

Aufsatz

Erinnern und Erzählen in der Graphic Novel *17. Juni. Die Geschichte von Armin & Eva* (2013)

Sándor Trippó

Institute of German Studies, Department of German-language Literatures
University of Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
sandor.trippo@gmail.com

Abstract

Recent years have witnessed an upsurge of comic books and graphic novels which explore the division and reunification of Germany from various perspectives. Following a brief overview of current approaches to the East German past, the paper discusses Kitty Kahane's graphic novel *17. Juni. Die Geschichte von Armin & Eva* (2013) and focuses on some visual narrative techniques which highlight the ambiguities of testimony as a cultural memory practice.

Keywords: graphic novel, German comics, GDR, post-communist memory, testimony

1. Der Umgang mit der deutsch-deutschen Teilungsgeschichte

Die postkommunistische Erinnerungslandschaft ist immer noch eine Baustelle, obwohl die Friedliche Revolution und die Wiedervereinigung schon fast drei Jahrzehnte zurückliegen. Zwar etablierten sich mittlerweile wissenschaftliche und erinnerungskulturelle Deutungsrahmen, aber die „asymmetrisch verflochtene Parallelgeschichte“¹ Deutschlands ist in vieler Hinsicht noch nicht ausdiskutiert. Die Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Vergangenheit wird auch heute weitergeführt, indem ent-

¹ Das Konzept wurde vor allem vom Zeithistoriker Christoph Kleßmann geprägt. Vgl. Christoph Kleßmann: Verflechtung und Abgrenzung. Aspekte der geteilten und zusammengehörigen deutschen Nachkriegsgeschichte, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 29/30, 16. Juli 1993, 30-41.

weder neue Annäherungsweisen hervorgebracht oder bisher kaum erforschte Aspekte der Zeitgeschichte beleuchtet werden: So wird zum Beispiel die ostdeutsche Geschichte neuerdings aus einem transnationalen Blickwinkel als Teil einer gesamteuropäischen Erinnerungskultur perspektiviert (vgl. Assmann 2012) oder mit einem transdisziplinären empirischen Ansatz als „erlebte Geschichte“ verhandelt (Beispiele sind dafür u.a. Schüle et. al. 2006; Bohley 2014). Gleichzeitig wird die deutsche Teilungsgeschichte zum Gegenstand von kulturhistorischen und medienarchäologischen Untersuchungen gemacht, wobei die massenmediale Herstellung und Vermittlung ost- und westdeutscher Selbst- und Fremdbilder repräsentationskritisch befragt werden. Auf diese Weise wird indirekt auch der Konstruktionscharakter der Geschichtswahrnehmung betont. (Beispiele sind dafür u. a.: Ahbe 2009; Welke 2012) Außerdem wurden und werden die Arbeitsweisen und Forschungen, die vor dem Mauerfall auf beiden Seiten der innerdeutschen Grenze entstanden, in allen Disziplinen allmählich einer ideologiekritischen und wissenschaftshistorischen Überprüfung unterzogen. (Beispiele sind dafür aus der Literaturwissenschaft: Opitz 2009; Barck/Lokatis 2008; Bülow 2014) Dabei rückt zwangsläufig auch die Frage nach dem politischen Charakter wissenschaftlicher Erkenntnisse in den Vordergrund und damit teilweise verbunden wird über die Möglichkeiten und Grenzen der Wissensvermittlung diskutiert. Weiterhin erhält die Aufarbeitung in diesem Kontext eine praktische Relevanz: Sowohl im Museum als auch in der Schule bleibt es ein brisantes Thema, mit welchen Darstellungsverfahren zeithistorische Ereignisse und Erfahrungswelten nachvollziehbar und erlebbar präsentiert werden können. (wie zum Beispiel Ernst 2014; Führer 2016)

In der Nachwendezeit entwickelten sich drei unterschiedliche Betrachtungsweisen: Nach Martin Sabrow wird die ostdeutsche Vergangenheit heute vorwiegend als eine Gewaltgeschichte konstituiert, wobei Unterdrückung und Unrecht als die zentralen Deutungskategorien erscheinen. Dieses Diktaturgedächtnis „[...] räumt Verbrechen, Verrat und Versagen unter der SED-Herrschaft hohen Stellenwert ein und sieht in der Erinnerung an Leid, Opfer und Widerstand die wichtigste Aufgabe einer Vergangenheitsbesinnung, die im Dienst der Gegenwart Lehren aus der Geschichte ermöglichen und so vor historischer Wiederholung schützen soll.“ (Sabrow 2009: 18). Ein solches Erinnerungsmuster prägt wesentlich auch die massenmedialen Erzählungen über die Vorwendezeit: Man denke nur an die über die deutschen Landesgrenzen hinaus bekannten, inzwischen klassischen Erinnerungsfilm wie *Das Leben der Anderen* (2006) oder an die neuesten amerikanisch-deutschen Politthriller wie *Bridge of Spies – Der Unterhändler* (2015). Solche spannungsgeladenen, hollywoodkompatiblen Kinofilme prägen maßgeblich die Vorstellungen vom SED-Staat, indem sie ebenso wie

ältere und neuere Dokumentarfilme vor allem Repression und Spionage als Leitthemen aufgreifen. Eine mögliche Erklärung hierfür: Die Machenschaften der Staatssicherheit und die Fluchtgeschichten lassen emotionalisierende und dramatische Erzählweisen zu, welche für das moderne Geschichtsfernsehen à la Guido Knopp charakteristisch sind. In Fernsehdokumentationen und in anderen massenmedialen Erzählformen ist auch ein weiterer Zugang öfters vorhanden: eine Betrachtung, die nicht vorrangig die Gewalterfahrungen fokussiert, sondern eher mit (n)ostalgischen Reminiszenzen verbunden ist und die Teilungsgeschichte als sorglose Periode oder als Kindheitserinnerung inszeniert. Sabrow bezeichnet eine solche Erinnerungsweise, die in der gesamtdeutschen Öffentlichkeit eher verdrängt wird, als Arrangementgedächtnis und betont, dass dabei die Ereignisse des Lebenslaufes in ihrer Verwicklung mit politischen und gesellschaftlichen Strukturen in den Blick genommen werden und dabei eine eindeutige Zuschreibung von Täter- und Opferrollen verweigert wird. Dieses Gedächtnis „[...] erzählt von alltäglicher Selbstbehauptung unter widrigen Umständen, aber auch von eingeforderter oder williger Mitmachbereitschaft und vom Stolz auf das in der DDR Erreichte“ (ebd. 19). Charakteristisch ist dafür zugleich „eine erinnerungsgestützte Skepsis gegenüber dem neuen Wertehimmel des vereinigten Deutschland“ (ebd.). Parallel zu diesen gegensätzlichen Vorstellungen gibt es nach Sabrow noch einen dritten Erinnerungsmodus, der „auf der vermeintlichen moralischen und politischen Gleichrangigkeit der beiden deutschen Staaten“ basiert und die „Niederlage des sozialistischen Zukunftsentwurfs“ (ebd.) nicht auf ideologische oder systembedingte Gründe, sondern auf externe Kräfte oder auf Fehlentscheidungen der Führungselite zurückführt. Dieses letzte DDR-Bild ist zumeist nur dann zu beobachten, „wenn etwa die Vernichtung sozialistischen Bauerbes zur Debatte steht oder die Antastung überkommener Traditionen der sozialen Versorgung“ (ebd.).

Diese drei Sichtweisen bestimmen nach Sabrow in einem dynamischen Zusammenspiel die Verhandlung der ostdeutschen Vergangenheit, die sich in einem Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis befindet und die für immer weniger Menschen eine unmittelbar erlebte Geschichte darstellt: „Sie hat sich in einen Projektionsort verwandelt und ist dadurch im wörtlichen Sinne frag-würdiger und umstrittener geworden.“ (ebd. 20) Die postkommunistische Erinnerung hat also ihren endgültigen Platz im gesamtdeutschen Erinnerungsdiskurs noch nicht gefunden und ist weiterhin durch symbolische Kämpfe um die erinnerungskulturelle Deutungshoheit gekennzeichnet. Die Medienangebote, die öffentliche Debatten über „spezifische erinnerungskulturelle Herausforderungslagen“ (Erl 2005: 255) ermöglichen und die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit diesen konkurrierenden, im kollektiven Gedächtnis noch nicht fest veran-

kerten Vergangenheitsentwürfen bieten, spielen daher eine wichtige Rolle. Astrid Erll bezeichnet solche Träger von kollektiven Geschichtsimaginationen als Zirkulationsmedien und weist darauf hin, dass „[...] sich ihre Funktion in der synchronen Verbreitung von Informationen erschöpft und sie schnell durch aktuelle Medienangebote ausgetauscht werden [...]“ (ebd.). Neben Filmen und literarischen Werken wurden in der deutschen Kulturlandschaft Comics und Graphic Novels in letzter Zeit immer mehr als solche Medien des kollektiven Gedächtnisses entdeckt.

2. Geschichtscomics über die Vorwendezeit

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

Diese Bildgeschichten weisen zwar eine bunte Vielfalt an Themen und Gestaltungsweisen auf, aber ihr gemeinsames Merkmal ist, dass sich diese Comics immer wieder nur auf bestimmte Erinnerungsmomente konzentrieren und andere außer Acht lassen. Die Berliner Mauer, die Fluchtversuche sowie die Verfolgung durch die Stasi lassen sich dabei als zentrale Elemente (auch) dieses Erinnerungs- und Erzähldiskurses erkennen. Beliebt ist außerdem die Friedliche Revolution als Erzählthema, weil es eine abwechslungsreiche Dramaturgie sowie vielschichtige Erzählweisen ermöglicht. Ausgeblendet oder weniger thematisiert wird hingegen, dass diese zeithistorischen Ereignisse im weltpolitischen Kontext des Kalten Krieges stattfanden; Bezüge zu anderen Ostblockländern werden kaum aufgeklärt. Stattdessen werden vorrangig Spannungsverhältnisse und Bürgerinitiativen in-

nerhalb der ostdeutschen Gesellschaft betont. Der politische Umbruch von 1989/90 erscheint dabei häufig als eine mehr oder weniger logische Konsequenz der sozialistischen Staats- und Gesellschaftsordnung und die Vorwendezeit wird in erster Linie als eine Diktatur konstruiert, wobei die Erinnerungen um geteilte Familien, Überwachung und Anwerbeversuche durch die Staatssicherheit kreisen. Obwohl die Kindheitserinnerungen teilweise auch eine positive Rückbesinnung zulassen, sind Verstörtheit und Irritation auch in diesen biographisch inspirierten Geschichtserzählungen aufzuspüren. Weiterhin werden Jugendliche typischerweise im Konflikt mit dem SED-Regime dargestellt. Widerstand und studentisches Aufbegehren ermöglichen, DDR-Bürger_innen im Rückblick als aktive Mitgestalter der Ereignisse erscheinen zu lassen. Zu bemerken ist noch, dass westdeutsche Erinnerungen an die Teilung in diesen Comics nur marginal, wenn überhaupt behandelt werden. Ebenfalls fehlen Hinweise auf die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Vorteile, die für ein Fortschrittsgedächtnis charakteristisch sind. Der Erinnerungsdiskurs über die DDR oszilliert demzufolge zwischen dem Diktaturgedächtnis und dem Arrangementgedächtnis.

Die Graphic Novels über die deutsch-deutsche Teilungsgeschichte stellen sowohl (auto)biographisch inspirierte, faktisch fundierte Erzählungen als auch erfundene Geschichten in einem zeithistorischen Milieu dar. Das Spektrum dieser Geschichtscomics reicht dabei von akribisch recherchierten, dokumentarisch angelegten Bildgeschichten bis hin zu Superheldencomics, in denen zwar auf bestimmte Erinnerungsmomente wie FDJ-Hemden oder Mosaik-Hefte rekurriert wird, der real existierende Sozialismus aber als Hintergrund für eine fiktive Handlung fungiert und als historische Wirklichkeit nur wenig problematisiert wird. Augenfällig ist es jedoch, dass der Topos der Zeitzeugenschaft unabhängig vom Grad der Fiktionalisierung der Zeitgeschichte in vielen Erzählungen auftaucht. Ebenso wie in anderen populärwissenschaftlichen Mediendiskursen wird im Comic auf diese Weise historische Authentizität nahegelegt und die Erzählung als faktisch richtig ausgewiesen. Die Comickünstler Susanne Buddenberg und Thomas Henseler bearbeiten beispielsweise nicht selten lebensgeschichtliche Interviews und Originaldokumente, um die Vorwendezeit und die Friedliche Revolution möglichst wahrheitsgetreu zu gestalten. Diese Geschichtscomics lassen ihre Handlung durch werkinterne und werkexterne Darstellungsverfahren wie Bildzitate oder inter- und paratextuelle Verweise als historisch zuverlässig erscheinen. In diesem Kontext fungieren Figuren, die aus einer subjektiven Position über historische Ereignisse und Lebensumstände berichten, ebenfalls als Beglaubigungsinstanzen. Parallel zu diesen Comics gibt es jedoch auch Arbeiten, die diese erinnerungskulturelle Erzählpraxis zwar aufgreifen, sie aber nicht zur Authentisierung einsetzen, sondern vielmehr als eine problematische Angelegenheit verhan-

deln. So lenkt die Berliner Künstlerin Kitty Kahane mit ihrer gewollt naiven Bildsprache die Aufmerksamkeit auf die Ambivalenzen des individuellen Erinnerns und stellt in ihren Comics *17. Juni – Die Geschichte von Armin & Eva* (2013) und *Treibsand. Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR* (2014) Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Erinnern und Erzählen her, um dadurch persönliche Erinnerungen nicht als glaubwürdige Erkenntnisquellen, sondern als Herausforderungen zu präsentieren.

Im Folgenden widme ich mich der ersten Graphic Novel von Kitty Kahane und zeige anhand ausgewählter Panels und Erzählweisen, wie Kitty Kahane Erinnern und Erzählen aufeinander bezieht und als Konstruktionsprozesse enthüllt. Zum Schluss wird die erzählerische Behandlung der Zeugenschaft näher betrachtet. In meinen Überlegungen verzichte ich diesmal bewusst auf eine Unterscheidung zwischen den Begriffen Comic und Graphic Novel. Diese Bezeichnungen verwende ich weitgehend synonym und werteneutral, weil in diesem Beitrag die medien- und gattungstheoretischen Aspekte einer solchen terminologischen Differenzierung keine Rolle spielen. Ebenfalls synonym verwende ich im Aufsatz die Ausdrücke Comic, graphisches Erzählen, sequenzielle Kunst oder graphische Literatur, obwohl diese in anderen Kontexten nicht deckungsgleich erscheinen und unterschiedliche theoretische Annäherungsweisen signalisieren.

3. Entstehungskontexte und Schwerpunktthemen

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

sichtbar. Der im offiziellen Sprachgebrauch der DDR nur als Tag „X“ bezeichnete Aufstand wird im Comic als Teil einer transnationalen Gewaltgeschichte dargestellt. Über die unmittelbaren historischen Kontexte hinaus wird auch vorgeführt, dass die Aufarbeitung dieser Vergangenheit bis nach dem Mauerfall auf sich warten ließ. Das Buch thematisiert zwar wahre Gegebenheiten, hat aber eine fiktive Handlung, wobei Plot und Zeitumstände untrennbar miteinander verwoben sind. Die Graphic Novel lässt sich demnach als ein Geschichts-Romancomic klassifizieren, denn die Erzählung verfügt über einen Unterhaltungswert, vereint aber „Fakten und Fiktionen, allerdings derart, dass die daraus resultierende Darstellung von Geschichte nicht kontrafaktisch wird.“ (Mounajed 2010:131) Im Gegensatz zu Geschichts-Sachcomics hat man es in diesem Fall nämlich mit erfundenen Biographien zu tun, die René Mounajed als „nicht obligate Plotfiktionen“ einstuft. (ebd.) In einem Sachcomic müssen Comickünstler zwar sowohl visuelle als auch verbale Leerstellen füllen, auf fiktive Personen wird aber weitgehend verzichtet.

Die verschiedenen Authentisierungsverfahren, die nach Anne Hillenbach konstitutive Gattungsmerkmale von Geschichtscomics sind (Hillenbach 2013), sind auch in dieser Graphic Novel aufzuspüren. So sind in die Bildgeschichte stellenweise Sachkommentare eingearbeitet, die Faktenwissen über die politischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge zwischen historischen Entwicklungen vermitteln. Der Zeichen- und Schriftstil hebt sich dabei von anderen Teilen des Comics nicht wesentlich ab, aber diese Hintergrundinformationen befinden sich stets auf der rechten Seite und sind nicht in Panels unterteilt. So gesehen unterbrechen sie immer wieder die Erzählung und fungieren als Authentizitätsbeweise. Der Textanteil zeichnet sich durch eine auktoriale Erzählstimme aus, die keinen Bezug auf die Handlung nimmt, sondern in Schulbuchmanier aus einer zeitlichen Distanz einen allgemeinen Überblick liefert. Der Bildanteil ist dabei dem Text untergeordnet und dient als Illustration: Entweder werden die beschriebenen Vorgänge abgebildet oder Schlüsselbegriffe wie Gulag oder Tag X werden in blauer Blockschrift mit Schatteneffekt wiederholt und in den Vordergrund gestellt.

Die Graphic Novel beginnt mit einem skizzenhaften Bild, das den Kurfürstendamm mit Blick auf die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zeigt. Die Überschrift verortet die Handlung in den ersten Monaten nach dem Mauerfall. Artjom Semjonow, ein ehemaliger Häftling im sowjetischen Arbeits- und Straflager Workuta, sucht kurz nach dem Mauerfall die Westberlinerin Eva Katz in ihrer Wohnung auf, um ihr ein Päckchen zuzustellen. Die alte Frau versteht zuerst nicht, warum dieser unbekannte Mann unbedingt mit ihr sprechen will, aber als sie das Päckchen öffnet und darin ein altes Foto von ihrem Geliebten Armin Mahlke entdeckt, kommen in ihr die Erin-

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

4. Erinnern und Erzählen: Spielarten der Selbstbezüglichkeit

In der Graphic Novel schafft Kitty Kahane mit ihrem Zeichenstil eine eigentümliche und äußerst chaotisch wirkende visuelle Welt. Ihre Bildsprache erhebt wenig Anspruch auf eine dreidimensionale und realistische Darstellung. Die zeichnerische Experimentierfreudigkeit ist dabei aber kein Selbstzweck und in der Graphic Novel finden sich Sequenzen, in denen die un-

terschiedlichen Erzählebenen in einer Verflechtung erscheinen und dadurch eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Erinnern und Erzählen zustande kommt. Die Panelsequenz, in der die Protagonistin das alte Foto von ihrem Geliebten unerwartet wieder sieht, stellt hierfür ein Beispiel dar und veranschaulicht, wie Zeitzeugenschaft und Comics aufeinander bezogen und dadurch problematisiert werden.

Die linke Seite in dieser Sequenz zeigt die alte Frau an ihrem Küchentisch mit dem alten Bild in den Händen. Vor dem weißen Hintergrund der Seite ist ein kreisähnliches, blauunterlegtes Feld zu sehen, das wie eine Denk- oder Sprechblase erscheint und eine Straßenszene mit zwei Autos und einer jungen Frau im Vordergrund darstellt. Dieses Moment wird im Textanteil als eine persönliche Erinnerung identifiziert: „[...]stand ihr plötzlich wieder alles klar vor Augen...“ Dass dieses Bild zur Vergangenheit gehört, wird weiterhin dadurch verdeutlicht, dass auf der rechten Seite dieselbe Szene abgebildet wird. Die unterschiedliche Kolorierung sowie die Überschrift markieren einen Zeitsprung und zugleich einen Wechsel zwischen zwei Erzählebenen. Der Eindruck, dass das Feld hinter der alten Frau etwas Vergangenes darstellt, wird durch die interpiktorialen Verweise bestätigt, die es als Ausschnitt eines größeren Bildes erscheinen lassen. Auch wenn beim genauen Hinsehen Unterschiede zwischen diesen Zeichnungen erkennbar sind (wie etwa die Personen am Hintersitz oder das fehlende Kind neben dem Verkehrsschild), konstruiert diese graphische Gestaltungsweise die alte Frau als eine sich erinnernde Person.



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

Die Brisanz dieser Sequenz ergibt sich weiterhin daraus, dass Erinnern eben mit dem graphischen Mittel inszeniert wird, das heute als ein visuelles Erkennungsmerkmal des Comics wahrgenommen wird. Die Sprech- und Denkblasen gehören fest zu den erzähltechnischen Konventionen des Comics. Der Zeichencharakter dieser visuellen Mittel setzt sich aus mehreren Aspekten zusammen, indem sie sich sowohl als symbolisch wie auch als indexikalisch deuten lassen. Dass mit Denkblasen unausgesprochene Worte und Gedanken signalisiert werden und Sprachblasen verbale Äußerungen beinhalten, ist eine kulturell tradierte Konvention. Die Zuordnung zwischen Zeichen und Funktion erscheint mitunter als willkürlich und man könnte folglich die beiden graphischen Ausdrucksformen als symbolische Zeichen beschreiben. Der Dorn der Sprechblase bzw. die leeren, immer kleiner werdenden Kreise unter einer Denkblase verweisen jeweils auf die Figuren, die diese Äußerungen hervorbringen oder denen die Worte durch den Kopf gehen. In diesem Sinne sind diese Zeichen auch indexikalisch. Dass in der Sprechblase kein Text, sondern ein Bild platziert ist, positioniert Erinnern als einen kognitiven Prozess, der jenseits der Sprache stattfindet. Dadurch, dass Erinnern mit comicspezifischen Erzählverfahren vergegenwärtigt wird, werden Erinnerungen gleichzeitig auch als Erzählungen perspektiviert, die kulturell verwurzelt sind und über Jahrhunderte hindurch tradierte und deswegen relativ feste Schemen haben. Indem das blaue Feld

hinter der Frau als eine Sprechblase wahrgenommen wird, obwohl das umkreiste Bild keinen Dorn hat und daher nur bedingt die darstellerische Konvention einer Sprechblase erfüllt, wird das kulturelle Wissen über Comics und ihre Erzählweisen aktiviert. In diesem Sinne lenkt diese Sequenz die Aufmerksamkeit indirekt darauf, dass Erzählkonventionen und kulturelle Darstellungsmuster zwangsläufig unsere Wahrnehmung beeinflussen und sie erst möglich machen. Das blaue Feld wird demzufolge erst dank unserer erlernten Medienkompetenz als etwas rezipiert, was sich gerade im Kopf der Figur abspielt.

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

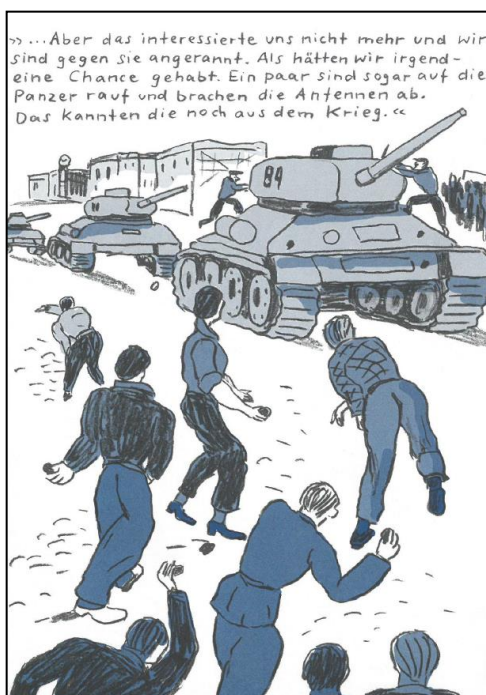
Wie Ole Frahm in seinem Grundlagenwerk *Die Sprache des Comics* hervorhebt, gilt die Parodie als eine inhärente Funktionsweise des Comics. In diesem Sinne macht sich diese Graphic Novel über die Ereignisse des 17. Juni ebenfalls „[...] darüber lustig, dass gelegentlich eine Nähe zwischen Gegenstand und Zeichen behauptet wird, die dann Wahrheit heißt, aber in der all die Prozesse, die zu dieser Wahrheit führen, unsichtbar sind“ (Frahm 2010: 36). Kitty Kahanes Comic nutzt das Zeichen (die graphische Erzählweise), um seinen Gegenstand (individuelles Erinnern und ganz konkret Zeitzeugenberichte) als einen Konstruktionsprozess zu problematisieren, der zwangsläufig Reduktions- und Selektionsverfahren unterworfen ist und auf soziokulturellen Vorlagen beruht.

Dass Erzählungen über die Vergangenheit notgedrungen sozialen und kulturellen Bedingungen unterliegen und daher sowohl strukturell als auch inhaltlich vorgeformt sind, ist eine erinnerungstheoretische Binsenwahrheit, trotzdem klingt es manchmal geradezu ketzerisch, auf diese Aspekte des Erinnerns hinzuweisen. Besonders wenn es um Ereignisse und Erfahrungen geht, die früher öffentlich nicht wahrgenommen oder gar tabuisiert waren, ist es nicht ohne Schwierigkeiten, eine Vergangenheitserzählung auf ihre Konstruktionsverfahren zu befragen. Der ostdeutsche Arbeiteraufstand und der Archipel Gulag fallen in diese Kategorie. Beide wurden vor 1989/90 allgemein verschwiegen und haben seitdem noch nicht ihren fes-

ten Platz im deutschen Erinnerungshaushalt gefunden. Es kann also heftige Kritik auslösen, wenn man in diesem Kontext beispielsweise darüber diskutiert, dass individuelle Erinnerungen in jedem Fall verzerrt sind und deshalb unzuverlässige historische Quellen darstellen. Überlegungen über die Glaubwürdigkeit von individuellen Erinnerungen können leicht als Infragestellung von Gewalterfahrungen missverstanden werden. Hinweise darauf, dass Zeitzeugenberichte zwangsläufig einer Erzähltradition verpflichtet sind und einen starken Gegenwartsbezug haben, können als Angriffe interpretiert werden. Reflexionen sind aber notwendig, weil gerade Zeitzeugen unser Geschichtsbewusstsein und unsere Wahrnehmung der jüngsten Vergangenheit prägen. Aus dieser Zwickmühle bietet das Parodistische am Geschichtscomic einen möglichen Ausweg, indem diese zeichnerische Umsetzung mit ihren vielfältigen interbildlichen Anspielungen die Ambivalenzen des graphischen und des historischen Erzählens ins Spiel bringt.

5. Implizierte Sequenzialität als Erzählstrategie

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



In der Graphic Novel wird dieses Bild nicht einfach reproduziert und unverändert in die Erzählung aufgenommen. Die Szene, die von der Farbe her an die Kolorierung des Comics angepasst wurde, enthält auch zahlreiche Momente, die im Original nicht vorhanden sind. Weitere Arbeiterfiguren und Panzer wurden hinzugefügt und die Militärfahrzeuge werden aus einem anderen Winkel gezeigt. Die Einstellungsgröße und die Ansicht sind ungefähr gleich geblieben, aber im Hintergrund nehmen die Gebäude nicht denselben Anteil ein. Davon, dass die Vorlage für diese Zeichnung das Foto war, zeugt vor allem die Körper- und Handhaltung der zwei vorderen Männer. Beim genauen Hinsehen ist auch die stilisierte Darstellung der Querverbindungen des Baugerüsts im Hintergrund zu erkennen. Die Überschrift, die in Anführungsstrichen erscheint und die Worte eines Arbeiters wiedergibt, beschreibt ausgewählte Momente der Zeichnung wie das Abbrechen der Antennen. Auf diese Weise werden also eben die vom Original abweichenden Aspekte des Bildes fokussiert, wodurch ein referenzielles Verhältnis zwischen Bild und Text zustande kommt. Der bildliche Anteil ist nicht dem sprachlichen Anteil untergeordnet und fungiert nicht als bloße Illustration.

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

Diese Verweisstrukturen machen unmittelbar auch darauf aufmerksam, dass Erinnern und Erzählen nicht lediglich von einer Instanz ausgehen, sondern jeweils einen Rezipienten erfordern. Das Beispiel mit dem Bildzitat veranschaulicht daher nicht nur, wie eine authentische Aufnahme in das

Erzählgeflecht eingebunden wird, um dadurch Glaubwürdigkeit nahezu-legen. Die implizierte Sequenzialität, die ohne die aktive Teilnahme des Rezi-pienten undenkbar ist, betont, dass Erzählen und Erinnern zwangsläufig interaktive Vorgänge sind. Das Erzählgeflecht erhält erst dann einen Sinn und das Panel und dessen Vorlage werden erst dann als Abbildungen einer Handlungsfolge betrachtet, wenn der Rezipient die logischen Zusammen-hänge zwischen Panels erkennt und sein Hintergrundwissen mobilisiert. Diese Graphic Novel als eine Erzählung über ein historisches Ereignis zu begreifen, verlangt nämlich auch vom Rezipienten eine Vertrautheit mit so-zialen und historischen Kontexten sowie mit Zeichen- und Erzählkonven-tionen. Im Hinblick auf Zeitzeugengeschichten macht die reduktionistische Gestaltungsweise des Bildzitats also die notwendige Interpretationsleistung des Rezipienten sichtbar.

6. Plädoyer für eine kritische Betrachtung der Zeitzeugenschaft

Kitty Kahanes Graphic Novel stellt mit ihrer einzigartigen Bildsprache Ähn-lichkeitsbeziehungen zwischen (graphischem) Erzählen und (individuellem) Erinnern her und lädt so zur kritischen Auseinandersetzung mit Ver-gangenheitserzählungen ein. Eine kritische Betrachtung von Zeitzeugenber-ichten forciert der Comic zugleich auch dadurch, dass er eine Schachtel-geschichte mit mehreren Zeugenfiguren darstellt.

In der Rahmenerzählung tauschen sich zunächst Eva und Artjom über die Vergangenheit aus: Diese Figuren tragen dabei ihre fragmentarischen Erinnerungen an Armin zusammen, um auf diese Weise ihre Vergangen-heitsbilder gegenseitig zu ergänzen. Artjom kannte nämlich die Ereignisse in Ostdeutschland nur durch die Erzählungen, die er im Lager von Armin gehört hatte. Für Eva war es unbekannt, was ihrem Geliebten nach der Nie-derschlagung des Aufstandes passierte. Im Gespräch öffnen sich für beide neue Perspektiven auf die Ereignisse. Gleichzeitig beruht Evas Erzählung über ihre Spurensuche ebenfalls auf mehrfach vermittelten Informationen. Ihre Erinnerungen setzen sich teilweise aus Berichten anderer Personen zu-sammen: Von der Situation im Betrieb erfährt sie beispielsweise erst durch Eddie, der wiederum keine unmittelbaren Erfahrungen hatte, sondern sich auf die Geschichte des Arbeiters Rudi verließ, der bei manchen Gelegen-heiten wie dem Streit zwischen Armin und dem Direktor auch nicht anwesend war, aber auch über diese Umstände berichtete. Artjom und Rudi sehen es als eine moralische Verpflichtung an, ihre Geschichten zu erzählen: Artjom macht sich auf die lange Reise nach Berlin, weil er ein Versprechen an sei-nen Freund einlösen will und der Arbeiter teilt seine Geschichte nur unter einer Bedingung mit. Der Arbeiter sagt nämlich zu Eddie: „Erzähl uns’re

Geschichte. Die Geschichte der Hennigsdorfer. Unser'n Marsch. Wir haben uns nicht gebeugt, aber die Schweine haben uns fertig gemacht.“ (o. S.)

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

Die Graphic Novel weist in diesem Sinne nicht nur auf der Erzähl-, sondern auch auf der Handlungsebene darauf hin, dass Zeitzeugenberichte erst in ihrer Beziehung zueinander zu interpretieren sind und diese alternativen Geschichtsdeutungen jeweils eine sorgfältige Quellenkritik erfordern. So kann man diesen Comic als ein Plädoyer für einen kritischen Umgang mit einem beinahe allgegenwärtigen erinnerungskulturellen Phänomen lesen.

Literatur

- Mönch, Max, Lahl, Alexander, Köhler, Tim & Kahane, Kitty: *17. Juni. Die Geschichte von Armin & Eva*. Berlin: Metrolit, 2013.
- Ahbe, Thomas, Gries, Rainer & Schmale, Wolfgang (Hrsg.): *Die Ostdeutschen in den Medien. Das Bild von den Anderen nach 1990*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2009.
- Assmann, Aleida: Die Re-Europäisierung der Erinnerung an die DDR: Die Erinnerung an die DDR – ein Deutscher Sonderweg? In: Annegret, Stephan et al. (Hrsg.): *Es ist noch lange nicht vorbei: Erinnerungen und die Herausforderungen bei der Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit*. Berlin: Metropol, 2012, 17-36.
- Barck, Simone & Lokatis, Siegfried: *Zensurspiele. Heimliche Literaturgeschichten aus der DDR*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 2008.

- Bohley, Peter: *Erlebte DDR-Geschichte. Zeitzeugen berichten*. Berlin: Ch. Links, 2014.
- Bülow, Ulrich, Wolf, Sabine & Neumann, Helga: *DDR-Literatur. Eine Archivexpedition*. Berlin: Ch. Links, 2014.
- Christoph Kleßmann: Verflechtung und Abgrenzung. Aspekte der geteilten und zusammengehörigen deutschen Nachkriegsgeschichte. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 29/30, 16. Juli 1993, 30-41.
- Erl, Astrid: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Erl, Astrid & Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: de Gruyter, 2005, 249-276.
- Ernst, Christian (Hrsg.): *Geschichte im Dialog? 'DDR-Zeitzeugen' in Geschichtskultur und Bildungspraxis*. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag, 2014.
- Frahm, Ole: *Die Sprache des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Hillenbach, Anne: Authentisierungsstrategien in historischen Comics. In: Hangartner, Urs, Keller, Felix & Oechslin, Dorothea (Hrsg.): *Wissen durch Bilder: Sachcomics als Medien von Bildung und Information*, Bielefeld: transcript, 2013, 131-147.
- Mounajed, René: Geschichte in Sequenzen: Über das Subgenre der Geschichtscomics. In: Dietrich, Grünewald (Hrsg.): *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Bochum: Bachmann, 2010, 129-154
- Opitz, Michael & Michael Hofmann (Hrsg.): *Metzler-Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Stuttgart: Metzler, 2009.
- Sabrow, Martin: Die DDR erinnern. In: Ders.: *Erinnerungsorte der DDR*. München: C.H. Beck, 2009, 11-27.
- Schüle, Annegret, Ahbe, Thomas & Gries, Rainer (Hrsg.): *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: eine Inventur*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2006.
- Webseite der Künstlergruppe Kulturingenieure vom 12. 12. 2016, <http://diekulturingenieure.de/ueber-uns/>, letzter Zugriff: 12. 12. 2016
- Welke, Tina: *Tatort Deutsche Einheit. Ostdeutsche. Identitätsinszenierung im »Tatort« des MDR*. Bielefeld: transcript, 2012.