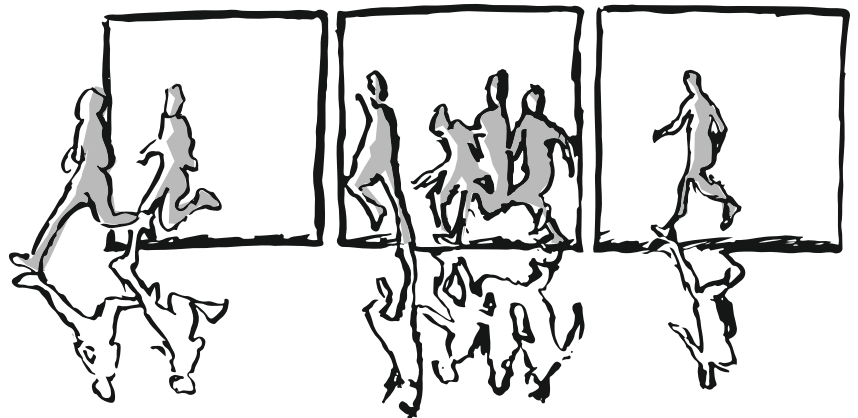


## Bilderfolgen von Flucht und Exil

*Grafische Literatur als Reflexionsmedium von Entortungsgeschichten*

Der Comic in seiner heute bekannten Form beginnt thematisch mit einer Flucht: Superman, der in den 1930er Jahren in den USA von Jerry Siegel und Joe Shuster als erste Superheldenfigur der Comicgeschichte erschaffen wurde, muss seinen Heimatplaneten Krypton verlassen und wird mit einer Rakete auf die Erde geschickt. Superman lebt dort wie ein Mensch; er versteckt seine übermenschlichen Fähigkeiten und setzt diese nur im Geheimen und für den Kampf gegen das Böse ein. Flucht und Exil, Fremdheit und Assimilation, dies sind bis heute bestimmende thematischen Signaturen des Mediums. Untrennbar sind diese mit der Herkunft der das Medium prägenden Personen verknüpft. Denn Superhelden sind nicht nur ein amerikanisches Phänomen, sondern vor allem ein jüdisches, so der Comic-Historiker Arlen Schumer mit Verweis darauf, dass Jerry Siegel und Joe Shuster Kinder jüdischer EinwandererInnen aus Europa waren.<sup>1</sup> Julian Voloj, der ebenfalls den jüdischen Wurzeln des Mediums nachgegangen ist, spricht sogar davon, dass „amerikanische Juden aus der Not heraus ein neues Genre erfanden“.<sup>2</sup> Zu den ‚Comicpionieren‘



© Sarah Steidl

zählen neben Siegel und Shuster auch Bob Kane (ursprünglich Robert Kahn) sowie Stan Lee (Stanley Lieber), die als Kinder jüdischer EinwandererInnen Batman und Spider-Man erfanden.

### Inhaltsverzeichnis:

Von der Passion eines Menschen zum Jemand Die Adaption von Frans Masereels „Bilderroman“ im Exil.....	5	Zeina Abirached: Der libanesische Bürgerkrieg aus kindlicher Erzählperspektive.....	16
Fantastische Erinnerungen Fotografie als visuelle Metapher in Shaun Tans <i>The Arrival</i> .....	7	Made in Germany Birgit Weyhes <i>Madgermanes</i> und der Blick auf die ‚anderen Deutschen‘ .....	18
Düstere Visionen im Paradies Die Graphic Novel <i>Die letzten Tage von Stefan Zweig</i> .....	9	Gefangen in der Bedeutungslosigkeit Zur Kampagne „Save Eaten Fish“ .....	19
Das Phänomen Anne Frank im Comic Zur Mediatisierung des Tagebuchs in grafischer Literatur.....	10	„In jedem Bild schafft man die Realität neu.“ Paula Bulling im Gespräch mit Frida Teichert .....	21
Exil im 19. Jahrhundert: Von Preußen in den Orient Elke R. Steiners Graphic Novel <i>Die anderen Mendelssohns – Dorothea Schlegel und Arnold Mendelsohn</i> .....	12	Von der Unmöglichkeit des Ankommens Die Raumstruktur in Ville Tietäväinens <i>Unsichtbare Hände</i> .....	24
Das Spiel mit Schwarz-Weiß-Stereotypen Zu Marjane Satrapis Graphic Novel <i>Persopolis</i> .....	13	Geflüchtete als Boten der Systemfrage <i>Schläfer im Sand</i> von Andreas Hedrich und Sebastian Pampuch .....	26
Weibliche Migrationserfahrung als Konfrontation mit dem eigenen Ich Parsua Bashis Graphic Novel <i>Nylon Road</i> .....	15	Neuigkeiten aus der Forschungsstelle / Impressum .....	28

1 Vgl. Julian Voloj: Superman und andere Jidelach. Wie amerikanische Juden aus der Not heraus ein neues Genre erfanden, unter: <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/24508> [abgerufen: 03.05.2017]. Siehe hierzu auch: Margret Kampmeyer-Käding/Cilly Kugelmann: Helden, Freaks und Superrabbis. Die jüdische Farbe des Comics. Berlin 2010.

2 Voloj: Superman und andere Jidelach.

3 Scott McCloud: Comics richtig lesen. Veränderte Neuauflage Hamburg 2001, 17.

4 Vgl. Jakob F. Dittmar: Comic-Analyse. 2., überarbeitete Auflage, Konstanz 2011, 24 f.

5 Vgl. Michael Rogers: About this volume. In: Gary Hoppenstand (Hg.): The Graphic Novel. Ipswich, Michigan 2014, vii-xv, hier: vii.

6 Vgl. Ole Frahm: Die Sprache des Comics. Hamburg 2010, 35 f.

7 Vgl. Jonas Engelmann: Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic. Mainz 2013, 19.

8 Vgl. David A. Beronä: Wordless books. The original graphic novels. New York 2008, 10 f.

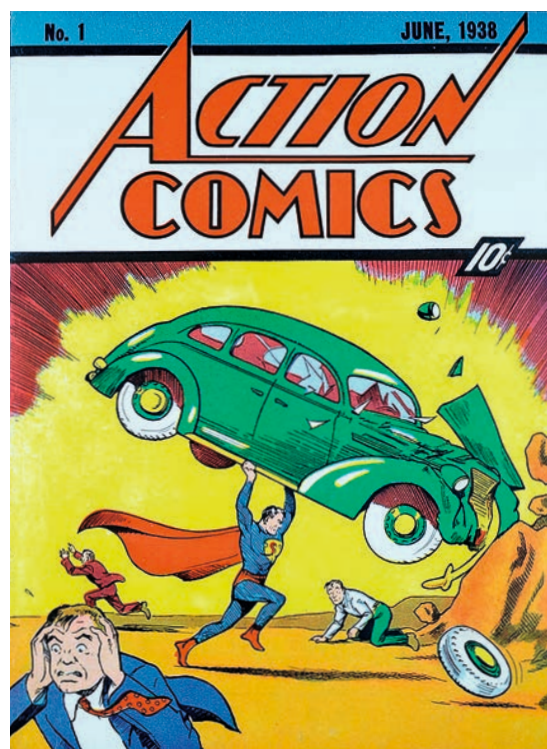
9 Vgl. Andreas C. Knigge: Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics. Hamburg 2009, 8.

10 Vgl. Engelmann: Gerahmter Diskurs, 16.

Der Comic-Künstler und -theoretiker Scott McCloud führt in seiner als Comic gestalteten Einführung *Comics richtig lesen* eine Minimaldefinition für das Medium ein, die sich in der Forschung trotz anhaltender Diskussionen etabliert hat. Er definiert Comics als „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.“<sup>3</sup> Ebenso wie McCloud verwenden auch andere ComicforscherInnen den Begriff des Comics anstatt der Graphic Novel. Obwohl letzterer vor allem in der Literaturwissenschaft etabliert ist, verweist Jakob Dittmar in seiner Einführung zur Comic-Analyse darauf, dass die Trennung zwischen den beiden Begriffen unscharf ist.<sup>4</sup> Die Anlehnung an das ‚Romanhafte‘ wird in der Bezeichnung Graphic Novel deutlich und die Abgeschlossenheit der Erzählung sowie eine bestimmte Länge werden so als Merkmale angeführt sobald der Begriff der Graphic Novel Verwendung findet.<sup>5</sup> Ole Frahm verweist auf die Umbenennung jedoch als einen Versuch, dem Medium mehr Seriosität zuzusprechen und es damit für die Forschungsarbeit zu etablieren.<sup>6</sup> Damit kritisiert Frahm die lange Zeit vorherrschende Tendenz, den Comic als bloßes Unterhaltungsmedium zu betrachten. Jenseits dieser aktuell in wissenschaftlichen Kontexten geführten Diskussionen um Begrifflichkeiten werden die Termini im Folgenden synonym verwendet.

Das Bild ist konstitutiv für den Comic; die Sprache als eigenes Zeichensystem wurde erst später integriert.<sup>7</sup> Mit seinem Holzschnitt-Zyklus von 1918 veröffentlichte der belgische Zeichner und Grafiker Frans Masereel eine narrative Bilderfolge ohne Worte, die in der Retrospektive und unter Rekurs auf Scott McClouds Definitionsansatz als erste Graphic Novel in der Forschung bezeichnet wurde.<sup>8</sup> Masereels Zyklus reflektierte eine deutlich sozialistische Position gegenüber zeitgeschichtlichen Ereignissen und etablierte somit wie viele andere auch das Politisch-Programmatische als wesentlichen Teil des Mediums (siehe zu dem Einfluss Masereels auf die Comic-Entwicklung den Artikel von Cordula Greinert, S. 5). Seinen Durchbruch als unterhaltendes und zunehmend auch überzeichnendes Medium feierte der Comic mit der Etablierung von Comicstrips in US-amerikanischen Tageszeitungen. Richard Felton Outcault zeichnete 1895 das ‚Yellow Kid‘ für die Sonntagsseite vom *New York World*, das jede Woche neue Abenteuer auf wenigen Bildern erlebte.<sup>9</sup> Die Comicstrips wurden für ein erwachsenes, urbanes Publikum gezeichnet und diese Tradition hat sich bis heute erhalten. Von Beginn an eng mit den technischen Reproduktionsbedingungen verknüpft, negiert der Comic die Idee des Originals im Sinne der ursprünglichen Zeichnung und ist auf eine Massenkultur ausgerichtet.<sup>10</sup> Das Potenzial der Comicstrips entfaltete sich über die wortlose Bild-

erzählung, die in einem ethnisch und sprachlich vielfältigen New York Ende des 19. Jahrhunderts von allen verstanden werden konnten: „[D]as Gefühl einer gemeinsamen Identität“<sup>11</sup> wurde erzeugt. Viele Zeichner<sup>12</sup> waren Kinder von MigrantInnen – auch thematisch spielten Migration und Exil immer wieder eine Rolle. Insbesondere während des Zweiten Weltkrieges feierten die SuperheldInnen und ihre nicht selten jüdischen ZeichnerInnen große Erfolge, indem sie ihre häufig sehr patriotisch auftretenden Figuren direkt gegen Hitler und das faschistische Regime kämpften und dieses besiegen ließen.<sup>13</sup> Während sich die erfolgreichen Comicstrips der Zeitungen rasch etablierten, wurden die in Heften veröffentlichten Comics für Kinder und Jugendliche in den 1930er und 1940er Jahren von der US-Regierung mit dem Argument, die angeblich gewaltverherrlichenden Darstellungen hätten einen negativen Einfluss auf die Zielgruppe, zensiert. Die daraus resultierende Selbstzensur vieler Herausgeber führte zu einer zeitweiligen Stagnation in der Entwicklung des Mediums.<sup>14</sup>



Cover eines Action Comics von 1938, in dem Superman erstmals auftrat

Als endgültiger Durchbruch sowie Meilenstein für die Darstellung ernsthafter, per se nicht unterhaltensamer Sujets, gilt bis heute Art Spiegelmans *Maus. Die Geschichte eines Überlebenden*, das Ende der 1980er Jahre auf Englisch und kurze Zeit später auch auf Deutsch erschien<sup>15</sup> und 1992 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde. Das Schicksal seines eigenen jüdischen Vaters, der von den Nationalsozialisten in die Konzentrationslager Dachau

und Auschwitz deportiert wurde, überlebte und in die USA migrierte, sowie die persönliche Annäherung Spiegelmans an diese Vergangenheit seines Vaters stehen im Zentrum des Comics. Spiegelman setzt den Menschen Tiermasken auf: In einer vereinfachten Darstellung werden Juden zu Mäusen und Deutsche zu Katzen. Die Masken sind kulturgeschichtlich vielfach konnotiert und verweisen einerseits intertextuell auf die Comicstrips und Tiere als handelnde AkteurInnen, sie führen andererseits aber auch das menschenverachtende Vokabular sowie den Rassismus und Antisemitismus der Nationalsozialisten vor.<sup>16</sup>

Ole Frahm verweist in seiner einschlägigen Monografie zur Thematik auf die spezifisch parodistische Struktur des Comics, in der Bild und Schrift eigenständige, selbstreferenzielle Zeichen bleiben und der Comic durch die fehlende Einheit ein mehrteiliges Medium bleibt.<sup>17</sup> Obwohl die Zeichensysteme nicht miteinander verschmelzen, verweisen sie wechselseitig aufeinander, sodass ein rein literatur- oder kunstwissenschaftlicher Zugang zu diesem Medium nicht ausreichend ist.<sup>18</sup> Das Medium zeichnet sich durch eine komplexe Struktur aus, die aus unterschiedlichen Komponenten zusammengesetzt ist. Durch die permanente Wiederholung, die sich in der Grundstruktur der Panels manifestiert, sowie die fehlende Referenz auf ein Original, kann das Überleben der Shoah in *Maus* überhaupt erzählt werden.<sup>19</sup> Spiegelman nutzt nicht nur die heterogene Struktur des Mediums in seinem wegweisenden Comic, sondern erweitert sie zusätzlich durch die Integration von Fotos. Die Fotos werden als Zeugnis eines historischen Geschehens genutzt; Spiegelman integriert jedoch keine realen Fotos, sondern zeichnet diese (ab). Einerseits werden die Fotos als Informationsmedium funktionalisiert, andererseits werden durch die Zeichnung die Verfahrensweisen des Mediums selbst und damit der künstlerische Anspruch offengelegt. Die Fotos sind für den Vater eine Erinnerungsstütze. (Zum Einsatz von Fotos als Erinnerungsträger und visuellen Metaphern siehe den Artikel zu Shaun Tans *The Arrival* von Johannes C. P. Schmid, S. 7).

Der Zweite Weltkrieg und die Shoah werden seit *Maus* in verschiedenen Formen in Comics künstlerisch aufbereitet und somit vergegenwärtigt. Die Flucht- und Exilgeschichten bekannter und im kollektiven Gedächtnis verankerter Persönlichkeiten dienen hierbei vielfach als Ausgangspunkt einer thematischen Annäherung. Die Exilerfahrung Stefan Zweigs, einer der bekanntesten deutschsprachigen Autoren, dessen Bücher unter den Nationalsozialisten verboten wurden und der ins Exil floh, bildet die Vorlage für eine im Jahre 2011 erschienene Graphic Novel. Da seine Autobiografie *Die Welt von gestern*, die im brasilianischen Exil entstand und posthum 1942 veröffentlicht wurde, über Privates weitgehend schweigt, ist über Zweigs persönliches Erleben



Cover der *Maus*-Ausgabe von 2008

des Exils bis heute wenig bekannt. Genau hier setzt die Graphic Novel, eine Gemeinschaftsarbeit des französischen Bestsellerromanciers Laurent Seksik und des Fantasy-Comiczeichners Guillaume Sorel, an: Sie nähert sich ebendieser Leerstelle mit den Mitteln der Graphic Novel künstlerisch an (vgl. hierzu den Artikel von Arnhilt Johanna Höfle, S. 9). Dass die Exilierung aus Nazideutschland und die Shoah in vielen Ländern der Welt – durchaus unterschiedlich – erinnert und dargestellt werden, zeigt sich auch im Bereich der Comics, für den etwa die japanische als die größte Comicszene der Welt eine wichtige Rolle spielt. Am Beispiel der Rezeption von Anne Frank lässt sich eine jeweils vollkommen andere Konnotation einer historischen Person in unterschiedlichen kulturellen Kontexten sowie die Vielfalt der zeichnerischen Stile in dem Medium Comic beobachten. (Zu Adaptionen der Geschichte von Anne Frank in Comics aus unterschiedlichen Kulturräumen siehe den Artikel von Thomas Merten, S. 10). In Comics, die sich auf Flucht und Vertreibung während des Zweiten Weltkrieges beziehen, wird primär auf Wissen, das im europäischen kollektiven Gedächtnis verankert ist, zurückgegriffen. Doch auch Geschichten anderer Personen, die im Diskurs seltener Erwähnung finden, werden im Medium Comic populär. Comics werden verstärkt nicht nur als Unterhaltungs- sondern auch als Informationsmedium eingesetzt (vgl. zur Integration einer marginalisierten Persönlichkeit im Diskurs durch eine Graphic Novel den Artikel von Isabelle Maier zu Arnold Mendelssohn, S. 12).

11 Knigge: Zeichen-Welten, 10.

12 In der Forschung finden sich bisher keine Verweise auf weibliche Zeichnerinnen zu dieser Zeit.

13 Eines der populärsten Beispiele hierfür ist die Figur Captain America, geschaffen von Jack Kirby und Joe Simon.

14 Vgl. Joseph J. Darowski: The Superhero Narrative and the Graphic Novel. In: Gary Hoppenstand (Hg.): The Graphic Novel. Ipswich, Michigan 2014, 3-16, hier: 8.

15 Art Spiegelman: *Maus. Die Geschichte eines Überlebenden*. Frankfurt a. M. 2008.

16 Vgl. Ole Frahm: *Genealogie des Holocaust*. Art Spiegelmans *MAUS – A Survivor's Tale*. München 2006, 21 f.

17 Vgl. Frahm: *Die Sprache des Comics*, 33.

18 Vgl. Dittmar: *Comic-Analyse*, 9.

19 Vgl. Ole Frahm: *Die Zeichen sind aus den Fugen. Kleine Geschichte des Comics*. In: Hans Jürgen Balmes u.a. (Hgg.): *Comic. Form und Inhalt*. Frankfurt a. M. 2012, 8-26, hier: 24.

20 Engelmann:  
Gerahmter Diskurs, 10.

21 Vgl. Andreas Platthaus:  
Comic und Architektur. In:  
Hans Jürgen Balmes u.a. (Hgg.):  
Comic. Form und Inhalt.  
Frankfurt a. M. 2012,  
84-100, hier: 84.

22 Vgl. Engelmann:  
Gerahmter Diskurs, 10.

23 Vgl. Engelmann:  
Gerahmter Diskurs, 10.

24 Vgl. Plattform, die Comics  
online veröffentlicht, die sich  
mit zentralen Themen wie  
Menschenrechten, Migration,  
Fluchtursachen befassen;  
häufig erzählt aus der Per-  
spektive von Geflüchteten:  
<http://positivenegatives.org/>  
[abgerufen: 03.05.2017].

25 Vgl. z.B. Ville Tietäväinen:  
Unsichtbare Hände. Berlin  
2014, 197.

26 Vgl. Knigge:  
Zeichen-Welten, 23.

27 Vgl. Bigna Fink: Bilder und  
Bomben. Comic-Zeichenkurse  
für Flüchtlinge, unter:  
<http://www.tagesspiegel.de/berlin/bilder-und-bomben-comic-zeichenkurse-fuer-fluechtlinge/12812910.html>;  
Madeleine Hofmann: Wie  
Flüchtlinge ihre Geschichten  
in Comics verarbeiten, unter:  
<http://www.bento.de/politik/fluechtlinge-zeichnen-comics-ueber-ihre-flucht-281058/>  
[abgerufen: 03.05.2017].

28 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=3RI4LGORKD0>  
[abgerufen: 03.05.2017].

Der Comic ist durch die Panels und die sogenannten Rinnsteine, dem „Weiß der Panelzwischenräume“<sup>20</sup>, strukturiert. RezipientInnen müssen sich die ‚Lücke‘ zwischen den Panels kognitiv erschließen, um die Zeit- und Raumdimensionen sowie die Entwicklungen der Figuren zu verstehen. Die Rezeption wird durch die Seitenarchitektur bestimmt, die Wahrnehmung der räumlichen Anordnung erweist sich als konstitutiv für das Verständnis.<sup>21</sup> Gleichzeitig ist der Rinnstein ein Raum der Selbstreflexion, da er das Fragmentarische des Mediums hervorhebt und damit auf dessen Spezifik selbst verweist.<sup>22</sup> Diese Selbstreflexion wird bereits von Spiegelman auf die inhaltliche Ebene durch eine autobiografische Erzählung übertragen. In dieser Übertragung werden die Ernsthaftigkeit des Inhalts sowie das politische Potenzial des Mediums deutlich. So kann beispielsweise eine Annäherung an das eigene Ich in den Zeichnungen aus einer Eigen- und Fremdperspektive dargestellt werden; Gleiches gilt für die Möglichkeit, existierende Machtstrukturen infrage zu stellen. Während vor allem im 20. Jahrhundert keine weibliche Zeichnerin in der Comicszene präsent war und lediglich auf inhaltlicher Ebene gelegentlich Superheldinnen in Erscheinung traten, ist seit Marjane Satrapi international erfolgreicher Graphic Novel *Persepolis* (2000-2003) auch eine explizit weibliche Perspektive präsent. (Siehe zur Dekonstruktion von herrschenden Stereotypen in Europa gegenüber dem Iran in *Persepolis* den Artikel von Theresa Quiachon, S. 13). Die Präsenz von weiblichen Zeichnerinnen, die ihre Migrationserfahrungen und ihre Position als Frau in einer bestimmten Kultur miteinander verknüpfen und als autobiografische Identitätsfindung in Graphic Novels verarbeiten, hat mit Satrapi Durchbruch insbesondere in Frankreich, der größten Comicszene Europas, stark zugenommen.<sup>23</sup> (Zur dezidiert weiblichen Migrationserfahrung siehe den Artikel zu *Nylon Road* von Chiara Ritter, S. 15, sowie zur Erinnerung an Kriegserfahrungen aus kindlicher Perspektive in Zeina Abiracheds Comics den Artikel von Sébastien Rival, S. 16).

Die Kritik an gegenwärtigen globalen Machtgefällen spielt zunehmend in Comics der letzten Jahre eine bedeutende Rolle.<sup>24</sup> Zahlreiche Graphic Novels, die sich sowohl mit historischen als auch aktuellen politischen Strukturen beschäftigen, basieren auf Recherchearbeiten der ZeichnerInnen. Hierbei wird die eigene Position des Zeichners/der Zeichnerin in unterschiedlicher Weise reflektiert und integriert. Die Interviewsituation setzt bereits eine fragende Instanz voraus und impliziert damit ein zeichnendes Ich (zu dem Erinnern durch angeleitete Fragen als verdichteter Prozess siehe den Artikel zu *Madgermanes* von Barbara Eder, S. 18). Intertextuelle Verweise sowohl auf berühmte Comicfiguren<sup>25</sup> als auch auf andere ZeichnerInnen verweisen ebenso auf die Recherchearbeit, jedoch

nicht notwendigerweise auf das zeichnende Subjekt. Dieses wird in Zusammenschlüssen als politisches Subjekt integriert. Somit machen ZeichnerInnen auf die Hindernisse der Partizipation ihrer KollegInnen sowohl am politischen als auch am künstlerischen Diskurs aufmerksam (ein solches Beispiel stellt Franziska Fleischhauer vor, S. 19). Die besonderen Möglichkeiten medialer Selbstreflexion werden insbesondere in Kontexten genutzt, in denen Kritik an politischen Verhältnissen mit einer Reflexion der eigenen Perspektive verknüpft wird. In neueren Graphic Novels nimmt die Kritik an der aktuellen europäischen Flüchtlings- und Asylpolitik einen immer größeren Raum ein. Die Comic-Zeichnerin Paula Bulling erzählt in ihrem Debüt *Im Land der Frühaufsteher* von 2012 vom Schicksal einiger AsylbewerberInnen in Sachsen-Anhalt; dabei thematisiert sie zugleich ihre eigene Annäherung an die Geflüchteten als weiße Europäerin und verweist auf die Machtposition des Sprechenden bzw. zeichnenden Subjekts (siehe das Interview mit Paula Bulling, S. 21). Während zur Zeit der Entstehung des modernen Comics vor allem die vielfältigen Sprachen und kulturellen Prägungen der ZeichnerInnen ausschlaggebend waren für die Verständigung über Bilder als ein zumindest universell verständlicheres Zeichensystem als Schrift, ist heute die Marginalisierung bestimmter Gruppen im Diskurs und die Privilegierung bestimmter Positionen der Rede Ausgangspunkt zahlreicher Graphic Novels. Ebenso wie in den autobiografischen Graphic Novels wird dabei häufig ein Einzelschicksal in den Fokus gerückt, wobei die Text-Bild-Kombination darüber hinaus auf politische Verhältnisse Bezug nimmt, die als Grund für die Flucht- und Exilerfahrung des Individuums benannt werden. (Zu Raumkonstellationen als Form der Kritik an der europäischen Flüchtlings- und Asylpolitik siehe den Artikel zu *Unsichtbare Hände* von Frida Teichert, S. 24). Die Universalisierung schlägt sich bereits in dem Bild als Brücke zwischen verschiedenen Sprachen nieder. Jedoch können auch Bilder nicht unabhängig von der kulturellen Prägung ‚gelesen‘ werden. Insbesondere die Rinnsteine als ‚leere‘ Räume zwischen den Panels, die Raum-, Zeit- und Figurentwicklungen assoziieren lassen, erfordern eine entsprechenden Lese- und Sehsozialisation, um kognitiv erschlossen werden zu können.<sup>26</sup> Die bildliche Darstellung erleichtert gleichwohl den Zugang für RezipientInnen und zeichnet den Comic damit als ein im Vergleich zur Literatur im klassischen Sinne deutlich universelleres Medium aus. Bildliche Verfahren der Überzeichnung verweisen über die individuelle Geschichte hinaus und öffnen den Blick der RezipientInnen für eine den Graphic Novels teilweise eingeschriebene Kritik an politischen Systemen (zur Ohnmacht eines Individuums gegenüber dem europäischen Grenzsysteem siehe den Artikel von Sarah Steidl, S. 26).

Graphic Novels entfalten mit ihren verschiedenen Zeichensystemen und ihrer von Beginn an politischen Prägung ein großes Potenzial zur Verständigung über Sprachgrenzen hinweg. Während die ersten Comics insbesondere durch die Migrations- und Exilerfahrung ihrer Zeichner geprägt waren, werden Flucht und Exil aktuell sowohl aus betroffener wie auch aus außenstehender Perspektive ins Bild gerückt. Diese Ausgabe des Newsletters unternimmt den Versuch, Funktionen und Potenzialen grafischer Literatur zum Themenkomplex Flucht und Exil in historischer und aktueller Perspektive nachzuspüren. Dabei nehmen die einzelnen Beiträge die jeweils gewählten Text-Bild-Konstellationen in den Blick und diskutieren die Möglichkeit des

Mediums, Geschichten zeitlich und räumlich konkret zu verorten und diese zugleich für eine überzeitliche und transnationale Lektüre zu öffnen. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Frage, inwiefern in diesem Medium in besonderer Weise Grundstrukturen von Entortungserfahrungen sichtbar und somit lesbar gemacht werden können. Nicht zuletzt sei darauf hingewiesen, dass das Medium im Kontext aktueller Migrationsbewegungen vielen Geflüchteten eine Möglichkeit eröffnet, ihre Kriegs- und Fluchterfahrungen erzählbar zu machen.<sup>27</sup> Zudem nutzen auch vermehrt staatliche Institutionen die universelle Verständlichkeit von Comics und entwickeln solche zum Zwecke der Integration.<sup>28</sup>

Frida Teichert und Sarah Steidl

Frida Teichert studiert Deutschsprachige Literaturen im Master an der Universität Hamburg und ist studentische Hilfskraft im Team der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur. Nebenher arbeitet sie in einer literarischen Agentur.

Sarah Steidl, M.A., ist Stipendiatin im Doktorandenkolleg Geisteswissenschaften der Universität Hamburg. Sie arbeitet an einer Dissertation zum Thema Flucht in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Zudem unterstützt sie den Jüdischen Salon am Grindel e. V. durch die Betreuung der Veranstaltungen vor Ort.

## Von der Passion eines Menschen zum Jemand

Die Adaption von Frans Masereels „Bilderroman“ im Exil

2016 wurde die Vertonung der Graphic Novel *Fliegenpapier* durch Itay Dvori und das yam yabasha ensemble als „das wohl erste Comic-Konzert“<sup>1</sup> bezeichnet. Doch bereits für 1938 ist mit der Zürcher Inszenierung des Chorwerks *Jemand* Vergleichbares belegt. Hans Sahl, Tibor Kasics und weitere ExilantInnen waren maßgeblich an der damaligen Aufführung beteiligt. Als Grundlage diente ihnen Frans Masereels Holzschnitt-Zyklus *25 images de la passion d'un homme*.<sup>2</sup> Dieser Beitrag geht der Frage nach, welche inhaltlichen, gestalterischen und sonstigen Aspekte eine Adaption dieses „Bilderromans“ im Exil nahegelegt haben könnte, der als oft erste der „original graphic novels“<sup>3</sup> bezeichnet wird. Zunächst einmal befand sich der vor allem als Holzschnneider bekannt gewordene Frans Masereel zur Entstehung seines Zyklus selbst im Exil: 1915 vor der belgischen Mobilmachung nach Genf geflüchtet, engagierte er sich im dortigen Kriegsgefangenenbüro des Internationalen Roten Kreuzes. Künstlerisch erarbeitete er für pazifistische Blätter oft tagesaktuelle Holzschnitte gegen den Krieg. Schon als Jugendlicher geprägt von sozialistischer Lektüre, fertigte er anlässlich eines „grève jusqu'à la paix“<sup>4</sup> – eines Friedensstreiks in französischen Waffenfabriken Anfang 1918 – einen Holzschnitt an, der als Vorstudie für *Die Passion eines Menschen* gelten kann. In den 25 Grafiken des Buches zeichnete er dann – Bezug nehmend auf christliche und proletarische Darstellungsformen – die Lebens- und Leidensgeschichte eines Arbeiters nach. Dabei erzählt dieser „Bildungsroman“<sup>5</sup> nicht psychologisch, sondern setzt auf archetypische Figuren und

Szenen, die mit ihren teils überdimensionierten, schematisierten Formen und harten Schwarz-Weiß-Kontrasten dem Expressionismus nahe stehen: Unehelich in armen Verhältnissen aufgewachsen, schuftet der namenlose Protagonist als Kind bei einem Zimmermann, stiehlt Brot, kommt ins Gefängnis, verrichtet nach der Entlassung schwerste körperliche Arbeit, wird durch Vergnügungen versucht, beginnt seine Situation zu reflektieren, organisiert mit ArbeiterInnen seines Betriebs einen Streik, wird verhaftet, verurteilt und hingerichtet.



Aus Frans Masereel:  
*Die Passion eines Menschen*

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

1 Kerstin Poppendieck: Comic-Konzert „Fliegenpapier“. Graphic Novels jetzt mit Musik, unter: [http://www.deutschlandradiokultur.de/comic-konzert-fliegenpapier-graphic-novels-jetzt-mit-musik.2156.de.html?dram:article\\_id=352129](http://www.deutschlandradiokultur.de/comic-konzert-fliegenpapier-graphic-novels-jetzt-mit-musik.2156.de.html?dram:article_id=352129) [abgerufen: 21.02.2017].

2 Frans Masereel: *25 images de la passion d'un homme*. [Paris] 1918. Ders.: *Die Passion eines Menschen*. 25 Holzschnitte. München 1921.

3 Vgl. David A. Beroná: *Wordless books. The original graphic novels*. New York 2008, 10-39.

4 Joris van Parys: *Masereel. Een biografie*. Antwerpen 1995, 78.

5 Martin S. Cohen: *The Novel in Woodcuts. A Handbook*. In: *Journal of Modern Literature* 2 (1977), 171-195, hier: 171.

6 Vgl. Andreas Platthaus: Im Comic vereint. Eine Geschichte der Bildgeschichte. Frankfurt a. M. 2000, 259 f.

7 Perry Willett: The Cutting Edge of Expressionism. The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences. In: Neil H. Donahue (Hg.): A Companion to the Literature of German Expressionism. Rochester, NY 2005, 111-134, hier: 113 f.

8 van Parys: Masereel, 253.

9 Hans Sahl: Vorwort. In: Ders.: Jemand. Ein Chorwerk. Mit den Holzschnitten Die Passion eines Menschen von Franz Masereel. Zürich 1938, 5.

10 Gregor Ackermann/Momme Brodersen: Mehr als nur „Memoralist“ und „letzter Zeuge“. Rund um Hans Sahls Chorwerk „Jemand“. In: Gregor Ackermann/Momme Brodersen (Hgg.): Hans Sahl: Jemand. Ein Chorwerk. Nach dem Holzschnittzyklus „Die Passion eines Menschen“ von Frans Masereel. Mit der Musik von Tibor Kasics. Materialien und Selbstzeugnisse. Berlin 2003, 11-26, hier: 15 f.

11 P. M.: Jemand. Zur Aufführung einer weltlichen Kantate. In: Sahl 2003, 116-118, hier: 118.

12 Vgl. Andrea Reiter: Die Exterritorialität des Denkens. Hans Sahl im Exil. Göttingen 2007, 67 f.

13 Vgl. Werner Mittenzwei: Exil in der Schweiz. Leipzig 1981, 246.

14 Hans Sahl: Jemand. „Die Passion eines Menschen“. In: Sahl 2003, 100.



© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Zweierlei unterscheidet *Die Passion eines Menschen* von gängigen Comicformaten: Jede Seite zeigt einen Holzschnitt, nicht mehrere Panels, so wirkt jedes Bild einzeln für sich; dennoch ergibt sie durch wiederkehrende Motive und Handlungsanschlüsse eine zusammenhängende Erzählung.<sup>6</sup> Darüber hinaus fehlt in dieser „Geschichte ohne Worte“ ein Teil der für Comics oft als konstitutiv erachteten Kombination von Wort und Bild; gleichzeitig kann hier von Sprachlosigkeit keine Rede sein: Der Sprache kommt in der Bilderzählung eine wesentliche Funktion zu, denn der Protagonist „has only words to threaten the power structure of society. He rouses the crowd with words; he confronts the armed guards with words; and for his words he is silenced“<sup>7</sup>, wie Perry Willett es formuliert. Bereits zeitgenössische Rezensionen konstatierten, zumindest als Hoffnung, dass der Textverzicht die Rezeptionsmöglichkeiten über Bildungs- und Sprachgrenzen hinweg erhöhe – eine Konstellation, die in der späteren Exilsituation als transkulturelles Potenzial für das Werk gesprochen haben könnte.

Die ebenfalls schon damals bemerkte mediale Nähe zum (Stumm-)Film mündete 1930 darin, dass Berthold Bartosch gemeinsam mit Masereel begann, dessen Buch *Die Idee* für einen „film réalisé en tableaux animés“ zu adaptieren – einen der ersten Trickfilme, der als „une révolution dans le dessin animé“<sup>8</sup> gewürdigt wurde. Premiere feierte der Film in Paris im November 1934, als Werke von und über Masereel im Deutschen Reich bereits auf Listen „schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ standen und als „entartete Kunst“ aus der Öffentlichkeit entfernt wurden. Mit dem deutsch-

sprachigen Exil in dieser Zeit war Masereel auf verschiedene Weise verbunden, sei es durch künstlerische und publizistische Beiträge oder durch institutionelle Unterstützung, etwa der Deutschen Freiheits-Bibliothek oder des Freien Künstlerbundes in Paris. Die damit verbundene erhöhte Wahrnehmung Masereels durch exilierte deutsche KünstlerInnen kann ebenfalls zur Entscheidung für sein Werk beigetragen haben.

Ein Jahr nach der Premiere von *L'Idée* erhielt der Film- und Theaterkritiker Hans Sahl den Auftrag, ein Festspiel für den Arbeitersängerverband der Schweiz zu schreiben. Sahl war 1933 aus Berlin nach Prag geflohen, 1934 von dort weiter nach Zürich und Paris, wo er abwechselnd lebte, da er keine dauerhafte Aufenthaltsgenehmigung für die Schweiz erhielt. Masereels *Passion eines Menschen* erschien ihm – als promoviertem Kunsthistoriker – besonders geeignet als Grundlage für sein Chorwerk, da sie „in den jähren Kontrasten von Licht und Schatten zugleich die gesellschaftlichen Kontraste unserer Epoche ergreifend sichtbar macht“. Insbesondere Verfolgung und Armut, aber auch Widerstand und Hoffnung erlebten die Exilierten unmittelbar.

Das Chorwerk als spezifische Form der sozialistischen Arbeiterkultur der Weimarer Republik enthielt in der Sahl'schen Fassung „Elemente christlicher und weltlicher Passionsspiele, Brechtschen Lehrstück-Theaters und der Agitprop-Kunst, des Kabarets und der Revue-Kleinkunst“<sup>10</sup>. Die Funktion der Chöre unterschied sich dabei von der in der griechischen Tragödie: „Nicht das Schicksal, das unabänderliche zu künden, sondern es zu lenken, ist ihr Begeh.“<sup>11</sup> Auch die Musik von Tibor Kasics, der angesichts seines anhängigen Einbürgerungsverfahrens – er war als Sohn ungarischer Eltern 1919 in die Schweiz gekommen – nur unter dem Pseudonym Viktor Halder als Komponist des Chorwerks in Erscheinung trat, bediente sich aus einem breiten Fundus von Bachs Passionen bis zu Weills Opernmusik; er kombinierte tonale und atonale Stücke und verhalf Sahls Text so zu seiner publikumswirksamen Expressivität.<sup>12</sup> Wie schon bei Masereel, der im Übrigen das Bühnenbild entwarf und bei der Premiere anwesend war, ist für Sahls Libretto eine expressionistische, archetypische Formensprache kennzeichnend.

Künstlerisch wurde *Jemand* als Höhepunkt des Agitprop-Theaters der 1930er Jahre bewertet.<sup>13</sup> Politisch erweiterte Sahl die bei Masereel dargestellten Attribute des Kapitalismus als Antagonist der Unterdrückten um solche des Faschismus. Damit schloss er sich der umstrittenen, offiziell kommunistischen Sicht an, der Faschismus resultiere direkt aus den Verwerfungen des Kapitalismus. Dies setzte er nicht nur begrifflich, sondern auch erzählperspektivisch um, so in der „Kantate der Volksgemeinschaft“. Diese klare Positionierung Sahls – im Exposé wird das von *Jemand* gelesene

Buch vereindeutigt zum Kommunistischen Manifest – erfolgte vor dem Bruch innerhalb der deutschen Linken im Exil 1937, der aus dem Konflikt über die ersten Moskauer Schauprozesse resultierte. In diesem Zusammenhang revidierte Sahl seine Ansichten, änderte das Libretto jedoch nicht. Insgesamt wurde dieser – Bild, Sprache und Musik kombinierende – „Holzschnittfilm“<sup>14</sup> in zwei Zyklen im März und im Juli 1938 elf Mal aufgeführt; gut

800 SängerInnen nahmen daran teil und mehr als 20.000 ZuschauerInnen sahen ihn sich an. Ein derartiger Erfolg war keinem anderen Werk im Exil beschieden. Umso erstaunlicher ist, dass es in beiden deutschen Teilstaaten und in der Schweiz in Vergessenheit geraten ist. Die Exil(literatur)forschung kann dafür sorgen, dass es als Vorläufer heutiger „Comic-Konzerte“ eingehender untersucht und diskutiert wird.

Cordula Greinert

Cordula Greinert ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im P. Walter Jacob Archiv. Im Rahmen ihrer Dissertation erarbeitet sie den 8. Band der Kritischen Gesamtausgabe von Heinrich Manns Essays und Publizistik (1938-1940).

Zum Weiterlesen:

- Arthur Holitscher/Stefan Zweig: Frans Masereel. Berlin 1923.
- Gert Mattenklott: Zeit in Holz geschnitten. Arthur Holitscher und Frans Masereel. In: Neue Rundschau 2/3 (1986), 125-141.
- Peter Riede: „Wir haben nicht das Recht zu schweigen“. Masereel und das deutsche Exil in Frankreich. In: Karl-Ludwig Hofmann, ders. (Hgg.): Frans Masereel (1889-1972). Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft. Saarbrücken 1989, 194-207.

## Fantastische Erinnerungen

### Fotografie als visuelle Metapher in Shaun Tans *The Arrival*

Shaun Tans Migrationsgeschichte *The Arrival* (dt.: *Ein neues Land*)<sup>1</sup> fällt vor allem durch den Verzicht auf (verständliche) Sprache auf. Allein über Bilder erzählt Tan die prototypische Geschichte eines Mannes, der sein Heimatland verlässt, um für sich und seine Familie eine Zukunft in dem idealisierten ‚neuen Land‘ zu suchen. *The Arrival* inszeniert sich hierbei nicht nur in seiner Handlung als „crossover text“<sup>2</sup>: Insbesondere durch die starke Bezugnahme auf Fotografie bewegt sich das Werk auch in seiner Form in Übergangsbereichen. Fotografie wird in *The Arrival* zentral als visuelle Metapher<sup>3</sup> genutzt, wie im Folgenden skizziert werden soll.

Tan integriert Fotografie auf vielfältige Weise: Zunächst sind die Comicpanels zu unterschiedlichen Graden Fotografien nachempfunden. Dies betrifft den naturalistischen Zeichenstil und den für alte Fotografien typischen Sepiaton des gesamten Werkes. Einige Bilder sind explizit der Materialität von Fotografien nachempfunden und simulieren Knicke, Kratzer und Fotorahmen.<sup>4</sup> Tan inszeniert das Werk insgesamt als Fundobjekt:<sup>5</sup> Buchdeckel und Einband bilden ebenfalls Gebrauchsspuren nach und sämtliche Paratexte sind in diesem Stil integriert. Bereits den Buchdeckel zierte eine ‚Fotografie‘, die sich durch Prägedruck vom restlichen Cover absetzt und so bewusst als Artefakt inszeniert wird. Besonders eindeutig werden ebenfalls die Comicpanels als



Aus Shaun Tan: *The Arrival*

© Shaun Tan 2006

Fotografien gerahmt, die die persönlichen Fluchtgeschichten anderer MigrantInnen und ihre Erfahrungen mit Krieg und Ausbeutung darstellen. Auch innerhalb der Handlung nimmt ein Familienporträt als Objekt, welches der zunächst allein emigrierende, namenlose Protagonist stets bei sich trägt, eine wichtige Rolle ein und wird an mehreren Schlüsselstellen der Geschichte aufgegriffen.

1 Shaun Tan: *The Arrival*. New York 2007.

2 Christophe Dony: Towards a vocabulary of displacement and utopian possibilities: Reading Shaun Tan's *The Arrival* as a crossover text. In: *Studies in Comics* 3/1 (2012), 83-105.

3 Siehe auch Johannes C. P. Schmid: *Shooting Pictures, Drawing Blood: The Photographic Image in the Graphic War Memoir*. Berlin 2016, 26.

4 Monika Schmitz-Emans: Photos im Comic. In: Christian A. Bachmann/Veronique Sina/Lars Banhold (Hgg.): *Comics Intermedial*. Essen 2012, 55-75, hier: 61 f.

5 Golnar Nabizadeh: Visual melancholy in Shaun Tan's *The Arrival*. In: *Journal of Graphic Novels and Comics* 5/3 (2014), 366-379, hier: 369.

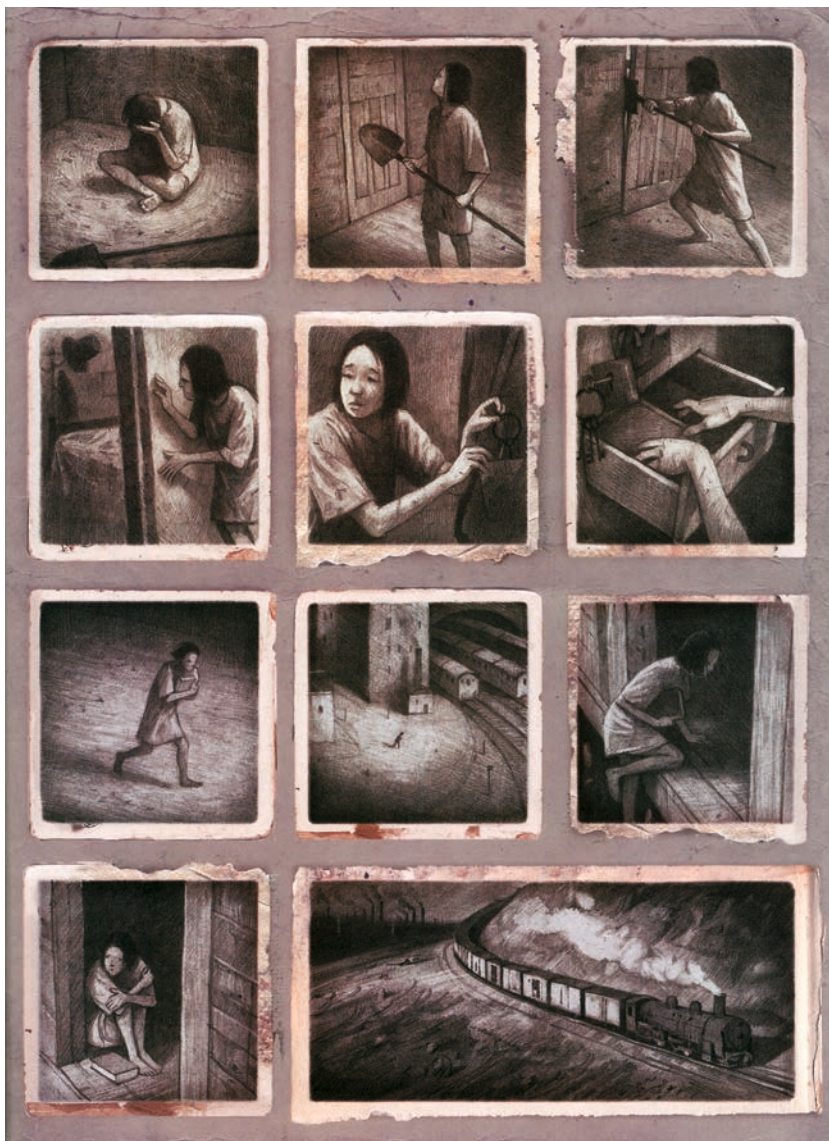
6 Chuan-Yao Ling: A Conversation with Illustrator Shaun Tan. In: World Literature Today 82/5 (2008), 44-47, hier: 45.

Johannes C. P. Schmid ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt „Medienästhetische Strategien des Rahmens und Übersetzens in Graphic Novels“ des interdisziplinären Forschungsverbands „Übersetzen und Rahmen. Praktiken medialer Transformationen“ an der Universität Hamburg. Für seine Masterarbeit *Shooting Pictures, Drawing Blood: The Photographic Image in the Graphic War Memoir* erhielt er den Amerikanistik-Preis der Universität Hamburg 2015 sowie den Roland Faelske-Preis 2016. Er arbeitet an einem Dissertationsprojekt mit dem vorläufigen Titel „The Frames of Documentary Comics“ und ist Co-Veranstalter des Comic Kolloquiums Hamburg.

In beiden Fällen greift die Referenz auf Fotografie eine metaphorische Gleichsetzung von Fotografie und Erinnerung auf: In der formalen Inszenierung des Werkes appelliert Tan an eine kollektive Erinnerung der Migration, insbesondere in Bezug auf ikonische Bildaufnahmen der US-Einwanderungsgeschichte Ende des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Innerhalb der Geschichte stellen Fotografien individuelle Erinnerungen einzelner Charaktere dar. Gleichsam tritt hier der „crossover“-Charakter im Realitätsbezug des Werkes hervor. So inszeniert Tan seine Geschichte nicht nur im Stil ‚echter‘ Dokumente, sondern adaptiert auch zeitgenössische Fotografien. Der Einband des Werkes zeigt dazu Porträts verschiedener MigrantInnen – eines davon Tans Vater, der selbst als junger Mann von Malaysia nach Australien auswanderte.<sup>6</sup> Während sich diese (auto-)biografischen und dokumentarischen Elemente in *The Arrival* nur auf Anspielungen beschränken, setzt Tan die Authentizität der Fotografie in der Inszenierung der Comicpanels als ‚echte‘ historische Artefakte als umfassendes Stilmittel ein. Die Metapher

wird jedoch einer Reihe von fantastischen Elementen gegenüber gestellt. Dies betrifft zumeist die ebenfalls metaphorische Darstellung traumatischer Erfahrungen, aber auch des ‚Fremden‘ und ‚Neuen‘ im Exil. So wird die Verfolgung in den Heimatländern der Charaktere unter anderem als schattenhafte Drachen oder auch als riesige Roboterwesen mit ‚Menschenstaubsauger‘ visualisiert, aber auch das ‚neue Land‘ enthält Fabelwesen und wunderbare technische Apparate. Auf diese Weise entsteht ein Reibungspunkt zwischen den Metaphern: Tan nutzt fotografischen Naturalismus als Stil, der jedoch dezidiert unnatürliche, fantastische Szenarien abbildet. Die Fotografien stehen für Erinnerungen; die Inhalte bedienen sich traumhafter Symbolik, um Ängste und Hoffnungen zu visualisieren. Während sich in der grafischen Literatur viele Beispiele finden, in denen fantastische Elemente in einem Cartoon-Stil präsentiert werden, wird Tans Kernaussage erst durch diese Gegenüberstellung möglich: Unterdrückung, Flucht und Migration werden als überwältigende Erfahrungen erst dadurch kommunizierbar, dass sie als fantastische Elemente in eine naturalistische Darstellung eingebettet sind und so mit dem angenommenen Referenzrahmen brechen. Nur auf Basis einer an sich verstehbaren Welt wird die symbolische Darstellung prototypischer Exilerfahrungen metaphorisch möglich. Innerhalb der Geschichte erweist sich die Fotografie interessanterweise jedoch nicht als geeignetes Kommunikationsmittel, um die Sprachbarriere zu überwinden. Dies gelingt dem Protagonisten vielmehr durch den Einsatz von Zeichnungen, die in der Geschichte als universelles Kommunikationsmittel fungieren. Dies lässt sich als Metakommentar auf das Potenzial von Comics lesen, sprach- und kulturübergreifend Erzählungen zu vermitteln und universelles Identifikationspotenzial zu offerieren. Gleichmaßen eröffnet auch erst die zeichnerische Darstellung von Fotografie das Potenzial, Fremdheit und Trauma durch den Kontrast zwischen fantastischen Inhalten und naturalistischer Darstellungsform zu visualisieren.

Johannes C. P. Schmid



Aus Shaun Tan:  
*The Arrival*

© Shaun Tan 2006. First published in Australia in 2006 by Lothian Children's Books an imprint of Hachette Livre Australia. This German edition is published by arrangement with Hachette Livre Australia Pty Limited



## Düstere Visionen im Paradies

Die Graphic Novel Die letzten Tage von Stefan Zweig



Aus Laurent Seksik und Guillaume Sorel: *Die letzten Tage von Stefan Zweig*

© Jacoby & Stuart, Berlin 2012

„Ich habe meiner Person niemals so viel Wichtigkeit beigemessen, dass es mich verlockt hätte, anderen die Geschichte meines Lebens zu erzählen.“<sup>1</sup> Statt einer Selbstdarstellung verfasste Stefan Zweig (1881-1942) mit *Die Welt von Gestern* eine „Zeitdarstellung“, in der er, wie im Vorwort angekündigt, bewusst auf Einblicke in sein Privatleben verzichtete.<sup>2</sup> Im Gegensatz zum spärlichen literaturwissenschaftlichen Interesse am österreichischen Erfolgsautor ließ die Faszination für sein Leben und vor allem seinen Tod im brasilianischen Exil nie nach. Die 2012 erschienene Graphic Novel *Die letzten Tage von Stefan Zweig* (*Les derniers jours de Stefan Zweig*) versucht, sich der Biografie des Schriftstellers über ein neues Genre anzunähern.<sup>3</sup>

Das Gemeinschaftswerk des französischen Bestsellerromanciers Laurent Seksik und des Fantasy-Comiczeichners Guillaume Sorel rückt das Innen- und Privatleben der Hauptfiguren in den Mittelpunkt, vor allem die schwierige Liebesbeziehung zwischen Zweig und seiner viel jüngeren Frau Lotte, ihre Eifersucht auf seine Exfrau Friderike oder seine ausgeprägte Angst vor dem Altern. Neben einigen historischen Ungenauigkeiten ist auch die exotistische Zeichnung Brasiliens nicht immer unproblematisch. Die übertriebene Physiognomie brasilianischer Figuren wird in einer Szene beim Besuch des Karnevals in Rio de Janeiro besonders deutlich (68-72). Im Gegensatz zur Handlung der Graphic Novel gingen Stefan und Lotte Zweig beispielsweise nicht zum Galaball des Teatro Municipal in Rio (73-74).<sup>4</sup> Die Kombination aus Bild und Text in diesem Genre ermöglicht dennoch eine komplexe Darstellung der zunehmenden Verzweiflung und Sprachlosigkeit eines verfolgten Schriftstellers im Exil. In chronologischen Episoden erzählt die Graphic Novel die letzten Monate des Ehepaars Zweig von der Schiffspassage aus New York Ende August 1941

bis zum gemeinsamen Suizid im Februar 1942. Besonders auffällig sind mehrere narrative Brüche, die in bildlicher Form von der Haupthandlung weg und in die Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren führen. So drängen an manchen Stellen sepiafarbene Erinnerungen an Berlin (vgl. 27) und die „Glanzzeit Wiens“ (40-43) mit Motiven wie dem Stephansdom, den Gemälden Klimts oder den Porträts von Freud und Hofmannsthal in die Erzählung. Seksik und Sorel spielen damit auf Vorwürfe an, die Zweigs ZeitgenossInnen gegen ihn erhoben und die sich bis heute in der Rezeption seiner Werke widerspiegeln. Resignativ habe sich Zweig in nostalgische Schwärmerie zurückgezogen, anstatt sich aktiv im Kampf gegen den Faschismus einzubringen.<sup>5</sup> Das einzigartige Potenzial der Vielschichtigkeit im grafischen Erzählen kommt aber in einer anderen Szene besonders stark zur Geltung.

Um sich von den Strapazen der Flucht zu erholen, lassen sich Stefan und Lotte Zweig im Kurort Petrópolis außerhalb Rio de Janeiros nieder, wo sie von ihrer Vermieterin Frau Banfield herzlich empfangen werden. Die Freude über das schöne Haus „im Paradies“ (14) ist jedoch nur von kurzer Dauer. Nicht nur die Farbgebung, auch die Seitenarchitektur ändert sich während des Gesprächs der drei über die beeindruckenden Fremdsprachenkenntnisse Zweigs schlagartig (vgl. 16). Als von der deutschen Sprache die Rede ist, verstummt Zweig plötzlich und schließt die Augen, wie in einer Großaufnahme ohne Sprechblasen zu sehen ist (siehe Abb. oben).

Die nächste Seite zeigt eine Bücherverbrennung. Das Erzähltempo, das gegenüber den kleinen Panels während der Ankunftsszene bereits verlangsamt ist, kommt in einem Splash-Panel, einem die gesamte Seite einnehmenden Bild, komplett zum Stillstand. Die hellen Farbtöne der Aquarellzeichnungen weichen einem dunklen Braun, das nur von den

1 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern*. Frankfurt a. M. 2009, 7.

2 Zweig: *Die Welt von Gestern*, 7.

3 Laurent Seksik und Guillaume Sorel: *Les derniers jours de Stefan Zweig*. Paris 2012 (dt.: *Die letzten Tage von Stefan Zweig*. Berlin 2012.). Alle Seitenangaben in diesem Text beziehen sich auf die deutsche Ausgabe.

4 Alberto Dines: *Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig*. Frankfurt a. M. 2006, 565 f.

5 Siehe dazu z.B. Thomas Eicher (Hg.): *Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts*. Oberhausen 2003.

Dr. Arnhilt Johanna Höfle ist Literaturwissenschaftlerin an der Österreichischen Nationalbibliothek. Sie verbrachte 2015/2016 ein Jahr als Gastwissenschaftlerin an der Universität Hamburg. Ihre Monographie *China's Stefan Zweig. Dynamics of Cross-Cultural Reception* (University of Hawai'i Press) erscheint demnächst.

hellroten Flammen kontrastiert wird. Drei übergelagerte kleinere Panels heben Details daraus noch deutlicher hervor: Eine werfende Hand, eine Hakenkreuzarmbinde und die in Flammen aufgehenden Werke Zweigs. Vier Sprechblasen geben die Aufmunterungsversuche der Vermieterin aus dem Off wieder: Zweigs Bücher seien „unzerstörbare Diamanten“ (17), die wie Gebete zu uns sprechen. Sie „leuchten wie reine Seelen“ (17). Statt Zweigs Gedanken auszuformulieren, wählt die Graphic Novel in dieser düsteren Vision eine ihr eigene Ausdrucksform. Der Text steht in direktem Widerspruch zum Bild, das die tatsächliche Zerstörung der nur noch in den Flammen „leuchtenden“ Bücher inszeniert.

*Die letzten Tage von Stefan Zweig* bedient zweifelsohne gewisse Stereotype in der biografischen Auseinandersetzung mit Zweig und in der Darstellung von Fremdheit. Im Spannungsverhältnis von Bild



Aus Laurent Seksik und Guillaume Sorel:  
*Die letzten Tage von Stefan Zweig*

© Jacoby & Stuart,  
Berlin 2012

und Text gelingt es der Graphic Novel aber, die Unvereinbarkeit des neuen Lebens im paradiesischen Exilland und den traumatischen Erinnerungen an die zerstörte heimatliche „Welt von gestern“ sichtbar zu machen.

Arnhilt Johanna Höfle

## Das Phänomen Anne Frank im Comic

### *Zur Mediatisierung des Tagebuchs in grafischer Literatur*

1 Stephan Scholz: Seltsamer Triumphzug. Zu den Ursachen des bundesdeutschen Erfolges des Tagebuchs der Anne Frank in den 1950er Jahren. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 62 1/2 (2011), 77-91.

2 David Barnouw: *Das Phänomen Anne Frank*. Essen 2015, 12. Darunter zahlreiche Theaterstücke wie das am 8. Mai 2014 in Amsterdam uraufgeführte *ANNE* und Verfilmungen, zuletzt im März 2016 *Das Tagebuch von Anne Frank* unter der Regie von Hans Steiblicher.

3 Vgl. David Wertheim: Remediation as a Moral Obligation. Authenticity, Memory, and Morality in Representations of Anne Frank. In: Astrid Erlil/Ann Rignes (Hgg.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin 2009, 159.

4 Barnouw: *Das Phänomen Anne Frank*, 7-15.

Mit dem Fund von Anne Franks Tagebuch im Jahre 1944 und der bearbeiteten Veröffentlichung durch den Vater Otto Frank begann die Geschichte eines transnationalen Sujets zur Erinnerung an die Shoah. Schon in den 1950er Jahren war es das meistverkaufte Taschenbuch und das meistaufgeführte Theaterstück in der Bundesrepublik Deutschland.<sup>1</sup> Es ist bis heute nicht nur in etwa 60 Sprachen übersetzt, sondern erfuhr Umsetzungen in verschiedensten Medien, die es zum kommerziellen Erfolg werden ließen.<sup>2</sup> Stetig aktualisierte Publikationen des Tagebuchs zeugen von dem Bemühen, sich der Biografie Anne Franks und dem Tagebuch als Zeitdokument über eine möglichst akribische historische Repräsentation zu nähern.<sup>3</sup> Ungeachtet des Streits, wer überhaupt Anspruch auf das Zeugnis Anne Franks erheben dürfe, hielt die Geschichte um die Entstehung des Tagebuchs Einzug in die Popkultur.<sup>4</sup>

Eine erstaunlich hohe Zahl an Mediatisierungen erfuhr Anne Frank im Comic und seinen diversen Gattungen wie dem japanischen Manga oder der Graphic Novel. Eine Katalogisierung und Einordnung kann allerdings nur fragmentarisch ausfallen, angesichts des disparaten und unüberschaubaren Fundus grafischer Umsetzungen. Immerhin lässt sich festhalten, dass spätestens seit 1961 weltweit Comics zum Thema entstehen. Den Anfang machte eine Veröffentlichung in der US-Serie *Classics Illustrated* unter dem Titel *Teens in War: Famous Teens*. Hier verwandelt sich Anne

Frank jedoch nicht in eine Comicfigur. Ihre Geschichte wird mittels Text erzählt und von Bildern begleitet, eine eher moderate Herangehensweise für die comicaffinen USA.<sup>5</sup> Zwischen 1963 und 1972 kam es zu gleich drei Veröffentlichungen in Mexiko, wo der Zweite Weltkrieg, ähnlich wie in den USA, ein beliebtes Sujet für Comics darstellte. In sogenannten Pulp Comics anonymen AutorInnen, die der Trivilliteratur zugeordnet werden können, geraten die Erfahrungen der Jüdin Anne Frank zum beispielhaften Leben für katholische Christen. Mit der wachsenden Nachfrage nach diesen Heften wurden unzählige neue absurde Plots erfunden.<sup>6</sup> Der Sprung über die Kontinente brachte sogar eine Veröffentlichung auf den Philippinen hervor, die das Sujet als Liebesgeschichte in schwierigen Umständen umdeutete.<sup>7</sup>

Schon früh wurde also deutlich, dass es bei den Veröffentlichungen zu unterscheiden gilt, ob analog zu anderen medialen Umsetzungen wie Dokumentarfilmen eine hohe Faktizität beziehungsweise Seriosität suggeriert werden soll oder ob das Tagebuch als Grundlage fiktionaler und künstlerischer Ausarbeitung dient. Letztere kann zur „kitschification“ führen, etwa der Romantisierung der vermeintlich realen Erfahrung Anne Franks, und im Extremfall die historischen Ereignisse völlig ignorieren und umdeuten.

So wird in Japan das eigene kulturelle Trauma von Hiroshima indirekt über die Shoah als Stellvertreter-Narrativ thematisiert, Anne Franks Tagebuch



Aus Sid Jacobson und Ernie Colón: *Anne Frank – Eine grafische Biografie*

© Carlsen Verlag, Hamburg 2010

ist dort ein Bestseller.<sup>8</sup> Eine erste Manga-Version erschien 1992 mit dem Titel *The Girl Who Lives Forever in the Hearts of Peace Loving People*, 1996 folgte Naoko Takases *Anne Frank*. Auffällig sind die verniedlichenden Darstellungen in den Manga, die aus europäischer Sicht eine komisierende und verharmlosende Repräsentation nahelegen. Dies liegt in den komplexen Zusammenhängen japanischer Zeichentradition begründet, allerdings auch in gesellschaftlicher Verdrängung traumatischer Geschichte zwischen eigener Opferrolle und Täterschaft.<sup>9</sup> Gleichwohl können humoristische und satirische Arbeiten stereotypisierte Ikonografien und die zugrundeliegende Zeitgeschichte aktualisieren und für jüngere Generationen wieder zugänglich machen. Ablesen lässt sich diese Entwicklung an Comicstrips und aktuellen Phänomenen wie Internetmemes.<sup>10</sup>

Eine eher pädagogische Funktion nimmt die 2010 im Carlsen Verlag erschienene Umsetzung von Sid Jacobson und Ernie Colón ein. *A Graphic Biography: Anne Frank* entstand in Zusammenarbeit mit dem Anne-Frank-Haus in Amsterdam.

Der Comic stellt zu Beginn die Familie Frank vor und bettet ihren Alltag im Amsterdamer Exil in die historischen Ereignisse ein. Ab der Geburt von Annelies Marie Frank arbeitet sich der Comic immer feiner zur Persönlichkeit des Mädchens vor. Dabei nimmt die Arbeit nicht die Perspektive Anne Franks ein, wie es das Tagebuch ermöglicht, sondern nutzt das Zeitdokument als faktischen Bericht. Das ursprünglich mit künstlerischem Anspruch verfasste Buch der jungen Autorin büßt so seine Literarizität ein. Nur vereinzelte Passagen werden aus dieser Perspektive heraus zitiert (siehe Abb.). Es dient somit nur zur historischen

Auswertung. Die dem Tagebuch innewohnende Historizität wird von der persönlichen Erinnerung Franks getrennt. Der Comic präsentiert das Tagebuch als Grundlage der geschilderten familiären und historischen Entwicklungen. Thematische Schwerpunkte wie der Aufstieg der NSDAP oder die Verbrechen im Konzentrationslager fügen sich jeweils als „Schlaglicht“ in den Plot. Die beiliegende Zeittafel hilft bei der geschichtlichen Orientierung, teils kopierte, teils in die Comicästhetik überführte Zeitdokumente fungieren als faktische Kontextualisierung. Sie reflektieren und unterstützen gleichermaßen die grafische Narrativierung. Das zeichnerische Verfahren rekonstruiert den Alltag im Hinterhaus. Colón und Jacobson thematisieren das Nachleben des Zeugnisses, indem sie am Ende die Veröffentlichungsgeschichte und die Ausstellung in Amsterdam skizzieren.

Die vielgestaltige Rezeption des Tagesbuchs lässt unterschiedliche Phasen und transnationale Ausprägungen des kulturellen Gedächtnisses erkennen. Mediale Übersetzungen lassen sich auf einem breiten Spektrum zwischen fiktionaler Erweiterung (Takase) und faktischer Reduktion (Colón/Jacobson) einordnen. Die persönliche Geschichte Anne Franks dient als universell adaptiertes Narrativ. Die Erinnerung wird im Fortschreiben und kulturellen sowie individuellen Aneignen des historischen Dokuments aktualisiert.<sup>11</sup> Nicht immer steht die Shoah-Erinnerung im Vordergrund, je nach historischem, geografischem und kulturellem Kontext eignen sich die Umsetzungen andere Aspekte der Geschichte an und deuten sie um.

Thomas Merten

5 Vgl. Kees Ribbens: War comics beyond the battlefield. Anne Frank's transnational representation in sequential art. In: Jaqueline Berndt (Hg.): *Comics Worlds and the Worlds of Comics*. Kyoto 2009, 219-233, hier: 223.

6 Vgl. Ribbens: War comics, 224.

7 Der Comic erschien in den 1940ern in der Serie *National Classic Comics*, mit dem Titel *The Diary of Anne Frank*. Die Zuneigung Anne Franks zum Jungen Peter van Daan wird generell häufig thematisiert, wie etwa in der zuvor erwähnten Verfilmung.

8 Die Zusammenhänge zur Beschäftigung mit der Shoah und Hiroshima sowie japanischem und europäischem Gedächtnis in den Dynamiken von Opfer-, Täter- und Siegenarrativ werden im interaktiven Doku-Comic *Anne Frank im Land der Mangas* (2012) von Arte thematisiert: [www.annefrank.arte.tv](http://www.annefrank.arte.tv)

9 Der Doku-Comic beschäftigt sich mit der schwierigen Veröffentlichung eines neuen Mangas, der sich in deutlicher (Bild-)Sprache mit dem Nanking-Massaker befasst. Zur Hiroshima-Katastrophe erschien schon 1972 ein drastischer Manga, Keiji Nakazawas *Ore Wa Mita (I Saw It)*. Vgl. dazu Hillary Chute: *Disaster drawn. Visual witness, comics and documentary form*. London 2016, 111-153.

10 Vgl. Edward Portnoy: Anne Frank on Crank. In: Barbara Kirshenblatt-Gimblett/Jeffrey Shandler (Hgg.): *Anne Frank Unbound. Media – Imagination – Memory*. Bloomington 2012, 323.

11 Vgl. Astrid Erll/Ann Rigney: Introduction. *Cultural Memory and its Dynamics*. In: Dies. (Hgg.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin 2009, 1-15, hier: 8.

Thomas Merten, M.A., promoviert zu grafischer Literatur im Graduiertenkolleg „Vergegenwärtigungen. Repräsentationen der Shoah in komparatistischer Perspektive“ an der Universität Hamburg. Zuvor absolvierte er dort den Masterstudiengang „Deutschsprachige Literaturen“.

## Exil im 19. Jahrhundert: Von Preußen in den Orient

Elke R. Steiners Graphic Novel Die anderen Mendelssohns – Dorothea Schlegel und Arnold Mendelssohn

1 Arnold Mendelssohn: Gedanken und Grillen. Mappe II, Nr. 589.

2 Elke R. Steiner: Die anderen Mendelssohns – Dorothea Schlegel und Arnold Mendelssohn. Berlin 2004, 54.

3 Elke R. Steiner: Die anderen Mendelssohns – Karl Mendelssohn Bartholdy. Berlin 2015.

4 Arnold Mendelssohn konvertierte im Jahr 1852 zum Katholizismus, allerdings – so schreibt er in einem Brief vom 13.01.1852 an seinen Vater Nathan Mendelssohn – aus politischen Gründen.

5 Steiner: Die anderen Mendelssohns – Dorothea Schlegel und Arnold Mendelssohn, 54.

Kaum eine Familie hat über mehrere Generationen hinweg in solchem Ausmaß die deutsche Kultur- und Wirtschaftsgeschichte geprägt wie die Mendelssohns. Unter den Mitgliedern der jüdischen Familie waren unter anderem einflussreiche Bankiers, Gelehrte und Künstler. Neben heute noch bekannten und ihres Erfolgs wegen gefeierten Persönlichkeiten wie Stammvater Moses Mendelssohn (1729-1786) und dessen Enkel Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), sind einige andere Familienmitglieder jedoch in Vergessenheit geraten. Die Rede ist dabei

Die Berliner Comiczeichnerin und Illustratorin Elke R. Steiner hat sich nun gerade seiner Figur und der seiner berühmten Tante Dorothea Schlegel (1764-1839) in ihrer Graphic Novel *Die anderen Mendelssohns – Dorothea Schlegel und Arnold Mendelssohn* (2004)<sup>2</sup> angenommen. Sie erzählt darin die Lebensgeschichten der ‚schwarzen Schafe‘ der großbürgerlichen Familiendynastie. Bereits 1999/2000 setzte sich Steiner mit Hilfe eines Stipendiums des Jüdischen Museums Rendsburg künstlerisch mit jüdischer Geschichte auseinander. Ihr Comic *Rendsburg Prinzessinstrasse – die Geschichte einer jüdischen Kleinstadtgemeinde* wurde 2001 in der Edition Panel veröffentlicht. Das darauffolgende Projekt *Die anderen Mendelssohns*, aus dem mittlerweile schon ein zweiter Band hervorgegangen ist,<sup>3</sup> entstand in enger Zusammenarbeit mit den Jüdischen Kulturtagen und der Jüdischen Volkshochschule in Berlin.

Im ersten Band schildert Steiner auf 23 Seiten und aus der Perspektive der sich an ihren Neffen erinnernden Dorothea Schlegel das tragische Schicksal Arnold Mendelssohns. Nach seiner Ausweisung aus Preußen im Jahr 1848 machte sich dieser auf die Suche nach einer neuen Heimat, um dort als praktizierender Arzt sesshaft zu werden. Dieser Wunsch blieb ihm jedoch bis zu seinem Tod verwehrt: Mehr als fünf Jahre zog er wie ein Nomade hauptsächlich im Vorderen Orient umher, konnte sich weder privat noch beruflich etablieren und blieb fortan heimatlos.

In der Graphic Novel fällt vor allem der sprunghafte Erzählstil auf, oftmals wird nur mit einem Bild auf eine der vielen Stationen in Arnolds Leben referiert und das darauffolgende Bild widmet sich schon der nächsten Station. Dies kann zum einen auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass Arnolds Leben im Exil zum Großteil nur mit Hilfe von Briefen rekonstruiert werden kann und sich somit in manchen Lebensabschnitten Leerstellen auftun. Zum anderen verdeutlicht der sprunghafte Erzählstil jedoch auch die fehlende Konstante und die Unbeständigkeit in Arnolds Dasein als Exilant, die ihm zu schaffen machten. Mehrmals deutet die Zeichnerin seine Hoffnung auf Sesshaftigkeit an, die sich in seinen Worten und Gedanken widerspiegelt. Diese Hoffnung wird jedoch meist schon in den darauffolgenden Bildern zerstört. So folgen auf die Darstellung von Arnolds Überlegungen, sich in Syrien niederzulassen und zu heiraten (siehe Abb.), die Bekanntmachung seiner kriminellen Vergangenheit und der damit verbundene Verlust seiner Arbeit bei der türkischen Armee. Auch sein Erfolg



Aus: *Die anderen Mendelssohns – Dorothea Schlegel und Arnold Mendelssohn*

© Elke Renate Steiner/  
Reprodukt

unter anderem von dem Arzt Arnold Mendelssohn (1817-1854), der aufgrund einer unglücklichen Verstrickung in eine Diebstahllaffäre als Krimineller aus Preußen ausgewiesen wurde und sein restliches Leben im Exil fristen musste. Dass das Leben Arnolds nicht in das gutbürgerliche Familienbild der Mendelssohns passte und sein Schicksal deshalb bewusst aus der Familienchronik ausgespart wurde, verdeutlicht eine Aussage seines gleichnamigen Neffen, dem erfolgreichen Komponisten Arnold Mendelssohn (1855-1933): „[...] die Einstellung der Familie Mendelssohn zu Onkel A.[rnold] und Tante D.[orothea]: Nicht gedacht soll ihrer werden!“<sup>4</sup>

in Jerusalem, wo er kurzzeitig als privater Arzt und Gründer eines christlichen Hospitals<sup>4</sup> seinen Frieden gefunden hatte, ist nur von kurzer Dauer und sein darauffolgender Versuch, in Europa Fuß zu fassen, scheitert ebenfalls. Resigniert zieht Arnold daraufhin eine Bilanz seines bisherigen Lebens im Exil: „Ich konnte das Hospital nicht halten, nicht in Europa Fuss fassen. Ich wende mich wieder an die Türkische Armee.“<sup>5</sup> Wenige Bilder später stirbt Arnold während seines Diensts im Krimkrieg an Typhus.

Doch Steiner zeigt in ihrer Graphic Novel nicht nur das Scheitern eines Exilanten. Sowohl Arnolds Anpassungsfähigkeit an die fremden Kulturen des Orients aufgrund seines Sprachenrepertoires und seine bedeutende Arbeit als Arzt als auch den Erfolg seiner sogenannten *Levantischen Briefe zur orientalischen Frage*, die ab 1854 im Feuilleton der *Kölnischen Zeitung* veröffentlicht wurden<sup>6</sup> und die Steiner immer wieder als Zitate in den Text einmontiert hat, beleuchtet die Graphic Novel. Es wird somit ein Gegenbild zu der in der Familie Mendelssohn vorherrschenden Auffassung von Arnold als ‚schwarzem Schaf‘ entworfen. Hierin schließt der Text sich der Meinung seines Freundes und ehemaligen Mitbewohners Ferdinand Lassalle (1825-1864) an, der sich zu Arnolds Tod in einem Brief äußerte: „Der arme Teufel, vom Schicksal gepeitscht und

gehetzt, voll Empfindung und Phantasie, im ganzen ein gewiß guter Kerl, angefeindet von seinen Kollegen, verdächtigt als Spion von Freund und Feind, mußte sich bis an den Fuß des Berges Ararat packen, um dort jung, von der ganzen Welt verlassen, in einem Loch wie ein Hund auszuhauchen.“<sup>7</sup>

Obwohl das historische Schicksal Arnold Mendelssohns und das bewegte und als skandalös rezipierte Leben seiner Tante Dorothea Schlegel – ihr Leben in wilder Ehe mit Friedrich Schlegel – im Fokus der Graphic Novel stehen, beleuchtet Steiner mit ihrer Schilderung von Arnolds Ausweisung aus Preußen überzeitliche Erfahrungen von Entortung. Vor allem die sprunghafte und fragmentarische Darstellung von Arnolds Exilantendasein verdeutlicht die Unbeständigkeit und die Ungewissheit, die das Exilleben mit sich bringt. Ebenso ist durch den konstanten Wechsel zwischen Hoffnung und Enttäuschung, die Arnold im Verlauf der Graphic Novel immer wieder durchlebt, eine Übertragung auf das Schicksal vieler Vertriebener möglich. Steiners authentische und zeitlose Darstellung des Exils kann somit zum großen Teil auf die grafischen Möglichkeiten des Mediums der Graphic Novel zurückgeführt werden, wobei die nebeneinanderstehenden Bilder mit schnellen Wechseln die Unbeständigkeit des Lebens besser widerspiegeln, als es einer durchgehenden Erzählung möglich wäre.

Isabelle Maier

## Das Spiel mit Schwarz-Weiß-Stereotypen

Zu Marjane Satrapis Graphic Novel *Persepolis*

Marjane Satrapis autobiografische Graphic Novel *Persepolis* erschien im französischen Original in den Jahren von 2000 bis 2003 in vier Bänden. Sie erzählt die Lebensgeschichte der Künstlerin von ihrer Kindheit in Teheran während der Entstehung der Republik Iran. Aber auch ihr Exilantinnen-Dasein in Österreich und die Rückkehr in ihr Heimatland wird bis zur wiederholten und endgültigen Migration thematisiert. Hierbei wird die individuelle Geschichte der Identitätsfindung im Exil und nach der Rückkehr in ihre Heimat mit der Geschichte des Irans und den herrschenden politischen Verhältnissen verwoben. Die Islamische Revolution, der Irak-Krieg und die einhergehenden Repressionen werden als subjektiv erlebte Erfahrungen wiedergegeben, die allerdings gleichzeitig den Blick der RezipientInnen auf die historischen und sozioökonomischen Entwicklungen des Irans richten.

*Persepolis* wurde in 25 Sprachen übersetzt und über eine Million Mal verkauft. Auch die 2007 folgende Zeichentrickverfilmung, bei der Satrapi Regie führ-

te, war ein großer Erfolg und bekam internationale Aufmerksamkeit. Unter anderem wurde sie für den Oscar und den Golden Globe nominiert.<sup>1</sup>

Nach eigenen Angaben ist Satrapi Hauptmotivation, mit ihrer Graphic Novel einen Beitrag zu leisten, der den einseitigen öffentlichen Diskurs in westlichen Ländern über den Iran kritisch in Frage stellt. Bezug hierauf nimmt sie wiederholt in verschiedenen Interviews,<sup>2</sup> wie auch im Vorwort der deutschen Auflage von 2014. Hier schreibt sie: „Seither wird diese traditionsreiche Zivilisation fast ausschließlich mit Fundamentalismus, Fanatismus und Terrorismus in Verbindung gebracht. Als Iranerin, die mehr als ihr halbes Leben im Iran verbracht hat, weiß ich, dass dieses Bild falsch ist. Darum war es so wichtig für mich *Persepolis* zu schreiben [...]“<sup>3</sup>

Denn sowohl in den USA und Europa als auch im Iran nutzen verschiedene AkteurInnen die Schaffung und Instrumentalisierung von wechselseitigen Stereotypen, um Feindbilder zu schaffen.<sup>4</sup> Vor allem in diesen westlichen Ländern sind die im Exil lebenden

6 Vgl. Ilse Rabien: Dr. med. Arnold Mendelssohn und seine „Levantischen Briefe“. In: Rudolf Elvers/Hans-Günter Klein (Hgg.): Mendelssohn-Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte. Bd. 13. Berlin 2003, 177-219, hier: 178.

7 Ferdinand Lassalle: Lassalle an Sophie von Hatzfeldt (Konstantinopel, 7. November 1856). In: Ders.: Nachgelassene Briefe und Schriften. Hg. v. Gustav Mayer. Bd. IV: Lassalles Briefwechsel mit Gräfin Sophie von Hatzfeldt. Stuttgart/Berlin 1924, 103.

Isabelle Maier hat an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg den Masterstudiengang „Neuere deutsche Literatur, Kultur, Medien“ absolviert und war studentische Hilfskraft im Team der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur. Momentan macht sie ein Volontariat bei einem Hamburger Zeitschriftenverlag.

1 Vgl. Petra Tabeling: Das schreckliche Mädchen aus Teheran, unter: <https://www.nzz.ch/article/EX9VY-1.133755> [abgerufen: 02.05.2017].

2 Siehe beispielsweise Tabeling: Das schreckliche Mädchen aus Teheran; Simone Hattenstone: Confessions of Miss Mischief, unter: <https://www.theguardian.com/film/2008/mar/29/biography> [abgerufen: 02.05.2017].

3 Marjane Satrapi: *Persepolis*. Zürich <sup>3</sup>2014, 4.

4 Vgl. Judith Albrecht: In and out of Iran. Die transnationale Verhandlung weiblicher iranischer Identitäten. Berlin 2014, 10.

5 Aus einer Rede des Präsidenten Bush zur Lage der Nation. Er nutzte den Begriff, um Länder zu beschreiben, die er beschuldigte, Terroristen zu unterstützen, unter: <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> [abgerufen: 03.05.2017].

6 Amy Malek: Vertrieben, neu verwurzelt, transnational. Überlegungen zu Theorie und Praxis von „Iranischsein“ außerhalb Irans. In: Heinrich-Böll-Stiftung in Zusammenarbeit mit Transparency for Iran (Hgg.): Identität und Exil. Die iranische Diaspora zwischen Gemeinschaft und Differenz. Berlin 2015, 26-34, hier: 32.

7 Vgl. Malek: Vertrieben, 32.

8 Julia Abel/Christian Klein: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart 2016, 270.

9 Vgl. Scott McCloud: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst [1993]. Hamburg 2007, 39.

10 Hillary L. Chute: Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics. New York 2010, 145.

11 Abel/Klein: Comics und Graphic Novels, 163.

Theresa Quiachon studiert Sozial- und Kulturanthropologie im Master an der Freien Universität Berlin und ist als studentische Hilfskraft in der News-Redaktion des Sonderforschungsbereiches Ethnologie/Volks- und Völkerkunde mit EVIFA an der Humboldt-Universität zu Berlin beschäftigt.

IranerInnen mit diskriminierenden Vorstellungen konfrontiert. In den Vereinigten Staaten bestritten deshalb MigrantInnen der ersten Generation gar ihre Herkunft und änderten ihren Namen, um den negativen Erfahrungen aufgrund ihrer Identität, die von einem Zustand der Diaspora geprägt ist, zu entgehen. Nicht zuletzt wurde dieser Umstand durch anhaltende politische Diskrepanzen, die sich z.B. an Irans Nuklearprogramm entzündeten, sowie die Zuordnung des Irans zur „Achse des Bösen“<sup>5</sup> durch den damaligen US-Präsidenten George W. Bush, unterstützt.<sup>6</sup> Mit *Persepolis* trägt Satrapi zu einer Differenzierung des einseitigen stereotypen Bildes bei, das die Menschen aus dem Iran begleitet und sie auch im westlichen Exil auf eine Weise stigmatisiert, der sie sich schwer entziehen können.<sup>7</sup>

So stellt sich beispielsweise die Graphic Novel als Medium der Einseitigkeit der konstruierten Feindbilder entgegen. Der Comic verortet seine Entstehungs- und Erfolgsgeschichte vor allem in den USA und Satrapis Wahlheimat Frankreich. In diesem Fall wird das Medium jedoch durch das Exil mit der iranischen Geschichte verknüpft. Dabei bietet die Graphic Novel offensichtlich besondere Möglichkeiten, Stereotype offenzulegen und zu unterlaufen, da die bewusste plakative Inszenierung und Überzeichnung des Comic-Stils veranschaulicht, wie Identität auf sprachlicher und bildlicher Ebene konstruiert wird.<sup>8</sup>

Satrapis Comic-Stil zeichnet sich durch extreme Vereinfachung aus: Das Weglassen von Einzelheiten führt dazu, dass LeserInnen sich auf bestimmte Details konzentrieren, wie der Comic-Spezialist Scott McCloud in seinem Buch *Comics richtig lesen* erklärt.<sup>9</sup> Durch die Reduktion lenkt die Graphic Novel den Blick auf die für sie wesentlichen Informationen und baut ein Spiel mit stereotypen Darstellungen auf.

Die Zeichnungen in *Persepolis* sind in einem stark monochromatischen Stil gehalten, es werden keine Schattierungen oder ähnliche raumschaffende Elemente genutzt. Diese Attribute werden klassischerweise auch der historischen persischen Kunst zugeschrieben.<sup>10</sup> Während die persische Kunst jedoch für ihre kräftigen Farben bekannt ist, sind die Zeichnungen in *Persepolis* in schwarz/weiß gehalten und wirken beinahe holzschnittartig. Die LiteraturwissenschaftlerInnen Abel und Klein bemerken, dass die oftmals unvorhersehbaren Verkehungen der Kontraste mit den dargestellten traumatischen Erlebnissen korrespondieren, da sie bei LeserInnen Irritationsmomente hervorrufen.<sup>11</sup> Der Schwarz-Weiß-Ästhetik kommt allerdings noch eine andere Rolle zu: Zum einen erinnert sie an den typischen Zeichenstil der französischen avantgardistischen Comic-Kunst, zum anderen kann sie aber auch als Spiegel der Dichotomie des angesprochenen Diskurses verstanden werden, wie das abgedruckte Panel (siehe Abb. rechts) verdeutlicht.

Das Panel zeigt ein Selbstporträt der Hauptfigur Marji, das durch die Umkehrung von schwarzen und weißen Tönen zweigeteilt wirkt. Auf der rechten Bildseite trägt Marji bis zur Mitte einen dunkeln Schleier. Der Hintergrund zeigt hier ein traditionelles persisches, ornamentales Muster, während auf der linken Seite die Haarfrisur und ein weißes Oberteil vor einem Hintergrund zu sehen ist, der Zahnräder und andere Symbole der Technik zeigt. Das angesprochene Spiel mit stereotypen Darstellungen wird in diesem Panel besonders deutlich. Die dichotome Gegenüberstellung von Elementen, die vermeintlich Tradition und Moderne symbolisieren, treffen zeichnerisch zwar in einer Person zusammen, aber spalten diese auch visuell. Der oberhalb im Panel angeordnete Text beschreibt dazu eine von der Protagonistin empfundene Ambivalenz, die sich offenbar dazu gezwungen sieht, sich für eine im Panel dargestellte Seite entscheiden zu müssen. Die Umkehrung der Farbtöne verdeutlicht hier die Komplexität der Grenzen zwischen den beiden Seiten, während das Fehlen von anderen Farben gleichzeitig eine Ähnlichkeit schafft.

Der Graphic Novel gelingt es unter anderem mit dem hier dargestellten Spiel der Stereotype eine Kritik zu formulieren, die durch ihre weltweite Rezeption als wichtiger Beitrag zum öffentlichen Diskurs eingestuft werden kann. Diese betrifft sowohl Inszenierungen und Wahrnehmung von Menschen als auch gesellschaftliche und politische Strukturen.

Theresa Quiachon



Aus Satrapi: *Persepolis*, Edition Moderne 2013 © L'association, Paris

## Weibliche Migrationserfahrung als Konfrontation mit dem eigenen Ich

Parsua Bashis Graphic Novel *Nylon Road*

Fremd im eigenen Land, fremd in der Fremde – diese Erfahrungen verarbeitet die gebürtige Iranerin Parsua Bashi in ihrer 2006 erschienenen autobiografischen Graphic Novel *Nylon Road*<sup>1</sup>. Nachdem Bashis Ehe im Iran scheiterte und ihr der Kontakt zu ihrer Tochter untersagt wurde, wanderte sie 2004 in die Schweiz aus. Ähnlich vom Inhalt, aber doch im Schatten der viel rezipierten Graphic Novel *Persepolis* von Marjane Satrapi, wird *Nylon Road* in der wissenschaftlichen Forschung bislang kaum behandelt. Dabei handelt es sich um eine eigenständige und in der künstlerischen Umsetzung originelle Auseinandersetzung mit dem iranischen Exil. In der Graphic Novel geht es um Bashis Erfahrungen im Iran und ihrem neuen Leben als Migrantin in Zürich. Verschiedene Episoden ihres Lebens im Exil werden in Text-Bild-Konstellationen dargestellt und helfen dabei, den diskontinuierlichen, gebrochenen Lebensweg erzählbar zu machen. Das Format der autobiografischen Graphic Novel erweist sich hier als eine „Bühne[] des Selbst“<sup>2</sup>, auf der selbstreflexiv die Komplexität des Lebensweges rekonstruiert werden kann.

Die Protagonistin in *Nylon Road* verkörpert die Autorin Parsua Bashi, die vor allem durch Zwiesgespräche mit ihren ‚vergangenen Ichs‘ im Alter von sechs bis 36 Jahren ihre Geschichte episodisch erzählt. Auf diese Art kann die Protagonistin und Erzählerin in der Retrospektive von ihrem Leben berichten, in einen (trans-)kulturellen Dialog mit sich treten und sowohl ihre Migrationserfahrung als auch die Konfrontation mit eigenen Einstellungen, Vorstellungen und der Vergangenheit verbalisieren und visualisieren.

Schon das Titelbild von *Nylon Road* (Abb. 1) visualisiert die Transkulturalität der Figur und bringt damit verschiedene kulturelle Prägungen zum Ausdruck, der die Figur infolge ihrer Migration ausgesetzt gewesen ist. Eine Frau sitzt auf dem Fußboden, hält Blätter und einen Stift in der Hand und blickt den/die LeserIn direkt an. Im Kontrast zur weißen Bluse sind die Beine dunkel gehalten. Auf dem einen, dunkleren Bein sind arabische Schriftzeichen zu erkennen, das andere Bein ist komplett mit Buchstaben des lateinischen Alphabets beschrieben. Dadurch wird die Zugehörigkeit der Figur zu den beiden (unterschiedlichen) Kulturen versinnbildlicht. Die Kulturen sind ein Teil ihrer Identität und ihres Körpers, denn die Buchstaben scheinen ihrer Haut eingeschrieben. Die Wahl der Körperteile, auf denen die Buchstaben stehen, verdeutlicht die Problematik der Figur: Das Laufen

mit einem Bein ist nicht möglich – die Frau muss die unterschiedlichen Kulturen miteinander in Einklang bringen, um voranzukommen.

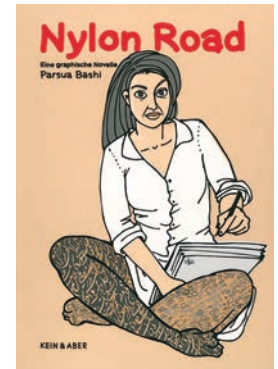
Die Diskrepanz der beiden Welten zeigt sich nicht nur im Titelbild, sondern auch in verschiedenen Selbstdarstellungen der Figur. Ein deutliches Beispiel dafür ist die Darstellung als Kalligrafin (vgl. 10, Abb. 2). Dabei ist diese überspitzte Zeichnung der Figur, die sich klar in der alten Heimat verortet, zugleich eine Darstellung des Heimatverlustes. Das Schweben auf der Wolke visualisiert die Migrationserfahrung und deutet den Zwischenzustand im leeren Raum an.



Aus Parsua Bashi: *Nylon Road* (Abb. 2)

© Kein & Aber, 2007

Nicht nur die Migrationserfahrung ist Teil der Erzählung, auch das Thema der Weiblichkeit wird in der Graphic Novel verhandelt. Mehrere Episoden zeigen die alltäglichen Schwierigkeiten der Figur, sowohl als „weitere Iranerin in Zürich“ (6), das heißt, als eine von vielen MigrantInnen in der Schweiz, als auch als Frau in ihrer iranischen Heimat. In der Konfrontation mit ihrem Ich im Alter von 36 Jahren (vgl. 76) findet gleichzeitig eine Thematisierung ihrer spezifisch weiblichen Erfahrungen und Perspektiven statt. In den folgenden Panels werden wichtige iranische Frauen gezeigt, die alle ihre Heimat verlassen mussten, da sie aufgrund der



Aus Parsua Bashi:  
*Nylon Road* (Abb. 1)

© Kein & Aber, 2007

1 Parsua Bashi: *Nylon Road*. Eine graphische Novelle. Zürich 2006. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

2 Christian Heuer: ‚Wie befriedigend es ist, auf einer weißen Fläche Spuren zu hinterlassen. Versuch über das lebensgeschichtliche Erzählen im Comic. In: Dietrich Grünewald (Hg.): Der dokumentarische Comic. Reportage und Biographie. Essen 2013, 325-336, hier: 327.

Chiara Ritter arbeitet derzeit als Redaktionsleitung bei einer Online-Marketing-Agentur in Hamburg. 2014 schloss sie ihr Studium im Masterstudiengang „Deutschsprachige Literaturen“ an der Universität Hamburg mit einer Arbeit über Migrationserfahrung und Weiblichkeitskonstruktionen in Graphic Novels interkultureller Zeichnerinnen ab. Zuvor hat sie in Hamburg und Stockholm ihren Bachelor in den Fächern Deutsche Sprache und Literatur sowie Medien- und Kommunikationswissenschaft absolviert.

patriarchalischen Strukturen im Iran nicht gehört wurden. Erst die Migration und die Entfernung zur Heimat machen ein Sprechen der Frauen möglich. Besonders interessant dabei ist, dass nicht nur die Unterdrückung der muslimischen Frau im Iran gezeigt wird, sondern die Relativität verschiedener kultureller Weiblichkeitsbilder. Über Grenzen von Religionen und Kulturen hinweg findet hier eine Solidarisierung von Frauen auf der ganzen Welt statt. In drei untereinandergestellten Panels (vgl. 110 f.) werden jeweils eine westliche, eine islamische und eine dem Kommunismus angehörende Frau dargestellt. Alle leiden „auf andere Weise“ (111) und das Ergebnis ist eine Leere, die sich in

ihnen ausbreitet. Stets sind Männerfiguren Gewinner der jeweils suppressiven Systeme.

Indem Bashi ihre Erfahrungen in der künstlerischen Form der Graphic Novel zum Ausdruck bringt, thematisiert sie gleichzeitig die Emanzipation und weibliche Selbst-Werdung als Künstlerin. Das zeigt sich besonders im letzten Panel, einem *Mise en abyme*. Hier wird nicht nur die Künstlichkeit des Mediums reflektiert, sondern ebenso gezeigt, wie Migrationserfahrungen und Weiblichkeitsbilder sowohl von gesellschaftlichen Einflüssen wie auch vom eigenen Ich konstruiert und verarbeitet werden. Bashis Wissen darum wird in dieser Form der Selbstverständigung ganz deutlich.

Chiara Ritter

## Zeina Abirached: Der libanesische Bürgerkrieg aus kindlicher Erzählperspektive

1 Zeina Abirached: *Das Spiel der Schwalben*. Berlin 2013.

2 Zeina Abirached: *Ich erinnere mich*. Berlin 2014.

3 Abirached: *Das Spiel der Schwalben*, 10-11.

4 Abirached: *Das Spiel der Schwalben*, 30-37.



Aus Zeina Abirached: *Das Spiel der Schwalben* © avant-Verlag, 2013

Wegen ihres grafischen Stils (schwarz-weiß, geometrische und gesättigte Farbfelder) und der kindlichen Erzählperspektive werden die Arbeiten Zeina Abiracheds oft mit denen von Marjane Satrapi – vor allem mit *Persepolis* (2000-2003) – verglichen. Die libanesische Comic-Autorin Abirached erzählt in ihren autobiografischen Werken *Das Spiel der Schwalben*<sup>1</sup> und *Ich erinnere mich*<sup>2</sup> Geschichten Angehöriger in ihrer Heimatstadt Beirut. Fragen nach Formen des

Exils und nach der kindlichen Erzählperspektive sind die zwei Themen, die ihre Werke durchziehen. Anders als Satrapi, die vor allem die politische Staatsgewalt in ihrem Land Iran und die Schwierigkeiten, sich in dieser Gesellschaft zu emanzipieren, sowie das darauffolgende Exil in Europa beschreibt, verzichtet Abirached auf die Darstellung des politischen Kontexts, um die kindliche Erzählperspektive stärker zu betonen und zu reflektieren.

*Das Spiel der Schwalben*, 2013 in Deutschland veröffentlicht, zeigt, wie der libanesische Bürgerkrieg von 1975 bis 1990 das Leben der Menschen in Ost-Beirut, besonders im Verhältnis zum Raum, verändert hat. Abirached veranschaulicht mit zahlreichen Karten grafisch, wie die ProtagonistInnen in einer Zone eingesperrt und in ihrer Mobilität stark begrenzt sind. Der narrative Faden der Graphic Novel beschreibt, wie die Kinder, Zeina und ihr jüngerer Bruder, während eines Bombenalarms auf ihre Eltern warten, die ihre Großmutter besuchen.<sup>3</sup> Die Diele der Familienwohnung, der sicherste Raum des Gebäudes, wird während des Bombenalarms zum einzigen Refugium für die BewohnerInnen.<sup>4</sup> Diese Episode, die sich durch das ganze Buch zieht, nutzt die Autorin durch die Dialoge und die Kommentare von Zeina selbst, um die Geschichte dieser Leute zu erzählen: ihre Vergangenheit, ihre Entscheidungen, ihre Hoffnungen und vor allem ihre Solidarität. Abirached zeigt dabei den Versuch, dem Krieg innerhalb der eigenen vier Wände zu entfliehen und somit einen exilähnlichen Rückzugsort zu schaffen. Ganz am Ende des Buchs, als die Familie das Haus Nummer 38 in der Rue Youssef Soumaani verlassen muss, weil eine Granate das Gebäude beschädigt hat, bemerkt Zeina aus dem Auto ein Graffito eines





Aus Zeina Abirached: *Ich erinnere mich* © avant-Verlag, 2014

Unbekannten in arabischer Schrift an einer Wand: „Sterben, wegziehen, wiederkehren / Das ist das Spiel der Schwalben – Florian.“ Diese Worte betreffen die zentrale Frage jedes/jeder im Kriegszustand gefangenen Zivilisten/Zivilistin bzw. jeder Figur in Zeina Abiracheds Umgebung, nämlich die Frage des Exils: Bleiben oder wegziehen? Für immer wegziehen oder wiederkehren? Diese Frage finden LeserInnen auch in *Ich erinnere mich*. Hier erzählt Abirached die Familiengeschichte nach 1984. Durch das immer wieder erwähnte Ausreisen ihrer Familie aus Beirut und das Zurückkehren handelt es sich hier um eine momentane und repetitive Form des Exils.

Als letzte Form des Exils wird hier vor allem noch das imaginäre und innere Exil entfaltet, das ihr in der Kindheit durch Ausblenden der Realität Zuflucht gewährt. In *Ich erinnere mich* benutzt Abirached regelmäßig den Satzanfang „Ich erinnere mich...“ als eine Anapher, die den Text strukturiert und zeigt, wie die LibanesInnen im Kriegszustand alltägliche Strategien entwickelt haben, um ein ansatzweise ‚normales‘ Leben führen zu können. Trotz eines heterogeneren narrativen Fadens als in *Das Spiel der Schwalben*, öffnet *Ich erinnere mich* ein größeres interpretatives Feld. In der Graphic Novel finden sich ein Zitat des bekannten Regisseurs von *La Jetée* (1962)<sup>5</sup>, Chris Marker, sowie ein Porträt des Schriftstellers Georges Perec. Diese rahmenden intermedialen Referenzen sind hermeneutische Hinweise, die LeserInnen einladen, Abiracheds Werke mit einem kritischen Blick zu lesen. Durch viele kleine Abschweifungen, mit viel Humor und kindlichem Blick, erzeugt die Zeichnerin häufig ein Lachen bei den RezipientInnen, doch ebenso wie die beiden intertextuell eingebundenen französischen Künstler reflektiert auch Zeina Abirached die Rolle der Erinnerungen angesichts extremer historischer Bedingungen und die Unterdrückung traumatischer Erfahrungen. So zeigt sie gleichzeitig die Macht kindlicher Selbsttäuschung, die das Überleben ermöglicht, und das Gewicht der traumatischen und manchmal unbewussten Erinnerungen, die die betroffenen Personen langfristig verfolgen. Letztendlich ist es wohl kein Zufall, dass Abirached, die seit 2004 in Paris lebt, ihre Comics dort zeichnet und veröffentlicht. Vermutlich ermöglicht erst dieser Abstand es ihr, einen ‚neuen‘ Blick auf ihre Kindheit und ihr früheres Leben zu werfen, und eröffnet ihr somit die Möglichkeit, ihre Traumata aufzuarbeiten. Aus dieser Sicht können ihre Graphic Novels auch als künstlerische Produkte eines (freiwilligen) Exils betrachtet werden.

Sébastien Rival

5 Der preisgekrönte Kurzfilm erschien auf Deutsch unter dem Titel *Am Rande des Rollfelds*.

#### Zum Weiterlesen:

- Alexandra Gueydan-Turek: *La guerre du Liban à/et l'écran des souvenirs dans "Le jeu des hirondelles" et "Je me souviens Beyrouth"* de Zeina Abirached, unter: <http://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=fac-french> [abgerufen: 16.04.2017].
- Lena Irmgard Merhej: *Men with guns. War narratives in new lebanese Comics*. In: Binita Mehta/Pia Mukherji (Hgg.): *Postcolonial comics: Texts, events, identities*. New York 2015, 204-221.
- Felix Lang: *The lebanese post-civil war novel. Memory, trauma, and capital*. London 2016.
- Emma Monroy: *Creating Space. Zeina Abirached's Mourir partir revenir, le jeu des hirondelles*. In: *Contemporary French and Francophone Studies Volume 10* (2016), 581-598.
- Eszter Szép: *Graphic narratives of women in war. Identity construction in the works of Zeina Abirached, Miriam Katin, and Marjane Satrapi*. In: *International studies. Interdisciplinart political and culturel journal* 16 (1) (2014), 21-33.

Sébastien Rival ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanistik der Universität Hamburg. Seine Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind u.a. Sprachlehre, interkulturelle Kommunikation, deutsch-französische Kulturbeziehungen und Populärkultur in Frankreich und Deutschland.

## Made in Germany

Birgit Weyhes *Madgermanes und der Blick auf die ‚anderen Deutschen‘*

1 Birgit Weyhe: *Madgermanes*. Berlin 2016. Alle Seitenangaben in diesem Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

In ihrer 2016 erschienenen Graphic Novel *Madgermanes*<sup>1</sup> arbeitet die Hamburger Autorin Birgit Weyhe ein bislang vernachlässigtes Kapitel der Arbeitsmigration von Afrika nach Europa auf. In sechs Kapiteln erzählt sie von der Geschichte eines ungleichen Transfers, der seinen Ausgang in der DDR der 1980er Jahre nahm. Unter dem Vorwand, sie im sozialistischen ‚Bruderland‘ zu ArchitektInnen, AnwältInnen und ÄrztInnen ausbilden zu wollen, wurden damals rund 20.000 MosambikanerInnen zur Arbeit in den Betrieben der Deutschen Demokratischen Republik verpflichtet. Ein Teil ihres Lohns verblieb im Herkunftsland und versickerte dort infolge von Korruption und Betrug. Kurz nach der Wiedervereinigung wurden die ArbeiterInnen in den meisten Fällen in ihr Herkunftsland zurückgeschickt. Dort fristen sie bis heute ein Dasein als ‚andere AfrikanerInnen‘: Sie nennen sich selbst „Madgermanes“ – eine Wortkreation, die infolge des Kultur- und Sprachtransfers aus Ostdeutschland ins portugiesischsprachige Afrika aus der Bezeichnung „Made in Germany“ hervorgegangen ist. Diese Verballhornung spielt ebenso auf den sozialen Status der ArbeiterInnen an, die sich in Deutschland wie ein für den Export bestimmtes Produkt erlebten; wahrgenommen wurden sie hier wie dort als ‚andere Deutsche‘, die infolge einer ‚Verrückung‘ – im Sinne einer konstitutiven Differenz zur Kultur des Einwanderungs- und Herkunftslandes – zu „mad germans“ – also zu verrückten Deutschen – werden mussten.

Weyhes Text zufolge ist es eine doppelte Abwesenheit, die die Existenz der mosambikanischen EmigrantInnen kennzeichnet: Nach ihrer erzwungenen Rückkehr wurden sie in ihrem Herkunftsland als ebenso fremd wahrgenommen wie einst im Einwanderungsland.

Als vermeintliche Weiße, die schwarze Masken tragen, werden sie – durchaus im Sinne einer Bebilderung von Frantz Fanons Ausführungen zur postkolonialen Mimikry – etwa auf Seite 15 dargestellt (Abb. 1). Das im Verlauf der Graphic Novel wiederkehrende Vogel-Motiv wird dort ebenso eingeführt – als Symbol für eine ‚falsche‘ Freiheit: Als frei erleben sich José, Basilio und Anabella nämlich nur, wenn sie sich zwischen den Kulturen befinden. Demgemäß sagt die ehemalige Arbeiterin der VEB-Gummiwerke und nunmehrige Ärztin Anabella auch auf den letzten Seiten des Buches: „Wie alle anderen Emigranten, die sich auf den Weg in ein neues Leben gemacht haben, gehöre ich weder zu dem einen noch dem anderen Land. Wir sind alle ohne Bindung, ohne Anker, schwebend zwischen den Kulturen. Egal, ob wir zurückkehren oder bleiben“ (236).



Aus Birgit Weyhe: *Madgermanes* (Abb. 1) © avant-Verlag, 2016

Bereits auf den ersten Seiten von *Madgermanes* legt Birgit Weyhe neben ihrer eigenen Beziehung zu Mosambik auch das Konstruktionsprinzip ihrer Geschichten offen (vgl. 16 f.). Diesen liegen Interviews zugrunde, die zur Basis ihrer neuartigen Text-Bild-Konstellationen wurden. Weyhe fokussiert in und mit ihren Darstellungen darauf, wie ihre Figuren sich ihrer Vergangenheit bewusst werden. Für José, den introvertierten Gleisbaufacharbeiter, der nach acht Jahren harter Arbeit in den Staatsbetrieben der DDR nach Mosambik zurückgeschickt wird, stellt das Erinnern, das sich auf heterogene, nicht miteinander zu harmonisierende Orte und Geschichten bezieht, sich etwa als „läufige Hündin“ (21) dar; Basilio, dem es nach der Wende ähnlich ergeht, bezeichnet diesen Vorgang mal als „klaren See“, dann wiederum als etwas, das ihn mit einem „Kopf voller Lasten“ (99) zurücklässt. Lediglich Anabella, die sich anfangs nicht erinnern kann, gelingt es, sich gegen Ende ihrer Erzählung scheinbar von der Last ihrer Vergangenheit zu befreien. Als einzige der drei MosambikanerInnen fasst sie nach der Wende Fuß in der BRD. Von Weyhe wird dies nicht einfach auf die Persönlichkeit einer außergewöhnlichen Frau zurückgeführt; vielmehr gelingt der Darstellung ein Ausgleich zwischen der objektiven Lage und den individuellen Handlungsmöglichkeiten der Protagonistin. Anabella, deren Eltern und Geschwister im mosambikanischen Bürgerkrieg ermordet

wurden, wird gerade deshalb zu einer der ersten schwarzen Ärztinnen Deutschlands, weil ihre Erinnerungen an das Leben im Herkunftsland besonders traumatisch sind. Diese werden mit Nadeln verglichen, die erst dann zu stechen aufhören, wenn sie zu verblassen beginnen (vgl. 165 f.). Mit dem Bestehen des letzten Examins setzt dieser Effekt endlich ein. Anabella lässt ein Leben hinter sich, das stets im selben Rhythmus verlaufen ist. Dafür hat Weyhe eine Form der Darstellung gefunden, die stark mit Wiederholungen arbeitet.

Dem Ablauf von „Arbeit, lernen, Schule, schlafen“ folgend, variiert sie die Ordnung der dazugehörigen Bild-Symbole ohne die Struktur grundlegend zu verändern (Abb. 2). An anderer Stelle erweisen sich die von Weyhe etablierten ikonischen Zeichen indes als metareflexive Zitate. Basilio etwa verrät den LeserInnen auf den letzten Seiten des Buches, dass auch seine Vorstellung von Afrika eine imaginierte ist. Die afrikanischen Sprichwörter, auf die er beim Erzählen seiner Geschichte immer wieder zurückgreift, sind allesamt Zitate aus einem im sozialistischen ‚Bruderland‘ gedruckten Buch.

Barbara Eder



Aus Birgit Weyhe: *Madgermanes* (Abb. 2) © avant-Verlag, 2016

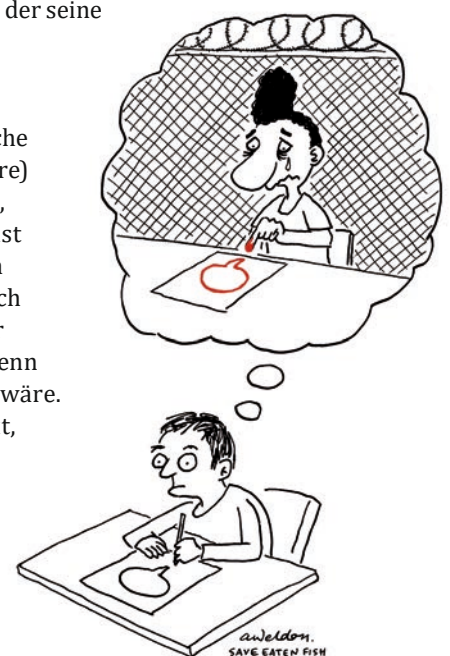
Barbara Eder ist freie Autorin und Journalistin. Sie wurde 2014 mit einer Arbeit zu Migrationsdarstellungen in Graphic Novels an der Universität Wien promoviert.

## Gefangen in der Bedeutungslosigkeit

Zur Kampagne „Save Eaten Fish“

Am 19.07.2013 ist in Australien das „Regional Resettlement Arrangement“ in Kraft getreten: Alle Asylsuchenden, die ohne gültiges Visum versuchen, Australien per Boot zu erreichen, werden seitdem nach Nauru oder nach Manus Island in Papua New Guinea gebracht und dort in Detention Centers festgehalten. Selbst bei Anerkennung als Refugee bleibt die Einreise nach Australien ausgeschlossen. Zur Unterstützung des auf Manus Island festgehaltenen Iraners Ali Dorani (alias Eaten Fish) ist die Kampagne „Save Eaten Fish“ entstanden. Initiiert von Andrew Marlton versuchen ZeichnerInnen aus aller Welt durch Bildveröffentlichungen auf die Situation des iranischen Karikaturisten aufmerksam zu machen. Dabei wird etwa Kritik an der australischen Flüchtlingspolitik geübt und die erzwungene Sprachlosigkeit des Festgehaltenen thematisiert. Mit letzterer befasst sich auch Andrew Weldon: In seiner Karikatur ist dabei weniger eine Sprachlosigkeit aufgrund von Sprachbarrieren, begründet durch verschiedene Herkunftssprachen, von Bedeutung, als vielmehr ein Zustand, der mit politisch marginalisiertem Sprechen in Zusammenhang steht. Zu sehen ist der Zeichner vor einem Blatt Papier mit leerer Sprechblase. Die Gedankenblase über seinem

Kopf verdeutlicht das Problem: Derjenige, der sprechen sollte, ist selbst nicht dazu in der Lage. Eaten Fish sitzt vor einem Stacheldrahtzaun, der seine Sprachlosigkeit markiert. Zusätzlich wird das beide Personen verbindende Medium thematisiert, indem der Sprachlose das einzige farbliche Element des Bildes, eine (ebenfalls leere) rote Sprechblase, auf Papier malt. Ihm, der so dringend etwas sagen möchte, ist das Sprechen verwehrt, sodass für ihn gesprochen werden muss. Gerade durch die Abwesenheit von Sprache wird der Aspekt der Sprachlosigkeit deutlich, denn der Text fehlt dort, wo er zu erwarten wäre. In einem anderen historischen Kontext, jedoch mit der aktuellen Situation Betroffener vergleichbar, schreibt Hannah Arendt den Geflüchteten eine „Narrenfreiheit“ zu. Diese sei der damals selbst im Exil Lebenden zufolge unter anderem bedingt durch den Verlust der Heimat und einem damit einhergehenden Fehlen eines politischen Status.



© Andrew Weldon

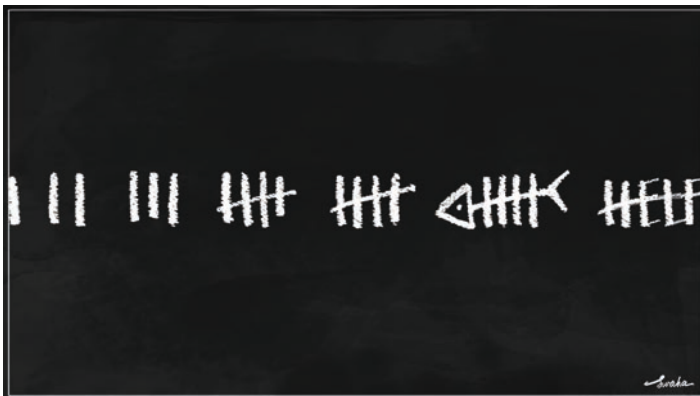
Die hier angesprochene und sehr negative Auslegung von Narrenfreiheit hängt zusammen mit dem Verlust der Relevanz der Person innerhalb eines Systems. Dieser kommt schließlich dem Verlust von Sprache und damit politischer Handlungsfähigkeit gleich: Die Betroffenen sind nicht sprachlos – vielmehr ist das, was sie erzählen, innerhalb des neuen Bezugssystems nicht von Bedeutung und wird deshalb schlichtweg überhört.<sup>1</sup> Der fehlende Bezug der Betroffenen zur neuen Gesellschaft und das daraus resultierende Desinteresse anderer Personengruppen an dem Gesagten der Geflüchteten ist zwar auch in räumlicher Ko-Präsenz möglich, die Beziehungslosigkeit wird allerdings im Falle der von Australien ausgelagerten Flüchtlingscamps durch räumliche Trennung noch verstärkt.

Die Ohnmacht der Betroffenen greifen auch Christiane Boustani und Dominic Nelson bezogen auf die Situation von Eaten Fish in ihren Bildern auf. Boustani verweist mit einer einfachen Strichliste auf die Inhaftierung der Asylsuchenden und bezieht sich durch zur Fischgräte abgewandelte Striche explizit auf Eaten Fish.

indem angedeutet wird, dass mit einem Stift die Tüte zerstochen und der Gefangene befreit werden könnte. Der direkt Betroffene hat keine Möglichkeit, seine Lebenssituation zu artikulieren und befindet sich im Detention Center in vollständiger Abhängigkeit von der Regierung Papua Neu Guineas bzw. des dortigen Wachpersonals.

Diese Bilder, neben vielen anderen der Kampagne, konnten dem zunächst Ungehörten tatsächlich Gehör verschaffen, indem sie öffentlich auf den von jeder Öffentlichkeit Abgeschnittenen und dessen Situation aufmerksam gemacht haben. Besonders dem Initiator der Kampagne, Andrew Marlton, ist es gelungen, durch beispielsweise einen im Guardian erschienenen Cartoon ein größeres Publikum zu erreichen. Auch der Rückgriff auf Social Media wie Twitter und Facebook, wo KünstlerInnen ihre Bilder zur Unterstützung der Kampagne teilen, erreicht durch deren Follower ein breites Publikum, das über die Homepage der Kampagne (eatenfish.com) auch Zugriff auf die Bilder von Eaten Fish hat. Speziell die große Reichweite der zeichnerischen Kommentare ist dabei bedingt durch das Medium, das eine ande-

1 Vgl. Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München 1986, 461-463.



© Christiane Boustani



© Dominic Nelson

Die letzten Striche in der Reihe verbinden sich zu einem „Help“. Das Bild erinnert an die Aufzeichnung eines Inhaftierten, der die Tage seiner Gefangenschaft an der Zellenwand zählt. Er kann nichts tun als zu warten und an einem Ort um Hilfe zu bitten, an dem er weder gesehen noch gehört wird. In seiner Einfachheit soll das Bild die BetrachterInnen direkt auf einer Gefühlsebene erreichen, die keinerlei Erklärung bedarf und über Kulturen hinweg verständlich ist.<sup>2</sup> Nelson thematisiert in seiner Zeichnung noch direkter die Hilflosigkeit des Betroffenen, dessen Situation vollständig von anderen abhängt.

Eaten Fish ist, gefangen in einer Plastiktüte, gehalten von einer entsprechend beschrifteten Hand, unbeweglich und durch die ihn betreffenden Regelungen gefangen auf Manus Island zur Untätigkeit verdammt. Erst eine weitere, mit „Cartoonist“ beschriftete Hand scheint Rettung zu verheißen,

re und direktere Form der Verständigung ermöglicht als Text und Sprache allein dies könnte. In kurzen Bildfolgen und Karikaturen werden Sachverhalte und Aussagen in der Regel sofort verständlich, die Bilder erreichen ein breites Publikum, oft über einzelne Kulturen hinaus und können verstärkt auch die öffentliche Meinung beeinflussen. Für seine Bilder wurde Eaten Fish 2016 mit dem „Courage in Editorial Cartooning Award“ ausgezeichnet. Am 25.12.2016 hat er im Guardian einen zeichnerischen Beitrag zu einem aktuellen Todesfall im Camp veröffentlicht und seine Bilder sind Teil einer Ausstellung in Brisbane. Der Repräsentierte wird von einem stetig wachsenden Publikum wieder selbst gehört.

Franziska Fleischhauer

2 Die Aussage stammt aus einem Gespräch mit Christiane Boustani bezüglich dieses Artikels am 29.03.2017.

*Zum Weiterlesen:*

Andre Marlton: The terrible true story of Mr Eatn Fish, Manus Island cartoonist, unter: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jul/20/the-terrible-true-story-of-mr-eaten-fish-manus-island-cartoonist> [abgerufen: 03.05.2017].

Ali Dorani: Happy Bloody Christmas: The True Story of Faysal, by Eatn Fish <https://www.theguardian.com/australia-news/2016/dec/25/happy-bloody-christmas-the-true-story-of-faysal-by-eaten-fish> [abgerufen: 03.05.2017].

Michael Gordon: Slow death on Manus, the sad story of Eatn Fish, unter: <http://www.smh.com.au/federal-politics/political-news/slow-death-on-manus-the-sad-story-of-eaten-fish-20170216-gueqa4.html> [abgerufen: 03.05.2017].

Franziska Fleischhauer ist Studentin des Masterstudiengangs „Deutschsprachige Literaturen“ im Profil Theater und Medien an der Universität Hamburg. Zur Zeit arbeitet sie, unterstützt durch das Karl H. Ditze-Reisestipendium und Hamburgglobal, an der Macquarie University in Sydney zum Fremden auf der Bühne und gibt Tutorien zu Cross-Cultural-Communication. Seit 2015 arbeitet sie als studentische Hilfskraft im Projekt „Niederdeutsch in Hamburg“.

## „In jedem Bild schafft man die Realität neu.“

*Paula Bulling im Gespräch mit Frida Teichert*

**Frida Teichert:** In deinem Debüt *Im Land der Frühaufsteher*, das 2012 erschien und für das du Flüchtlingsunterkünfte in Sachsen-Anhalt besucht hast, problematisierst du deine Position als weiße Künstlerin, die überwiegend schwarze Menschen zeichnet und über sie spricht. Ist es bei diesem Thema notwendig, die eigene Perspektive in jedem Bild stets mit zu zeichnen?

**Paula Bulling:** Man kann die Bilder in einem Comic nicht so stark voneinander trennen, weil sie immer zu verschiedenen großen Einheiten zusammen funktionieren. Im Verlauf der Erzählung wird eine Perspektive etabliert und in der Abfolge der Bilder gibt es dann eine Kontinuität dieser Perspektive.

**Frida Teichert:** Wie aktuell ist die Problematisierung der eigenen Position als weiße Künstlerin jetzt noch für dich?

**Paula Bulling:** Mein Comic ist für mich auf jeden Fall in dem Sinne veraltet, als dass die Fragen nach der spezifischen Erzählperspektive heute viel selbstverständlicher sind mit Blick auf den Diskurs um das ‚Weißein‘. Ich denke, das Buch kann immer noch einen Erkenntnisgewinn bringen, aber ich würde es mit meinem heutigen Erfahrungsstand nicht mehr so machen. Heute wäre es auch nicht mehr so stark ein Prozess der Selbsterkenntnis wie zu der Zeit. Die Fragen der Unterbringung und die verschiedenen Formen des Rassismus, von denen der Comic erzählt, wurden außerdem in den letzten Jahren von Betroffenen selber noch stärker thematisiert, und sie können darüber natürlich mit viel mehr Erfahrung und Legitimität sprechen als ich.

**Frida Teichert:** Wann und wie ist es denn überhaupt legitim, über andere zu sprechen und andere zu zeichnen?

**Paula Bulling:** Das ist eine schwierige Frage. Ich glaube, es kann auf jeden Fall legitim und notwendig

sein. Würde man die eigene Aussagefähigkeit immer auf den persönlichen Erfahrungshorizont begrenzen, würde der ganze Prozess wegfallen, sich mit der Lebensrealität von jemand anderem auseinanderzusetzen. Ich denke, man muss mit Sorgfalt damit umgehen, an welcher Stelle man sich selber in den jeweiligen Macht- und Repräsentanzasymmetrien befindet und dann daraus ableiten, ob und wie man das „über jemanden“ Sprechen gestaltet. Beispielsweise fände ich es weniger problematisch, wenn ich mir eine männliche Hauptfigur aussuchen würde, obwohl ich keine eigene Lebenserfahrung als Mann habe, als wenn ich mir die Lebenserfahrung von jemandem aneigne, *über* den/die im Diskurs oft gesprochen wird.

**Frida Teichert:** Und wie aktuell sind die Bilder des Comics, der 2012 erschien, heute noch?

**Paula Bulling:** Politisch gesehen hat sich die Situation nicht gebessert, sondern im Gegenteil in vielerlei Hinsicht verschlechtert. Durch die Gesetzesänderungen im vergangenen Jahr ist für viele Menschen, die in einer ähnlichen rechtlichen Situation sind wie die Protagonisten des Comics, die Ausgangslage schwieriger geworden im Vergleich zu 2012. Insofern hat das Buch hinsichtlich der inhaltlichen Kritiken und der Zustände, die es anprangert, leider immer noch eine große Aktualität. Die öffentliche Wahrnehmung hat sich aber verändert, weil mit den Schnellverfahren der Eindruck entsteht, dass es gelingt und gelungen ist, die Situation zu bewältigen. Einige Gesetze, die dank der Kämpfe von Geflüchtetenorganisationen abgeschafft oder ausgesetzt worden sind, sind wieder eingeführt worden. So hat sich die Situation insbesondere für Geduldete nicht verbessert.

**Frida Teichert:** Die inhaltliche Annäherung an deine Protagonisten zeigt sich auch in deinem Stil: Skizzenhafte Panels und Seitenstrukturen prägen deinen

Comic. Hast du dich hierbei an stilistischen Vorbildern orientiert?

**Paula Bulling:** Als ich das Buch gezeichnet habe, kannte ich eigentlich nur die Comics aus meiner Kindheit. Deswegen würde ich nicht sagen, dass es eine direkte ästhetische Referenz gibt. Ich glaube, das Suchende, Skizzenhafte entspricht wirklich dem Umstand, dass dies der erste Comic war, den ich überhaupt gezeichnet habe. Die Zeichnungen sind am Anfang relativ grob und werden immer detaillierter. Anfangs ist die Darstellung der Räumlichkeit viel freier und wird dann am Ende ausgefeilter; nicht unbedingt besser, aber eben anders. Ich habe die Bilder so belassen, wie ich sie ursprünglich gezeichnet habe.

**Frida Teichert:** Der Arbeitsprozess ist also sowohl in der Selbstreflektion als auch im Stil der einzelnen Panels nachvollziehbar?

**Paula Bulling:** Ja. Ich finde auch nicht, dass Homogenität unbedingt ein Qualitätsmerkmal ist. Ich würde sagen, der professionelle Standard sieht zwar ein homogenes Buch von der ersten bis zur letzten Seite vor, aber ich selbst finde es eigentlich ganz interessant, wenn man innerhalb eines Buches eine Entwicklung sieht. Man sieht zum Beispiel auch gegen Ende mehr, dass ich Fotos als Vorlagen verwendet habe.

**Frida Teichert:** Wie hast du die Fotos in deine Arbeit integriert?

**Paula Bulling:** Ich hatte nur einige wenige Fotos und habe die immer wieder als Referenzen herangezogen. Ich war in der zentralen Aufnahme in Halberstadt mit einer Freundin, die da eine Fotoreportage gemacht hat und habe bei der Gelegenheit auch selber fotografiert. So ging das ganze Projekt überhaupt erst los. Ich hatte dann den Eindruck, dass die Fotografien nicht genug erzählen oder dass sie das Heim auf eine Art und Weise zeigen, wie man sie schon gesehen hat und immer wieder sieht.

**Frida Teichert:** Und wie hast du dich den Menschen dann sprachlich und zeichnerisch genähert?

**Paula Bulling:** Die zeichnerische Annäherung hat in diesem Fall die sprachliche Annäherung teilweise ersetzt, weil es nicht mit allen Menschen eine gemeinsame Gesprächssprache gab. Das Zeichnen war oft ein Türöffner, weil man dadurch auch ein Stück von sich selber zeigt. Ich saß oft einfach da und habe gezeichnet, das konnte man gar nicht übersehen. Das ist auch anders als beim Fotografieren, weil man sofort sieht, was die Person da macht und wie sie einen sieht.

**Frida Teichert:** Bis auf das Cover sind alle Panels in *Im Land der Frühaufsteher* in schwarz-weiß gehalten. Du nutzt die Farben aber nicht durchgehend äquivalent zur Hautfarbe der dargestellten Personen (siehe Abb. 1). War das eher eine inhaltliche Entscheidung, verbunden mit deiner Kritik an dem System, oder eine stilistische?

**Paula Bulling:** Es war auf jeden Fall keine bewusste

Entscheidung, ich habe mir nicht gedacht, ich mache jetzt ein schwarz-weißes Buch, weil es hier auch um Schwarz- und Weißsein geht. Ich habe es einfach so gemacht, wie es mir in die Finger kam. Mit Farbe habe ich erst danach angefangen, alles, was ich bis dahin gemacht habe, war schwarz-weiß.

**Frida Teichert:** Ist denn das Aufbrechen der Hautfarbzuweisung deiner Meinung nach ein Potenzial des Comics oder glaubst du, dass das in anderen Medien ebenso möglich ist?

**Paula Bulling:** Die Zeichnung eignet sich schon sehr dafür, weil man mit jedem Bild wieder die Realität neu schafft und man ständig auf der Basis von Wiederholung arbeitet, aber diese Wiederholungen die ganze Zeit variieren. Es ist viel einfacher zu regulieren, als wenn man eine Serie Fotos macht. Wenn du eine Serie Fotos machst von der gleichen Person, kannst du natürlich auch Belichtung, Komposition und so weiter variieren, aber in der Zeichnung machst du jedes Mal wieder bewusst diese Setzung, also zeichnest diese Person schwarz, oder eben nicht – was bedeutet das schon?



Aus Paula Bulling:  
*Im Land der Frühaufsteher* (Abb. 1)

© avant-Verlag, 2012

**Frida Teichert:** In der öffentlichen Wahrnehmung bedeutet es ja schon etwas...

**Paula Bulling:** Das „schon“ sollte man vielleicht streichen: „Was bedeutet es?“ Ich habe das glaube ich damals nicht so bewusst gemacht. Ich komme aus der Bildhauerei, für mich war die Physiognomie viel interessanter als die Farben. Für mich war klar, dass es die gleiche Person ist, weil sie die gleiche Kopfform hat, die gleiche Nase. Das ist ein Problem von Kontinuität, das sich dann über andere Marker als über die Farbe löst.

**Frida Teichert:** Mit der Sprache bist du anders vorgegangen: Einige Sprechblasen sind nicht korrekt nach der Normsprache (siehe Abb. 2). Geht es dir darum, das möglichst ‚realistisch‘ und authentisch abzubilden oder ist das eine Selbstbehauptung der sprechenden Personen?

**Paula Bulling:** Den Text mit nicht regulärem Deutsch hat Noel Kaboré geschrieben. Ich hatte anfangs versucht, Noéls Sprechtext aus der Erinnerung zu schreiben, aber ich konnte seine Art und Weise zu sprechen nicht imitieren. Das klang künstlich und ich war damit nicht zufrieden. Also bin ich zu ihm gegangen und habe ihm gezeigt, was ich geschrieben habe, und er hat dann neue Texte entworfen. Das Interessante an seinen Texten war einerseits die Sprache, die von ihm kam, und andererseits, dass er auch inhaltliche Änderungen eingebracht hat. Das fand ich eigentlich sehr schön, weil der Text dadurch viel stärker geworden ist, auch viel politischer, weil er klarer war in seinen Aussagen.

**Frida Teichert:** Während die französischen Sprechblasen unten auf der jeweiligen Seite übersetzt werden, hast du Mòoré nicht übersetzt.

**Paula Bulling:** Ja, ich habe da natürlich viel drüber nachgedacht und dann gefunden, dass so die Kontinuität der Perspektive der Erzählfigur in der Szene beibehalten wird. Eigentlich finde ich es inzwischen schade, wahrscheinlich würde ich der Konsequenz nicht mehr den Spaß opfern, weil der Dialog, den die da haben, ziemlich cool ist.

**Frida Teichert:** An was für einem Projekt arbeitest du momentan?

**Paula Bulling:** An einem Buch über drei muslimische Personen im Widerstand gegen die deutsche Besatzung in Frankreich Anfang der 40er Jahre. Zwei der Protagonisten wurden deportiert, einer nach Buchenwald, der andere nach Dachau und Mauthausen.

Der Ursprung von dem Buch liegt in dem Projekt „Redrawing stories from the past“. [In dem von der „Stiftung Erinnerung Verantwortung Zukunft“ finanzierten Projekt zeichneten fünf KünstlerInnen sowie Jugendliche aus verschiedenen europäischen Ländern vergessene Geschichten von Opfern des Nationalsozialismus, *Anm. Red.*]

**Frida Teichert:** Wie sieht denn die Recherchearbeit hierfür aus? Für *Im Land der Frühaufsteher* konntest du ja vor Ort alles angucken und mit den Leuten sprechen, fährst du auch jetzt zu den historischen Orten und versuchst mit ZeitzeugInnen zu sprechen?

**Paula Bulling:** Die Arbeit gestaltet sich sehr anders und das Buch thematisiert auch genau diese Frage: Wie man sich einer Geschichte annähern kann, wenn tatsächlich fast alle ZeitzeugInnen gestorben sind oder sich in ihren letzten Lebensjahren befinden. Über was für Wege man sich diesen Geschichten annähert und warum sie bisher nicht erzählt sind. Ich war an den meisten Handlungsorten und habe auch die Familien von zwei Protagonisten ausfindig



Aus Paula Bulling:  
*Im Land der Frühaufsteher* (Abb. 2)

© avant-Verlag, 2012

gemacht und mich mit ihnen getroffen. Teilweise lässt sich die Geschichte der Protagonisten aber nicht mehr vollständig rekonstruieren.

**Frida Teichert:** Es wurde ja wahrscheinlich auch Material systematisch vernichtet?

**Paula Bulling:** Ja. Die Recherche nach der Person, die in Buchenwald war und dort umgebracht wurde – Mohammed Kaci – ist aber die Einzige, die nirgendwo hingeführt hat. Vom Archiv der Gedenkstätte Buchenwald habe ich seine Lagerakten bekommen, aber ich konnte seine Spur in Frankreich, von wo aus er deportiert wurde, nicht wiederfinden. Bei den anderen beiden Protagonisten ist das anders, da ist die Quellensituation viel besser. Was mich erzählerisch aber noch vor eine ganz andere Herausforderung stellt. Und weil ich merke, dass ich vermeintlich weiß, wie es war, aber trotzdem überhaupt nicht weiß, wie es war.

**Frida Teichert:** Wie arbeitest du mit dem fremdsprachigen Quellenmaterial?

**Paula Bulling:** Weil ich viel mit Originaltexten aus Dokumenten und Tonbandaufnahmen arbeite, habe ich selber teilweise auf Französisch geschrieben und dann später alles ins Deutsche zurückübersetzt. Zwischendurch hatte ich ein fieses Mischmasch aus deutschem Erzähltext und französischem O-Ton-Text und musste dem irgendwann ein Ende setzen. Momentan ist das ganze Skript auf Deutsch. Ich bin schon gespannt auf eine französische Übersetzung...



© Anne König

**Frida Teichert:** Könntest du dir vorstellen, da selbst mitzuwirken?

**Paula Bulling:** Eigentlich nicht, ich bin ja keine Muttersprachlerin, ich übersetze nur in die andere Richtung. Die Quelltexte habe ich selber übertragen und mich dabei auch mit den Unterschieden beim Übersetzen der verschiedenen Textgattungen beschäftigt. Die Dokumente waren meist unproblematisch, weil sich juristische und administrative Sprache sehr präzise übersetzen lässt, aber bei den Tonbandaufnahmen gab es immer wieder Stellen, die beim Sprechen im Vagen gelassen werden. Beim Übersetzen muss man sich dann wohl oder übel für das eine oder das andere entschieden und macht eine Sinnzuweisung. Wenn mein Buch irgendwann übersetzt werden sollte, sollte idealerweise für die O-Ton Passagen der tatsächliche O-Ton verwendet werden.

**Frida Teichert:** Gerade in Bezug auf die NS-Zeit gibt es viele Wissenschaften und Kunstformen, die sich damit beschäftigt haben. Glaubst du, der Comic kann da etwas leisten, was andere Medien vielleicht nicht können?

**Paula Bulling:** Ich weiß es nicht. Ich glaube, der Comic ist in der Hinsicht anders, weil er diese Selbstreflexivität in sich trägt. Dadurch, dass das Gemachte der Bilder immer klar ist, ist es schwieriger, eine realistische Illusion aufzubauen als im Film. Aber man kann auch nicht sagen „der Comic“, es gibt ja viele Comics, die versuchen so zu operieren wie das ein Spielfilm macht, die eine Illusion von Kontinuität etc. aufbauen. Auch in anderen Medien interessiere ich mich eher für die Brecht'schen Mittel und im Comic ist das auch so, da gibt es einiges, was ich interessant finde, aber auch gar nicht so wahnsinnig viel: Ein Comic, der die Gemachtheit des Comics auch nutzt und thematisiert.

**Frida Teichert:** Glaubst du, dass Bilder tendenziell universell sind, dass sie über Sprachgrenzen hinaus ein Mittel gegen Nationalisierung, Abschottung und Ausgrenzung sein können?

**Paula Bulling:** Beim Bild kommt es darauf an, wie es gerahmt ist, wie es vermittelt wird und was einem erzählt wird, was darauf zu sehen ist. Ich glaube, Bilder kann man so unterschiedlich lesen wie auch Worte und sicher haben sie das Potenzial, Sprachräu-

me zu überbrücken, sofern die Voraussetzung dafür geschaffen ist, dass die zwei unterschiedlichen Brückenpfeiler das Gleiche sehen. Man muss sich manchmal reindenken und reinlesen. Vielleicht gibt es trotzdem mehr gemeinsamen Boden bei einem Bild.

**Frida Teichert:** Superman ist eine der ersten Heldenfiguren im Comic, da taucht das Thema Exil schon auf: Was glaubst du, wieso ausgerechnet der Comic so eng mit diesem Thema verbunden ist?

**Paula Bulling:** Ich weiß sehr wenig über diese Zeit und über diese Form von Comics, aber er ist ja in einer Situation in New York um die Jahrhundertwende in einem extremen Sprachpotpourri entstanden und schon als Form entwickelt worden von Leuten, die vielleicht nur geringe überlappende Sprachkenntnisse haben, damit das alle lesen können. Ich glaube viele Repräsentanten des jungen Zeitungscomics in den USA hatten selbst einen Migrationshintergrund – was man wahrscheinlich damals nicht so genannt hat. Inwiefern die sich selbst als Exilierte begriffen haben, kann ich nicht sagen, aber das muss man auf jeden Fall mitdenken, wenn man diesen Nährboden betrachtet, aus dem das stammt.

**Frida Teichert:** Sind Flucht, Exil und Migration auch in der Bildhauerei und Plastik Themen?

**Paula Bulling:** Sicherlich gab es wie in jeder Kunstform auch Bildhauer und Bildhauerinnen, die exiliert waren. Ich weiß nicht, ob es eine immanente Verbindung zwischen diesem Medium und der Thematik gibt. Man braucht eine ganz andere Sesshaftigkeit, um bildhauerisch tätig zu sein. Dass ich nicht so ein sesshafter Mensch bin, ist auch der Grund, warum ich mich selber gegen die Bildhauerei entschieden habe. Ich wollte einfach nicht eine Tonne Material mitnehmen, wenn ich umziehe. Jetzt habe ich nicht so viel Equipment.

**Frida Teichert:** Hast du denn immer ein Skizzenbuch dabei?

**Paula Bulling:** Nein, nicht mehr, leider.

**Frida Teichert:** Eine direkte politische Frage zum Abschluss: In diesem Jahr ist ja Bundestagswahl, könntest du dir vorstellen, was für eine der antretenden Parteien zu zeichnen?

**Paula Bulling:** Aus dem existierenden Parteienspektrum nicht, nein.

### Über Paula Bulling

Paula Bulling wurde 1986 in Berlin geboren, sie studierte Bildhauerei und Kommunikationsdesign. Ihr Debüt *Im Land der Frühaufsteher*, eine Comic-Reportage über die Situation Geflüchteter in Sachsen-Anhalt, erschien 2012 im avant-verlag und wurde im Feuilleton vielfach positiv besprochen. 2014 illustrierte sie für die Bundeszentrale für Politische Bildung das Dossier „Sinti und Roma in Europa“. Paula Bulling lebt und arbeitet in Berlin.

## Von der Unmöglichkeit des Ankommens

*Die Raumstruktur in Ville Tietäväinens Unsichtbare Hände*

2011 veröffentlichte der finnische Illustrator Ville Tietäväinen seine Graphic Novel *Unsichtbare Hände* (2014 auf Deutsch erschienen).<sup>1</sup> Darin wird die fiktive Geschichte des Marokkaners Rashid erzählt, der sein Zuhause aufgrund existentieller wirtschaftlicher Not verlassen muss. Die Verhältnisse zwingen ihn zu

dieser Flucht, da er seine Arbeit verliert und seine Familie nicht ernähren kann. Er lebt und arbeitet in Spanien zunächst in Gewächshäusern unter sklavenähnlichen und menschenunwürdigen Bedingungen, bevor er zuletzt Selbstmord in Barcelona begeht. Mit seiner Graphic Novel kritisiert Tietäväinen die euro-

1 Ville Tietäväinen: *Unsichtbare Hände*. Berlin 2014. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.



päische Grenz- und Menschenrechtspolitik basierend auf jahrelanger Recherche in Marokko und Spanien scharf.<sup>2</sup> Die individuelle Geschichte verweist über sich selbst hinaus, indem sie stellvertretend auf zahlreiche nicht erzählte und nicht gehörte Erzählungen aufmerksam macht: „Die Geschichte, die dieses Buch erzählt, ist frei erfunden, aber es gibt tausende Variationen davon, die wahr sind.“<sup>3</sup> Das Scheitern der Fliehenden folgt nahezu zwangsläufig auf ihre Ausbeutung als Menschen ohne gültigen Rechtsstatus. In der Graphic Novel findet dies Ausdruck in der Raumstruktur. Diese lässt sich unter Rückgriff auf Elemente der Theorie der französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari zum glatten und gekerbten Raum beschreiben. Die in den 1970er Jahren – auch in Abgrenzung zur Psychoanalyse – entwickelte Theorie integriert sehr unterschiedliche Disziplinen und kritisiert die Ordnungen und Strukturen des Kapitalismus als begrenzend und unterwerfend.<sup>4</sup> In ihrem Zentrum steht ein Denken, das sich nicht von einem fixierten Ursprung aus, sondern vielmehr in permanenter Bewegung und vernetzt ereignet.<sup>5</sup> Deleuze und Guattari entfalten das Anarchisch-Unstrukturierte als einen idealisierten Möglichkeitsraum, in dem aufgrund der Grenzenlosigkeit ein anderes politisches und gesellschaftliches System entwickelt werden kann.

Bereits das Zuhause des marokkanischen Tuchverkäufers Rashid wird grafisch und sprachlich als ein Raum dargestellt, in dem ein dauerhaftes Bleiben für ihn und seine Familie ausgeschlossen ist: „Wenn Gott mir ein regelmässiges Einkommen vergönnt ... baue ich Amina und der Kleinen Prinzessin ein eigenes Haus ... Wände aus Stein, kein Wellblech mehr ...“ (17) Ihr Haus ist ein Provisorium, das keinen Schutz bietet und nicht Teil der organisierten städtischen Struktur ist. Deleuze und Guattari sehen in solchen „Elendsvierteln“<sup>6</sup> den glatten Raum im Kontrast zu dem organisierten, strukturierten aber auch klar begrenzten und eingrenzenden, ‚gekerbten‘ Raum der Stadt.<sup>7</sup> Viel mehr als der von Menschen geprägte Raum der „Elendsviertel“, der für sie gerade durch die Ausgeschlossenheit von existierenden Strukturen ein Potenzial zur gesellschaftlichen Veränderung bietet, symbolisiert für sie aber der Naturraum Meer als ein Raum ohne Begrenzungen und ohne feste Strukturen den glatten Raum, der geprägt ist von Offenheit und Bewegung.<sup>8</sup> Rashid bleibt nichts anderes übrig, als diesen Raum zu durchqueren. Die Fahrt über das Mittelmeer nach Europa markiert gleichzeitig den Verlust der eigenen Familie und die Hoffnung auf eine bessere Welt. So ist das Meer zugleich als trennend und verbindend, gefährlich und verheißungsvoll konnotiert.<sup>9</sup> Rashid verliert in diesem Raum die Orientierung, er wird anderen und sich selbst zunehmend fremd und bewegt sich in dem glatten Raum ohne fixe Anhaltspunkte weg von sich selbst. Dunkle Farben, grobe Striche und Close-Up-Darstel-

lungen angstverzerrter Gesichter in der Meeresspase unterstreichen das Chaos sowie die Hilf- und Orientierungslosigkeit der fliehenden Menschen (vgl. 9 f.). Die Konturen der Figuren Rashid und seines Freundes, der im Meer ertrinkt, werden mit den Wellen des Meeres überblendet und scheinen sich aufzulösen, die Grenze zwischen Subjekt und Raum verwischt und der Identitätsverlust ist erkennbar. Das Meer als überwältigender und bedrohlicher Raum ist der positiven Konnotation des Meeres von Deleuze und Guattari diametral entgegengesetzt, das Individuum bleibt auch in diesem Raum machtlos und ein Opfer der Verhältnisse. Die von Deleuze und Guattari analysierten Merkmale der unendlichen Weite und permanenten Bewegung werden zwar in einzelnen Panels deutlich, nicht jedoch in der grundsätzlichen Seitenarchitektur. Die Panelstruktur bleibt im Prinzip durchgehend intakt, die Grenzen werden weder aufgelöst noch grafisch durchbrochen, die Anordnung ist auf jeder Seite organisiert und strukturiert. Der von der europäischen Grenz- und Asylpolitik vorgegebene Weg für illegalisierte Menschen folgt einer klaren Ordnung, die einzelne Subjekte zerstören kann, deren Struktur und Grenzen jedoch nicht von einer individuellen Geschichte überschritten werden können.



Aus Ville Tietäväinen: *Unsichtbare Hände*

© avant-Verlag, 2014

Die Konnotation des Meeres wird in der Darstellung und Beschreibung der Gewächshäuser im spanischen Almería, in denen Rashid arbeitet, wieder aufgegriffen: „Al-Mariyat ... Das Spiegelbild des Meeres, zu Stein erstarrte Brandung“ (87). Rashid überquert das Meer in der Hoffnung auf ein besseres Leben, seine Situation verbessert sich jedoch keineswegs, vielmehr erkennt er in den Gewächshäusern und der sie umgebenden Struktur von provisorischen Hütten den „Slum... um meine Heimatstadt“ (87). Dieser Raum am Rande Europas, der durch Gewächshäuser und Wellblechhütten als Wohnhäuser geprägt ist, wird als „Elendsviertel“ entworfen, womit er jedoch anders als bei Deleuze und Guattari keine Offenheit bietet, sondern keinerlei Verbindung zu einer stabilisierenden Struktur aufweist. Auch dieser Raum lässt keine dauerhafte Beheimatung zu, mehr noch als Rashids Zuhause ist er aufgrund der katastrophalen Lebens- und Arbeitsbedingungen

2 Vgl. Ville Tietäväinen (Interview mit Philipp Scherber): „Wir brauchen mehr Kunst, um die Situation zu verändern.“ In: *lesepunkte* 9/4 (2014), unter: <http://archiv.lesepunkte.de/archiv/autor-im-profil/tietaevaeinen-ville/index.html> [abgerufen: 02.05.2017].

3 Marko Juntunen: Vorwort. In: Ville Tietäväinen: *Unsichtbare Hände*. Berlin 2014, 4.

4 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie 2. Tausend Plateaus*. Berlin 1992 [Nachdruck 2007], 680.

5 Vgl. Friedrich Balke: Gilles Deleuze. Frankfurt a. M./New York 1998, 16.

6 Deleuze/Guattari: *Kapitalismus*, 667.

7 Vgl. Deleuze/Guattari: *Kapitalismus*, 665.

8 Vgl. Deleuze/Guattari: *Kapitalismus*, 669.

9 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg 2013, 36.

10 Vgl. Deleuze/Guattari: Kapitalismus, 664.

ein Durchgangsraum, den Rashid passiert, um schließlich wiederum abgeschnitten von funktionierenden Strukturen in Barcelona zu leben. Konfrontiert mit alltäglichem Rassismus und fort-dauernder wirtschaftlicher Not, entfremdet er sich zunehmend von sich selbst und springt am Ende von einer Kolumbus-Statue im Zentrum der Stadt in den Tod. Die Kolumbus-Statue unterstreicht bei diesem Selbstmord das anhaltende Machtgefälle und die Brutalität zwischen europäischen und ehemals kolonialisierten Ländern. Während die Reise von Kolumbus in die eine Richtung bis heute als Triumph gefeiert wird, scheitert die umgekehrte Reise Rashids an den globalen Machtstrukturen. Kolumbus hat Räume für mächtige Länder erschlossen und geöffnet, für die ehemals Kolonialisierten bleibt der europäische Raum aber weiterhin verschlossen. Tietäväinen entfaltet seine Kritik an lokalisierbaren Räumen in Marokko und Spanien, er politisiert seine Kunst eindeutig. Anders als Deleuze und Guattari entwirft er jedoch kein positives Gegenmodell zu den existierenden Strukturen. Deleuze und Guattari

deuten mit ihrer Kritik der Einkerbung des Meeres durch den Menschen und seine fortschreitenden technischen Mittel die allumfassende Vernetzung der Globalisierung bereits an.<sup>10</sup> Der Naturraum Meer wird in das System eingegliedert und somit diesem unterworfen. Das Unstrukturierte, das sich außerhalb der staatlichen Strukturen befindet, konnotieren sie im Gegensatz hierzu mit seinem Potenzial zur Veränderung des politischen und gesellschaftlichen Systems positiv. Tietäväinens Kritik bezieht sich jedoch ausgehend von der bereits existierenden Globalisierung auf die globale Machtverteilung und nicht auf grundsätzliche demokratische Rechtsstrukturen. Diese werden bei einer Anwendung für alle Menschen vielmehr positiv besetzt, weil sie die Möglichkeit der Partizipation und der Einforderung der eigenen Rechte bieten (vgl. 130). Die in der Graphic Novel entfaltete Systemkritik verweist auf die kontinuierliche globale Dominanz der westlichen Staaten seit der Kolonialisierung und der Fortsetzung von Unterdrückung ausgeschlossener Individuen in jedem Raum.

Frida Teichert

## Geflüchtete als Boten der Systemfrage

Schläfer im Sand von Andreas Hedrich und Sebastian Pampuch

1 Andreas Hedrich/Sebastian Pampuch: *Schläfer im Sand*. Stralsund 2016, Buchdeckel (Rückfront). Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Was als sogenannter ‚langer Sommer der Migration‘ in die europäische Geschichtsschreibung eingeht, war und ist keine ‚Flüchtlingskrise‘, sondern eine historische und strukturelle Infragestellung des europäischen Grenzregimes. Ausgerichtet auf das Interesse der beteiligten (west-)europäischen Staaten wurde mit den Schengener Abkommen vor dreißig Jahren ein selektives und mehrstufiges Grenzregime zu konstituieren versucht. Die Idee und der Versuch der Etablierung einer solchen europäischen Mobilitätsordnung war dabei von Beginn an doppelgesichtig: Der Ausbau des Binnenmarktes, die nach innen gerichtete Freizügigkeit, stand und steht im engen Verhältnis sowie zugleich im Kontrast zur rigiden Abschottungspolitik europäischer Staaten nach außen. So wurden Migrationsbewegungen mit Ziel Europa zu einer Frage der Überwachung – und das Mittelmeer zu einer militärisch kontrollierten Zone. Im Sommer 2015 nun kollabierte diese 1985 im Dreiländereck bei Schengen unterzeichnete Grenzschutzordnung, als Hunderttausende sowohl das Mittelmeer als auch die Stacheldrahtzäune an Europas Außengrenzen überquerten. Erst durch die medial vermittelten drastischen Bilder von tot vor die Tore Europas gespülten Geflüchteten wurden die zunehmenden Migrationsbewegungen für westeuropäische Gesellschaften sichtbar. Doch steigende Zahlen illegaler Grenzüberschreitungen in Richtung Europa sind nicht erst seit 2015 zu verzeichnen. Dass diese

Entwicklung seitens der europäischen Politik jahrelang verdrängt wurde, rücken der Zeichner Andreas Hedrich und der Ethnologe Sebastian Pampuch in ihrer Graphic Novel *Schläfer im Sand* ebenso in den Blick wie Europas Verantwortung für wirtschaftlich bedingte Fluchtursachen in den Heimatländern der Aufbrechenden. Die Idee für das Gemeinschaftsprojekt entstand bereits 2004 nach einem Auslandssemester Pampuchs im andalusischen Granada. Doch 2016 erst konnte *Schläfer im Sand* im Stralsunder *mückenschwein Verlag* veröffentlicht werden. Gerade aber diese zeitliche Verzögerung verleiht der Globalisierungskritik, die dieser grafische Roman implizit leistet, Nachdruck und verweist auf die nicht enden wollende armutsstabilisierende Ausplünderung einiger Länder unserer Weltgemeinschaft durch andere, die regelrecht zur Flucht antreibt. Das in Gelb gehaltene Cover von *Schläfer im Sand* zeigt eine feinstrichige Zeichnung von einer Gruppe junger afrikanischer Männer, die – vom Blick der BetrachterInnen abgewandt – mit nur wenigen Habseligkeiten durch die Wüste ziehen. Ein Ende ihres Wegs ist nicht in Sicht. Auf dem Buchrücken heißt es: „Während die einen dem Alltag mit allen Mitteln entfliehen wollen, setzen die anderen dafür ihr Leben auf's Spiel...“<sup>1</sup> Als orthografisches Zeichen der Auslassung verweisen die drei Punkte am Ende dieses kurzen von Pampuch geschriebenen Peritextes hier nicht nur auf die noch ausstehende Fluchtgeschichte, sondern regen Lese-

rInnen bereits zu eigenen Gedanken zur Thematik an. Die Rede von den „einen“ und den „anderen“ sensibilisiert dabei für soziale Ungleichheiten, lässt ein Auseinanderklaffen der Weltbevölkerung in Arm und Reich assoziieren. Diese Zweiteilung der Welt im Allgemeinen und Europas Doppelmoral im Speziellen ist für den Plot strukturgebend. So ist *Schläfer im Sand* zweiteilig angelegt: Handlungsort des ersten Teils (1-36) ist Europa (Spanien), der zweite Teil (37-88) spielt in Afrika (Senegal). Mit diesen auf unterschiedlichen Kontinenten gelagerten Orten und der an diese geknüpfte Fluchtgeschichte wählt das Autorenteam einen außergewöhnlichen Erzählansatz: Denn von Flucht wird hier nicht in chronologischer Folge, von einem Aufbruchsort ausgehend erzählt, stattdessen wird die Fluchtdyssee eines vorerst namenlosen Afrikaners von ihrem jähen Ende an der spanischen Küste her erzählt.



Aus Andreas Hedrich und Sebastian Pampuch: *Schläfer im Sand*

© mückenschwein Verlag

Ebendort lassen westeuropäische TouristInnen alltäglich ihren Müll liegen. Es sind Migranten wie der Mexikaner Carlos, die für wenig Lohn den Abfall der wohlhabenden Urlauber entsorgen. Ein deutscher Aussteiger mit graumelierten Rastazöpfen und Che Guevara T-Shirt unterstützt Carlos bei seiner Arbeit. „Güero“ nennt Carlos ihn nach der aus dem mexikanischen Spanisch stammenden Bezeichnung für blonde (und damit meist weiße) Menschen. Bei ihrer gemeinsamen Arbeit am Strand stoßen Güero und Carlos auf eine Leiche. Es ist ein Geflüchteter. Wer der Geflüchtete ist und woher er kommt, erfahren die LeserInnen erst im zweiten Teil der Graphic Novel, der in einer Rückblende vom Leben des jungen Mannes namens Thenga in der senegalesischen Haupt-

stadt Dakar erzählt und mit dessen Entscheidung zur Flucht endet.<sup>2</sup> Obwohl Hedrich und Pampuch ihren Fokus wie viele andere AutorInnen auf ein Einzelgeschick und damit auf die emotionale Affizierbarkeit ihrer LeserInnen setzen, ist ein positiver Ausgang dieser Fluchtgeschichte mit diesem achronologischen Erzählsetting von Beginn an ausgeschlossen. So steht nicht die einzelne Biografie im Zentrum, sondern die strukturellen Bedingungen, die Menschen zur Flucht über das Mittelmeer bewegen.

Besonders einprägsam ist die von den Autoren entfaltete Systemkritik,<sup>3</sup> wenn sie in einer zugespitzten Fiktion in Zusammenhang mit dem Leitmotiv Müll gesetzt wird. Ebenso wie Carlos und Güero die spanischen Strände vom Abfall der TouristInnen säubern, soll auch der Geflüchtete vom Strand entfernt werden. Carlos berichtet dem sichtlich betroffenen Güero, dass dies nicht der erste tot an den Strand gespülte Flüchtling sei: „Ist nicht das erste Mal. Irgendwann hieß es nur noch, Aufsehen vermeiden und ab auf den Müll“ (12). Die damit assoziierte Gleichsetzung von Müll und Geflüchteten enttarnt die Verdrängungstaktiken einiger Gesellschaften in ihrer menschenfeindlichen Dimension. Ein Splash-Panel, das den Betreiber der Müllhalde Hicham in einer Zeitung lesend zeigt, lässt sich in dieser Argumentationslinie als eine eindeutig an westeuropäische Staaten gerichtete Kritik lesen. Im „Großen diasporischen Müllalmanach“ liest Hicham, dessen Name sich aus dem Arabischen für „zerdrücken“, „zerkleinern“ ableitet, von der Eigentümlichkeit des Verhältnisses westlicher Länder zu dem von ihnen produzierten Abfall. Der Zeitungstext ist in das Panel eingelassen; die Typografie ist an die einer Zeitung angelehnt. Der Leseprozess von Hicham wird durch diesen Aufbau mit dem der BildbetrachterInnen parallelisiert. „Als Wiege der industriellen Müllproduktion zeichnet sich das Abendland durch ein dialektisches Verhältnis gegenüber dem von ihm verursachten Müll aus. Entscheidend ist dabei die im Unbewussten vollzogene Trennung von Ursache und Wirkung.“ (29)

Durch die farblich auffallende Gestaltung des Panels in Schwarz und Weiß und über die dadurch entstehenden Kontraste wird die vom Zeitungstext konstatierte Zweiteilung der Welt unterstrichen.<sup>4</sup> Ein auf diese Weise hervorgerufenen bedrückendes Gefühl bei den BetrachterInnen steigert sich noch, wenn auf den nächsten Seiten parallel zum fortgesetzten Zeitungstext im Müll nach brauchbaren Gegenständen suchende und spielende Kinder abgebildet werden. Sind sie die Flüchtlinge von Morgen? Und: Wer schläft eigentlich im Sand? Die einen, die an den Stränden Andalusiens Urlaub machen oder die anderen, die dort für immer eingeschlafen sind? Oder sind mit den titelgebenden „Schläfer[n]“ gar Terroristen zu assoziieren – tickende Zeitbomben, die versteckt im Sand auf die Möglichkeit eines Anschlags warten?

2 „Einen personellen Zusammenhang gibt es zwischen beiden Teilen nicht“, so Andreas Platthaus in seiner Buchbesprechung für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Wie Marie Schröer in ihrer Rezension für *Der Tagesspiegel* zeigt, verweist die zeichnerisch dargestellte musikalische Untermalung der letzten Sequenz des ersten Teils mit der Zitation von Terry Calliers „Lazarus Man“ auf eine Wiederauferstehung des Toten. Mit der biblischen Referenz auf Lazarus von Bethanien liest sich der zweite Teil der Graphic Novel somit eindeutig als Rückblende in das Leben des tot an den Strand gespülten Geflüchteten vor dessen Flucht. Vgl. Andreas Platthaus: *Kein Weg führt hier Europäer und Afrikaner zusammen*, unter: <http://blogs.faz.net/comic/2017/02/14/kein-weg-fuehrt-hier-europaeer-und-afrikaner-zusammen-977/> [abgerufen: 03.05.2017] und Marie Schröer: *Über alle Grenzen hinweg*, unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/schlaefer-im-sand-ueber-alle-grenzen-hinweg/19480854.html> [abgerufen: 03.05.2017].

3 Hinsichtlich der politischen Dimension von *Schläfer im Sand* spricht der Autor Pampuch selbst von einem „engagierte[n] Polit-Comic“, der verschiedene Genretraditionen aufgreift. Vgl. Marie Schröer: *Über alle Grenzen hinweg*.

4 Das arabische Wort auf der Seite vor dem hier abgebildeten einseitigen Panel bedeutet Al-Andalus und verweist darauf, dass der Süden der iberischen Halbinsel von 711 bis 1492 – also vor der Reconquista – muslimisch beherrscht war. Diese historische Referenz auf religiös motivierte Kriege erklärt so auch die zeichnerisch exponierte Stellung der Mülldeponie-Szene in ihrer Funktion als Brücke zwischen den beiden Teilen der Graphic Novel.

## Neuigkeiten aus der Forschungsstelle

### Sammlungserwerb und Nachlassverzeichnis im P. Walter Jacob Archiv

1 <https://www.exil-archiv.uni-hamburg.de>

2 Andreas Stuhlmann: Vater Courage. Reinhold K. Olszewski und die Deutschen Kammer-spiele in Lateinamerika 1949-1974. München 2016

3 <http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/de/findingaid?fa.id=DE-611-BF-34852>

#### Impressum

Herausgeber:  
Prof. Dr. Doerte Bischoff  
Redaktion: Sarah Steidl  
und Frida Teichert  
Gestaltungsvorlage:  
Booth Design Unit  
Layout: Sandra Narloch

Walter A. Berendsohn  
Forschungsstelle für  
deutsche Exilliteratur  
Von-Melle-Park 3  
20146 Hamburg  
Tel.: (040) 42838-2049  
Fax: (040) 42838-3352  
E-Mail:  
[buero.exil@uni-hamburg.de](mailto:buero.exil@uni-hamburg.de)  
Internet:  
[www.exilforschung.uni-hamburg.de](http://www.exilforschung.uni-hamburg.de)

ISSN (Print): 2366-7427  
ISSN (Online): 2366-7435

Am 2. Februar dieses Jahres konnte das P. Walter Jacob Archiv eine Exil-Sammlung zur Ergänzung seiner Bestände erwerben. Seit den 1980er Jahren hatte Axel Günther aus Kiel eine umfangreiche Presseauschnittsammlung zum Thema „Exil“ angelegt, die neben Artikeln zu SchriftstellerInnen, MusikerInnen und KünstlerInnen im Exil auch Beiträge zu Exilorten und -organisationen sowie zur Erinnerungskultur und anderen forschungsrelevanten Themen birgt. Die Sammlung umfasst 24 prall gefüllte, alphabetisch sortierte DIN A4-Ordner, zwei weitere Ordner enthalten Material speziell zu Stefan Heym. Axel Günthers „Schallarchiv“, bestehend aus ca. 400 Tonkassetten mit Hörfunksendungen zu Exilthemen, sowie seine umfangreiche Sammlung zu dem österreichisch-jüdischen Exilautor Robert Neumann, über dessen Werke er sein Interesse für die Exilthematik entdeckt hatte, werden zu einem späteren Zeitpunkt ebenfalls an das P. Walter Jacob Archiv übergehen. Die nun zugewandene Sammlung soll sukzessive in der Zeitungsausschnittdatenbank des Archivs erfasst und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Bereits im letzten Jahr ist diese Datenbank, gemeinsam mit der Theaterdatenbank, auf einen neuen Server migriert.<sup>1</sup> Für eine verbesserte NutzerInnenfreundlichkeit wurde in diesem Zuge die Darstellung der Suchergebnisse umgestaltet und um einige Möglichkeiten erweitert. So können Ergebnisse nunmehr nach verschiedenen Kriterien sortiert und in einer Merkliste gespeichert werden, zudem lässt sich über eine Metasuchfunktion eine parallele Recherche in beiden Datenbanken realisieren.

In der deutschlandweiten Nachlassdatenbank Kalliope wurde darüber hinaus die Erschließung des Nachlasses von Reinhold K. Olszewski, des Gründers und langjährigen Intendanten der Deutschen Kammerspiele in Lateinamerika, abgeschlossen,



Gisela und Axel Günther zusammen mit Doerte Bischoff (v.l.n.r.) bei der Übergabe der Exil-Sammlung an das P. Walter Jacob Archiv

© Cordula Greinert

der nach dem Nachlass von P. Walter Jacob und der Sammlung Walter A. Berendsohn und Stockholmer Koordinationsstelle den drittgrößten Bestand des Archivs darstellt und auf dem das jüngst erschienene Buch von Andreas Stuhlmann basiert.<sup>2</sup> Das online einsehbare Findbuch<sup>3</sup> verzeichnet neben Regiebüchern, Programmheften und Plakaten von Inszenierungen auch die Korrespondenz Olszewskis sowie einige persönliche Dokumente und einen Fundus von rund 3.000 Fotos.