Möglichkeit liegt.*²⁵

Die Fähigkeit, kulturelle Codes zu verstehen und für seine Zwecke zu nutzen, war für den Militärbevollmächtigten jedenfalls eine wichtige Qualität.²⁶ So wie er diese Fähigkeit seinen österreichisch-ungarischen Landsleuten zubilligte, so sprach er sie den Deutschen ab:

*Das innere Wesen des Deutschen – in einer biederen Offenherzigkeit, bei geringer Berücksichtigung der Empfindungen [...] der übrigen Mitmenschen bestehend – steht mit jenem der Türken und Orientalen, die im Verkehr das Hauptgewicht auf Höflichkeit und gegenseitige Schonung der Gefühle, Sitten und Gebräuche legen, in diametralem Gegensatz. Die hieraus resultierende Schwierigkeit und oft Unmöglichkeit, sich gegenseitig zu verstehen, erschwerte nicht nur die Arbeit der deutschen Offiziere und sonstigen Organe, sondern machte überhaupt alle Bemühungen, ein herzliches oder wenigstens freundliches Verhältnis zwischen den beiden Parteien anzubahnen, oft illusorisch.*²⁷

Pomiankowskis eigene Einstellung zu den „Türken und Orientalen“ kann man als zwiespältig beschreiben. Auf der einen Seite achtete er die persönlichen Tugenden und Qualitäten der Osmanen, auf der anderen Seite lehnte er die politischen und religiösen Verhältnisse des Osmanischen Staates ab. Dabei war er jedoch frei von chauvinistischer Überheblichkeit. Die Türken sah Pomiankowski als die „besten Soldaten der Welt, wahre Gentleman des Orients und das sympathischste unter allen Völkern des nahen Ostens“,²⁸ sie seien „eines der demokratischsten Völker der Erde“,²⁹ das Antisemitismus nie gekannt habe.³⁰ Allerdings sei ihre Religion, der Islam, Ursache des Niedergangs des osmanischen Staates. Ähnlich wie später Kemal Atatürk betrachte Pomiankowski den Islam als Haupthindernis für die Modernisierung des Landes.³¹ Nur diese persönliche, weitgehend vorurteilslose, aus den Erfahrungen Habsburgs geschöpfte Achtung vor den Qualitäten der Menschen des Gastlandes ermöglichte es Pomiankowski aber, seine anti-deutsche Propagandastrategie zu entwickeln, die fast vollständig auf solchen „weichen“ Faktoren aufgebaut war.

Derartige Sympathien und Haltungen bedeuten nun jedoch nicht, daß Pomiankowski etwa osmanische politische und militärische Interessen über die Österreich-Ungarns gestellt hätte. Ganz im Gegenteil. Es lag dem Feldmarschalleutnant Pomiankowski zwar

25 Pomiankowski an Chef des Generalstabes, 6. Januar 1917, Kriegsarchiv, Wien, 1917, Präs. 47/1/7.

26 Vgl. J. Pomiankowski, Zusammenbruch, 18f, 247, (3).

27 Ebenda, 245.

28 Ebenda, 18.

29 Ebenda, 23.

30 Ebenda, 24.

31 Ebenda, 25.

fern, die Türkei zu zerstückeln und sie zu kolonialisieren – überragenden politischen, militärischen und ökonomischen Einfluß der Donaumonarchie betrachtete er hingegen als erstrebenswert. Im Dezember 1917 formulierte er das in einem Privatbrief an den Generalstabschef Arthur Arz v. Straußenburg:

*Vor allem kann es nicht gleichgiltig [sic] sein, ob die in Zukunft viel besser organisierte und schlagkräftige türkische Armee – mindestens 1 ½ Millionen Mann – mit oder gegen uns steht; zweitens kommt der Türkei als Bezugsquelle für Rohstoffe ganz besonders in Betracht.*³²

Bemerkenswert ist an dieser Aussage noch ein weiterer Aspekt: Noch Ende 1917 glaubte Pomiankowski fest an die Zukunft Österreich-Ungarns und entwickelte Vorstellung für eine Orientpolitik seines Landes nach Kriegsende. Die nationalistischen Zentrifugalkräfte, die zwischen Wien, Prag, Krakau und Budapest bereits wirkten, scheinen auf den Offizier wenig Eindruck gemacht zu haben. Pomiankowski verhielt sich absolut loyal und arbeitete für das Fortbestehen der multiethnischen k.u.k. Monarchie. Sympathien für die nationalen Bestrebungen etwa der Balkanvölker zeigte er nie, ja in seinen Berichten offenbarte sich eine tief verwurzelte Ablehnung der nationalistischen Exzesse auf dem Balkan.³³ Gegen pan-slawische Versuchung war Pomiankowski absolut immun. Seine polnische Nationalität war so am Ende des Ersten Weltkrieges, als Österreich-Ungarn schließlich zusammenbrach, in der Identität als Habsburger aufgegangen.

3. Vom Habsburger zum Polen: Die Konstruktion einer neuen Identität

Das Ende des Krieges bedeutete für Josef Pomiankowski das Ende seines Lebens, wie er es bisher gekannt hatte. Das Land, dem er Jahrzehnte gedient hatte, gab es nicht mehr; die Armee die seit seinem zehnten Lebensjahr sein Zuhause gewesen war, löste sich auf. Die Aufgabe in Konstantinopel war damit in jedem Fall beendet, und so schiffte sich Pomiankowski am 6. Januar 1919 auf dem türkischen Schiff „Reschid Pascha“ ein, das ihn nach Triest brachte. Von dort reiste Pomiankowski weiter nach Wien – in die Hauptstadt eines Landes, das nun nicht mehr das seine war.³⁴ Pomiankowski wurde im Jahre 1919 auf diese Weise zu etwas gemacht, was er wohl nie hatte sein wollen – die Identität des Habsburgers polnischer Zunge, der am Bosphorus mit anderen Habsburgern

32 Pomiankowski an Arz, 27. Dezember 1917, KA, Wien, AOK, Op. Abt., Op. geh., Karton 463, Hervorhebungen wie im Original.

33 Die serbische Politik betrachtete Pomiankowski als irredentistisch und grundsätzlich gegen Österreich-Ungarn gerichtet. So schrieb er zum Beispiel im August 1905: „Die direkte feindliche Haltung der Serben gegen unsere Monarchie ist übrigens auch in keiner anderen Richtung durch den Regierungswechsel beeinflusst worden. Sie zeigt sich besonders in der allgemeinen Tendenz, die österreichisch-ungarischen Serben nach Möglichkeit in der Richtung zu beeinflussen, um die Gegensätze im Inneren unserer Monarchie tunlichst zu verschärfen.“ Pomiankowski an Beck, 27. August 1905, in: A. Radenic (Hrsg.), Österreich-Ungarn und Serbien 1903–1918. Dokumente aus Wiener Archiven, III, 1905, Belgrad 1985, 405.

34 Vgl. J. Pomiankowski, Zusammenbruch, 427–432, (3).

verschiedener Nationalität zusammengearbeitet hatte, wurde zwangsweise auf den Polen reduziert. Es galt, sich anzupassen.

Das war zunächst kein Nachteil: Da Pomiankowski nun die Staatsbürgerschaft der jungen polnischen Republik besaß, konnte er – anders als Deutsche oder Deutsch-Österreicher – im Juli 1919 für kurze Zeit nach Konstantinopel zurückkehren, um seine Angelegenheiten zu ordnen und den Abtransport zurückgebliebenen Besitzes in die Wege zu leiten.³⁵ Zurück in Mitteleuropa stellte sich nun allerdings die Frage nach einer neuen Beschäftigung. Der alte Soldat war mittel- und besitzlos, er hatte aber seine Frau und zwei Töchter zu versorgen. Es ist anzunehmen, daß es dieser Grund war – nicht aber national-polnische Begeisterung – der Pomiankowski bewogen hatte, schon am 25. März 1919 der neuen polnischen Armee beizutreten.³⁶

Der junge polnische Staat brauchte hingegen vor allem Soldaten und Offiziere. Die Zweite Republik war in allen Himmelsrichtungen in Auseinandersetzungen um die Grenzziehung verwickelt. In den Versailler Verhandlungen stellte Polen an alle Nachbarn territoriale Forderungen: im Westen an Deutschland, im Osten an die Ukraine und sogar im Süden an die neue tschechische Republik.³⁷ Im Westen wurden diese Grenzen im Wesentlichen durch die Alliierten festgelegt, im Osten jedoch hatte die junge Republik durchaus Möglichkeiten, durch eigenes Handeln ihre Grenzen zu erweitern. Ab Januar 1919 kam es zu militärischen Auseinandersetzungen mit der Roten Armee in Litauen. Seit Mai/Juni des Jahres tobte ein Krieg mit den Truppen der ukrainischen Republik. Am 7. Mai 1920 gelang es den Polen, die Hauptstadt Kiew einzunehmen. Doch schon einen Monat später führte eine Offensive der Roten Armee zum vollständigen Zusammenbruch der polnischen Front, und Mitte August 1920 standen die Russen vor Warschau. Im Herbst wendete sich das Blatt erneut: Die polnische Armee schlug die Rote Armee vor den Toren Warschaus und stellte die Lage vom Frühjahr 1920 annähernd wieder her. Es folgte ein Waffenstillstand, der die Republik Polen ohne die erhoffte Beute – die Ukraine – sah. Schon im Mai 1921 eskalierte dann die Situation im Westen. Den so genannten Dritten Schlesischen Aufstand in den umstrittenen deutschen Gebieten Schlesiens unterstützte Warschau massiv. Allerdings endete auch dieser Aufstand mit einer nur schlecht durch einen von den Alliierten vermittelten Waffenstillstand verbrämten Niederlage. Trotzdem gelangte unter französischem Druck der industrialisierte Teil Oberschlesiens schließlich in den Bestand der polnischen Republik.³⁸

Die wirtschaftlichen Voraussetzungen Polens für eine derartige, durchaus expansive Politik waren denkbar schlecht. Der Erste Weltkrieg hatte erhebliche Schäden hinterlassen,

35 Ebenda, 72.

36 Karta Ewidencyjna. Centralne Archiwum Wojskowe, Warschau. Kol. Gen. i Osob, Pomiankowski Józef.

37 Vgl. zu den polnischen Vorstellungen über die Grenzregelungen im Osten, wie sie für die Pariser Friedenskonferenz formuliert wurden: Sekretarjat Jeneralny Delegacji Polskiej, Nota o wschodnich granicach Polski. In: Akty i dokumenty dotyczące sprawy granic Polski na konferencji pokojowej w Paryżu 1918–1919, Część 1, Program terytorjalny delegacji, Paris 1920, 128–133. Analog für die Westgrenzen Sekretarjat Jeneralny Delegacji Polskiej, Nota o sprawie granic zachodnich państwa polskiego, In: ebenda, 112–123. Siehe auch W. Borodziej, Geschichte Polens im 20. Jahrhundert, München 2010, 108–110.

38 Vgl. für eine Zusammenfassung dieser Ereignisse ebenda, 111–122.

durch direkte Kriegseinwirkungen waren die Infrastruktur und industrielle Kapazitäten weitgehend zerstört. Zudem hatten alle Kriegsparteien das Gebiet der neuen Republik gründlich ausgeplündert und die landwirtschaftliche Produktion lag am Boden.³⁹ Entsprechend befand sich die neu gegründete polnische Armee in keinem guten Zustand.⁴⁰ Ihr Generalinspekteur Jan Romer beschrieb in seinen Erinnerungen die Situation später so:

Die materielle Situation der Armee war erbärmlich. Die Soldaten hatten nur eine Garnitur Unterwäsche, wenn sie wuschen, gab es nichts zum Wechseln. Gleiches galt für Uniformen. Häufig fehlten auch Waffen, und die Munition war erschöpft. [...] So hätte man den Krieg vielleicht noch einige Wochen fortsetzen können. Aber es standen ja [nur] einige zehntausend Soldaten unter Waffen, eine halbe Millionen Rekruten war dagegen im Anmarsch, über deren Ausrüstung man sich Gedanken machen mußte.⁴¹

Diese Ausrüstung war nach Lage der Dinge nur im Ausland zu erhalten, und so führte seine erste Verwendung den frisch gebackenen polnischen Generalleutnant Pomiankowski zurück in die alte Kaiserstadt Wien. Für vier Monate war er dort als Chef einer Kommission tätig, die Ausrüstung für die polnische Kavallerie aus alten österreichisch-ungarischen Beständen erwarb.⁴² Nach der Zeit in Wien folgte ein kurzes Zwischenspiel Pomiankowskis als Chef der polnischen Militärmission für Schweden, Dänemark und Norwegen mit Sitz in Stockholm,⁴³ bevor er schließlich nach Paris versetzt wurde.

Man kann sagen, daß Pomiankowski dort eine Schlüsselposition für die Handlungsfähigkeit der polnischen Armee bekleidete. Er übernahm nämlich von seinem Vorgänger Jan Romer die Leitung der polnischen Militär-Einkaufskommission in Frankreich. Diese Organisation war es letztlich, die unter abenteuerlichen Umständen die Versorgung der polnischen Truppen mit Unterwäsche, Uniformen und Stiefeln, Pferden, Lkws und Kampfflugzeugen, Waffen, Munition und auch Lebensmitteln sicherstellte. Zum geringeren Teil kaufte die polnische Regierung dieses Material für Bargeld an, zum größeren Teil wurden die Verbindlichkeiten mit einem Kredit der französischen Regierung beglichen, der im Zuge einer französisch-polnischen Militärkonvention in Höhe von 400 Millionen France bewilligt worden war.⁴⁴ Pomiankowski dürfte wegen seiner wirtschaftlichen Kenntnisse, die er sich in Serbien und dem Osmanischen Reich erworben hatte, für diesen Posten ausgewählt worden sein. Trotz seiner fachlichen Qualitäten hatte er jedoch in der neuen nationalpolnischen Armee einen außerordentlich schweren Stand.

39 Vgl. ebenda, 97–99.

40 Vgl. zum Personalbestand, zur Ausbildung und Ausrüstung der neuen polnischen Armee im Jahre 1918: B. Woszczyński: Ministerstwo Spraw Wojskowych 1918–1921, Warschau 1972, 38–43.

41 J. Romer, Pamiętniki, 167f (15).

42 Karta Ewidencyjna, Centralne Archiwum Wojskowe, Warschau. Kol. Gen. i Osob, Pomiankowski Józef.

43 Ebenda.

44 Vgl. zur Finanzierung des polnischen Militärs B. Woszczyński, Ministerstwo, 218–222, (40). Vgl. zur Tätigkeit der Mission K. Sandomirski, Polska Misja Wojskowa Zakupów w Paryżu w Latach 1919–1920, in: Wojskowy Przegląd Historyczny, 1978, 4, 64–98. Jan Romer hat seine Tätigkeit als Gründer dieser Kommission ebenfalls umfangreich in seinen Memoiren verarbeitet. J. Romer, Pamiętniki, S. 167–195, (15).

Anfeindungen und Intrigen gegen ihn erreichten ein kaum erträgliches Maß, das alle in der österreichisch-ungarischen Armee ausgestandenen Konflikte als Meinungsverschiedenheiten⁴⁵ harmloser Art erscheinen lassen mußte. Die Ursachen dieser regelrecht gehässigen Angriffe ist offensichtlich: Pomiankowski fehlte es an Stallgeruch und seine bis zuletzt den Habsburgern erwiesene Loyalität machte ihn den strammen polnischen Nationalisten, die nun in Warschau das Sagen hatten, verdächtig. Hinzu kam, daß jüngere Offiziere seines Stabes nicht verstehen konnten, daß ihnen trotz ihrer gefestigten nationalistischen Ideologie der alten Habsburger vorgezogen wurde. Pomiankowski hatte wegen seiner Verwendungen im Ausland, aber wohl vor allem wegen seiner Loyalität zur österreichisch-ungarischen Monarchie, nie Verbindungen zur nationalpolnischen Bewegung unterhalten. Es sei an dieser Stelle nochmals erwähnt, daß seine Autobiographie ausschließlich auf Deutsch in einem Wiener Verlag erschien. Eine polnische Ausgabe existiert bezeichnenderweise bis heute nicht.

Wie sehr Pomiankowski isoliert war, zeigt ein Blick auf die Zusammensetzung des polnischen Offizierskorps in den frühen 20er Jahren. Rund 30 Prozent der Offiziere hatten vorher in der ehemaligen österreichisch-ungarischen Armee gedient, 31 Prozent in der ehemaligen russischen und rund sieben Prozent in deutschen Armeen. Der Rest, also rund 32 Prozent, waren vor 1919 Angehörige der polnischen Legion, der nationalpolnischen Haller-Armee oder der kurzlebigen Armee des Königreichs Polen gewesen.⁴⁶ Dieses Drittel war natürlich ideologisch besonders gefestigt und verstand sich als Elite, deren Aufgabe es war, den polnischen Nationalstaat zu neuem Glanz zu führen. Diese Offiziere waren überdurchschnittlich stark in Ausbildungseinheiten und der Intendantur⁴⁷ vertreten, und sie dominierten auch den militärischen Geheimdienst des Generalstabes.⁴⁸ All das waren Schlüsselpositionen. Pomiankowski mußte also als Chef der Einkaufsmission vor allem mit diesen gefestigten Nationalisten zusammenarbeiten. Sein unmittelbarer Vorgesetzter im Warschauer Kriegsministerium war ein solcher: Vizekriegsminister Kazimierz Sosnkowski, einer der engsten Mitarbeiter des Marschalls Józef Piłsudski. In den Jahren 1914–1916 hatte er als dessen Staatschef gedient und war gemeinsam mit dem Marschall ab Juli 1917 in Magdeburg interniert. Sosnkowski war Mitglied der PPS⁴⁹ und vor allem 1908 in Lemberg Mitbegründer des „Związek Walki Czynnej“ (ZWC).⁵⁰ Dabei handelte es sich um eine geheime Militärorganisation, die sich der Vorbereitung eines bewaffneten Aufstandes zur Wiederherstellung der polnischen Staatlichkeit verschrieben hatte.⁵¹

45 Vgl. Will, *Gegenspieler*, 211–213 (4).

46 B. Woszczyński, *Ministerstwo*, 225, (40).

47 Ebenda.

48 T. Kmiciek, *Sztab Generalny Wojska Polskiego 1918–1939*, Warschau 2012, 60.

49 Polska Partia Socjalistyczna. Links-nationalistische Partei, die nach einer Spaltung seit 1906 von Piłsudski geführt wurde.

50 H. P. Kosk, *Generalicja*, 178f, (1).

51 Vgl. zur Geschichte dieser und anderer paramilitärischer polnischer Formationen in Polen: M. Wiśniewska, *Związek Strzelecki 1910–1939*, Warschau 2010.

Doch auch von den aus der österreichisch-ungarischen Armee stammenden Offizieren hatte ein Mann wie Pomiankowski, also ein loyaler Habsburger, der einen vergleichsweise hohen Rang in der alten Armee inne hatte, wenig Gutes zu erwarten. So wurde zwar der Generalstab von ehemaligen österreichisch-ungarischen Offizieren dominiert – die allerwenigsten hatten allerdings höhere Ränge und noch weniger einflußreiche Positionen in der alten Monarchie bekleidet. Nur einzelne Offiziere hatten wie Pomiankowski die Kriegsschule in Wien absolviert und so den Status eines Generalstabsoffiziers erreicht.⁵²

Auffällig an den Konflikten, die Pomiankowski zu bestehen hatte, ist darüber hinaus eine Verrohung der Umgangsformen und des Stils im Vergleich zu österreichisch-ungarischen Zeiten. Hier zeigt sich deutlich das Symptom einer im extremen Nationalismus degenerierenden Moderne, die auf die Integrität und die Verfassung, ja den Wert des Einzelnen wenig gibt, sondern dafür die „Tat“ über alles stellt. Jan Romer überschrieb nicht umsonst den Abschnitt seiner Erinnerungen über den Beginn seine Zeit als Chef der Einkaufskommission mit dem Ausruf: „Ohne Formalitäten an die Arbeit!“⁵³

Ein schwerer Konflikt, in dem sich all diese Befindlichkeiten manifestierten, brach im April 1920 zwischen Pomiankowski und Sosnkowski wegen der Lieferung einer Partie unbrauchbarer französischer Flugzeugmotoren an die polnische Luftwaffe aus. In einem außerordentlich groben Brief verlangte Sosnkowski Aufklärung, wie es dazu kommen konnte und verlangte „eine Erklärung, auf welche Weise die Dinge in Frankreich verrichtet [...] werden, wenn es nicht einmal möglich ist, die Lieferungen sicherzustellen, die in den Berichten angekündigt wurden“.⁵⁴ Zudem schickte Sosnkowski seinen unhöflichen Brief in einem gewöhnlichen Briefumschlag, so daß er in der Kanzlei geöffnet und allen Mitarbeitern der Mission bekannt wurde, was Pomiankowski als persönlichen Affront wertete.⁵⁵ Inhaltlich wies Pomiankowski dem Vizeminister detailliert nach, daß dieser die von ihm selbst erlassenen Vorschriften zur Abnahme von Lieferungen nicht kannte, Mitarbeiter des Kriegsministeriums die Qualität zu kontrollieren hatten, die Schuld an der Lieferung defekter Materials also in Sosnkowskis eigenem Haus zu suchen war. Zum Schluß seines Schreibens an seinen Vorgesetzten ging Pomiankowski dann in einer Weise auf Form und Ton des Minister-Briefes ein, die zeigt, wie sehr er sich in seiner persönlichen Integrität als Mensch und Offizier angegriffen gefühlt haben muß:

Ich stelle fest [...], daß alle gegen mich vorgebrachten Vorwürfe völlig grundlos und ungerechtfertigt sind. Völlig unangebracht stößt der flegelhafte Ton des Briefes auf, den Sie – selbst wenn Sie Recht hätten – niemals hätten anschlagen dürfen, schon gar nicht in Briefen an alt gediente Generale, die Ihnen an Rang und Erfahrung weit über sind. Um in Zukunft das Absinken unseres Offizierskorps und besonders der Generalität auf dieses traurige Niveau zu verhindern, lege ich die Angelegenheit in die Hände des Kriegs-

52 H. P. Kosk, Generalicja, 178f, (1).

53 J. Romer, Pamiętniki, 168, (15).

54 Sosnkowski an Pomiankowski, 22. April 1920, Archiv des Pilsudski Institute of America, New York, 701/1/58.

55 Pomiankowski an Sosnkowski, 10. Juni 1920, Archiv des Pilsudski Institute of America, New York, 701/1/58.

*ministers, General Leśniowski, und fordere Genugtuung sowie gegebenenfalls Bestrafung der Schuldigen.*⁵⁶

In der Tat ging noch am gleichen Tag der angekündigte Beschwerdebrief an den Kriegsminister aus Paris ab.⁵⁷ Pomiankowski scheint aus dieser Affäre gerechtfertigt hervorgegangen zu sein, gibt es doch keinerlei Hinweise auf disziplinarische Maßnahmen oder weiteren Schriftverkehr in dieser Sache. Allerdings findet sich in den Akten ein regelrechter Denunziationsbrief eines jüngeren Offiziers, der zeigt, unter welchem Druck Pomiankowski stand und wie wenig seine alte Habsburger Art in der nationalistischen Umgebung des neuen Polen noch in die Zeit paßte. Neben der Unterstellung mangelnder Kompetenz und eines schwierigen Charakters sind es vor allem zwei Vorwürfe, mit denen Pomiankowski durch den Hauptmann Kazimierz Rostworowski angeschwärzt wurde. Zunächst beklagte der Schreiber, Pomiankowski habe die Mission zu einem bürokratischen Ungetüm gemacht, in dem jede Initiative erstickt werde:

*Das ist schädlich in kritischen Momenten, wie den gegenwärtigen, in denen schnelle Ergebnisse von Effektivität, Energie und Initiative abhängen, namentlich die Beschaffung und der Versand von Waffen, Munition und Ausrüstung, die unerlässlich für unsere Armee und die Rettung des Vaterlandes sind.*⁵⁸

Hier ist wieder das Motiv der „Tat“, das Ideal des „Tatmenschen“ im Gegensatz zu einem auch den Formen verpflichteten Handeln zu erkennen. Doch es ist nicht nur ein Mangel an Tatkraft, der Pomiankowski angekreidet wurde – es ist auch ideologische Unzuverlässigkeit:

*Der schlimmste Vorwurf, den man dem General Pomiankowski machen kann, ist sein erschreckender Pessimismus, der sich in regelrechten Zweifeln äußert, ob Polen überhaupt zu retten ist, in unproduktiver Kritik an allem und jeden, was im Lande passiert und getan wird.*⁵⁹

Auch hier deutet sich ein Motiv an, das für große Teile Europas im 20. Jahrhundert Leitmotiv bei der Beurteilung von Menschen werden sollte: Entscheidend für die Beurteilung eines Menschen wurde immer weniger sein Tun und Lassen, entscheidend wurde vor allem anderen seine ideologische Haltung, sein Bekenntnis zu einer politischen Theorie.

Pomiankowski konnte sich trotz all dieser Anfeindungen⁶⁰ auf seinem Posten halten. Das hatte mehrere Gründe. Zunächst trugen die von seiner Kommission veranlaßten Lieferungen maßgeblich dazu bei, die militärischen Auseinandersetzungen der jungen

56 Ebenda.

57 Pomiankowski an Kriegsminister, 10. Juni 1920, Archiv des Pilsudski Institute of America, New York, 701/1/58.

58 Raport poufny w sprawie Wojskowej Misji zakupów w Paryżu, 5. August 1920, Archiv des Pilsudski Institute of America, New York, 701/1/58.

59 Ebenda.

60 Hinzu kamen Anfang 1921 Vorwürfe einer Revisionskommission, die Mission würde verschwenderisch mit Ressourcen umgehen, die Offiziere seien überbezahlt und befleißigten sich eines schmarotzerischen Wohllebens

polnischen Republik zumindest teilweise zu einem Erfolg zu führen. Wenn auch kein Großpolen unter Einschluß Litauens, der Ukraine und ganz Oberschlesiens entstanden war, so war der Staat doch weitgehend gefestigt und aus dem europäischen Mächtekonkurrenz ganz gewiß nicht mehr wegzudenken. Darüber hinaus befeißigte sich Pomiankowski eines Verhaltens, das typisch für Angehörige von Eliten in Diktaturen und Staaten ist, die ihre Legitimation aus einer Ideologie wie beispielsweise dem Nationalismus oder Kommunismus ableiten – öffentliche und demonstrative Loyalitätsbezeugung zu eben dieser Ideologie. So spendete Pomiankowski beispielsweise für das Begräbnis eines Veteranen des polnischen Aufstandes gegen Rußland von 1863 – und sorgte dafür, daß diese Spende auch in der Öffentlichkeit bekannt wurde.⁶¹ Der General nutzte außerdem jede Möglichkeit, seine feste Verbundenheit mit der nationalpolnischen Sache in öffentlicher Rede zu bekunden und die polnisch-französische Freundschaft zu beschwören.⁶² Diese Reden bedienten sich des zeitüblichen nationalistischen Pathos und erscheinen eben wegen dieses hohlen Pathos dem sonst so nüchternen und vor allem in keiner Weise nationalistischen Pomiankowski völlig unangemessen. Man kann Worte wie die folgenden daher als reine Lippenbekenntnisse werten, die nur die Loyalität des Generals zur nationalpolnischen Staatsräson öffentlich dokumentieren sollten:

*Um ihre Aufgabe zu erfüllen, hat die polnische Armee kein größeres Ziel, als eine zweite französische Armee an der Weichsel zu sein, der Vorposten der westlichen Zivilisation zu sein, gegen alle Gefahren, die sie bedrohen. [...] Unsere Armee ist jung, aber ihr Geist ebenso wie ihre Opferbereitschaft und Treue sind die gleichen geblieben wie zu den alten napoleonischen Zeiten.*⁶³

Die Ironie dieser und anderer Reden lag natürlich auch in der Tatsache, daß Pomiankowski als österreichisch-ungarischer Offizier während der Kriege maßgeblich daran beteiligt war, die Entente und damit auch Frankreich im Orient zu schaden, wo es nur möglich war. Das trifft auch auf die historische Referenz am Schluß zu, die Pomiankowski nichts weniger abverlangte als die komplette Umkehr und Verleugnung aller militärischer Traditionen, in denen er als österreichisch-ungarischer Offizier erzogen wurde und gelebt hatte. Dabei war es ihm jedoch möglich, eine historische Kontinuität aus Habsburg zu retten: die Gegnerschaft zu Rußland, in der sich nach der bolschewistischen Revolution nun auch Frankreich befand. Erstaunlicherweise wurde das alles in der französischen Presse zu keiner Zeit thematisiert – obwohl Pomiankowski zu Beginn der 20er Jahre als

in Paris. Pomiankowski persönlich wurden allerdings in diesem Bericht keine Vorwürfe gemacht. Vgl. K. Sandomirski, *Misja*, 4 (40).

61 *Souscription pour les funérailles de Venceslas Gasztowtt [sic], ancien combattant de l'Insurrection de 1863, défenseur de la cause de l'Indépendance de la Pologne*, in: *Bulletin Polonais*, Juli 1920, 384, 162.

62 Vgl. *La pèlerinage annuelle à Montmorency*, in: *Bulletin Polonais*, Juni 1921, 394, 107. *Un dîner en l'honneur du général Weygand*, in: *Le Gaulois*, 21. Dezember 1921, 45784, 2. *Le comité France-Pologne et le général Weygand*, in: *Le Temps*, 22. Dezember 1921, 21692, 2.

63 Ebenda.

Chef der Einkaufskommission und später als Militärattaché einer der prominentesten Vertreter der polnischen Republik in Frankreich war.

Ein dritter Faktor, der das Überleben Pomiankowskis auf seinem Posten in Paris erklärt, ist sein Geschick im Umgang mit Strukturen der militärischen und diplomatischen Bürokratie. So gelang es dem General beispielsweise, Informationen nach Warschau zu lancieren, die von seiner Person ablenkten. Im November 1920 fütterte Pomiankowski, zu diesem Zeitpunkt noch Chef der Einkaufskommission, etwa den Bevollmächtigten des polnischen Finanzminister, Stefan Markowski, mit Informationen über die unhaltbaren Zustände in der polnischen Gesandtschaft und die Unfähigkeit der Gesandten. Er hatte Erfolg: Markowski empfahl⁶⁴ schließlich die Ablösung der beiden Militärattachés⁶⁵ und des polnischen Verbindungsoffiziers⁶⁶ bei Marschall Foch sowie eine Untersuchung des finanziellen Gebarens dieser Stellen. Markowski empfahl aus praktischen Gründen zwar auch die Auflösung der Einkaufskommission – bedachte aber Pomiankowski mit keinem einzigen kritischen Wort. Dieser blieb wirklich bis Ende Februar 1921 Chef der Einkaufskommission und wurde im März des Jahres sogar noch zum Militärattaché in Paris befördert. Zuvor hatte Pomiankowski den Besuch Marschall Józef Piłsudskis in Paris begleitet und wurde dabei auch zu Gesprächen im engsten polnisch-französischen Kreis zugezogen⁶⁷ sowie zu den wichtigen repräsentativen Ereignissen⁶⁸ gebeten.

Pomiankowski blieb noch rund ein Jahr bis zu seiner Pensionierung Ende Januar 1922 im Amt.⁶⁹ Warum der Generalleutnant mit 56 Jahren in Pension ging, ist nur schwer zu klären. Es mag gesundheitliche Gründe gegeben haben, es mag damit zusammenhängen, daß nach den kriegesischen Jahren unmittelbar nach dem Weltkrieg nun die innere Konsolidierung des Landes einsetzte und auch die Armee verkleinert wurde. Vielleicht war der General aber auch politisch zermürbt. Einen Hinweis kann ein Bild Pomiankowskis geben, das während des Besuches Marschall Piłsudskis in Paris aufgenommen worden ist und auch Pomiankowski zeigt.⁷⁰ Der General sieht darauf müde, kränklich und erheblich älter aus, als er zu diesem Zeitpunkt war. Sein Verfall wird offensichtlich, vergleicht man dieses Photo mit einer Aufnahme, die Pomiankowski nur vier Jahre zuvor in österreichischer Uniform in Syrien zeigt.⁷¹ Gesundheitliche Probleme und Unbilden

64 Bericht betreffend die personelle Besetzung der polnischen diplomatischen Vertretungen in Frankreich, 5. November 1920, in: M. Jablonowski/W. Janowski/A. Koseski (Hrsg.), *O niepodległą i granice. Raporty i informacje biura propagandy zagranicznej prezydium rady ministrów 1920–1921*, Warschau-Pultusk 2002, 166–170.

65 „[...] beides Hauptleute ohne militärische Bildung.“ Ebenda, 167.

66 „[...] Herr Morstin, bis vor kurzem Oberleutnant, jetzt Hauptmann, war niemals militärischer Fachmann. Von Beruf ist er Poet – ein Literat. Besonders im Stabe Marschall Fochs, wo die erfahrensten Militärs Frankreichs sind, kann niemand ernsthaft einen Dilettanten wie Herrn Morstin haben wollen.“ Ebenda, 167.

67 Vgl. *L'arrivée à Paris du maréchal Piłsudski président de la République polonaise*, in: *L'Ouest-Eclair*, 4. Februar 1921, 7305, 1.

68 Etwa zum Galaempfang der Stadt Paris für Piłsudski. Vgl. *Réception à l'hôtel de ville. Maréchal Piłsudski, chef de l'état polonais*, in: *Bulletin Municipal Officiel*, 17. Februar 1921, 795.

69 Karta Ewidencyjna. Centralne Archiwum Wojskowe, Warschau. Kol. Gen. i Osob, Pomiankowski Józef.

70 *Maréchal Piłsudski à son arrivée à la Gare du Nord, 1921*, Agence de Presse Meurisse/0030, Bibliothèque nationale de France.

71 Library of Congress, Washington, LC-DIG-ppmsca-13709-00072.

der neuen Zeit scheinen ihren Tribut gefordert zu haben. Pomiankowski zog sich jedenfalls nach Lemberg zurück und veröffentlichte 1927 seine Erinnerungen. Er starb dort zwei Jahre später.

4. Erzwungene Nationalisierung, erzwungene Identität

War also Josef Pomiankowskis antideutsches Handeln im Vorderen Orient während der Jahre von 1914 bis 1918 mit seiner polnischen Nationalität zu erklären, wie dies 1929 der Rezensent seiner Memoiren, der Deutsche Herbert W. Duda, behauptete? Ganz sicher nicht. Mit Nationalismen welcher Art auch immer hatte Pomiankowskis Deutschenskepsis nichts zu tun. Natürlich war er Pole, aber das dürfte nur einen geringen Teil seiner Identität ausgemacht haben. Pomiankowski war vor allem Habsburger.

Man kann ihn ohne Zweifel als eine jener Figuren des langen 19. Jahrhunderts sehen, welche die Idee des „viribus unitis“ aus dem Wappen Kaiser Franz Joseph I. verkörpert haben. Pomiankowskis Loyalität galt Österreich-Ungarn und seinem Kaiser, in Konstantinopel und vorher in Belgrad arbeitete er weitgehend reibungslos mit Angehörigen eines halben Dutzends anderer Nationen zusammen. Was an seinem Handeln gegen Deutschland gerichtet war, das diente den Interessen der Habsburger-Monarchie. Dabei gehörte Pomiankowski zu den Polen, die es „geschafft“ hatten. Er war innerhalb der Institutionen etabliert und kontinuierlich aufgestiegen. Aufstieg und Loyalität verstärkten sich im Laufe dieses Prozesses gegenseitig. In dieser Hinsicht erweist sich einmal mehr das Wort vom „Völkergefängnis Österreich-Ungarn“ als Märchen. Wenn es Transnationalität in Europa je gegeben hat, dann ist sie in dem polnisch-habsburgischen Feldmarschalleutnant und seiner Lebensgeschichte regelrecht verkörpert, und sie ist in seinem Fall untrennbar mit den Verhältnissen in Österreich-Ungarn verbunden.

Die kurze Karriere Pomiankowskis in der nationalpolnischen Armee zeigt hingegen, daß sich ein Mann mit seiner Vergangenheit zwar dort halten konnte, dies aber nur unter unendlichen Schwierigkeiten möglich war. Sie zeigt auch, in welchem Maße sich Werte wandelten und wie sich langsam das Tor zu einer weit brutaleren, gnadenloseren Zeit öffnete, in der schließlich das Bekenntnis zu einer Ideologie und die Zugehörigkeit zu einer (nationalen) Gruppe über Aufstieg und Abstieg, ja Leben und Tod entschieden. Für Pomiankowski – wie für viele andere Europäer auch – war die brutale, spaltende und endgültige Nationalisierung des Kontinents keineswegs die Erfüllung eines lang gehegten Traumes. Für Menschen wie den österreich-ungarischen Feldmarschalleutnant Josef Pomiankowski war dieser historische Prozeß, der ihn schließlich zum polnischen General Józef Pomiankowski machte, eher ein großes Unglück.

BUCHBESPRECHUNGEN

Silke Hensel / Ulrike Bock / Katrin Dirksen / Hans-Ulrich Thamer (Eds.): Constitutional Cultures. On the Concept and Representation of Constitutions in the Atlantic World, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, XII, 467 pp.

Rezensiert von
Helmut Goerlich, Leipzig

This collection of essays under the embracing concept of constitutional culture is a product of a conference mainly held by two research projects allocated at the University of Münster in Westphalia, which are interdisciplinary and not dominated by academic lawyers at all, but on the contrary. Also, these projects widened their horizons by combining their efforts and enlarged the hemisphere they deal with, including the nations adjacent to the Caribbean and the southern Atlantic seas as well.

After a short preface by the editors, one of them, Silke Hensel, offers the first contribution, containing not only a first survey of the contents of the whole book but at the same time a further perspective by dealing with “Constitutional Cultures in the Atlantic World during the ‘Age of

Revolutions” – thus putting some further limitations on the chosen field of research as the sole introduction, even though it is followed by a contribution, already under a different heading and authored by Hans Vorländer, the well known political scientist of Dresden University, who can be seen as an outstanding scholar in questions of constitutionalism. This contribution asks, “What is ‘Constitutional Culture’” and thus adds a further perspective for the concept of the project as a whole.

Apart from this first glances on what it is all about, the book consists of four parts; firstly it deals with “Constitutions in the Atlantic World”, secondly it reports on “Celebrations of the Constitution”, thirdly it takes a look at “Representations of the Constitution and Constitutional Bodies”, fourthly and finally it comes to “The People as Sovereign: Elections” and ends without summing up the results of the whole endeavour. But each part is commented by one person and thus somehow bound to represent a specific bunch of research.

In Part 1, after Vorländer, José M. Portillo Valdés reports on “Early Constitutionalism and the Limits of Liberalism in the Spanish World”; he is followed by Jaime E. Rodríguez O, who tells of “Hispanic Constitutions, 1812 and 1824” and by Klaus Deinelt, who speaks about “The Development of the Constitutional Concepts in the First Part of 19th Century France”.

Then, these first essays are reflected in a first comment by Andreas Biefang who sums them up under “Constitutions and Constitutional Cultures” – thus referring to the core of the whole undertaking.

Part 2 starts with an essay by another editor, Katrin Dircksen, who tells the story of “Representations of Competing Political Orders: Constitutional Festivities in Mexico City, 1824–1846”; she is followed by “Symbolic Politics and the Visualisation of the Constitutional Order during the First French Republic, 1792–1799”, authored by Christina Schröer; and this part stays in France with the essay “The Imponderabilia of Constitutional Celebrations: Constitutional Culture in France during the Long 19th Century” by Armin Owzar – answered by the comment on this part which binds the different narratives together under the headline “Celebrations of the Constitution” by another editor, Hans-Ulrich Thamer.

Part 3 starts with “Representing the Constitution in the US Capitol Building” by Vivien Green Fryd. This is followed by “Embodiments of Ideal Order: Visualisations of Constitutions in Early Southern German Constitutionalism” by Martin Knauer. Next is “Spatial and Temporal Dimensions of Constitutional Culture: Mistrust and the Congress as ‘Ersatz Monarch’ in Michoacán, 1824–1835” by Sebastian Dorsch and “Failing to Construct a Lasting Order: Constitutions and Constitutional Bodies in Yucatan, 1823–1838” by Ulrike Bock; and again the chapter ends with a comment, now “Representations of Constitution and Constitutional Bodies” by Annick Lempérère.

Part 4, relating to “The People as Sovereign: Elections”, starts with “Representa-

tion, Suffrage and Political Order in the River Plate during the Age of Revolutions” by Marcela Ternavasio, followed by “The Symbolic Meaning of Electoral Processes in Mexico in the Early 19th Century” by Silke Hensel again, then “Citizenship without Democracy: The Culture of Elections in France under the Constitutional Monarchy, 1814–1848” by Malcolm Crook and, as the final essay, “Discipline and Elections: Registration of Voters in the USA” by Hedwig Richter, thereafter mirrored in the last comment “Elections and Euro-American Modernity” by Ulrich Mücke.

There is no conclusion at the end; to begin with, one might re-read the introduction by Silke Hensel to substitute such conclusion. Thus, one has to work it out for oneself: the collection as a whole – which as its last part contains the list of authors, but no index at all – discloses a common perspective step by step, but not one single author can be named to have done this. It is a common endeavour. This implies – as compared to books like “A Sociology of Constitutions. Constitutions and State Legitimacy in Historical-Sociological Perspective” by Chris Thornhill, Cambridge, U.K. 2011 – that the perspective of culture and symbols is followed in different ways and styles. It enriches the reader’s insight but he or she sometimes has to behave like an investigative journalist who looks for the common ground of actors behind the visible display. Also, the historical events, which provide for the case studies, are sometimes quite hidden for the European reader. Nevertheless, the collection is a great achievement in comparative studies if one looks at it from the point of view of German academic traditions, which

deal with narrow fields and specialized knowledge only, especially since universal scholars like Max Weber are and remain great exceptions. The topical method, to compare segments of history of different national cultures and different traditions, which are or seem to be completely apart, is still new to us. Therefore it is not astonishing that results are published in English and the editors might hope to be reviewed in English, which might create the proper academic context and climate for the studies presented. Astonishing seems to be that the best known author dealing with constitutional culture within the field of constitutional law, Peter Häberle, is only quoted twice (pp. 189, 215); the wall between the fields seem too high, even though Häberle and his works are well known and received in law faculties of Spanish-speaking countries, which is indicated by the academic honours Häberle receives in such places. Constitutional Cultures differ in different traditions. Unwritten constitutions depend on the implementation of gestures and symbols, which indicate their validity publicly to all the populace, people in power and those out of it. Written constitutions depend in different ways on such tools of their presence in minds and habits, even more so since most of the people under such instruments will not be lawyers specialized in the area, maybe they even have difficulties to read and write at times. Such symbols have been used in ancient times in Greece and Rome as everywhere; they have been used before and after the French Revolution. They are especially visible where an imperial attitude of statehood is combined with the constitutional traditions like in the United States, but the republican rhetoric of revolutionary

new states in the Americas depends on it as well. So it makes sense to follow that line and collect materials and indicators of such cultural traditions, to trace them back to their roots and to have a look at their future. Basically the concept of the collection, to create a common perception of the nation-building processes accompanied by creation of written constitutions, gets visible. It even succeeds in presenting the intrinsic combination of national and constitutional symbols founding a new culture – and that makes a great difference comparing the constitutional cultures of the West with the German Monarchies of the same time and later, in that they are not nationalistic but constitutional in the sense of a new culture, which is using new values to create acceptance of the new order under law, which is the result of an understanding of a constitution as the supreme law of the land. Thus, constitutional cultures seem to be able to contain nationalism. As supreme law, the constitution – from time to time – might even be viewed at as an almost holy scripture, which has to be obeyed, newly interpreted and better understood in the days to come. Stabilizing such a – one may say – cult of law is one of the purposes of “constitutional culture”. While new interpretations might in fact result in a completely different understanding of the historical text of the document, such a culture might help to continue and identify a – so to speak – constitutional nation over different times. The collection of essays helps to reach such notions of culture and might be even better than the presentations at the foregoing conference. Of course, they are of different quality. And they are fragmentary in the sense of just offering few facets of the wide

stream of historical paradigms of constitutional cultures. Of special merit is the fact that the draft and concept of the conference as a whole had considered all the Americas and the Spanish colonies beyond. Thus the book – as well as the conference – widens the horizon, especially in the case of lawyers who normally only perceive the legal traditions in the northern hemisphere. And one of the great advantages of the perspective of social scientists is that they are prone to take up more than the narrow spotlight shed by law; they are free to deal with any type of custom and arrangements in any type of society. Therefore and this way, such studies widen the perspective for lawyers and their sense of protocol, observance and piety. In this sense this book is a very helpful guide through the thick woods and rich domains of social science and history of mankind. Thus, the book is an achievement and should be viewed as such in the academic cultures, which deal with “constitutional cultures” in our times.

Karin Gottschalk (Hrsg.): Gender Difference in European Legal Cultures. Historical Perspectives, Stuttgart: Franz Steiner 2013, 261 S.

Rezensiert von
Martin Heckel, Leipzig

Der hier zu besprechende Band enthält die gesammelten Aufsätze der fünften Konferenz des Forschungsnetzwerks „Gender

Difference in the History of European Legal Cultures“, die im Jahre 2009 in Frankfurt am Main abgehalten wurde. Neben zwei einleitenden Artikeln enthält das Buch insgesamt 17 Aufsätze, die sowohl thematisch als auch regional ganz unterschiedlich ausfallen und zudem verschiedene Epochen der Rechtsgeschichte abdecken. Der Schwerpunkt der Artikel liegt regional freilich im deutschsprachigen Raum, inhaltlich überwiegen Fragen des Familien- und Eherechts, außerdem solche des Strafrechts. Die zeitliche Grobeinteilung des Bandes scheidet den ersten Teil vom Ende des Mittelalters bis zum Beginn der Moderne vom zweiten Teil der Moderne. Aus den 17 Aufsätzen werden hier fünf (zwei aus dem ersten und drei aus dem zweiten Teil) herausgegriffen, die ihren Fokus zumeist auf das Zivilrecht richten, was nicht zuletzt dem Interesse des Rezensenten geschuldet ist.

In Gottschalks einleitendem Artikel „Gender Difference in the History of Law“ (S. 11–32) stellt die Autorin zutreffend fest, dass die rechtliche Differenzierung anhand des Geschlechts im soziologischen Sinne (*gender*; im Gegensatz zum biologischen Geschlecht *sex*) trotz formaler Gleichberechtigung der Geschlechter nach wie vor virulent ist (S. 11). Konkret gehe es um die Untersuchung von Rechtsnormen, die ausdrücklich auf Männer und Frauen Bezug nehmen. Dabei solle untersucht werden, welche Rolle dem soziologischen Geschlecht bei der Bildung von Rechtsnormen zukomme bzw. umgekehrt inwieweit die Rechtsnormen ihrerseits das soziologische Geschlecht konstruieren können (S. 11).

Dieses Problem ist durchaus nicht nur von historischer, sondern auch von aktu-

eller Bedeutung, wie sich gut an einem konkreten Beispiel verdeutlichen lässt. So bestimmt § 1626a Abs. 3 des Bürgerlichen Gesetzbuchs, dass mangels gemeinsamer Sorgeerklärung nicht miteinander verheirateter Eltern, mangels Heirat der Eltern und mangels Übertragung des gemeinsamen Sorgerechts durch das Familiengericht die elterliche Sorge die Mutter hat. Das Vater muss also irgendetwas tun, um auch die elterliche Sorge für sein Kind haben zu können, im Gegensatz zur Mutter. Das ist nur vor dem Hintergrund einer tradierten, das Kindeswohl angeblich am besten fördernden Mutterrolle zu verstehen, was freilich nicht immer der Fall sein muss.

Eben hatten wir es mit einer Geschlechterhierarchie in Ansehung der elterlichen Sorge zu tun. Ein strukturell ganz ähnliches Problem, freilich mit vertauschter Geschlechterhierarchie, beschreibt Inken Schmidt-Voges in ihrem Artikel „The Ambivalence of Order – Gender and Peace in Domestic Litigation in 18th-Century Germany“ (S. 71–81). Zur Wahrung des Hausfriedens stand der Ehemann zu dieser Zeit in einer höheren Stellung als seine Ehefrau. Allerdings konnte von dieser gesetzlichen Regelung der Geschlechterhierarchie in Einzelfällen abgewichen werden, um den Hausfrieden tatsächlich wiederherstellen zu können (S. 80 f.). Das zeigen die von Schmidt-Voges untersuchten Osnabrücker Gerichtsfälle.

Rechtshistorisch interessant sind die Ausführungen von Ellinor Forster in ihrem Beitrag „Between Law, Gender and Confession: Jewish Matrimonial Law Provisions against the Background of Catholic and Protestant Regulations in Austria, 18th and 19th Centuries“ (S. 95–104). Die

Autorin beschreibt eingehend das Sondererecht, das das österreichische Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch für Juden gab, insbesondere indem es vom übrigen Recht abweichende Scheidungsvorschriften vorsah. Vor allem konnte die Ehefrau keine Scheidung bei Ehebruch des Mannes verlangen, wohl aber umgekehrt der Ehemann bei einem Ehebruch der Frau – eine Paradebeispiel dafür, wie an das jeweilige Geschlecht (und hier eher im biologischen Sinne verstanden) unterschiedliche Rechtsfolgen angeknüpft werden können. Im modernen Teil widmet sich Ulrike Klöppel in ihrem Artikel „Who has the Right to Change Gender Status? Drawing Boundaries between Inter- and Transsexuality, 1950–1980“ (S. 187–196) dem sowohl medizinisch als auch rechtlich nur schwer greifbaren Phänomen der Inter- und Transsexualität. Hier vermischen sich biologisches und soziales Geschlecht zu einer kaum noch trennbaren Einheit. Richtig hebt die Autorin hervor, dass die Entscheidung des Bundesgerichtshofs aus dem Jahre 1971, in dem er geurteilt hatte, dass eine Geschlechtsänderung nicht in das Geburtenbuch eingetragen werden könne, wie auch das nachfolgende Transsexuellengesetz von 1980 bestrebt waren, eine Geschlechtsänderung unumkehrbar feststellen zu können (S. 194 f.), nicht zuletzt weil das übrige Recht an das Geschlecht bestimmte Rechtsfolgen knüpft. Klöppel hält diese vor allem von Medizin und Rechtspraxis gefundene Lösung für überdenkenswert, ohne freilich einen konkreten Gegenvorschlag zu machen (S. 195 f.).

Reut Yael Paz thematisiert in ihrem Aufsatz „A Glimpse into the Promised Land of the Law: 20th Century German Jewes-

ses and Their Fragile Acceptance into the International Legal Discipline” die Rolle jüdischer Rechtswissenschaftlerinnen aus Deutschland und Österreich bei der Herausbildung eines „internationalen“ Rechts, wobei allerdings offenbleibt, was genau damit gemeint ist. Davon abgesehen beeindrucken die in der Folge vorgestellten fünf deutsch-jüdischen Juristinnen durchaus. Ausgebildet in Europa von Lehrern wie Hans Kelsen, setzten viele von ihnen nach ihrer erzwungenen Emigration aus Europa ihre Karrieren in den USA oder Israel fort, teilweise bis zum Obersten Gericht des jeweiligen Landes (S. 241 f.). Die Autorin will ihre Forschungen zu dem Thema noch weiter ausbauen (S. 244). Auf die Ergebnisse darf man schon jetzt gespannt sein. In ihrem Beitrag über „Dowry and Business in 20th Century Austria” beleuchtet Sonja Niederacher die Bedeutung der Mitgift gemäß Art. 1218 des österreichischen Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuchs (S. 245–250), die im fraglichen Beispielsfalle die Ehefrau für das Handelsgewerbe ihres Ehemannes zur Verfügung stellte und nach dem Tode ihres Ehemannes zurückfordern konnte. In gewisser Weise dem entgegensteht die Brautgabe des islamischen Rechts, die allein der Ehefrau gebührt (so die zutreffende Einschätzung von Gottschalk in ihrem einleitenden Artikel auf S. 22 f.). Überhaupt steht die Mitgift im Zentrum einer geschlechterbasierten Betrachtung des Rechts, insbesondere des Ehegüterrechts (Gottschalk, S. 14).

Die übrigen Beiträge decken die Rechtsgeschichte der Vergewaltigung im vormodernen Europa (S. 57–70), die Abtreibung (S. 155–174) bzw. die Kindestötung (S. 175–186) ab, haben also einen strafrechtlichen Schwerpunkt. Auch aktuell ist hier eine ge-

schlechterbasierte Betrachtung des Rechts durchaus erhellend. So ist der Straftatbestand der Vergewaltigung im deutschen Strafgesetzbuch erst seit dem 1.7.1997 geschlechtsneutral gefasst. Insgesamt kann man von einem guten Gesamtüberblick über die Geschlechterverschiedenheit in europäischen Rechtskulturen sprechen.

Freilich bleibt abzuwarten, ob die traditionellen Auslegungsregeln für Rechtstexte (also nach Wortlaut, Systematik, Geschichte sowie Sinn und Zweck einer Norm) um die Kategorie der geschlechterspezifischen Auslegung ergänzt werden können. Ausgeschlossen erscheint das nicht, wenn man bedenkt, dass etwa die ökonomische Analyse des Rechts, die nach der wirtschaftlichen Effizienz einer Regelung fragt, durchaus einige Bedeutung gewonnen hat. Genauso könnte man erforschen, inwieweit bestimmte Regelungen auf gewissen tradierten Geschlechterrollen beruhen, und zwar auch und gerade im geltenden Recht. So gesehen ist der Band nicht nur für Historiker und Sozialwissenschaftler, sondern auch für Juristen von besonderem Interesse. Zu seiner Lektüre kann sehr gut geraten werden.

Tobias Brinkmann: Migration und Transnationalität (= Perspektiven deutsch-jüdischer Geschichte, Bd. 4, hrsg. von Rainer Liedtke und Stefanie Schüler-Springorum), Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012, 192 S.

Rezensiert von
David Jünger, Berlin

Tobias Brinkmanns *Migration und Transnationalität* ist einer von sieben Bänden der Reihe *Perspektiven deutsch-jüdischer Geschichte*, die von der Wissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft des Leo-Baeck-Instituts in der Bundesrepublik Deutschland herausgegeben wird. Ziel der Reihe ist es, „einen umfassenden, thematisch organisierten Überblick über die historische Erfahrung der Juden im deutschen Sprachraum vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ zu vermitteln. Der vorliegende Band ist dabei der einzige, der in seiner Ausrichtung die territorialen Grenzen Deutschlands überschreitet und das deutsche Judentum in seiner transnationalen Verflechtung untersucht. Für dieses Vorhaben könnte es kaum einen besseren geben als den an der Penn State University lehrenden Historiker Tobias Brinkmann, der ein ausgewiesener Experte der deutsch-jüdischen Geschichte als transnationaler Migrationsgeschichte ist.

In seiner Einleitung moniert Brinkmann folglich auch, dass sich die „neuere jüdische Geschichtsschreibung [am] nationalstaatlichen Paradigma“ orientieren würde und somit in „viele nationale Untergeschichten, die buchstäblich an den poli-

tischen Grenzen der jeweiligen Staaten beginnen oder enden“, zerfalle. Durch diese Fokussierung sei die „transnationale Dimension der jüdischen Diaspora aus dem Blick geraten.“ In der Tat ist diese von Brinkmann diagnostizierte nationale Verengung symptomatisch für die deutsch-jüdische Historiographie jüngerer Zeit, eine Verengung, die der historischen Dimension jüdischer Geschichte hingegen nicht gerecht wird. Ganz im Gegenteil kann jüdische Geschichte als transnationale Geschichte par excellence begriffen werden; sie zu einer Nationalgeschichte zu verengen, beraubt sie ihres eigentlichen Kerns und ihrer historischen Bedeutung. Auch die deutsch-jüdische Geschichte lässt sich nur verstehen, wenn der Blick die nationalen Grenzen überschreitet. Insofern ist der vorliegende Band eine wichtige Studie, die die jüdische Geschichte Deutschlands als Migrationsgeschichte erzählt und damit nicht den nationalstaatlichen Rahmen, sondern die transnationalen Verflechtungen in den Vordergrund rückt. Einschränkend sei bereits hier erwähnt, dass die Perspektive Brinkmanns vorwiegend eine deutsch-amerikanische ist.

Die Bücher der Reihe sind für ein allgemeines, historisch interessiertes Publikum konzipiert. In diesem Sinne ist auch dieser Band gestaltet: der Text ist selbsterklärend und setzt kein Spezialwissen voraus, auf Fußnoten wird fast vollständig verzichtet und nicht zuletzt besteht die Literaturliste aus lediglich 40 Publikationen. Dennoch spart Brinkmann nicht an Zahlen und Statistiken, Fakten und Namen. In sechs Kapiteln wird eine Zeitspanne von 200 Jahren beleuchtet: von den ersten Auswanderungen deutscher Juden in die Vereinigten Staaten Anfang des 19. Jh.s, über die

Massenemigration ost- und südosteuropäischer Juden ab den 1880er Jahren via Deutschland nach – vorwiegend – Amerika bis hin zu den Vertreibungen und Migrationsbewegungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs sowie der Nachkriegszeit.

Dieser Parforceritt durch 200 Jahre Geschichte ist gewagt, aber besonders in den ersten Kapiteln durchaus gelungen. Brinkmann erzählt von den ersten deutschen Juden, die zunächst nur vereinzelt nach Amerika kamen, bis schließlich größere Emigrationswellen einsetzten. Schon unter diesen waren Personen, die das Land auf lange Zeit prägen sollten, wie z. B. Levi Strauss, der Erfinder der Levi's Jeans. Brinkmann erzählt dicht und spannend von den transnationalen Verflechtungen und von den deutschen Einflüssen in Amerika, und immer wieder bedient er sich auch autobiographischer Dokumente, um seine Erzählung lebendig zu gestalten. Es sind dabei nicht die Geschichten der großen Intellektuellen, die Brinkmann aufgreift, sondern diejenigen der durchschnittlichen Migranten. Brinkmann zeichnet damit den Einfluss der deutschen Migration auf die amerikanische Kultur nach, ohne allein die bereits bekannten Namen zu wiederholen, wie Max Horkheimer, Henry Kissinger oder Marlene Dietrich.

Der deutsche Einfluss war auf verschiedenen Gebieten erheblich. So müsse beispielsweise die Bedeutung der liberalen deutschen 1848er-Flüchtlinge auf die amerikanische Antisklavereibewegung hoch eingeschätzt werden. Der erfolgreichste Export jedoch, so schreibt Brinkmann, sei das Reformjudentum gewesen, das aus Deutschland kommend zu einer der wichtigsten jüdischen Strömungen im heutigen Amerika avanciert ist. „Deut-

sche Juden“ war dabei nicht nur vor 1871, sondern auch danach ein territorial weitestgehend entgrenzter Begriff, der weniger die geographische Herkunft als eine bestimmte kulturelle Situation benannte: „Der positiv wie negativ aufgeladene Begriff ‚German Jews‘ als Symbol für ein jüdisches Establishment ist in den Vereinigten Staaten auf einer innerjüdischen Ebene bis heute gebräuchlich – ein Indiz für die Langlebigkeit eines entterritorialisierten Begriffes, der ursprünglich für ein kulturelles Selbstverständnis stand und sich nach 1880 in ein soziales Statusbewusstsein verwandelte.“

Eines der stärksten Kapitel des Buches ist dasjenige über die jüdische Massenemigration aus Ost- und Südosteuropa ab den 1880er Jahren, die in wenigen Jahrzehnten ungefähr zwei Millionen Juden durch Deutschland nach Amerika führte. Das Geflecht aus Philanthropie, Paternalismus, Abwehr und Geschäftssinn, das für deutsch-jüdische Organisationen und Unternehmen in dieser Periode charakteristisch war, wird von Brinkmann auf wenigen Seiten in seiner ganzen Vielschichtigkeit offengelegt. Und nicht zuletzt zeigt Brinkmann, wie in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s durch Migration und Antisemitismus sowie deren Bewältigung bzw. Abwehr aus den territorial begrenzten Judenheiten eine transnational vernetzte jüdische Diaspora entstand.

Obwohl die ersten Kapitel nahezu vollständig überzeugen, zeigen sich auch hier erste Probleme der Darstellung, die hauptsächlich darauf zurückzuführen sind, dass 200 Jahre auf knapp 200 Seiten verhandelt werden sollen. Vieles wird daher nur angeführt, ohne es näher zu begründen. Problematisch wird dies jedoch dann, wenn

Konvergenzen behauptet werden, die wohl eher Koinzidenzen sind, so beispielsweise bei dem Fall des 1848er Emigranten Friedrich Hecker, der in Amerika zu einem aktiven Kämpfer gegen die Sklaverei wurde. Brinkmann schreibt: „Am 4. Oktober 1862 unterzeichnete der Großherzog von Baden das Gesetz, das die Emanzipation der Juden in Baden bestätigte. Baden war damit der erste deutsche Staat, dessen jüdische Bevölkerung rechtlich vollständig gleichgestellt wurde. Fünf Monate nach Heckers Rede, im Januar 1863, proklamierte Präsident Abraham Lincoln die Emanzipation der Sklaven in den Südstaaten.“ In dieser Darstellung wird ein unmittelbarer Zusammenhang suggeriert, der in dieser Form wohl kaum bestand. Auch an anderen Stellen des Buches finden sich ähnliche suggestive Formulierungen, deren Nachweis Brinkmann schuldig bleibt.

Nach den ersten drei überzeugenden Kapiteln geht im Verlauf des Buches die Stringenz zunehmend verloren. Die Konzentration auf Migration als Grundelement der transnationalen jüdischen Situation wird zugunsten einer etwas allgemeineren deutsch-amerikanisch-israelischen Beziehungsgeschichte vernachlässigt. Besonders die Kapitel zu „Wiedergutmachung“, den deutsch-israelischen Beziehungen oder dem Jerusalemer Eichmann-Prozess entfernen sich zu weit vom eigentlichen Thema oder können die Tiefe der Problematik nicht ganz ausleuchten. Dabei könnte man gerade bei diesen Themen einiges erzählen, würde man z. B. Nahum Goldmanns Rolle als „Staatsmann ohne Staat“, als transnationale, diasporische, jüdische Existenz par excellence ins Zentrum rücken. Oder würde man davon erzählen, wie die „Wie-

dergutmachungs“-Verhandlungen im niederländischen Wassenaar sich aus ihrer Starre lösten, als der Vertreter der deutschen Seite, Otto Küster, und derjenige der israelischen, Felix Shinnar, feststellten, dass sie in ihrer Jugend die gleiche Oberschule besucht hatten. Das von der israelischen Regierung strikt untersagte Deutsch wurde im Verlauf der Verhandlungen doch zur wichtigsten Verhandlungssprache, waren ihrer doch alle Seiten – die jüdische (Claims Conference), die israelische und die deutsche – mächtig. Ähnlich und doch ganz anders gestaltete sich der Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem. Auch hier sprachen die drei Richter Moshe Landau, Benjamin Halevy und Yitzhak Raveh zunächst Hebräisch und ließen für Eichmann ins Deutsche übersetzen. Im Verlauf der Verhandlungen wechselten sie jedoch immer wieder ins Deutsche, waren doch auch sie in Deutschland geboren und des Deutschen somit mächtig.

Besonders dem letzten Kapitel merkt man an, dass es sich hierbei nicht um Brinkmanns eigenen Forschungsschwerpunkt handelt, sondern er sich hier auf Sekundärliteratur verlassen musste. Etwas ärgerlich ist auch das teilweise oberflächliche Lektorat. Über die große Anzahl an orthographischen und syntaktischen Fehler kann man noch hinwegsehen, einige inhaltliche Fehler sind jedoch ärgerlich und vermeidbar, so z. B. dass Ludwig Erhard zum CSU-Mitglied gemacht, Henry Morgenthau, Jr. zum amerikanischen „Schatzminister“ erklärt wird oder aus der *Hochschule für die Wissenschaft des Judentums* die „Hochschule des Judentums“ wird.

Diesen Problemen besonders gegen Ende des Buches zum Trotz hat Tobias Brinkmann eine beachtliche Arbeit vorgelegt.

Die schwierige Aufgabe der Reduktion der 200-jährigen deutsch-jüdischen Geschichte in ihrer transnationalen Dimension auf knapp 200 Seiten ist Brinkmann insgesamt gut gelungen. Auch wenn das Buch den Charakter eines Überblicks bzw. einer Einführung hat, ist es mehr als das, weil es in überzeugender Weise demonstriert, dass weder die deutsch-jüdische noch die amerikanisch-jüdische Geschichte als nationale Geschichten geschrieben werden können, sondern jüdische Geschichte nur als transnationale Migrationsgeschichte verstehbar wird.

Chris Lorenz / Berber Bevernage
(Hrsg.): Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future (Schriftenreihe der FRIAS School of History, Bd. 7), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 274 S.

Research on different issues of Time is facing a growing interest in historiography. The present volume, result of a conference held in the Freiburg Institute of Advanced Studies in 2011, is a very good example for the development of a new focus in historiography on different levels. It seems to be a consensus to maintain that until now surprisingly only “very few have investigated the subject of historical time in depth” despite the fact that “time is es-

sential to historiography” (p. 7). Especially when comparing with the field of space studies, the editors are right by indicating that the majority of historians are working with (mainly unreflected) “time-concepts [...] generally based on an absolute, homogenous and empty time” (p. 13). Or as Michel de Certeau pointed out: “For three centuries maybe the objectification of the past has made of time the unreflected category of a discipline that never ceases to use it as an instrument of classification. (quoted in this volume, p. 7).

In this sense and following the performative trend, the first step is to “break up” the modern (i.e. Western) time concepts of “present, past and future” and their relation. But, isn’t already this given triad as of the volume a (Western) prefiguration that could (or should) be broken up? The editors are pointing especially to reflections coming from global history assembled here in the last part called “Time outside Europe”.¹ After a state of the art-introduction, the first part focuses on one fundamental point of reference, on “Reinhart Koselleck’s Legacy”. The second part is dealing with “Ruptures of Time”, whereas the following part is returning to “Analytical Approaches”.

Koselleck’s legacy is gaining – a few years after his death in 2006 – a growing international attention, especially regarding his works on Conceptual History and his theory of historical times. His approach received the status as a benchmark being very systematical and bearing a far reaching explanation of the temporal structures of Modernity. Consequently, especially the divergence of the “horizon of expectation” (Erwartungshorizont) and “space of experience” (Erfahrungsraum) as fundamental

to the modern time regime is focussed in some articles of the present volume. On this basis Aleida Assmann explains the future- and progress-oriented world-view of the Enlightenment-based Modernity. At least for the time after 1989, after ecological, social and philosophical discourses about far reaching traumata and nostalgia-tendencies she states the erosion of the modern time regime: “future has lost its magic power” (p. 54). In the end, she is arguing for a greater human responsibility: “The primary concern can therefore no longer only be: what do we want of the past and the future, but: what do the past and the future want from us” (p. 56).

Peter Fritzsche’s objective is to show different significances of and narratives on ruins in the early 18th century. By analyzing works of Chateaubriand he describes four types of ruins: the admonitory (natural time as moral lesson), the confiscatory (colonizing) and the adversial (emancipatory) types are representing fundamental power relations between humans and nature and between societies. The absent ruin is for him the annihilation of historical time and as such the risk to a one-sided orientation to the present. The construction and appropriation of “ruins indicate different modes of being at home or being homeless, different degrees of placement and displacement, different arguments for empire and resistance” (p. 68). Merely as a by-product he is criticising Koselleck’s distinction between Erwartungshorizont and Erfahrungsraum as “not so clear” (p. 67). In a very instructive form, Peter Osborne takes Koselleck as point of reference and of difference developing the categories of “Global Modernity” and “the Contemporary” for a philosophy of historical time.

He alludes to “new structures of temporalisation of history” (p. 70), i.e. the globalisation of the concept of modernity and the (re-spatialised) contemporary. Via the tendency towards absolutization the “modernity!” had gained essentialized as well as territorialized normative-colonizing and teleological functions – ‘fading out’ the centrality of the agency of subjects (“our modernity”). Osborne points also to the permanent new reserves of the spatio-temporal settings of modernity in and for the “new post-coloniality” (Spivak). Finally, he offers the “global contemporary” as idea that would be more suitable in grasping the spatio-temporally differentiated social relations: by eluding normative dimensions it is possible to think the “multiplicity of subjects, constituted by relations of temporally-coded spatial difference, within a self-consciously coeval time: the ‘contemporary’ itself” (p. 83). Especially this last article makes clear that it is very fruitful to expand Koselleck’s theoretical ideas about historical time with more space-and agency-related global history writing.²

The four contributions of the second part are treating wars and revolutions as ruptures in time. Sanja Perovic is discussing two failed intentions of introducing new calendars. Going back to Enlightenment discussions she shows that rational and universal time measurements should mirror the “increased freedom from the historical past” (p. 93). The French revolutionaries transformed the calendar reform into a symbolic key event, trying to proclaim a new era by “understanding both history and nature” (p. 98): Antagonizing the religious time measurement of the Gregorian calendar the new one should appear as a break back to nature (nam-

ing according to seasons and fruits) and as “fulfillment of global enlightenment” (p. 99). With the positivist calendar, postulated in 1848 or better in the Year 61 of the Great Revolution, Auguste Comte tried to combine the cyclical-natural with the linear time, e.g. by naming the months in a linear progressive way after the “great men” of human evolution. Perovic can convincingly conclude that the failed calendars “succeeded in showing how the familiar narrative of modernity as consisting of both rupture and progress presupposes a paradoxical convergence of linear and cyclical time” (p. 108). In the next well argued contribution Claudia Verhoeven is developing the fundamental significance of “wormhole-thinking” for the so called ‘event 1917’, i.e. the Russian Revolution. Discussing some radical actors of Russian intelligentsia (Lenin, Malevich, Morozov and Mayakovsky) and their creation of events with which Russia could eventually escape from Western time-regime, Verhoeven shows alternative time-models. As we could see here again the concept “Régime of historicity”, coined by François Hartog on the fundamentals of Koselleck’s ideas, gained central significance.

In his article, Hartog aims for the consequences of the two world wars for the modern régime of historicity. Analyzing French historiography, especially the *Annales* he states that after WW I “the future seems to have declined as a force” (p. 129). In the uncertain world after WW II Febvre and Braudel tried to establish new forms of history-writing by avoiding recent events and looking to civilisations and the *longue durée*, respectively. With the 1970s “futurism recedes and the present (in the space that has been left free)

gradually imposes itself as the dominant category” (p. 133). Lucian Hölscher comes to similar results reflecting upon the post WW I-works of Grosz, Zweig, Scheler and others: the “idea of history as the record of a meaningful universe has disintegrated” (p. 146). Looking back to the 17th and 18th centuries he determines the beginning of the modern time regime in the Monadology of Leibniz from which Gatterer established the axiom “everything is linked to everything” (p. 140).

Both articles in the third part – the analytical approaches to time – deal with the Western concept of periodizations in history to trace the idea of breaks in time. Jonathan Gorman follows notions of “swathes of time” (Wittgenstein) and “webs of beliefs” (Quaine), in order to grasp the shifting *zeitgeist* of a present – the “absolute presuppositions” (Collingwood). He claims that an idealistically understood past is only then existent when former unconsciously assumed things slide into the consciousness. Regarding the difference between past and present, Gorman states that there are no clear cut transitions owing to the intersections of the “rolling web of beliefs”. However, how those central differences towards the “absolute presuppositions” are to be identified is left unchallenged. At the end Gorman insinuates an application of his thoughts on spatial matters by linking territory and community in a questionable manner: “distinguishing our areas of space from other areas lies again in the difference between our assumptions and expectations and theirs” (p. 175).

Constantin Fasolt initiates his argumentation with a grammatical approach (Wittgenstein): Accordingly, a sudden change

always entails a dissent with the self – an evolutionary change would represent a construct that allows a view onto the past from the present. In contrast, a “break in time” represents a political development that is necessary in order to guard the present autonomy. However, “[i]t puts us on a different, longer, more exciting, more violent and more exhausting road to the experience of time” (p. 185). According to Fasolt this undertaking of understanding the past along objective analysis was doomed from the beginning as the past is always knotted to the present. The still present subjective perspective would inevitably produce new misinterpretations – a vicious circle whose dissolution would only be possible by renouncing the postulate of objectivity with radical consequences to the writing of history.

The fourth part contrasts the Eurocentric perspectives with contributions about non-European notions of time characterized by (neo-)colonial processes. Lynn Hunt pleads in favor of a new evolutionary understanding of time in the field of history. In a daring exploit she rushes through the intersections of globalization and time and comes to the conclusion that the “real problem” (p. 209) historians face with the globalization of time lies in the teleological notion that is implicit in the European periodization of the past forced onto ‘the rest’ of the world. Hunt suggests two ways to elude the issue: Histories of deep time which are still subject to a progressive history but at least melt down the importance of modernity due to the broader perspective; and an evolutionary view onto history that would amount to a developmental notion of the past towards complexity based on adaptation and coincidences – also

possibly leading to “dead ends” (p. 214). At the end Hunt sacks the intriguing concept of evolutionary history referring to the general desire to use the “the universal, homogeneous totalising category of time” (p. 214) as an access of a shared world to a shared past only to spatialize the study of historical time – towards non-Western histories.

In the following article Stefan Tanaka elaborates on the process of Japan’s synchronization to Western societies. Tanaka criticizes the continuing reproduction of “the discursive structure described by Said” (p. 217) pointing to Norbert Elias’ metaphor of spring cleaning as a possible solution: “an enquiry into time and history.” Hence, he looks at Japanese historians and their struggle with the application of Western progressive concepts to Japanese culture. Discovering their past they were looking for ways e.g. to break with their Chinese heritage or uncivilized past, thus initiating a fragmentation of the past in order to connect to Western histories, and the archiving of data from all over the archipelago in order to enforce the spatial entity of Japan. Tanaka closes the article with a reference to an idea of an organic and connected growth of historical knowledge into the present offering an alternative to “the conflation of linear time with chronological history” (p. 235).

Axel Schneider and William Gallois follow an interest in non-Western temporalities in order to unveil the Westernization of historical time. They examine adaptation and resistance towards European temporal concepts and work among other things with ideas of morality, in order to reframe or dissolve temporal hierarchies. Schneider discusses the “modernization” of Chinese

historiography and with it the establishment and the reframing of a moral hierarchy. Schneider explains that the moral foundation of Chinese culture along the ideal normative order of the realized Golden Age in the past shifted towards Western progressive thought based on a linear conception geared towards the future. Nonetheless, Chinese intellectuals adapted the new time system and included an ethical core. Schneider describes three steps from acceptance to adaptation: the past as being objectively accessible, the idea of an evolutionary progress, and finally, the notion of particularity of history rejecting a temporal hierarchy. William Gallois argues in a similar way about the subversion of the distinction civilized-uncivilized asserting the Algerian historians. Confronted with the contradiction between the idea of a French civilizing mission and the actual brutality they engaged with the people of Algeria lead to the rejection of French supremacy on moral grounds. Analyzing an Algerian propaganda text from 1833 Gallois identifies three aspects against the validity of European authority which are connected to recent debates: the artificiality of the concept modernity, the perspective from the outside onto Europe, and the possibility of such other histories to change the writing of history. Gallois argues that the notion of Algerian history was limited in the religious frame and “should serve a moral purpose”. Ultimately, the Algerians saw their mission in protecting the civilization from the French brutes and their anachronisms. Both articles show that the “periphery” understood the problem of being confronted with a different time as an imminent threat to the core values of its society. An interesting additional perspec-

tive to these views at the “periphery” would be the reception of these moral claims by the “centers”.

The contributions show that illuminating and fruitful research approaches on Time are already in existence. Moreover, Bevernage and Lorenz insinuate that a broader reception of these concepts would have the power to effectively change the dealing with the past in history – especially handling familiar temporal concepts critically and addressing different times in a more sensitive way. All in all the volume discerningly and creatively engages temporal concepts in the field of history. However, the discussion mostly centers on European concepts – a fact that again puts an emphasis on a European scheme when the discussion could be lead on a much wider scale. For example, an additional non-European philosophical view on concepts of time would have broadened the scope. Likewise, historians can benefit much from other disciplines, for example from ethnology, or literary studies regarding their reflections upon time. Reading the contributions also the questions emerge, when the next step towards the building of a common ground for further discussions can be done or how time is produced after being broken up?³ The present volume is cautious in these respects.⁴ An actual change in the usage of the, in the volume much criticized, Western time concept in the writing of history is either turned down for practical reasons or not consequently tested through with the material at hand. Drawing the comparison with research on historical space – nearly a quarter of a century after the so called spatial turn – we possess an elaborated and fortunately not uncontested portfolio of concepts and perspectives in

this field of studies – with the consequence of a sometimes difficult ‘Anthologization’. Although by far not settling the issue for research on historical time, “Breaking up Time” has proven a point: We need to continue to deal with the problematic issue of using Western time within the study of past times by applying such concepts as a temporal cut or a multi-perspective global history of time.

Notes:

- 1 At the workshop in 2011 the Global History-ideas were more formative with Lynn Hunt presenting the introductory keynote on “Globalization and Time”.
- 2 See also H. Schulz-Forberg, The spatial and temporal layers of global history: A reflection on global conceptual history through expanding Reinhart Koselleck’s *Zeitschichten* into global spaces, in: *Historical Social Research* 38/3 (2013): 40-58.
- 3 See the review of Achim Landwehr to the same volume, in: *H-Soz-u-Kult*, 17.12.2013, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2013-4-219>> and „Space/Time Practices“: Special Issue, *Historical Social Research*, 38:3 (2013).
- 4 Whereas the workshop of 2011 was called in the subtitle “*Settling* the Borders between *the Present*, *the Past* and *the Future*” [the Italics are ours] the conference transcript uses the more tentative “Negotiating the Borders between Present, Past and Future”.

Walter Rüegg (Hrsg.): Geschichte der Universität in Europa, Band IV: Vom Zweiten Weltkrieg bis zum Ende des Zwanzigsten Jahrhunderts, München: Beck 2010, 559 S.

Rezensiert von
Claudia Baumann, Leipzig

Wolfgang Weber attestierte der Universitätshistorie 2002 gegenüber den übrigen geschichtswissenschaftlichen Teildisziplinen Unterentwicklung und Bevorzugung von Einzeluniversitäten. Größere Forschungsprojekte, so Weber, seien oft abhängig von Universitätsjubiläen, zeigten enge chronologische Ausschnitte und behandelten vornehmlich regional oder lokal zusammengehörende Institutionen. Geschichtsschreibung jenseits dieser Grenzen stellte bisher überwiegend die Epoche des Mittelalters ins Zentrum.¹ Zehn Jahre später, nach Umsetzung des Bologna-Prozesses und des sich verstetigenden Imperativs einer globalen Wissensgesellschaft, bekommt die Universitätsgeschichtsschreibung einen grenzüberschreitenden Charakter, der den bisweilen chaotisch erscheinenden Stand globaler Vernetzungen mit Pfadabhängigkeiten und Theoriewerderung zu Leibe rückt.

Die von Walter Rüegg orchestrierte *Geschichte der Universität in Europa* in vier Bänden, initiiert durch die Europäische Rektorenkonferenz, ist ein Projekt von großer Tragweite. Das erschließt sich zum einen aus der von der Ideenfindung bis zur

Publikation vergangen Zeit, nicht weniger als 20 Jahre, als auch aus der Prominenz der Beitragenden. Der vierte Band unterscheidet sich von den Vorgängerbänden, weil der Untersuchungszeitraum 1945 bis 1995 in weiten Teilen mit der Forschungs- und Lehrtätigkeit der Autoren zusammenfällt, autobiografische Nuancen also nicht ausgeschlossen sind. Eine weitere Besonderheit, die auffällige Dominanz anglophoner Autoren, begründet Rüegg mit der führenden Rolle, die deren Universitäten nach 1945 übernommen haben. Der vierte Band gliedert sich wie seine Vorgänger in die Abschnitte *Grundlagen, Strukturen, Studenten* und *Wissenschaft*, womit eine Aneinanderreihung nationaler Narrative und eine Geschichte entlang eindeutiger Periodisierungsmerkmale vermieden wird. Eine der wohl wichtigsten Entwicklungen war die sogenannte Demokratisierung der Hochschulen. Über die einzelnen Kapitel hinweg wird der Begriff, der derzeit in den Medien zu Unrecht meist nur mit „Massifizierung“ in Zusammenhang gebracht wird, in seiner Komplexität erfasst und damit vergegenwärtigt, was Rüegg insgesamt als Erfolgsgeschichte der Universität nach 1945 beschreibt. Zunächst bedeutete Demokratisierung nach Ende des Krieges, dass an den Universitäten „kräftige Wurzeln für Theorie und Praxis einer demokratischen Gesellschaft entwickelt werden sollten“ (S. 50). Die Universität hatte zur Aufgabe, feste Grundlagen für eine neue Weltordnung zu schaffen und Grundwerte zu vermitteln, die jede Form von Totalitarismus in der Zukunft verhindern würden. Demokratisierung meint dann zugleich die enorme Expansion des Hochschulsektors, die sowohl eine Erhöhung der Studentenzahlen als auch die Etablierung neuer Uni-

versitäten mit sich brachte. Zu Beginn waren es die durch europäische Regierungen initiierten Reformen, die zur Steigerung der Konkurrenzfähigkeit gegenüber den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion mehr wissenschaftliches Personal förderten. Dann boten die neuen „Massenuniversitäten“ eine geeignete Plattform für Studentenbewegungen, von der aus nicht nur für eine Demokratisierung im Sinne einer Verbesserung der sozialen Stellung der Studierenden und mehr Mitbestimmung protestiert wurde, sondern auch für einen gerechteren Zugang zur Universität insgesamt. Sie waren Zentren politischen Widerstands, von denen der Versuch ausging „anti-demokratische Regime“ wie in Griechenland, Polen, in der Tschechoslowakei oder in Ungarn zu stürzen. Gegenstand des Protests waren nicht nur nationale sondern auch globale Missstände. In Frankreich avancierte die Studentenbewegung zur Hauptgegnerin des Algerienkriegs, in Großbritannien richtete sich der Protest gegen den anglofranzösischen Angriff auf Ägypten in der Suez-Krise, während in Portugal gegen den Kolonialkrieg in Angola und Mozambique aufbegehrt wurde. Der Protest gegen den Vietnamkrieg und die Apartheid vereinte Studentenbewegungen jenseits vieler Grenzen. Louis Vos bezeichnet die Studentenbewegungen der sechziger Jahre als erste Manifestation der „Neuen Sozialbewegungen“ und in der Tat scheint beispielsweise ein Vergleich mit *Occupy Wall Street* in vielerlei Hinsicht lohnend. Vos beschreibt die studentischen Bewegungen als „bewegliche Vorhut einer breiteren gesellschaftlichen Emanzipationsbewegung auf nationaler, religiöser oder sozialer Ebene“ (S. 250) und findet einen europäischen Charakter

etwas „gekünstelt“, ähnlich seinen Kollegen, die das Attribut „global“ für die Proteste im Gezi-Park, im Zuccotti-Park oder vor der Europäischen Zentralbank etwas überzogen finden, doch vereint sie eine „sich gegenseitige Beeinflussung“ und das Streben nach einer „Utopie, ausgerichtet auf postmaterialistische Werte“ (S. 268). In den sechziger Jahren vereinte in globaler Hinsicht eher die Ablehnung des Imperialismus während sich der Protest heute mehrheitlich gegen den Kapitalismus richtet. Der Begriff der Demokratie findet sich gegenwärtig nur selten im Zusammenhang mit Hochschulexpansion, wohl auch weil sie scheinbar auch ohne sie funktioniert bzw. sich eine eindeutige Definition von Demokratie auf dem globalen Politparkett als äußerst schwierig erwiesen hat.

Eine weitere sich aufdrängende Frage mit Blick auf den untersuchten Zeitraum ist der Umgang mit der Spaltung der Hochschulwelt in Europa im Kalten Krieg. Nahm doch die Universität in der bipolaren Logik als „höchste Vermittlungsinstanz gesellschaftlicher Grundwerte“ (S. 48) eine besondere Rolle ein. In Mittel- und Osteuropa führte die „Sowjetisierung“ zum Verlust der Autonomie, zur Politisierung der Ausleseorgane, zu einem Labyrinth der Verwaltungswege und zur Abkehr von der als „liberal-bourgeois verschrienen historischen Universität“ (S. 90) hinzu Spezial- und Technischen Hochschulen. Diese Entwicklungen führten bis heute zu einer eher negativ besetzten Wahrnehmung russischer Hochschulbildung, doch erfährt Letzteres mit Blick auf den Mangel an Fachkräften in den sogenannten MINT-Fächern (Mathematik, Informatik, Naturwissenschaft und Technik) derzeit in so manchem theoretischen Papier

eine positive Umdeutung. Die Geschichte unterschiedlicher akademischer Systeme in einem Ost-West-Bild wird in Rüeeggs Band ergänzt um die oft unterschätzten grenzüberschreitenden Aktivitäten innerhalb der Lager, die in vielerlei Hinsicht zugenommen hatten. So gab es in den 1960er und 1970er Jahren beispielsweise die beiden internationalen Studentenbewegungen „International Union of Students“, getragen von der Sowjetunion, und die „International Student Union“, vornehmlich unterstützt durch die USA und Großbritannien, die zum Mikrokosmos des Kalten Kriegs wurden. Auf Konferenzen, in Seminaren oder in Zeitschriften verhandelten Studenten Themen globaler Dimension, die nationale Identitäten in den Hintergrund rücken ließen.

Der fachkundige Streifzug durch die Wissenschaftsgeschichte wirft Licht auf die Entstehung einzelner Disziplinen und beschreibt, wie diese nicht einem universellen Wissenskanon entsprungen sind, sondern sich vielmehr im Rahmen eines akademischen Nationalismus entwickelten, der nicht unempfänglich für grenzüberschreitenden Transfer war. Obwohl sich beispielsweise die Soziologie in den ersten zehn Jahren nach dem Krieg in den USA mit ihrem Fokus auf Empirismus wesentlich von dem in Frankreich vorherrschenden Verständnis, dass Soziologie philosophisch-theoretisch orientiert sein sollte, unterschied, und auch anders als in Großbritannien gesellschaftliche Phänomene des eigenen Landes ins Zentrum stellte, hatte Talcott Parsons's Struktur-Funktionalismus großen Einfluss in vielen Ländern Europas. In den mathematischen, exakten Wissenschaften, die trans- und multidisziplinär waren bevor diese Begriff-

lichkeiten ansatzweise Berücksichtigung in den Geisteswissenschaften fanden, gestaltet sich der Aspekt der fachlichen Internationalität etwas anders. Forschung in der Physik beispielsweise ist mitunter derart umfangreich und kostenintensiv, dass sie nur im internationalen Rahmen geleistet werden kann. So sind die Europäische Organisation für Kernforschung in der Schweiz oder andere Großforschungsanlagen wie Observatorien oder Weltraumplattformen seit Jahrzehnten Dreh- und Angelpunkte internationaler Forschung, deren Bedeutung für die Praxis als auch für die Universitätsgeschichte von herausragender Bedeutung sind.

So epochal und lehrreich auch der vierte Band der Reihe ist, hätte er doch an so mancher Stelle von Exkursen zu den eigentlichen Schauplätzen, den Universi-

täten, profitieren können. Mögen mikrohistorische Einblicke auch noch so fraglich in ihrer Repräsentativität oder rückwärts gewandt als „Anstaltsgeschichte“ erscheinen, so eröffnen sie doch auch den Blick auf Neues. Universitäten in Jugoslawien beispielsweise, konnten ihr internationales Engagement durchaus autonom gestalten und fungierten wie die Universität Zagreb, die in den 1980er Jahren enge Kontakte mit Universitäten in Ägypten, Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Polen, Ungarn, in der Türkei, im Irak und in den USA pflegte, als Brücke zwischen einem akademischen Osten und Westen.²

Anmerkungen:

- 1 Wolfgang E. J. Weber, *Geschichte der europäischen Universität*, Stuttgart 2002.
- 2 Tihana Luetić, *Die Geschichte der Universität Zagreb von ihrer Gründung bis heute*, Zagreb 2002.

Autorinnen und Autoren

Claudia Baumann

M. A., Universität Leipzig
E-Mail: claudia.baumann@uni-leipzig.de

Susanne Brandt

Dr., Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Institut für Geschichtswissenschaften II
E-Mail: susanne.brandt@phil.hhu.de

Bernd Dolle-Weinkauff

Prof. Dr., AOR, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Institut für
Jugendbuchforschung
E-Mail: dolle-weinkauff@rz.uni-frankfurt.de

Sebastian Dorsch

Dr., Universität Erfurt
E-Mail: sebastian.dorsch@uni-erfurt.de

Barbara Eder

Mag. Dr. B. A., Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz,
Institut für Medienkultur- und Kunsttheorien
E-Mail: barbara.eder@univie.ac.at

Robert Fischer

M. A., Universität Erfurt
E-Mail: robert.fischer@uni-erfurt.de

Helmut Goerlich

Prof. em. Dr., Universität Leipzig
E-Mail: helmut.goerlich@gmx.de

Martin Heckel

PD Dr., Universität Leipzig
E-Mail: heckelm@rz.uni-leipzig.de

David Jünger

Dr. des., Zentrum Jüdische Studien Berlin-Brandenburg, Freie Universität Berlin
E-Mail: d.juenger@zentrum-juedische-studien.de

Sylvia Kesper-Biermann

PD Dr., Universität zu Köln, Historisches Institut

E-Mail: sylvia.kesper-biermann@uni-koeln.de

Kornelia Lobmeier

Dr., Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland,

Zeitgeschichtliches Forum Leipzig

E-Mail: Lobmeier@hdg.de

Bettina Severin-Barboutie

Dr., Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, DHI Paris

E-Mail: bseverin-barboutie@dhi-paris.fr

Jeannette van Laak

Dr., Justus-Liebig-Universität Gießen, Historisches Institut

E-Mail: Jeannette.vanLaak@geschichte.uni-giessen.de

Alexander Will

Dr., freier Historiker / Islamwissenschaftler und leitender Redakteur Nordwest-Zeitung,
Oldenburg

E-Mail: a.will@paskalwen.de