

Ololade Adejoke Sunderdiek

Die Darstellung einer Fluchtgeschichte in Reinhard Kleists Graphic Novel *Der Traum von Olympia*.

Masteroppgave i Tysk
Veileder: Prof. Dr. Ingvild Folkvord
Juni 2022

Ololade Adejoke Sunderdiek

**Die Darstellung einer Fluchtgeschichte
in Reinhard Kleists Graphic Novel *Der
Traum von Olympia*.**

Masteroppgave i Tysk
Veileder: Prof. Dr. Ingvild Folkvord
Juni 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Abstract

The genre of Graphic Novels has become increasingly popular in the last few years as a literary medium through which serious societal issues are being presented to a reading audience, moving away from an identity as a primarily entertaining form directed mostly at young readers. In the German literary sciences specifically, Graphic Novels have been used to present a range of topics from (auto-) biographical stories of well-known people to stories dealing with migration, the country's Nazi past as well as stories presenting the experiences of individuals who have been displaced from their home countries for different reasons. Such Graphic Novels have been found to meet with considerable positive reception among its readers.

In this paper, the focus is on discussing and presenting how the literary Genre of Graphic Novels depict escape stories using Reinhard Kleist's *Der Traum von Olympia*. Reinhard Kleist is a prolific German Comic author whose 2017 published Graphic Novel *Der Traum von Olympia* seem to have struck a chord with its reading audience. Depicting the story of a Somalian refugee fleeing her home country, Kleist presents her escape story in Comic-format.

This work aims to find out how the unique characteristics of the Graphic Novel Genre are harnessed to present a controversial and sensitive issue like Flight and Expulsion in a way that the topic is not reduced to just a cliché and that the reader gains an understanding of the topic beyond media reports. Using the narrative framework of Comics / Graphic Novels, this work will specifically examine how the Genre's multimodal and semiotic resources contribute to explaining and depicting the issues around Flight to its audience. Furthermore, this work will be considered within the frameworks of Erll and Nünning's Conceptual Memory Theory, in an effort to discuss how Kleist's Graphic Novel contributes to the memory of refugees in Europe's cultural memory space.

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei meiner Betreuerin, Prof. Dr. Ingvild Folkvord bedanken. Danke, dass Du an diese Arbeit von Anfang an geglaubt hast. Ohne deine Unterstützung, Beratungen, viele ermutigen Gespräche wäre diese Arbeit nicht fertig geworden.

Danke an Reidun, meiner Sparringspartner, für das regelmäßige Treffen auf Zoom, um unsere Arbeiten zu besprechen.

Danke an Agnieszka, die meine Arbeit so sorgfältig und kurzfristig gelesen hat.

Vor allem, danke an Gregor, Elise und Anja, dass ich Zeit zu schreiben bekommen habe.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Flucht und Migration	1
1.1 Präsentation des Autors	4
1.2 Überblick des Textes: <i>Der Traum von Olympia</i>	4
2. Theoretische und methodische Überlegungen.....	6
2.1 ‚Comic‘ oder ‚Graphic Novel‘? Gattungsgeschichtlicher Hintergrund	6
i ‚Comic‘ oder ‚Graphic Novel‘?	8
ii Graphic Novels und die Fluchtthematik: (auto-) biographische Comics.....	11
iii Multimodalität: Semiotische Ressourcen und formale Aspekte	12
iv Zentrale Begriffe der Text- und Bildanalyse.....	14
2.2 Paratexte	17
2.3 Graphic Novel und erinnerungstheoretische Zugänge	19
i Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis	21
ii Mimesis des Gedächtnisses	22
2.4 Methode.....	24
3. Analyse	25
3.1 Einrahmen mit Paratexten	25
i Titelseite	25
ii Das Epigraf.....	26
iii Die Landkarte	27
iv Das Vorwort	30
3.2 Die Darstellung der Flucht	35
i Fluchtgründe.....	36
ii Die Entscheidung und die Flucht	46
iii Die Transitorte.....	53
3.3 Abschließende Paratexte	58

i	Die Codas als Epiloge	58
ii	Das Nachwort.....	59
iii	Zeichenstudien von Samia Yusuf Omar: Gedächtnis, Identität und Gender	62
4.	Ergebnis	69
4.1	<i>Der Traum von Olympia</i> und das Thema ‚Flucht‘	69
4.2	<i>Der Traum von Olympia</i> : Erinnerungstheoretische Zugänge	71
4.3	Graphic Novels und das Thema Flucht	73
5.	Zusammenfassung und Ausblick.....	75
6.	Literaturverzeichnis	76

„Der Flüchtling ist meist Objekt.

Ein Problem, das gelöst werden muss. Eine Zahl. Ein Kostenpunkt. Ein Punkt.

Nie ein Komma. Weil er nicht mehr wegzudenken ist, muss er Ding bleiben.

[...]

Der Geflüchtete ist eine eigene Kategorie Mensch.“

Ilija Trojanow

„Dem Flüchtling steht nichts mehr zur Verfügung: weder Beruf noch Sprache,

weder Emotionalität noch Handlungsoptionen. Er hat keine Teilhabe mehr an

dem, was man Kultur nennt. »Weltlosigkeit«, »stumme Individualität«,

»lebender Leichnam« – er ist der Andere, der Outlaw, ausgeschlossen aus der

Gesellschaft – und zugleich vollständig von ihr abhängig.“

Thomas Meyer

1. Einleitung: Flucht und Migration

Flucht und Migration gehören ohne Zweifel zu einem der brisanten Themen unserer Gegenwart sowohl in Europa als auch in anderen Teilen der Welt. Insbesondere seit der Krisensituation 2015, in der über eine Million Flüchtlinge über das Mittelmeer in Richtung Europa geflohen sind. Diese Geflüchteten, die zumeist aus nordafrikanischen Ländern und dem Nahen Osten sind, sind aufgrund von Krieg und Verfolgung aus ihren Ländern geflohen. Die Anzahl der Menschen weltweit, die auf der Flucht sind, steigt und beträgt gegenwärtig etwa 82 Millionen.¹ Sie sind wegen Krieg, Verfolgung, Konflikten, Menschenrechtsverletzungen u.a. in Bewegung. Viele in der Gesellschaft erleben diesen Ausnahmezustand primär durch Medienbilder und -reportagen. Diese Medienberichte, obwohl als Zahlen und Fakten weitergegeben sind, prägen entweder eine negative Vorstellung der Zuwanderung in der Bevölkerung und lösen dadurch meisten Angst vor Bedrohungen aus oder führen zu Mitleid mit den Geflüchteten. Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Doerte Bischoff, spricht über diese Formen der Medienberichte und die daraus folgenden Prägung auf der Bevölkerung:

Zum Teil sind die darauf ausgerichtet gewesen auch Mitleid zu erzeugen, auch das ist zwei-schneidig. Weil, ja, der- oder diejenigen mit dem Mitleid erzeugt wird gleichzeitig auch immer [...] als Opfer dargestellt wird. Als nicht selbstständiges, handelndes Wesen. Gleichzeitig gab es [...] natürlich auch die Tendenz – ‚das Boot ist voll‘ Metaphorik Angst zu schnurren, von einer ungezügelten und unkontrollierten Zuwanderung.²

Flucht und Vertreibung sind allerdings keine neuen Phänomene unserer Welt und am allerwenigsten in Europa und in Deutschland. Nach dem Ersten Weltkrieg waren Millionen von Menschen in Bewegung, entweder als Flüchtlinge, – die aus ihren Ländern vertrieben wurden – oder als Migranten, – deren Herkunftsländer nicht mehr bestanden. Des Weiteren mussten sowohl während der Zwischenkriegszeit als auch während des Nationalsozialismus viele Juden, Verfolgte und Gegner des Naziregimes aus Europa fliehen und Zufluchtsorte in anderen Teilen der Welt außerhalb Europas finden. Während des Schreibens dieser Arbeit entstand aufgrund des Ukraine-Russland-Konflikts eine weitere Fluchtsituation in Osteuropa.

¹ "Zahlen & Fakten zu Menschen auf der Flucht," [Online], 2021 <https://www.uno-fluechtlingshilfe.de/informieren/fluechtlingzahlen> [Stand Nov 5, 2021].

² Doerte Bischoff, *Fluchtgeschichten: Narrative, Genres, Intertextualität*, Universität Hamburg (2020).

Der UNHCR schätzt im April 2022, dass seit dem Beginn des Krieges etwa fünf Million Menschen aus der Ukraine geflohen sind.³

Ebenfalls ist die Darstellung von Flucht und Vertreibung in literarischen Werken kein neues Phänomen. Im Gegenteil es ist festzustellen, dass es schon zu der Zeit der Antike aufgegriffen wurde. Beispielhaft sei die griechische Tragödie *Hiketides* (deutsch: *Die Schutzflehenden*) von Aischylos genannt. Dieser Teil der Trilogie oder Tetralogie⁴ der klassischen griechischen Tragödie stellt die Geschichte der Töchter des Danaos dar, die die Söhne des Aigyptos heiraten sollen. Die Töchter lehnen dieses ab, sie fliehen und finden Zuflucht und Asyl in Argos. In der Neueren deutsche Literatur sind Flucht und Vertreibung behandelnde Werke vorzugsweise innerhalb der literarischen Epochen Exilliteratur und Literatur der DDR zu finden, in denen die Fluchterfahrung vieler deutscher und europäischer Juden oder Gegner des damals herrschenden Nationalsozialismus sowie des Kommunismus dargestellt sind.

Jedoch hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten die Darstellung der Flucht und von Fluchtgeschichten in der deutschen Literatur zum Teil verändert. Anstatt ausschließlich Erlebnissen europäische Personen zu schildern, die aus ihrer Heimat fliehen mussten oder vertrieben wurden, finden zunehmenden Geschichten Verbreitung, die Figuren aus anderen Kulturen behandeln, die nach Europa über das Mittelmeer fliehen mussten. Diese Texte thematisieren Ereignisse der Gegenwart. Außerdem betrachten solche Texte im Allgemeinen alle Etappen des Fluchtwegs von den Fluchtgründen über die Flucht selbst, das Ankommen in einem neuen Land und bis hin zu der Integration in der neuen Heimat. Diese neuen Fluchtgeschichten werden ebenso in alle literarischen Gattungen behandelt.

In der vorliegenden Arbeit geht es um einen solchen Text, der das Entkommen einer Geflüchteten darstellt, namentlich Reinhard Kleists Graphic Novel *Der Traum von Olympia* (2017). In dieser biografischen Erzählung über die somalische Leichtathletikerin Samia Yusuf Omar begegnet der Leser einer Fluchtgeschichte, die ihnen das Thema ‚Flucht‘ näher bringt als viele der Medienberichte. In dieser Erzählung wird der Flüchtling nicht nur als Teil einer Gruppe von den Flüchtenden dargestellt, sondern auch als ein Individuum, das nur aufgrund gesellschaftlicher und politischer Gegebenheiten zu einem Flüchtling geworden ist.

³ "Operational Data Portal: Ukraine Refugee Situation," [Online], 2022, <https://data2.unhcr.org/en/situations/ukraine> [Stand 18.04.2022],

⁴ Es ist unklar, ob das Stück Teil einer Danaiden-Trilogie oder -Tetralogie ist.

Dementsprechend soll in dieser Arbeit betont werden, dass das Flüchtlingsdasein ein Ergebnis der Umstände und nicht der Identität einer Person ist, und dass die Gattung des Graphic Novels in einzigartiger Weise dazu im Stande ist, das Individuum als Teil von Beziehungen und vielschichtigen Kontexten darzustellen. Ausgehend von der besonderen Art und Weise der Gattung, geht es in der vorliegenden Arbeit der Versuch, zu erklären und zu zeigen, wie sich Graphic Novels, eine Fluchtgeschichte für die Rezipierenden darstellt. Ferner geht es in der Untersuchung darum, wie die Überlegungen zum Thema ‚Flucht‘ in Graphic Novels, einen Gedächtnisraum für die Flüchtlinge erschaffen können.

Demzufolge widmet sich diese Arbeit den folgenden Fragen: Wie geht der grafische Roman *Der Traum von Olympia* mit dem Thema ‚Flucht‘ um? Ausgehend von der Multimodalität der Gattung sowie von den besonderen semiotischen Ressourcen, wie wird die Geschichte einer Geflüchteten beleuchtet, um die Lesenden in die Geschichte der Flucht zu involvieren? Letztlich wie trägt die Gattung des Graphic Novels zu der Schaffung eines Gedächtnisraums für Flüchtenden bei? Dadurch soll gezeigt werden, wie und was grafischen Literatur zu den Themen Flucht, Vertreibung und Migration beitragen kann.

Die Frage, wie Fluchtgeschichten in Graphic Novels präsentiert werden, ist von besonderer Aktualität, da in den letzten Jahren immer mehr Fluchterzählungen durch dieses Genre dargestellt werden. Diese sind (auto-)biografisch oder fiktionalisiert. Es zeigt sich, dass die Gattung auch ernsthaftere Themen wie Flucht, Migration und Vertreibung behandeln kann und diese Themen für ein breiteres Publikum erreichbar machen kann.

Zur Beantwortung der Fragestellungen wird in dieser Arbeit wie folgt vorgegangen: Zunächst wird die Handlung zusammengefasst sowie den Autor und Aspekte der Rezeptionsgeschichte werden präsentiert. Im zweiten Kapitel werden die theoretischen Ansätze thematisiert, die zur Erklärung des Phänomens beitragen, auf welche Weise Graphic Novels einer Fluchtgeschichte darstellen können und wie diese Geschichte Teil des kulturellen Gedächtnisses ist. Das Kapitel schließt mit einer Beschreibung der verwendeten Methode. Die Analyse des Textes, die den Hauptteil dieser Arbeit ausmacht, wird im anschließenden Kapitel durchgeführt. Die Arbeit schließt mit einer Zusammenfassung der gesammelten Erkenntnisse sowie einem Ausblick, der ihre Relevanz betont und auf Möglichkeiten für weitere Forschung zur Fluchtdarstellungen in Graphic Novel eingeht.

1.1 Präsentation des Autors

Der Comiczeichner und Schriftsteller Reinhard Kleist, 1970 in Hürth bei Köln geboren, studierte Grafik und Design an der Fachhochschule in Münster. Seit 1996 lebt und arbeitet er als selbstständiger Grafiker und Comicautor in Berlin. Seit 1998 veröffentlichte er zahlreiche Comics oder vielmehr Graphic Novels, davon sieben Comic-biografien über bekannte Figuren aus der Politik, Unterhaltungs- und Sportindustrien. Für seine Werke wurde Reinhard Kleist mit einer Reihe von Preisen ausgezeichnet: den Luchs-Buchpreis 2015, den katholischen Kinder- und Jugendbuchpreis 2016 und den Gustav-Heinemann-Friedenspreis 2016 für *Der Traum von Olympia*. Für seine Comic-Biografie *Nick Cave* (2017) erhielt er als bester deutschsprachiger Künstler (2018) den Max und Moritz-Preis. Kleist ist auch der erste Comicautor, der mit dem deutschen Jugendliteraturpreis 2013 anerkannt wurde.

1.2 Überblick des Textes: *Der Traum von Olympia*

Der Traum von Olympia erschien 2015 und erzählt die Geschichte der somalischen Leichtathletikerin – Samia Omar Yusuf – und ihres Fluchtversuchs aus Somalia nach Europa. Nach ihrem Auftritt bei den olympischen Spielen in Peking 2008 für Somalia ist es für Samia in ihrem Heimatland schwierig geworden. Denn die islamischen Extremisten – der Al-Shabaab – untersagen Frauensport. Samia wird von ihnen unterdrückt und bedroht und sie fürchtet um ihr Leben. Sie glaubt, ihren Traum bei den nächsten olympischen Spielen in London anzutreten, nur durch eine Ausreise aus Somalia erfüllen zu können. Samias Fluchtversuch dauerte ein dreiviertel Jahr, bevor sie es auf ein Boot nach Europa schafft. Allerdings ertrinkt sie im Mittelmeer kurz vor der italienischen Küste.

Zu diesem Hintergrund seiner Graphic Novel äußerte sich der Autor und meinte, es sei ein Versuch, „dass man einfach eine Geschichte ein Gesicht verbindet mit Schicksal von Leuten, die [...] sich auf den Weg machen, um ein besseres Leben zu finden.“⁵ Anders als in sonstigen Fluchtgeschichten fokussiert die Graphic Novel sich nur auf die Flucht. Ein Ankommen in einem neuen Land wie in vielen andere Texten, die sich mit dem gleichen Thema auseinandersetzen, wurde nicht behandelt.⁶ Denn der Fluchtversuch ist nicht erfolgreich und Samia ertrinkt im Mittelmeer.

⁵ *Die Flucht von Samia Yusuf Omar - Zeichner Reinhard Kleist im Boulevard-Fernsehen*, Sendung 23/02/2015 2015, auf ARD. <https://www.youtube.com/watch?v=CCpKY5X2gMs>.

⁶ Als Beispiel können Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015) und Abbas Khiders *Ohrfeige* (2016) dienen. Unterschiedlich zu *Der Traum von Olympia* (2017) setzen sich dieser Romanen mit Themen Ankunft in ein neues Land mit den folgenden Themen davon auseinander. Auch in der grafischen Fluchtliteratur, ist es

Zudem dreht sich die Geschichte um eine historische Person, die bereits öffentliche Aufmerksamkeit erhalten hatte. Dank der Pekinger Olympischen Spiel 2008 stand Samia auf der Weltbühne und erlangte dadurch einen gewissen Bekanntheitsgrad. In dem grafischen Roman stellt der Autor dar, wie Samia von dieser berühmten Person zu einem identitätslosen Flüchtling geworden ist. Wie in meiner Analyse genauer gezeigt werden soll, geschieht dies durch eine Verknüpfung politischer Ereignisse, die sich ihrer Kontrolle entzieht, und die Bestrebung ihren Traum zu realisieren. Sie wird zu einer der vielen identitätslosen Flüchtlingen, über die jeden Tag in den Medien berichtet wird. Jedoch bekommt Samia, wie im folgenden Analyseteil erläutert wird, mithilfe Kleists Darstellung ihrer Fluchtgeschichte wieder eine Identität.

auch üblich Fluchtgeschichten mit einer Ankunft in einem neuen Land darzustellen, wie in Marjane Satrapis *Persepolis* (2004) und Shaun Tans *Ein neues Land* (2008).

2. Theoretische und methodische Überlegungen

2.1 ‚Comic‘ oder ‚Graphic Novel‘? Gattungsgeschichtlicher Hintergrund

Die USA werden mit den dort entstandenen Zeitungsstrips als Ursprungsort des Comics angesehen. Die Wissenschaftlerinnen Frida Teichert und Sarah Steidl führen an, dass der Comic „ein unterhaltendes und zunehmend auch überzeichnendes Medium [ist], der mit der Etablierung von Comic-Strips in den US-Tageszeitungen“⁷ entstand. Sie verorten das Aufkommen des Comics in Richard Felton Outcaults 1895 gezeichnetem ‚Yellow Kid‘ für die *New York Worlds* Sonntagsseiten. Diese waren für ein „erwachsenes, urbanes Publikum“ gedacht und diese Tradition hat sich bis heute gehalten.⁸ Die Zeitungsstrips waren auch weiterhin ein Mittel, neue Lesekreise für die Zeitschriften zu gewinnen, deren Englischkenntnisse begrenzt und daher besser durch Bilder zu erreichen waren.⁹

Comic-Strips in Zeitungen lassen sich allerdings differenzieren zu Comicheften, die ab den 1930er-Jahren in den USA, mit der Veröffentlichung von Jerry Siegels und Joe Schusters Superhelden Comic *Superman* zu einer erfolgreichen Gattung geworden waren. Nach Superman kamen viele andere Superheld*innen wie Batman, Wonder Woman, Captain America und viele mehr. Die Form, der in den USA gestalteten Comicheften war festgeschrieben, nicht nur in Bezug auf die Themen, sondern auch in der Erscheinungsform von farbigen, 24-Seiten Heften.¹⁰

In dem europäischen Kontext hingegen entwickelte sich die Comicgattung etwas später und vor allem als Jugendliteratur.¹¹ Die ersten Comics waren zwar von dem amerikanischen Stil des Comics geprägt, aber gleichzeitig entstanden daneben nationale Versionen des Comics. Als Beispiel dienen die unterschiedlichen Auslegungen den Donald-Duck-Comicheften in verschiedenen europäischen Ländern.

Trotz des Erfolges der Comichefte wird die Gattung häufig weiterhin als Kinder- und Jugendliteratur klassifiziert oder als niederschwellige und nicht-anspruchsvolle Literatur angesehen:

⁷ Frida Teichert und Sarah Steidl, "Bilderfolgung von Flucht und Exil. Grafische Literatur als Reflexionsmedium von Entortungsgeschichten," *Exilograph* Sommer 2017, no. 26 (2017).

⁸ Teichert und Steidl, "Bilderfolgung von Flucht und Exil. Grafische Literatur als Reflexionsmedium von Entortungsgeschichten."

⁹ vgl. Jakob F. Dittmar, *Comic-Analyse*, 2. überarbeitete Auflage (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2017), 21.

¹⁰ Dittmar, *Comic-Analyse*, 23.

¹¹ Julia Abel und Christian Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung* (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016).

[F]rom the beginnings of the new medium, comic books were perceived as a format for children. [...] Despite the talent pool within the comic book industry, few professionals saw the field as a real career. Comic books were the lowest rung of the cultural ladder; the pay was poor, the production shoddy.¹²

Eine ähnliche Wahrnehmung der Gattung als ein Kinderbilderbuch vertrat der deutsche Autor und Journalist Elias Bierdel, allerdings vor seine Begegnung mit Kleists Graphic Novel. Dies hat er in seinem Nachwort zu *Der Traum von Olympia* beschrieben. Er beschreibt darin, dass als Kind Comics in seinem Elternhaus verpönt waren, denn sie galten als minderwertig. Deshalb dachte er, er sei „aus dem Alter heraus [...] in dem man sich noch Bildergeschichten ansieht.“¹³ Auf diese Einschätzung der Gattung wird später in der Arbeit, in der Analyse der Paratexte, noch einmal genauer eingegangen.

Mittlerweile hat sich seit den 1960er Jahren das Image des Comics stark gewandelt, erklärt Jakob Dittmar, Comicforscher und Medienwissenschaftler. Er weist darauf hin, dass der „Anspruch [des Comics], ihre Erscheinungsformen und zumindest ihr grundsätzlicher Ruf [...] sich geändert [hat].“¹⁴ Anstatt Comics vornehmlich als eine unterhaltsame Gattung zu betrachten, die vorwiegend an Kinder und Jugendliche adressiert ist, wird der Comic zunehmend als ein literarisches Genre verstanden. Die deutschen Literaturwissenschaftler Julia Abel und Christian Klein präsentieren diese Entwicklung von Comics zu Graphic Novels folgendermaßen: Sie bezeichnen Will Eisner als „der Erste und seinerzeit Einzige, der den Comic als eine Literatur verstand, [und] in ihm ein »literary potential« erkannte.“¹⁵ 1978 veröffentlichte Will Eisner seine und damit die allererste grafische Erzählung *A Contract with God* (dt. *Ein Vertrag mit Gott*). Aufgrund seiner Intention „der Abgrenzung vom Unterhaltungsfood der Hefte, in den USA vornehmlich Superhelden,“¹⁶ nannte er sein Buch ein Graphic Novel. Abel und Klein verweisen ebenso auf einen zweiten Grund für die Umbenennung, die mit der Vermarktung des Buches zu tun hatte. Eine ernsthafte Comic-Erzählung würde weder in dem Comicladen noch auf dem *newsstands* einen Platz finden, dementsprechend musste Eisner durch die Gattungsbezeichnung seinem Buch einen literarischen Anspruch geben, um es damit für die Buchhandlung zu qualifizieren.

¹² S. Weiner und W. Eisner, *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*, 2. Aufl. (NBM Publishing, 2012). <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=517935&site=ehost-live>

¹³ Reinhard Kleist, *Der Traum von Olympia* (Hamburg: Carlsen Verlag, 2017), 145.

¹⁴ Dittmar, *Comic-Analyse*, 8.

¹⁵ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 29.

¹⁶ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 29.

Allerdings kam der Durchbruch ernsthafter Comics, erst mit Art Spiegelmans *Maus. Die Geschichte eines Überlebenden*. Der Comic erschien erst als eine Serie im Spiegelmans und Mouly's Independent Comic Magazin RAW, bevor er 1986 als ein Buch – erst auf Englisch und kurz danach auch auf Deutsch – veröffentlicht wurde.¹⁷ In *Maus* erzählt Spiegelman die Geschichte seiner Eltern, wobei sein Vater den Holocaust im Konzentrationslager überlebte und seine Mutter, die als er zwanzig Jahre alt war Suizid beging. *Maus* wurde 1992 mit dem Pulitzer-Preis in Literatur ausgezeichnet, das erste und bisher einzige Mal für ein Graphic Novel.

Der Bezeichnung ‚Graphic Novel‘ wird sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in einem breiteren kulturellen Feld unterschiedlich definiert. Abel und Klein sprechen von einer doppelten Bedeutung des Begriffs:

Zum einen wird der Terminus als Genrebezeichnung benutzt: Als ›Graphic Novel‹ wird eine Untergruppe von Comics bezeichnet, die anhand inhaltlicher, ästhetischer oder qualitativer Merkmale als grafischer Literatur typisiert werden kann. Zum anderen wird ›Graphic Novel‹ als Bezeichnung für ein Publikations- bzw. Medienformat gebraucht, das sich in den 1980er Jahren auf dem US-amerikanischen Comicmarkt etabliert hat.¹⁸

Zur selben Einschätzung kommt der Comicforscher Jacob Dittmar, jedoch mit der Betonung auf die geografische Herkunft dieses doppelten Verständnisses des Begriffs. Im Gegensatz zu der amerikanischen Auffassung von ›Graphic Novel‹, steht die europäische, die diese neue Form des Erzählens hervorhebt:

Vor allem [...] liegt bei Graphic Novel die Betonung auf dem Grafischen und nicht – wie in amerikanischer Sichtweise – auf dem Romanhaften. In dieser europäischen Tradition wird nicht so sehr versucht, eine Geschichte zu illustrieren, als vielmehr ganz neuen Formen des Erzählens zu finden.¹⁹

i ‚Comic‘ oder ‚Graphic Novel‘?

Ausgehend von den vorausgegangenen Erläuterungen ist die Frage naheliegend, ob es sich so auf diese Art verhält, dass der Ausdruck ‚Comics‘ tendenziell für Geschichten über Superheld*innen eingesetzt wird, während ‚Graphic Novels‘ für anspruchsvollere literarische

¹⁷ Spiegelmans *Maus* ist in letzter Zeit auf eine Verbotene-Bücher-Liste in der USA entfallen, der Grund dafür sei die Schilderung der Darstellung der Mutter des Autors, als sie Suizid begangen hat.

¹⁸ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 156.

¹⁹ Dittmar, *Comic-Analyse*, 24.

Formen und ernsthaften Themen reserviert ist. Allerdings lassen sich die zwei Begriffe nicht eindeutig unterscheiden, denn die Differenz zwischen Comics und Graphic Novels, wenn es einen gibt, bleibt unklar. Ob der Unterschied nur eine Marketingstrategie ist oder Graphic Novels eine eigenständige Gattung in der Literatur bilden, wird unter Comicforschern und Comic-Künstlern noch kontrovers diskutiert.²⁰ Laut den deutschen Literaturwissenschaftler und Comicforscher Ole Frahm soll die Umbenennung von ‚Comics‘ zu ‚Graphic Novels‘ dem Genre etwa Seriosität zusprechen damit die Gattung als ernsthafter Forschungsgegenstand verstanden werden kann.²¹ Zu einem anderen Ergebnis kommt der britische Comiczeichner, Karikaturist und Autor von *From Hell*, Eddie Campbell. Der versteht Graphic Novels „eher als nicht konkret zu fassende ‚Bewegung‘ denn als spezifische Form.“²² Er argumentiert weiter, dass das entscheidende Kriterium und Wesen der Graphic Novel die Erzählhaltung des Autors und nicht den buchähnlichen Umfang der Erzählung ist.

Jakob Dittmar stimmt dieser Ansicht von Campbell in seiner Erklärung des Unterschieds zwischen ‚Comics‘ und ‚Graphic Novels‘ zu. Dittmar ist der Meinung, dass auch wenn Graphic Novels sowie Comics „über den Anspruch, den die Erzählweise der Bildergeschichten an den jeweiligen Lesende stellt“, unterschieden werden können, die Abgrenzung dennoch schwer zu definieren bleibt. Denn der Umgang der jeweiligen Autoren mit der Darstellung einer grafischen Erzählung kann nicht unbegrenzt verallgemeinert werden.²³ Daher trägt die Auffassung des Comicautors einer grafischen Erzählung zu der Unklarheit zwischen den beiden Begriffen bei.

Nach Abel und Klein dagegen, kann klar differenziert werden, zunächst aus einer thematischen Perspektive: Graphic Novels behandeln weitreichende Themen, die in Comics zuvor undenkbar waren. Diese Themen kommen in ‚Untergattungen‘ wie Sachcomics, Biografien, Autobiografien usw. zum Ausdruck. Thematisch gesehen handelt es sich unter anderem um die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in Zusammenhang mit Phänomenen wie Migration und Flucht.²⁴ Ein weiteres Merkmal ist, wie solchen Themen dargestellt werden. Graphic Novels behandeln „(thematisch wie darstellerisch) anspruchsvolle[n] Erzählungen, die sich (wiederum thematische wie

²⁰ vgl. Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Kap 8

²¹ Ole Frahm, *Die Sprache des Comics* (Hamburg: Philo Fine Arts, 2010). aus Teichert und Steidl, "Bilderfolgung von Flucht und Exil. Grafische Literatur als Reflexionsmedium von Entortungsgeschichten."

²² zitiert aus Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 31.

²³ Dittmar, *Comic-Analyse*, 25.

²⁴ vgl. Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Kap. 8

darstellerisch) von den engen Vorgaben der etablierten Comicgenres befreien.“²⁵ Andere Merkmale der Graphic Novel, die von Abel und Klein hervorgehoben werden, sind die Adressierung an ein erwachsenes Publikum, eine selbstreflexiv-autofiktionale Erzählhaltung, der experimentelle Einsatz von Schrift-Bild-Verknüpfungen und dass die Distribution des Buches über den Buchhandel erfolgt.

Trotz der Unterschiede finden sich einige Definitionen des Begriffs ‚Graphic Novel‘, mit denen angestrebt wird, der Unterschied zwischen den beiden Begriffen zu erklären.

[...] [T]he graphic novel is a tool: of self-expression and personal identity; of cultural understanding and philosophical exploration; of history and hope. Moving away from the sprawling and multiplying books of the 20th century, the development of the more focused and self-contained graphic novel format represents an evolution of the comics medium towards a more powerful and culturally resonant art form.²⁶

Scott McCloud, hingegen fokussiert sich in seiner Begriffserklärung auf die Form des Mediums und nicht die Wirkung der Erzählform in seiner Begriffserklärung. Er betrachtet die Form des Mediums als „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.“²⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass obwohl Comics und Graphic Novels von vielen unterschieden werden, diese Differenzierungen nicht eindeutig am Objekt festgelegt werden können. Stattdessen gibt es eine Tendenz, dass die Bezeichnung ‚Graphic Novel‘ für Texte reserviert ist, in denen es nicht um Superhelden und reine Unterhaltung geht. In der Forschungsliteratur und auch in der Rezeption der Texte werden die Begriffe aber zugleich immer noch als Synonyme verwendet. Wenn es in der vorliegenden Arbeit um Kleists Werk geht, wird von mir aus in Übereinstimmung mit der deutschen literarischen Forschungstradition den Begriff ‚Graphic Novel‘ verwendet. Sofern auf Forschungsliteratur verwiesen wird, in der die zwei Begriffe synonym verwendet werden, wird die Differenz nicht weiter erläutert. In diesem Zusammenhang kann darauf hingewiesen werden, dass diese Arbeit die europäische bzw. neue Form des Geschichtenerzählens aufgreift. In diesem Kontext besteht das Ziel darin zu zeigen, wie Graphic Novels durch eine Kombination ihrer

²⁵ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 157.

²⁶ Jonathan C. Evans und Thomas Giddens, *Cultural Excavations and Formal Expressions in the Graphic Novel*, Hg. Jonathan Evans und Thomas Giddens (Oxford: Interdisciplinary Press, 2013), ix.

²⁷ Scott McCloud, *Understanding Comics*, Hg. Mark Martin (New York: HarperCollins Publishers, 1993), 17.

ästhetischen und inhaltlichen Eigenheiten das Thema ‚Flucht‘ dem Rezipienten zugänglich machen können.

ii Graphic Novels und die Fluchtthematik: (auto-) biographische Comics

Die Behauptung liegt nahe, dass Graphic Novels gut geeignet sind, Migranten- und Flüchtlingsgeschichten vorzustellen, denn diese Themen waren es, die in den ersten Ausgaben behandelt wurden. „Der Comic in seiner heute bekannten Form beginnt thematisch mit einer Flucht,“²⁸ so Steidl und Teichert in ihrer Auseinandersetzung mit dem Genre als Reflexionsmedium von Flucht und Exil. Diese Behauptung von Steidl und Teichert wird in der Betrachtung der Geschichten der ersten Superheldenfigur und der damit entstandenen Comicgattung in den 1930er-Jahren in den USA bekräftigt. Superman musste sein Heimatland verlassen, und wurde mit einer Rakete zur Erde geschickt, wo er als Mensch lebte. Zudem sind die Migrationshintergründe der prägenden Personen²⁹ der Gattung auch ein Indiz dafür, dass das Genre sich eignet, das Fluchtthema zu vermitteln. Abgesehen davon, dass die ersten Comicautoren in den USA, Migrationshintergründe hinter sich bestanden, war am Anfang das Hauptpublikum des Comics, Menschen deren Englischkenntnissen begrenzt waren.

Andreas Platthaus vertritt eine ähnliche Meinung und bezeichnet den Comic sowohl als »ein Kriegskind« als auch »ein Migrationskind«. Mit diesen beiden Beschreibungen bezieht er sich, wie auch Steidl und Teichert, auf die Genreautoren sowie die Themen, die in den frühen Ausgaben der Comicserien in den USA zu Papier gebracht wurden. Der Comic ist ein Kriegskind, denn dank des Comicheftes, etablierte sich ein neuer Figurentyp – der amerikanischen Superheld.

Dieser neue Typ von Hauptfiguren [zog] ganz buchstäblich gegen faschistische Ideologie und Imperialismus in den Krieg – viele Superhelden der frühen vierziger Jahre kämpften gegen Schurken, die kaum verbrämte Züge von Deutschen und Japanern trugen.³⁰

Auf dieser Grundlage wird verständlich, dass die Gattung bereits in ihren Anfängen genutzt wurde, um die Gesellschaft eine Perspektive politischer Ereignisse zu schildern. Dies war

²⁸ Teichert und Steidl, "Bilderfolgung von Flucht und Exil. Grafische Literatur als Reflexionsmedium von Entortungsgeschichten."

²⁹ Jerry Siegel und Joe Schuster, Schöpfern der erste Superheldenfigur Comic-geschichte, waren Kinder jüdischer Einwanderer*innen aus Europa.

³⁰ Undreas Platthaus, "Das Kriegskind Comic," Hg. icon Düsseldorf, vol. 223, *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen* (Bielefeld: transcript Verlag, 2020). 15.

besonders der Fall in den USA, wo die Kriegserfahrungen des Landes und die Gründe dafür – oder gar die Propaganda – subtil in die Comics dieser Zeit aufgenommen wurden.

Der Comic ist ebenso ein Migrationskind, eine Herkunft, die laut Platthaus, häufiger betont wurde als die Abstammung aus dem Krieg. Diese Behauptung deutet darauf hin, dass die ersten Comiczeichner entweder Amerikaner in zweiter Generation waren oder ganz neu ins Land gekommen waren. Diese hatten „die Humortraditionen der Heimatländer ihrer Familien mitgebracht, die dann in ihre Arbeit einfließen.“³¹

Zu den Errungenschaften der Flucht- und Migrationsgeschichten in Graphic Novels, gehören die Befreiung des Erzählens sowie die Anknüpfungen von Bildern und Text, wie es auch in der Analyse von *Der Traum von Olympia* gezeigt wird. Die Befreiung gilt, wie es in dem vorangegangenen Teil gezeigt wurde, für den jeweiligen Comicautor. Diese können innerhalb des Formrahmens der Gattung unterschiedlich mit der Darstellung einer grafischen Erzählung umgehen. Meines Erachtens erlauben die multimodalen Eigenschaften und semiotischen Ressourcen der Gattung, ein komplexes sowie umstrittenes Thema wie ‚Flucht und Vertreibung‘ in einer leichten, zugänglichen Form für seine Leserschaft darzulegen. Dies kann mit rein-literarischen Texten nicht in einem solchen Umfang erreicht werden.

Das besondere Potential der Gattung dies zu erreichen ist bereits durch den Erfolg von Graphic Novels mit ähnlichen Themen bewiesen. Schon kanonisierte Beispiele sind Art Spiegelmans *Maus* und Marjane Satrapis *Persepolis* (2004). In der vorliegenden Arbeit soll dieses Potenzial auch anhand von Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia* gezeigt werden. Dieses Vorhaben kommt nicht nur daher, dass diese Geschichte keine Ankunft in Europa mit sich bringt, wie bereits im einleitenden Teil oben besprochen wurde. Sondern es kommt auch daher, dass diese Geschichte meines Erachtens zeigt, wie der Graphic Novel auch dazu fähig ist, eine kritische Perspektive darauf zu entwickeln, wie das Thema ‚Flucht und Vertreibung‘ in unserer gegenwärtigen Gesellschaft behandelt wird.

iii Multimodalität: Semiotische Ressourcen und formale Aspekte

Graphic Novels sind Texte, die neben schriftliche auch bildliche Elemente beinhalten, die für das Verstehen des Textes wichtig sind. Es handelt sich um multimodale Texte. Bei Modalität soll verstanden werden, die Bedeutung durch eine Reihe von semiotischen Ressourcen herzustellen, so die Nordistin Silje Warberg.³² Mit anderen Worten ist Modalität eine

³¹ Platthaus, "Das Kriegskind Comic," 15.

³² Silje Warberg, "Grafisk Litteratur," in *Norsk 5 - 10. Litteraturboka* (2018).

Ressource, um zu kommunizieren. Demzufolge wird unter Multimodalität, die parallele Nutzung von unterschiedlichen Sinneskanälen verstanden. Packard et al erklärt weiter: „Die multimodale Analyse von Comics setzt sich mit der Frage auseinander, wie die unterschiedlichen semiotischen Elemente innerhalb eines Comics als **Zeichenmodalitäten** in ihrem Zusammenspiel Bedeutung konstruieren.“³³ Diese Elemente sind nicht nur Text- oder Bildelemente, sondern es geht auch um „kleinere Einheiten wie zum Beispiel (Bewegungs-) Linien, Farben, bestimmte Rahmungen oder auch den Einsatz von Schrifttypen oder Interpunktion.“³⁴ Bei ›semiotisch‹ ist es gemeint, „wissenschaftliche Verfahren, die sich für Zeichen interessieren“³⁵ und somit ist eine semiotische Ressource als Teil eines Zeichensystems zu verstehen ist. Die unterschiedlichen Lese- und Interpretationsmethoden, die Worte und Bilder als Modalitäten von uns verlangen, sind etwa das, was die ihnen zugrunde liegenden semiotischen Ressourcen charakterisiert.

Für die multimodale Analyse einer Graphic Novel ist es wichtig, nicht nur die für sich selbst Bestandteile einer komplexen multimodalen Arbeit zu überlegen, „sondern diese Bestandteile vor allem im Hinblick auf ihre Verbindungen miteinander, ihre wechselseitigen Beeinflussungen“³⁶ zu berücksichtigen. Dittmar erläutert den Zusammenhang einige der unterschiedlichen Elemente, die in der Comicanalyse wichtig zu beachten sind und wie sie die Wirkungen und Bedeutungen eines Textes erstellen können.

Die Sequentialität der Bilder und wie sie auf den einzelnen Seiten montiert sind, [ist] wesentlich für den Stimmungsaufbau und die Wirkung von Comics. Die Eigenständigkeit jedes einzelnen Bildes innerhalb der Sequenzen erlaubt es, in jedem von ihnen mit unterschiedlichen Sichten auf das Geschehen zu erzählen: Dadurch können Detailinformationen, aber auch Stimmungen und Wertungen – vor allem unterschwellig – transportiert werden, die in dieser Dichte in anderen Erzählformen kaum zu bewerkstelligen sind.³⁷

Auf dieser Grundlage werden in meiner Analyse die zwei Modi des Graphic Novels – Bild- und Schriftsprache betrachtet. Außerdem werden semiotischen Ressourcen wie die Helligkeit, Farbigkeit und Anordnung jedes Element auf den Bildflächen, die Panelstrukturen und -gliederungen sowie das Zusammenwirken aller Elemente in Betrachtung genommen.

³³ Stephan Packard et al., "Multimodale Comicanalyse," in *Comicanalyse: Eine Einführung*, Hg. Stephan Packard et al. (Stuttgart: J.B. Metzler, 2019), 49.

³⁴ Packard et al., "Multimodale Comicanalyse," 49.

³⁵ Packard et al., "Semiotische Comicanalyse," 13.

³⁶ Packard et al., "Multimodale Comicanalyse," 50.

³⁷ Dittmar, *Comic-Analyse*, 189 - 90.

iv *Zentrale Begriffe der Text- und Bildanalyse*

Die Kenntnis von einschlägiger Terminologie des Graphic Novels ist eine Grundvoraussetzung der Analyse von Graphic Novels, um „eine intersubjektive Verständigung über spezifische Befunde überhaupt erst zu ermöglichen [...]“³⁸ Aus diesem Grund werden im Folgenden die Begriffe, die zumeist in der Analyse von *Der Traum von Olympia* verwendet werden, kurz erläutert.

Das einzelne Bild in einem Graphic Novel wird ein *Panel* genannt. Nach Angabe des Comicforschers Scott McCloud, fungiert das Panel als ein Hinweis dafür, dass Zeit oder Raum aufgrund des Rahmens gespalten werden, der jedes Panel umschließt. Rahmen und Bilder sind voneinander abhängig, so Dittmar.³⁹ Weiterhin können diese sichtbar oder unsichtbar sein ebenso können Rahmen ein Bild oder mehrere Bilder umschließen. Die *Panelrahmen* haben als prinzipielle Aufgabe jede Seite zu strukturieren „und jenen Raum zu markieren, in dem Gegenstände und Handlungen eines einzelnen Panels positioniert werden können.“⁴⁰ Sie sollten nicht mit den *Seitenrahmen* verwechselt werden. Der Seitenrahmen, oder nach Will Eisner ‚Meta-Panels‘, sind „der einzige wirklich fest gegebene Rahmen oder das Bild, in dem andere Bilder der jeweiligen Seite enthalten sind.“⁴¹ Diese Behauptung eines fest gegebenen Seitenrahmens ist jedoch fraglich, denn wie sich gleich in der Analyse der Graphic Novel zeigen wird, können auch Abweichungen und Variationen im Seitenrahmen auftreten.

Eine Folge von mehreren *Panels* heißt eine *Sequenz*, die auf einer Seite angeordnet ist. Die Panels können in einheitlichen Rastern auf einer Seite angeordnet sein, dies wird als *uniform (panel) grids* bezeichnet. Allerdings gibt es auch Variationen und Abweichungen des Rasters. Die am häufigsten verwendeten Abweichungen des Rasters in *Der Traum von Olympia* sind die sogenannten *landscape panels* – „ein Panel, das eine ganze Zeile eines *grid*s einnimmt.“⁴² Die zweite ist das *splash panel* – ein Panel das in der Regel eine ganze Seite, oder zumindest den Großteil einer Seite einnimmt.

Die Abstände zwischen den Panelrahmen sind die *Gutter* (deutsch: ‚Rinnsteine‘). Die Abstände folgen üblicherweise auch einem bestimmten Raster. Eine Abweichung davon hat

³⁸ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 77.

³⁹ Dittmar, *Comic-Analyse*.

⁴⁰ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 91.

⁴¹ Dittmar, *Comic-Analyse*, 58.

⁴² Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 90.

meist eine bedeutende Rolle in der Erzählung. Die Anordnung mehrerer Panels bzw. Bilderfolgen auf einer Seite wird als die *Seitenarchitektur* oder *Seitenlayout* bezeichnet.

Diese sind die Begriffe, die zumeist in der Auseinandersetzung mit der Darlegung Samia Yusuf Omars Fluchtgeschichte in der vorliegenden Arbeit verwendet werden. Jedoch möchte ich in dem nächsten Abschnitt allgemein einen Überblick geben, wie die unterschiedlichen Modalitäten sowie die Gattungselemente zusammengestellt wurden, um die Geschichte zu präsentieren und die daraus folgenden Auswirkungen auf die Leserschaft erläutern. Diese werden durch die Beobachtung der zwei Modalitäten von ‚Bild‘ und ‚Text‘ diskutiert.

a Bildebene

Eine besondere Bedeutung haben die jeweiligen Panels, deren Rahmen, Größe und Anordnung zu verschiedenen Seitenaufbauten in Kleists Schilderung der Geschichte führen. Wie bereits oben diskutiert zählen das Panel und der Rahmen zu den grundlegenden Strukturelementen des Graphic Novels. Durch sorgfältige Beobachtung des Buches kann festgestellt werden, dass in *Der Traum von Olympia* die Seitenarchitektur keinem einheitlichen Raster folgt. Eine Ausnahme bilden die zwei Seiten, die das Ankommen und die Registrierung in einem Flüchtlingslager darstellen. Dort wird die Handlung durch ein einheitliches Raster von vier Panels mit je vier Zeilen präsentiert. Ansonsten verwendet Kleist eine Mischung von gerahmten und rahmenlosen *Panels* sowie unregelmäßig große Panels für die Fortsetzung der Erzählung. Laut Dittmar können diese Wechsel den Fortgang der Erzählung betonen und es kann ein Bild-Rhythmus geschaffen werden, der das Erzähltempo erhöht oder verzögert.⁴³ Des Weiteren bewirkt das ständige Wechseln der Panel-Größe innerhalb jedes Rahmengitters ein dynamisches Erzähltempo auf die Leser. Wie ich im Analyseteil genauer zeigen werde, geht es hier um keine ruhige oder geordnete Geschichte, stattdessen entsteht durch den variierenden Gebrauch von Panels, Rahmen und Seitenarchitektur ein holperiger Eindruck.

Abel und Klein betonen ähnliche Aspekte in ihren Überlegungen zu den semiotischen Ressourcen der Gattung:

Da der Spielraum für die Zeichner selbst im Rahmen von eigentlich strengen uniform grids grundsätzlich gegeben ist, weisen Variationen der Standardpanels

⁴³ Dittmar, *Comic-Analyse*, 58ff.

normalerweise auf besonders bedeutsame Handlungs- oder Stimmungselemente hin und verändern den Erzählrhythmus des Comics.⁴⁴

Es ist vital, diese Aspekte im Auge zu behalten. Damit kann die Fluchtgeschichte dynamisch gestaltet werden. Man bekommt den Eindruck, dass die Fluchtgeschichten, nicht von vorneherein festgelegt sind. Es gibt unterschiedliche Faktoren, die zu der Entscheidung beitragen, aus einem Land zu fliehen oder eine Reise fortzusetzen, die sich bisher als gefährlich erwies und nicht die Vorstellung der Geflüchtete entspricht. Zudem liegen diese Faktoren außerhalb der Kontrolle der flüchtenden Figur. Wie gezeigt werden soll, hat die Verwendung von uneinheitlichen Rastern sowie unterschiedlichen Panels und deren Rahmen u. a. die Funktion dazu beizutragen, Komplikationen und Hindernisse, mit denen die Geflüchtete konfrontiert werden darzustellen.

b Textebene

Die Textebene in Graphic Novels muss ebenso angesprochen werden. Ihre Funktion ist es die andere Ebenen des Comics, vorwiegend die Bildebene, zu ergänzen, zu interpretieren und zu kommentieren. Obgleich jedes Panel nicht eine Textebene enthalten muss, ist die Kombination von Bild und Text in grafischen Romanen üblich. Wie in dem Analyseteil gezeigt wird, bedient sich der Autor bei seiner Darstellung der Fluchtgeschichte an zwei Textebenen: Die Figurenrede wird hauptsächlich durch Sprechblasen repräsentiert und der Autor fügt noch eine Textebene hinzu. Diese Textebene basiert auf fiktionalisierte Facebook-Meldungen, die eine Narrativfunktion haben. Sie stellen dar, wie sich Samia während ihrer Flucht an andere richtet und eröffnen dadurch einer weiteren Ebene zur direkten Rede aus den Sprachblasen. Daher ist diese narrative Ebene nur in der Stimme der Protagonistin präsentiert. Die zwei Textebenen lassen sich durch die grafische Gestaltung (der Typografie) und durch ihre Einbindung in die Bilder unterscheiden. Laut Dittmar sind diese zwei Formen der Unterscheidung, die allgemeingültige Medienform für Texte in Comics.⁴⁵ Die Narrativ-Reden werden als Blocktext in einem Textkasten präsentiert und liegen entweder innerhalb eines Panels oder in zwischen zwei Panels. Die Figurenrede wird, wie schon erwähnt, als Sprechblase vorgelegt, die auch in den Panels entstehen und sich entweder über oder unter den entsprechenden Figuren im Panel befinden. Letztlich benutzt der Autor auch Denkblasen, diese treten jedoch nur vereinzelt auf und werden ausschließlich für Samia verwendet, wie z.

⁴⁴ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 91.

⁴⁵ Dittmar, *Comic-Analyse*, 97ff.

B. als sie im Gefängnis in Libyen festgehalten wird sowie einmal als sie sich auf dem Schlauchboot befindet.

In dem dritten Kapitel wird untersucht, wie die verschiedenen semiotischen Ressourcen zusammenwirken und dadurch die unterschiedlichen Aspekte von Samia Yusufs Flucht für ein breite Leserschaft vermitteln.

2.2 Paratexte

Als Paratexte werden in der Literaturwissenschaft Texte bezeichnet, die nicht direkt zu dem literarischen Werk gehören, diesen aber begleiten oder ergänzen. Der französische Literaturwissenschaftler Gerard Genette differenziert zwischen Peritexten und Epitexten, wobei die Peritexte in meiner Analyse von Kleists *Der Traum von Olympia* am wichtigsten sind. In diesem Fall handelt es sich um Textelemente wie den Titel, das Vorwort, das Nachwort, aber auch um andere begleitende Texte des Autors, oder um Texte von anderen, wie in unserem Fall das schon erwähnte Nachwort von Elias Bierdel und die angeführten YouTube Codas. Genette⁴⁶ äußert sich zu Paratexten dahingehend, dass sie einem Text ermöglichen, zu einem Buch zu werden und als solches seinen Lesenden und allgemeiner der Öffentlichkeit angeboten zu werden:

[T]he paratext is, rather, a threshold [...] that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is [...] as Philippe Lejeune put[s] it, “a fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text.”⁴⁷

In diesem Zusammenhang zeigt es sich wie wichtig Paratexte für Erzählungen sind. Vorrangig, weil sie nach der Angabe von Genette die ‚Schwelle‘ sind, die eine Grenze markieren und zugleich die Rezeption des Textes lenken. Paratexte können die Lesenden von einem Buch entweder überzeugen oder abschrecken. Dies ist einer der Gründe, warum die paratextuellen Elemente in dieser Graphic Novel in der Analyse berücksichtigt werden.

Ein weiterer Grund ist das Argument, dass Paratexte in biografischen Erzählungen obligatorisch sind, denn die Erzählungen liegen im Graubereich zwischen Fakten und Fiktionen. Im Gegensatz zu autobiografischen Comics ist die Trennung zwischen dem Autor und dem Leben der dargestellten Figur offen erkennbar. Demzufolge muss der Autor ein authentisches Bemühen beweisen, die Wahrheit über die Geschichte der abgebildeten Person

⁴⁶ Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin, Literature, Culture, Theory, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

<https://www.cambridge.org/core/books/paratexts/8E570577FE5C3C417DEB6B70EA8A714D>

⁴⁷ Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, 1 -2.

zu zeigen. Dabei stellt sich die Frage nach Authentizität sowie die Motivation des Autors. Wieso entscheidet sich ein Autor die Geschichte einer bestimmten Person wiederzugeben, die für ihre unmittelbare Familie sicherlich wichtig war, aber nicht unbedingt für die Gesellschaft? Der Autor muss zum einen seine Motivation darlegen, die ihn dazu antreibt, die Lebensgeschichte einer anderen Person veröffentlichen zu wollen. Zum anderen muss der Autor zeigen, dass er in der Lage ist diese auf ethische Weise wiederzugeben. Dieser Ansicht stimmen auch die Comicforschern Filewod und Warley ebenso zu; “[f]or biographers, the primary concern is creating a faithful representation of the subject, as well as getting the facts right.”⁴⁸ Der Autor ist folglich gefordert eine genauen, auf Fakten basierend Geschichte nachzuerzählen. Es kann allerdings durchaus in Frage gestellt werden, ob, trotz aller Bemühungen, eine möglichst faktengetreue Geschichte zu wiedergeben, dies in biografischen Erzählungen überhaupt möglich ist. In erster Linie, weil die Geschichte von jemand anderem als der Figur selbst präsentiert wird. In zweiter Linie, da dass Erinnerungsvermögen - wie gleich erklärt wird - aus der Gegenwart rekonstruiert wird. Auf diese Ansicht wird in dem Analyseteil näher eingegangen.

Dazu verdeutlicht Georg Stanitzek⁴⁹ wie wesentlich Paratexte für das Verständnis sowie die Interpretation eines literarischen Werkes sein können. Seines Erachtens seien sie nicht nur bloßes Beiwerk zum eigentlichen Text. Er stellt heraus, dass Paratexte als ein hermeneutischer empfundener Bezug für Haupttexte bezeichnet werden können. Denn „sie steuern Aufmerksamkeit, Lektüre und Kommunikation in einer Weise, dass die entsprechenden Texte über sie allererst ihre jeweilige Kontur, ihre gewissermaßen handhabbare Identität gewinnen.“⁵⁰ Wie im Folgenden gezeigt werden soll, versucht Kleist durch die in der Erzählung verwendeten paratextuellen Elemente, die Aufmerksamkeit und Deutungspraxis des Lesenden in bestimmte Richtungen zu lenken.

Um einen Beweis für eine solche beglaubigte Anstrengung wiederzugeben, kümmert sich der Autor häufig darum, Notizen, Anhänge, Vorworte und Epiloge beizufügen.⁵¹ In *Der Traum*

⁴⁸ Linda Warley und Alan Filewod, „Visual Silence und Graphic Memory: An Interdisciplinary Approach to "Two Generals",“ Hg. Linda Warley und Cundida Rfkind, *Canadian Graphic : Picturing Life Narratives. Life Writing Series.* (Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2016), <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1423742&site=ehost-live> 158

⁴⁹ Georg Stanitzek, „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung,“ Hg. Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek, *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen* (Berlin/Boston: De Gruyter Akademie Forschung, 2004), <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1022045&site=ehost-live>

⁵⁰ Stanitzek, „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung,“ 8.

⁵¹ vgl. Martha Kuhlman, „The Autobiographical und Biographical Graphic Novel,“ in *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, Hg. Stephen E. Tabachnick, Cambridge Companions to Literature (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 124.

von *Olympia* werden ebenfalls Paratexte benutzt, nicht nur um die Wahrheit der Geschichte und die Einschränkungen des Genres und im anderen Fall des Autors zu erweisen, aber auch um einen erzählerischen Rahmen zu schaffen.

In *Der Traum von Olympia* erfüllen die paratextuellen Elemente noch eine weitere Aufgabe, die mit dem theoretischen Ansatz der Mimesis des Erinnerns zu tun hat. Sie setzen die notwendigen Inszenierungsparameter, innerhalb derer die Geschichte des Flüchtlings erzählt wird. Wie in dem theoretischen Ansatz diskutiert wird, ahmen literarische Werke keine bestehenden Versionen von Erinnerung nach, sondern produzieren im Akt des Diskurses genau die Vergangenheit, die sie zu beschreiben vorgeben. Literarische Werke, die die Vergangenheit darstellen, können also diese Geschichten nur ausführlich und präzise nacherzählen und dadurch wird eine ‚Illusion der Mimesis‘ erzeugt.⁵²

Dementsprechend werden in dem nächsten Kapitel zentrale paratextuelle Elemente in *Der Traum von Olympia* als Teil der Analyse der Fluchtthematik behandelt. Es wird gezeigt, wie der Autor seine Erzählung durch eine Kombination von dem Vorwort und dem Nachwort, eine Landkarte sowie der Titelseite, den YouTube-Codas und die abschließende Seite mit den Zeichenstudien der Protagonistin einrahmt. Zudem wird erörtert, wie die Lesenden durch diese paratextuellen Elemente in bestimmte Richtungen gelenkt werden.

2.3 Graphic Novel und erinnerungstheoretische Zugänge

Als Ziel seiner Darstellung der Geschichte eines Flüchtlings, erhofft sich der Autor Reinhard Kleist selbst, dass sie dazu beiträgt, das Bewusstsein der Rezipienten zu erweitern. Für ihn ist es wichtig, dass die Lesenden verstehen, „dass sich hinter den Randnotizen der Medien zur Flüchtlingspolitik Schicksale und hinter den abstrakten Zahlen Menschenleben verbergen.“⁵³ Mit anderen Worten, versucht der Autor, durch diese Graphic Novel, einen Gedächtnisraum für Geflüchteten in dem europäischen Kulturraum eröffnen. Dabei entsteht die Frage, wie grafische Literatur dazu beiträgt, einen Gedächtnisraum für die Geflüchteten zu erstellen. Aus diesem Grund bin ich der Meinung, dass diese Arbeit im Rahmen der Erinnerungstheorie analysiert werden kann, um herauszufinden wie grafische Literatur dazu beiträgt, einen Gedächtnisraum für die Geflüchteten zu erstellen. Hier soll gezeigt werden, dass die Geschichte der Geflüchteten, wenngleich seine (biologische) Herkunft nicht europäisch ist,

⁵² siehe: Birgitt Neumann, "The Literary Representations of Memory," in *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Hg. Astrid Erll, Asgar Nünning, und Sara B. Young (Berlin: De Gruyter, 2008).

⁵³ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

trotz allem zum europäischen Erinnerungs- und Kulturraum gehört und Literatur eine große Rolle dabei spielt.

In den letzten drei Jahrzehnten entwickelten sich die Themen ‚Erinnerung‘ und ‚Gedächtnis‘ nicht nur in Deutschland, sondern auch in ganz Europa zu einem in beinahe allen wissenschaftlichen Richtungen wichtigen Forschungsbereich. Die Fragen hinter diesen Untersuchungen reichen von Gedächtnispraktiken in den Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaften bis hin zu den Gedächtnisfunktionen in den Neurowissenschaften. Literarische Diskurse über die Erinnerungskultur sind vielfältig und finden in mehreren Richtungen innerhalb der Literatur statt. Ebenso ist das literarische Ausarbeiten von Gedächtnis eng verbunden mit Identität.

In diesem Kontext entsteht die Frage, welche Rolle Literatur in der Erinnerungskultur übernimmt. Literatur kann auf unterschiedlichen Weisen zu der Erinnerungskultur beitragen. Literarische Texte sind als Medien des kollektiven Gedächtnisses allgegenwärtig, so Astrid Erll in ihrer Arbeit *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Sie stellt fest, dass Literatur

[...] [v]ielfältige erinnerungskulturelle Funktionen [erfüllt], wie die Herausbildung von Vorstellungen über vergangene Lebenswelten, die Vermittlung von Geschichtsbildern, die Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen und die Reflexion über Prozesse und Probleme des kollektiven Gedächtnisses. Literatur wirkt in der Erinnerungskultur.⁵⁴

Dabei kann man die Archivfunktion der Literatur betrachten, durch die zahlreichen Geschichte über Flucht und Vertreibung sowie die Identität der Geflüchteten selbst bewahrt werden können. Als Beispiel dienen literarische Texte der Exilliteratur und der Trümmer- bzw. Nachkriegsliterarischen Epochen. In Texten dieser Epochen schreiben die Autoren über Erfahrungen der Vertreibung, des Exils oder Erlebnissen aus Konzentrationslagern. Sowie werden die Zustände in Deutschland und anderen Teilen Europas während des Faschismus und nach dem Krieg in diesen Texten behandelt. Abgesehen davon die Archivfunktion, hilft Literatur auch dabei, dass die Vertriebenen und Geflüchteten nicht in Vergessenheit geraten. Nicht nur als Teil der kulturellen Geschichte, aber auch als beinahe ein ethischer Imperativ, – wie in *Der Traum von Olympia* – dass an die Geschichte solcher Menschen erinnert werden muss.

⁵⁴ Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturellen* (Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2011), 173.

In der Literaturwissenschaft ist auch eine Reihe von Erklärungen zu der Rolle, literarischer Texte und ihrem Beitrag zum Themen Erinnerung und Gedächtnis. Nach Angaben von Erll & Nünning⁵⁵ sind solche Funktionen einerseits für poststrukturalistische Studien zur ‚Intertextualität‘ und andererseits für hermeneutischen Untersuchungen zur Darstellung von Erinnerung in literarischen Texten relevant. Diese zwei Verständnisse der Rolle von Literatur in der Erinnerungskultur sind keinesfalls übergreifend, sondern dienen sie als zwei äußerste Fälle innerhalb derer die Auseinandersetzungen der Literatur mit Erinnerungstheorie stattfinden können. Wie bereits gezeigt, gehören Graphic Novels zu einer literarischen Tradition im Wandel, und sie werden in diesem Fall als komplexe Texte verstanden, die unter anderem sich „in issues of how the past is remembered and memorialized“⁵⁶ engagieren.

Es wurde bereits eine Reihe von unterschiedlichen Theorieansätze zur Erklärung der möglichen Rolle der Literatur im Gedächtnisdiskursen und -kultur entwickelt. In meiner Analyse der Fluchtdarstellung in Graphic Novel beziehe ich mich vor allem auf die, meiner Meinung nach, maßgeblichen Grundkonzepte aus Astrid Erll und Ansgar Nünning's Überlegungen zu Literatur und Gedächtnis sowie ihrer Theorie über die „Mimesis des Gedächtnisses.“ Im Folgenden werden diese Theorien erläutern, um einen Rahmen zu schaffen, innerhalb dessen Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia* später diskutiert werden kann.

i Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis

In ihrem Artikel „Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis“ unterscheiden Erll & Nünning zwischen drei Grundrichtungen der Literaturwissenschaft zum Thema Gedächtnis. Diese sind Gedächtnis *der* Literatur, Gedächtnis *in* der Literatur und schließlich Literatur als *Medium* des Gedächtnisses.⁵⁷ In meiner Auseinandersetzung mit der Fluchtdarstellung in *Der Traum von Olympia* beziehe ich mich vor allem auf die letzteren zwei Konzepte von Gedächtnis nämlich Gedächtnis *in* der Literatur und Literatur als Medium des Gedächtnisses. Dies soll ein theoretischer Rahmen, für die Auseinandersetzung mit *Der Traum von Olympia* bilden.

⁵⁵ Astrid Erll und Ansgar Nünning, "Literaturwissenschaftliche Konzept von Gedächtnis: Ein einführender Überblick," Hg. Ansgar Nünning und Astrid Erll, *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft : Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (Berlin: De Gruyter, 2005).

⁵⁶ Warley und Filewod, "Visual Silence und Graphic Memory: An Interdisciplinary Approach to "Two Generals"."

⁵⁷ Erll und Nünning, "Literaturwissenschaftliche Konzept von Gedächtnis: Ein einführender Überblick," 2.

Gedächtnis *in* der Literatur umfasst die Darstellung von Erinnerung und Gedächtnis in literarischen Werken. Hierbei legen Erll und Nünning den Fokus auf einzelne Werke sowie deren Form und Struktur. Die Leitfrage ist, durch welche Vorgehensweise die Inhalte und Funktionsweisen des Gedächtnisses thematisiert und inszeniert werden. Weiterhin muss die Unterscheidung zwischen der literarischen Darstellung individuellen Erinnerens und der Repräsentation des kollektiven Gedächtnisses bzw. gesellschaftlicher Erinnerungskulturen gemacht werden.

Im Fall des grafischen Romans *Der Traum von Olympia* ist zum einen die Erinnerung an eine bestimmte Person – Samia Yusuf – sowie die Erinnerung an eine zumeist anonymisierte und unsichtbare Gruppe – die Geflüchteten – in Betracht zu ziehen und dessen Thematisierung und Darstellung im Medium ‚Comic‘. Vor allem stehen sich in diesem Fall die Darstellung individuellen Erinnerens an Samia Omar Yusuf und das kollektive Erinnern an Flüchtlinge entgegen. Im weiteren Verlauf sollen durch die Betrachtung von Form und Struktur der Gattung Graphic Novel bestimmte Merkmale erkannt werden, die dazu führen, dass ein Gedächtnisraum für Geflüchtete entsteht.

Bei dem zweiten für mich relevanten Konzept aus Erlls und Nünning's grundsätzlichen Überlegungen – Literatur als *Medium* des Gedächtnisses – geht es darum, dass die Literatur nicht nur das Gedächtnis darstellt. Die Literatur trägt folglich auch dazu bei, „Gedächtnis' - von kulturspezifischen Schemata über Vergangenheitsversionen bis hin zu Vorstellungen von den Funktionsweisen des Gedächtnisses - in der Erinnerungskultur [zu] *vermittel[n]*.“⁵⁸ Weiterhin führen sie aus, dass sich die Leitfragen dieses Konzepts des Gedächtnisses mit der Untersuchung der Formen der Intertextualität, der Gattungskonvention oder den Möglichkeiten der literarischen Darstellung u. a. zu Erinnerungsprozessen beitragen zu können, sodass Literatur als Medium in der Erinnerungskultur Wirkung entfaltet.

Im Hinblick auf dieses vorgestellte Konzept des Gedächtnisses wird im weiteren Verlauf gezeigt, wie die Gattungskonvention der Graphic Novel dazu beiträgt, dass das Genre ein einschlägiges Medium für die Darstellung von Fluchtgeschichte und auch für ein kulturelles Verständnis sowie die Erinnerung an Flüchtlinge geeignet ist.

ii Mimesis des Gedächtnisses

Die zweite theoretische Überlegung, die in der Analyse des Graphic Novels verwendet wird, ist die ebenfalls von den Literatur- und Kulturwissenschaftlern Astrid Erll und Ansgar

⁵⁸ Erll und Nünning, "Literaturwissenschaftliche Konzept von Gedächtnis: Ein einführender Überblick," 5.

Nünning vorgestellte Theorie »Mimesis des Gedächtnisses«. In diesem theoretischen Ansatz versuchen Erll und Nünning zu erklären, wie Literatur als Medium der Darstellung und Reflexion, Erinnerung und Identität modelliert und konstruiert. Erll und Nünning sind der Ansicht, dass obwohl sich zahlreiche Publikationen den Themen von Literatur, Erinnerung und Identität widmen, diese selten explizit darauf hingehen, auf welche Gedächtniskonzepte diese literaturwissenschaftlichen Abhandlungen verweisen. Demnach verdeutlichen die zwei Autoren fünf Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, die nach ihren Grundannahmen, Methoden und Forschungsperspektiven unterschieden werden können. Für den Rahmen dieser Arbeit wird nur ihre Vorstellung von einer „Mimesis des Gedächtnisses“ diskutiert.

Bei diesem Konzept weisen die Autoren die „dialogische Beziehung von Literatur und außerliterarischen Diskursen“⁵⁹ nach. Sie verdeutlichen, dass Literatur, die in dieser Kategorie zugeordnet werden kann, von der Annahme ausgeht, dass sie Bezug auf die außertextuelle Wirklichkeit nimmt und diese im Medium der Fiktion beobachtbar macht. Demgemäß liegt diesem Verhältnis von Gedächtnis und Literatur ein mimetisches Modell zugrunde. Erll & Nünning erläutern dieses Verhältnis anhand des französischen Philosophen Paul Ricouers und dessen ‚Kreis der Mimesis‘, der die verschiedenen Ebenen des Verhältnisses von Literatur und Gedächtnis erklärt. Demnach sind „[l]iterarische Werke [...] erstens [...] auf außerliterarische Gedächtnisse [bezogen sind], stellen zweitens, deren Inhalte und Funktionsweisen im Medium der Fiktion dar und können drittens, individuelle Gedächtnisse und Erinnerungskulturen mitprägen.“⁶⁰

Darauf basierend soll in dieser Arbeit gezeigt werden, wie der Autor mithilfe der außerliterarischen Ereignisse den Fluchtversuch von Samia Omar Yusufs, in dem Medium der literarischen Gattung der Graphic Novel darlegt, und dadurch sowohl die individuelle als auch die kollektive Erinnerung an Flucht und die Geflüchteten selbst in dem europäischen Gedenkraum mitprägte. In diesem Fall sind die Medienberichte, die Erinnerung an Samia Yusuf von Familien und Freunden einige Beispiele aus der außerliterarischen Welt, die das In-Erinnerung-Bleiben der Protagonistin prägt. An dieser Stelle soll das Zusammenspiel der Mimesis des Erinnerns und der Gestaltungsfähigkeit von Graphic Novels im Vordergrund stehen. Wie bereits bei der Gattungsgeschichte angedeutet, haben Comics die einzigartige Möglichkeit einer Fluchtgeschichte aufgrund ihrer Multimodalität einem breiten Publikum zu

⁵⁹ Astrid Erll und Asgar Nünning, "Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick," in *Literatur - Erinnerung - Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Hg. Astrid Erll, Marion Gymnich, und Asgar Nünning (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003).

⁶⁰ Erll und Nünning, "Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick," 17.

präsentieren. Sie nehmen Bezug auf die außerliterarische Welt und können mit Hilfe ihre Multimodalität, solche Geschichte in einem literarischen Medium inszenieren. Dabei kann die Gattung sowohl das individuelle als auch das kollektive Gedächtnis an Flucht oder den Geflüchteten prägen.

Tatsächlich haben sich, laut Erll und Nünning, in den letzten Jahren eine zunehmende Zahl von Studien diesem literarischen Bezug auf Gedächtnisdiskurse und der fiktionalen Gedächtnisrepräsentation gewidmet. So konnte nachgewiesen werden, dass Literatur eine bedeutende Rolle in Erinnerung und Gedächtnis spielt, sowohl individuelle als auch kollektiv. Demnach wird in dieser Arbeit der grafischen Roman *Der Traum von Olympia* auch im Rahmen einer Mimesis des Gedächtnisses analysiert.

2.4 Methode

Diese Arbeit basiert auf einer thematischen Textanalyse, wobei die Gestaltung von Fluchtmotiven in der Graphic Novel untersucht werden sollen. Des weiteren wird die Textanalyse angereichert durch eine ausführliche Bildanalyse, die für die Gattung Graphic Novel aufgrund ihre Multimodalität besonders relevant ist. Dabei werden ausgewählte Panels, ihre Abbildungen sowie Textelemente im Rahmen der semiotischen Ressourcen der Gattung sowie vorbestimmte Teile der Fluchtgeschichte analysiert.

Für jedes ausgewählte Panel werden die semiotischen Ressourcen individuell bei der Interpretation der gesamten Seite berücksichtigt. Elemente wie der Panelrahmen, die Art des Panels, die Größe und Platzierung der Figuren zueinander, die Helligkeit oder die Dunkelheit der dargestellten Bilder, werden individuell betrachtet. Danach werden auch die Textelemente in ähnlicher Weise wie die Bildelemente betrachtet. Alle diese Elemente werden bei der Interpretation des Panels im Kontext der ausgewählten Unterthemen berücksichtigt.

“Biographical stories told in comics form are complex texts that engage issues of how the past is remembered and memorialized, how the subject of the biography is represented by another person who can never fully know or understand her subject, and how the medium of comics mobilizes readers to engage in particular kinds of reading and interpretive experiences”.

Linda Warley and Alan Filewod

3. Analyse

3.1 Einrahmen mit Paratexten

i Titelseite

Auf der Titelseite, die die einzige farbige ‚Seite‘ des Buches ist, wird die Protagonistin Samia Yusuf anhand der Fotografie von ihr während der Olympischen Spiele dargestellt. Die Abbildung zeigt sie laufend bei den olympischen Spielen in Peking 2008. Dies lässt sich dank der vielfältigen Medien-reportagen von diesem realen Ereignis erkennen. Außerdem trägt die Protagonistin auf dieser Abbildung die gleiche Kleidung, die sie während ihres Laufes in Peking trug – ein T-Shirt bedruckt mit dem Landesnamen ‚Somalia‘ und ihrer Startnummer. Die Abbildung lässt sich in zwei Richtungen zu interpretieren: Zum einen weist die Titelseite auf Samia Omar Yusufs 100-Meter-Lauf bei den Olympischen Spielen in Peking hin, und dabei wird die Identität der Protagonistin festgelegt. Dem Lesenden wird verdeutlicht, dass sich bei der Hauptfigur um eine Sportlerin handelt, und dass diese ihren Träumen von einer Olympiateilnahme nachjagt. Zum anderen sind im Hintergrund deutlich schattenhaften Männerfiguren zu erkennen. Auch wenn diese Männer sich im Hintergrund von Samia Omar Yusuf befinden, ist klar zu erkennen, dass diese bewaffnet und kampfbereit sind. Im Verlauf der Geschichte wird die Identität der Männer enthüllt: Die Männer sind Al-Shabaab-Kämpfer und der Hauptgrund für Samias Flucht aus ihrer Heimat. Betrachtet man diese beiden Aspekte der Fotografie entwickelt sich ein doppeldeutiges Bild, die dem Erfolg nachjagende Sportlerin und die gejagte Frau.

Anknüpfend an die vorangegangenen vorgestellten Überlegung von Genette zu Paratexten, in der er erklärt, dass Paratexte eher eine Schwelle sind, die dem Lesenden die Möglichkeit bietet, entweder hineinzugehen oder umzukehren, zeigt sich an dieser Stelle die Funktion des paratextuellen Elements des Titelcovers in Kleists *Der Traum von Olympia*. Das Titelcover sowie der Untertitel *Die Geschichte von Samia Yusuf Omar* werden als erstes und ohne

Hintergrundinformationen wahrgenommen. Jedoch wird unmittelbar verständlich, dass es sich hier um eine biografische Darstellung einer jungen Frau, vermutlich Hochleistungssportlerin namens Samia Omar Yusuf aus Somalia handelt. Ebenfalls gibt es bereits durch die maskierten Figuren im Hintergrund einen Hinweis, dass die maskierten Figuren hinter der Hauptfigur mit der Erzählung verwandt sind.

Trotz allem liegt die Betonung des Titelblatts des Buches zweifelsfrei auf der Identität der Protagonistin als Sportlerin und nicht auf ihrer Identität als eine Geflüchtete. Nichts auf der Titelseite deutet darauf hin, dass die Protagonistin ein Flüchtling ist oder wird, ebenso wenig, dass die Erzählung von einer Fluchtgeschichte handelt. Diese Klarstellung ist wichtig, denn – und wie es sich in der Analyse des Vorworts zeigen wird – liegt es im Interesse des Autors vielmehr die Person hinter der Flüchtlings-Figur hervorzuheben.

Streng genommen gehört auch die Rückseite zu den Paratexten. Hier ist eine kurze Zusammenfassung des Textes, der Klappentext, zu finden sowie eine Auflistung der literarischen Preise, mit denen die Graphic Novel ausgezeichnet wurde. Außerdem ist auf der Rückseite, eine Abbildung von einem mit Menschen überfüllten Boot auf dem Meer zu sehen. Die Abbildung ist ebenfalls schwarz-weiß wie auch alle anderen Bilder in der Erzählung selbst. Auch wenn Gesichter und Körperteilen nicht klar erkennbar sind, ist es ersichtlich, dass es sich um Menschen handelt. Dies ist der erste und deutliche Hinweis, dass es bei diesem Buch um die Erzählung einer Fluchtgeschichte handelt. Ein zweiter Hinweis dafür, dass die Geschichte von Flucht handelt, ist die Erklärung zu der Motivation des Autors, diese Geschichte darzustellen: „Reinhard Kleist erzählt diese wahre Geschichte stellvertretend für unzählige Flüchtlingschicksale.“ Diese Informationen müssen zunächst ausreichen, um eine Person davon zu überzeugen dieses Buch zu lesen oder nicht zu lesen.

ii Das Epigراف

Das nächste paratextuelle Element ist das Epigراف. Auf dieser Seite ist ein Zitat von Ralph Waldo Emerson zu finden, zum Gedenken an Samia Yusuf Omar: » Do not go where the path may lead, go instead where there is no path and leave your mark. « Epigrafen sind üblicherweise Zitaten oder sonstigste Texte, die einem literarischen Werk als Einleitung zu einem Thema vorangestellt werden. Folglich deutet das Zitat in diesem Fall darauf hin, dass die folgende Erzählung von jemandem handelt, der vermutlich etwas Schwieriges unternimmt und eine Spur in der Erinnerung der Menschen bzw. der Gesellschaft hinterlässt. Wird das Zitat innerhalb der Funktionen des Paratextes betrachtet, kann davon ausgegangen

werden, dass beim Lesenden ein gewisses Spannungsgefühl aufgebaut wird. Folgt man der Annahme von Genette, kann dieses Zitat als Schwelle dienen, an der sich der Lesende für oder gegen das Buch entscheidet. Vielleicht ist der Lesende daran interessiert, anhand des Zitats von Ralph Waldo Emerson mehr über die Protagonistin oder ihre Geschichte zu erfahren.

iii *Die Landkarte*

In *Der Traum von Olympia* ist das paratextuelle Element einer Landkarte ganz am Anfang zu finden, dem Vorwort und dem Haupttext vorangestellt. Wie im sonstigen Text ist die Landkarte in schwarz-weiß gezeichnet und nimmt etwa die Hälfte einer Seite ein. Es fällt ins Auge, dass die Karte nur das Horn von Afrika sowie Teile von Nordafrika abbildet. Andere Gebiete außerhalb dieses Raumes werden nicht in den Blick genommen. Außerdem ist bereits deutlich wahrzunehmen, dass die Karte die Fluchtroute sowie das Transportmittel von Mogadischu in Somalia über Addis Abeba, die Grenzstadt Metema, Khartum und Sabha bis ins Mittelmeer nachzeichnet.

Nach Angabe des Neuseeländer Cartoonisten Dylan Horrocks, stellen Landkarten und Graphic Novels verwandte Kunstformen dar. Er stellt fest, dass die beiden Medien die gesamte Sprache nutzen und nicht nur Bildern oder Wörtern.⁶¹ Seiner Meinung nach ist eine wesentliche Gemeinsamkeit die Verschränkung von Text- und Bildebenen. Die Betrachtung einer Karte eröffnet in der Wahrnehmung gleich mehrere Informationen. Durch die Betrachtung der Landkarte gewinnt man einen Überblick über Räume der Handlung, und gleichzeitig lassen sich Relationen oder Muster erkennen, die auch auf dieser Karte dargestellt sind. Wird diese Auffassung berücksichtigt, gewinnt der Lesende einen Überblick über die Migrationsroute, die im Übrigen nicht nur die Protagonistin wählt, um ihr Ziel Europa zu erreichen, sondern eine übliche Migrationsroute für Geflüchtete darstellt. Außerdem zeigt die Karte in diesem Fall ebenfalls mit welchem Fahrzeug die Protagonistin die jeweiligen Abschnitte ihrer Flucht bewältigte.

Die Literaturwissenschaftlern Stulfauth-Trabert und Trabert nennen drei wichtigen Aspekte, die in der Analyse der Funktion und Aussagekraft von Karten beachtet werden müssen und im speziellen in Migrationscomics beachtet werden sollten: Zum einen soll untersucht werden, ob die Karte Teil der erzählten Welt ist oder nicht. Dabei können die Adressaten und Funktion der Karte identifiziert werden. Zum anderen ist die Frage, ob die Landkarte einen

⁶¹ Mara Stulfauth-Trabert und Florian Trabert, "Kartierung der Flucht - Karten in Migrations-Comics," Hg. icon Dusseldorf, *Krieg und Migration im Comic : Interdisziplinäre Analysen* (Bielefeld: transcript Verlag, 2020). 79.

»Strukturraum« oder einen »Bewegungsraum« darstellt. Außerdem ist eine Unterscheidung zwischen ‚transparenten‘ und ‚opaken‘ Karten ebenso zu bedenken.

Werden diese Aspekte berücksichtigt, dann wird in diesem Fall deutlich, dass, die Landkarte von einer extradiegetischen Erzählebene handelt, denn sie ist nicht Teil der Erzählwelt. Die Landkarte ist der Handlung des graphischen Romans vorangestellt und zeigt die afrikanischen Länder, die die Hauptfigur während ihrer Flucht durchquert. Daher kann gesagt werden, dass die Landkarte als Kommunikationsmedium zwischen dem Text bzw. dem Autor und dem Lesenden dient. Durch diese Erzähltechnik der vorangestellten Landkarte wird erstens eine komprimierte Version der Fluchtroute durch den Autor präsentiert und die Rezipierenden lesen diese Geschichte mit der Vorkenntnis des Todes von Samia.

Was in dem aktuellen Fall deutlich wird, ist dass diese frühe Darstellung von Samias Reise keine exakte Wiedergabe der realen Welt ist, sondern eine Schematisierung aus Linien, Farben und Schrift, durch die, die reale Welt inszeniert wird. Der deutsche Historiker Karl Schlögel kommentiert diese Funktion von Landkarten in Graphic Novels folgendermaßen:

Linien, Striche, Schraffierungen – sie alle sind Indizien, Hinweise, Kürzel, Zeichen des ›Als-ob‹. Sie sind Hilfskonstruktionen zur Bewältigung von Komplexität, zur Herstellung von Ordnung. Wir brauchen die Reduzierung, die Konstruktion, die Ordnung – gerade wenn wir Komplexheit, Nicht-Konstruiertes, Unübersichtliches und Chaos uns vergegenwärtigen und darstellen wollen.⁶²

In Kleists *Der Traum von Olympia* ist die vorangestellte Landkarte so gestaltet, dass alles, was nicht zu dem Aufbau der Geschichte beiträgt, entweder nicht abgebildet wird oder grau gezeichnet ist. Daher wird die Aufmerksamkeit des Lesenden zu den wesentlichen Aspekten der Landkarte gelenkt.

⁶² Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (München: Carl Hanser Verlag, 2003), 142. Zitiert aus Stulfauth-Trabert und Trabert, "Kartierung der Flucht - Karten in Migrations-Comics,"

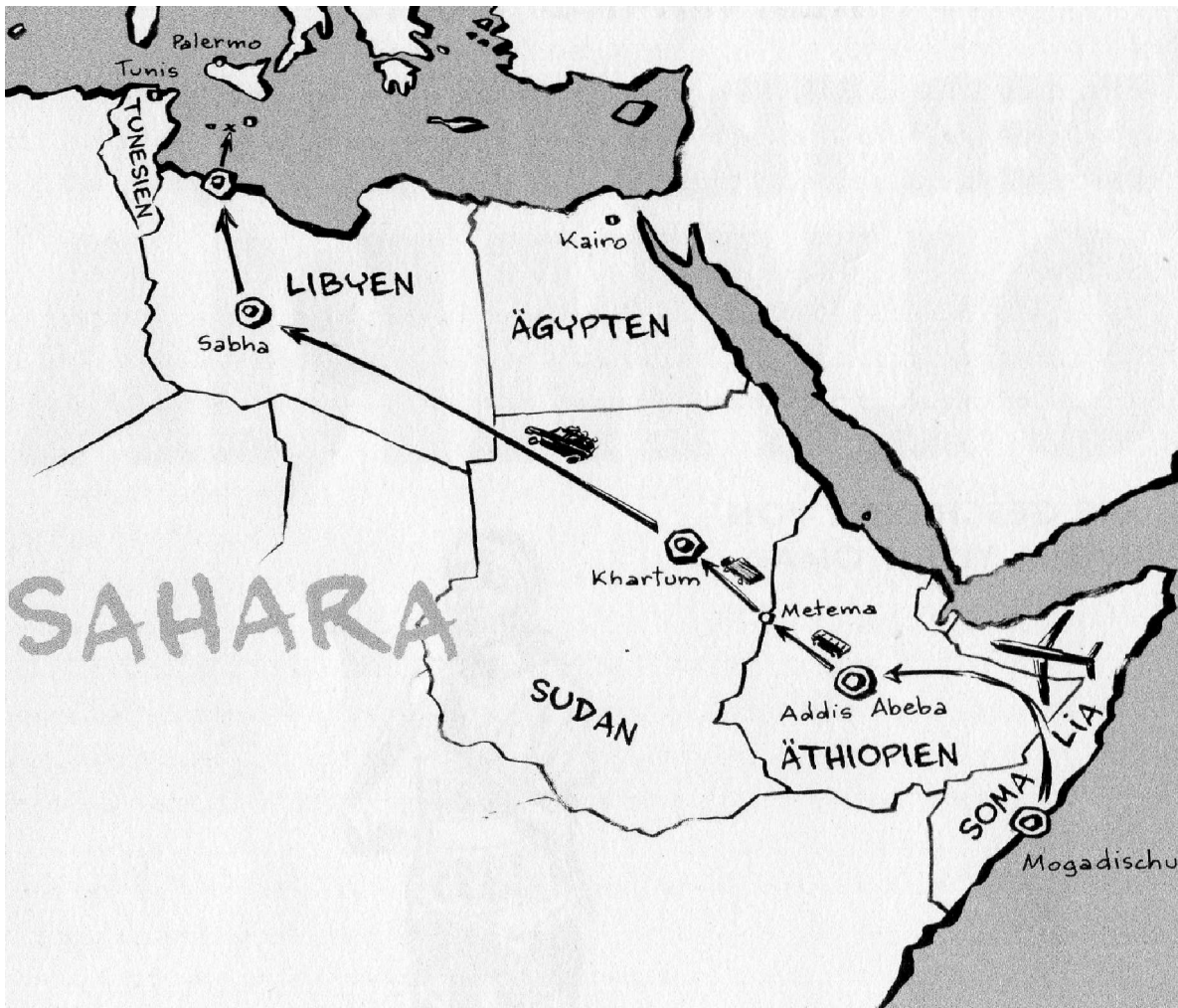


Abbildung 3.1

Hinsichtlich des zweiten Aspekts von Stulfauth-Trabert und Trabert, schildert die Karte vor allem einen »Bewegungsraum«,⁶³ den die Protagonistin während ihrer Flucht durchquerte anstatt die Geschichte zu verorten. Die Landkarte zeichnet die Migrationsroute der Figur von Mogadischu in Somalia über Addis Abeba, die Grenzstadt Metema, Khartum und Sabha bis ins Mittelmeer nach. Hier werden visuell sowohl die einzelnen Stationen von Samia Yusuf Omars Flucht als auch das Fahrzeug des jeweiligen Streckenabschnitts verdeutlicht, bis ihre Spur mit einem Kreuz im Mittelmeer endet. Diese Aneinanderreihung von Sequenz von dem

⁶³ Stulfauth-Trabert und Trabert besprechen in ihrer Auseinandersetzung der Analyse von Lundkarten in Graphic Novels die Eigenschaften einer Karte, die entweder einen stabilen Raum oder einen in sukzessiver Abfolge entstehenden temporären Bewegungsraum nachzeichnet.

temporär entstandenen Bewegungsraum deuten ebenso auf die Feststellung hin, dass die Flucht selbst ein Transitraum ist, wie es gleich gezeigt wird.

Die dritte Funktion bzw. Aussagekraft von Karten in Comics beschäftigt sich mit der Bedeutungsübertragungen der Karte, ob sie ‚transparent‘ oder ‚opak‘ ist. Laut Jacob repräsentiert eine transparente Karte das kartierte Gebiet möglichst exakt. „The ›transparent map‹ paradigm [...] involves a belief in the map as a neutral, purely informative device.”⁶⁴ Dem gegenüber steht die opake Karte, die sich darauf bezieht wie die Karte die Informationen belegt und nicht was auf ihr gezeigt wird. „In der opaken Perspektive bildet die Karte das Territorium nicht etwa ab, sondern bringt es hervor.“⁶⁵ In Kleists *Der Traum von Olympia* kann festgestellt werden, dass hier eine opake Karte vorliegt. Dies ist daran deutlich zu erkennen, denn alle Gebiete jenseits von der von Samia Yusuf durchgequerten Länder formlos erscheinen, insofern wird die Aufmerksamkeit des Lesenden nur auf den Fluchtweg gelenkt wird. Darüber hinaus, und wie bereits erwähnt, zeigt die Karte sowohl die Stationen entlang des Fluchtwegs als auch das mögliche Transportmittel mit den Flüchtlingen die Strecke überqueren können. Somit liegt der Schwerpunkt der Karte in der Darstellung des von Samia Omar Yusufs zurückgelegten Weges aus Somalia, durch Äthiopien, den Sudan und Libyen bis sie im Mittelmeer ertrunken ist. Auf diese Weise werden bereits hier dem Lesenden die Schwierigkeiten und Komplikationen, die ein Flüchtling überwinden muss um sein Ziel zu erreichen, vor Augen geführt.

Das paratextuelle Element der Landkarte funktioniert in dem aktuellen Zusammenhang als eine Zusammenfassung der Fluchtgeschichte von Samia Yusuf. Wie genauer gezeigt werden soll, ist dies nur eines der paratextuellen Elemente, dass der individuellen Geschichte von Samia Yusuf einen migrations- und erinnerungspolitischen Rahmen verleiht.

iv Das Vorwort

Das Vorwort des Autors folgt direkt nach der oben behandelten Landkarte, die die Flucht der Protagonistin nachzeichnet und übt Kritik an Europas Flüchtlingspolitik. Auf nur einer Seite, spricht Kleist direkt zu den Lesern. Der Autor erklärt wie die Mischung von Fakten und Fiktion, Bilder und Text sich zu einer Graphic Novel entfalten, und die Gründe für seine Entscheidung Samia Yusuf Omars Geschichte zu erzählen.

⁶⁴ Stulfauth-Trabert und Trabert, "Kartierung der Flucht - Karten in Migrations-Comics," 83.

⁶⁵ Ebd., 83

Zunächst bespricht er den aktuellen Zustand der Migration im Allgemeinen und wie die Geflüchteten in den Medien meist nur als Zahl betrachtet werden.

Beinahe täglich stoßen wir beim Durchblättern der Zeitungen auf Notizen, meistens am Rand, dass im Mittelmeer Menschen ertrunken sind, [...] Meistens liest man sie nicht mehr, die Zahlen – ob es zehn, zwanzig oder gar Hunderte Tote sind, nimmt man nicht mehr wahr.⁶⁶

Laut dem Autor führt die Darstellung von Flucht und Migration in den Massenmedien als reine Zahlen und Indizien, dass dahinter stehende Menschenleben ignorierend zu einer Desensibilisierung der Gesellschaft gegenüber der Geflüchteten. Bei Kleist selbst erweckten die Medienreporten allerdings keine Desensibilisierung, sondern ein Interesse, mehr über die Themen ‚Flucht‘ und ‚Flüchtlingspolitik‘ zu erfahren. Aus diesem Grund verbrachte er einen Monat in Palermo, um dem Thema näher daranzukommen, als er in dem Vorwort schreibt. „Seit ich Elias Bierdels Buch *Ende einer Rettungsfahrt* gelesen habe, lässt mich die Flüchtlingspolitik nicht mehr los. Im Oktober 2012 war ich einen Monat in Palermo, um darüber zu recherchieren.“⁶⁷

Er betont, dass die Erlebnisse während seines Besuchs der Stadt, ihn sehr betroffen machten und nachhaltig prägten. „Was ich dort erlebte und erfuhr, erschütterte mich zutiefst. Es reichte vom Versagen der Staaten bis hin zu regelrechter Sklaverei, der wir im restlichen Teil Europas unter anderem auch unser preiswertes Obst- und Gemüseangebot zu verdanken haben.“⁶⁸ In dieser Art und Weise verweist Kleist kritisch auf eine Wirtschaftsordnung, die in seinen Augen, nicht in Europa vorhanden sein sollte. Menschen, die vermutlich aus schwierigen und lebensgefährlichen Umständen geflohen sind, werden ausgebeutet, um Europa zu versorgen, während sie auf eine Erlaubnis in Europa bleiben zu dürfen warten.

Teilweise noch während seines Besuchs in Palermo und als er seine Recherchen zum Thema ‚Flucht‘ fortsetzte, stieß er auf die Geschichte der Protagonistin – Samia Omar Yusuf. Ihn ließ diese Geschichte nicht mehr los: „Warum bleibt die Geschichte von Samia Yusuf Omar in unseren Köpfen hängen und nicht der die der Abertausend anderen, die so grausam starben?“⁶⁹ Die Frage wird nicht beantwortet trotzdem beschloss er, über sie zu schreiben. Mit diesem Vorwort und der Darstellung seiner eigenen Reise zeigt der Autor, dass das

⁶⁶ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

⁶⁷ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

⁶⁸ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

⁶⁹ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

Erzählen der Geschichte von Samia Yusuf mehr ist als nur eine weitere Biografie in Form eines grafischen Romans nachzuzeichnen, sondern seine persönliche Anstrengung, einen Erinnerungsraum für Samia zu schaffen.

Kleist nennt in seinem Vorwort außerdem noch zwei Journalisten, Teresa Krug und Elias Bierdel, die ihm beim Schreiben der Geschichte halfen. Teresa Krug kannte Samia persönlich und somit konnte Kleist durch sie mehr über Samias Lebensgeschichte erfahren. Außerdem stellte Krug die Verbindung zu Samias Schwester Hodan Yusuf Omar.⁷⁰ Hodan war ebenfalls aus Somalia geflohen und schaffte es 2006 nach Helsinki zu emigrieren. Mit Hilfe von Hodan Yusuf Omar konnte der Autor einen Einblick in das Leben von Samia und ihre Verwandtschaft in Mogadischu vor und nach der Flucht gewinnen. Ohne dies wäre es für den Autor nahezu unmöglich gewesen, seinen biografischen Graphic Roman über Samia zu verfassen. Dabei sei noch anzumerken, dass es Kleist besonders wichtig war die Akzeptanz von Samias Familie zu erhalten, um ihre Geschichte als ein Comic darzustellen. Ein weiteres Zeichen dafür, dass die Darstellung mehr als nur eine Geschichte für den Autor ist.

Elias Bierdel, hat laut dem Autor, wesentlich dazu beigetragen, dass er sich für dieses Thema überhaupt interessiert. Bierdel, der sich viel mit dem ‚Flucht‘ und ‚Flüchtlingshilfe‘ beschäftigte, hat im Übrigen das Schlusswort in der deutschen Ausgabe des Buches verfasst. Sein Nachwort in *Der Traum von Olympia* verleiht Kleists Gestaltung dieser Fluchtgeschichte sowie dem Medium Graphic Novel eine Glaubwürdigkeit bzw. Zuverlässigkeit. Zumindest können sich die Lesenden auf seine Darstellung verlassen, denn Bierdel bestätigt in seinem Nachwort – welches später noch genauer behandelt wird –, dass Kleists Darstellung der Fluchtgeschichte, auch wenn im Medium des Comics präsentiert ist, „ohne falsches Pathos“⁷¹ ist.

Zudem erläutert Kleist in seinem Vorwort die Nutzung der Facebook-Posts, die er als eine Erzählebene eingefügt hat. Tatsächlich nutzte Samia während ihrer Flucht ihre Facebook-Seite, auf welcher sie ihre Reise teilweise dokumentierte und Gespräche mit Freunden und Familien führte. Jedoch wurden, laut dem Autor alle Eintragungen bis auf eine gelöscht. Folglich sind alle Facebook-Nachrichten, die Kleist in seinem Graphic Novel benutzt hat erfunden, bis auf Samias Nachricht an die Journalistin Teresa Klug. „Die Facebook-Nachrichten in diesem Buch dienen der Vermittlung von Informationen für den Leser, und dafür habe ich sie mehr oder weniger frei erfunden, bis auf eine: ihren verzweifelten Hilferuf

⁷⁰ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

⁷¹ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 146.

aus Tripolis, den sie an Teresa Krug gerichtet hatte.“⁷² Trotzdem haben die erfundene Facebook-Posts eine wichtige Aufgabe, mit ihnen verleiht der Autor Samia Yusuf eine Stimme in ihrer eigenen Geschichte. Auch wenn sie erfunden sind, könnte man sich durchaus vorstellen, dass sie auf Erinnerungen von Freunden und Bekannten basierten.

Offensichtlich hat der Autor diesen wichtigen Aspekten im Vorwort ausgeführt, um dem Lesenden zu adressieren, dass die fiktionalisierten Teile grundsätzlich auf wahren Erzählungen über das Entkommen und Flüchtlinge zurückgreifen. Er gesteht, dass viele Ereignisse von Samias Flucht nicht mehr nachvollziehbar sind, sodass er manche Situationen aus Berichten anderer Migranten übernehmen musste oder, wenn Ersteres nicht möglich war, sie selbst konstruieren musste. Dabei baut er auf seine „Vorstellungskraft wie Menschen in Situationen handeln, was logisch auf eine Handlung folgt oder was ein Mensch in bestimmten Situationen denken und fühlen würde“⁷³. An dieser Stelle soll das Eingeständnis des Autors hervorgehoben werden, dass er aufgrund seines kulturellen Hintergrunds – des eines „behütet aufgewachsen Europäer“⁷⁴ – für ihn beinahe unmöglich sei mag viele der Erlebnisse der Geflüchteten auf ihrer Flucht zu begreifen. Dies ist wichtig hervorzuheben, um klarzustellen, dass er versuchte, die Fluchtgeschichte so wahr wie möglich nachzuerzählen, er allerdings bekennt, dass es auch falsche Angaben geben kann, da er sich selbst er nie in der Lage befunden hat fliehen zu müssen.

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass der Autor ebenso eine wahre Geschichte fiktionalisiert, um damit auf eine politisch problematische Lage hinzuweisen und so auch eine gescheiterte Politik kritisieren zu können. Die staatlichen Regulationen bezüglich der Geflüchteten werden sowohl vom Autor als auch von Elias Bierdel in dem Vorwort und dem Nachwort kritisiert. Sie verurteilen die Entscheidung der EU, Flüchtlinge von der Ankunft an ihren Küsten abzuhalten, indem sie ihre Boote zur Umkehr zwingen, oder sie in isolierten Lagern einzusperrten, sobald sie in einem EU-Land ankommen dürfen. Nach Kleist und Bierdel reichten sich diese Abschreckungstaktiken von einem Versagen der Staaten bis hin zu regelrechter Sklaverei. Zumindest kann es als eine Politik der Abschottung bezeichnet werden. Durch die Fiktionalisierung von Samia Yusufs Geschichte in diese Art und Weise wird eine Kritik der europäischen Migrationspolitik geübt. Außerdem soll ihre individuelle Geschichte dem Leser offenbar vermitteln, wie sich eine solche Politik auswirkt, sowie die Kritik für die Lesenden anschaulicher gemacht und vertieft werden.

⁷² Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

⁷³ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

⁷⁴ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

In dieser Hinsicht ist Genettes ‚Kreis der Mimesis‘ deutlich erkennbar. Wie bereits in den theoretischen Überlegungen erklärt wurde, ist der Prozess des Erinnerns nicht nur durch die Gegenwart geprägt, sondern auch analeptisch dargestellt. Dieser Behauptung stimmt die Anglistin Birgitt Neumann zu, die in ihrer Auseinandersetzung mit Gedächtnis und der Rolle, welches es in der Literatur spielt, schreibt:

Thus, the typical pattern for the literary representation of memories is retrospection or analepsis. Events that took place in the past are recollected only later, i.e., in the present, and are represented as the memories experienced by a narrator or a figure.⁷⁵

Neumann verdeutlicht außerdem, dass der Prozess des Erinnerns von vorgefassten Meinungen, Vorurteilen, Werten u.a. beeinflusst sind:

These stories can also be called “fictions of memory” because, more often than not, they turn out to be an imaginative (re)construction of the past in response to current needs. Such conceptual and ideological fictions of memory consist of predispositions, biases, and values, which provide agreed-upon codes for understanding the past and present and which find their most succinct expression in literary plot-lines and myths.⁷⁶

Dadurch wird deutlich, wie Kleists Darstellung dieser Fluchtgeschichte Bezug auf die außerliterarische Welt genommen hat. Auch wenn er ein Ereignis aus der Vergangenheit präsentiert, stammen diese aus seinem gegenwärtigen Verständnis der vergangenen Ereignisse. Wie Neumann oben feststellt, ist diese Darstellung von der Wahrnehmung des Autors der Geschichte geprägt. Einige Beispiele dafür aus dem Vorwort zu sehen sind Gespräche mit der Schwester der Protagonistin, das Erlebnis und die Wahrnehmung des Autors während seines Aufenthalts in Palermo, sowie seine Begegnungen mit Teresa Klug und Elias Bierdel. Dazu kommt die kritische Beurteilung des Autors der politischen Maßnahmen Europas gegenüber den Geflüchteten. Aus dem Vorwort kann der Eindruck gewonnen werden, dass all diese außerliterarischen Elemente zur Rekonstruktion der Geschichte von Samia Yusuf durch den Autor beigetragen haben, und er daraus die Erinnerung an Samia und ihr Leben neu gestaltet hat.

Letztlich erläutert der Autor, die Wirkung, die er sich durch diese Darstellung erhofft. Es ist seinem Beitrag, die Geschichte von Samia Yusuf sowie anderen Geflüchteten sichtbar zu

⁷⁵ Neumann, "The Literary Representations of Memory," 335 - 36.

⁷⁶ Neumann, "The Literary Representations of Memory," 334.

machen. Auf diese Weise wollte er der Gesellschaft eine andere Perspektive auf Flüchtlinge bieten, abweichend jener aus den Medien:

Ich hoffe, dass ich mit diesem Buch Samia Yusuf Omar gerecht werde und dass ihre Geschichte dazu beiträgt, unser Bewusstsein dafür wachzuhalten, dass sich hinter den Randnotizen der Medien zur Flüchtlingspolitik Schicksale und hinter den abstrakten Zahlen Menschenleben verbergen.⁷⁷

3.2 Die Darstellung der Flucht

Kleist führt den Lesenden durch Samia Yusuf Omars Fluchtgeschichte in drei Stationen durch. Diese Stationen dienen als Leitfaden um Aspekte der Migration in Graphic Novels zu zeigen. Die erste Station ist der Fluchtgrund, warum es für Samia Yusuf nötig ist, aus ihrer Heimat zu entkommen. Wie es weiter in diesem Teil gezeigt wird, führen zwei Aspekte zu ihrem Entschluss, das Land zu verlassen: Die Bedrohungen durch die Terrorgruppe Al Shabaab, sowie die Erkenntnis, dass es keine Chance für sie geben wird, in Somalia in ihrer Sportkarriere weiter zu kommen. Der Entschluss das Land zu verlassen kann bereits als die zweite Station verstanden werden, der auch die Flucht selbst umfasst auf der sie, mithilfe unterschiedlicher Transportmittel, versucht von Somalia nach Europa zu kommen. Die dritte Station sind die Transitorte während der Flucht, u. a. Flüchtlingslager, Unterschlupfe und anderen Orte, an denen sie bis zum nächsten Aufbruch verweilt oder mit den anderen Flüchtlingen die weitere Fluchtreise plant.

Hervorzuheben ist, dass diese gekennzeichneten Stationen der Flucht von der Darstellung der meisten Fluchtgeschichten abweichen. Wie bereits erwähnt, handelt Kleists *Der Traum von Olympia* von keiner Ankunft am Ende der Flucht. Dementsprechend anders gestalten sich die Stationen der Flucht im Vergleich zu anderen Fluchtgeschichten. Beispielweise spricht der Kunstdidaktiker Dietrich Grünewald⁷⁸, von vier Stationen der Flucht in Shaun Tans *The Arrival* (2006) (dt. *Ein Neues Land* 2008). Ähnlich wie in *Der Traum von Olympia*, konzeptioniert auch er die ersten zwei Stationen als Fluchtgründe sowie der Entschluss zur Flucht. Allerdings spricht er im Unterschied zu Kleists Graphic Novel von zwei weiteren Stationen nämlich dem Ankommen in einem neuen Land und dem darauffolgenden Integrationsbemühen, der für das neuen Leben in einem neuen Land wesentlich ist.

⁷⁷ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 7.

⁷⁸ Dietrich Grünewald, "Der Traum vom besseren Leben – Das Thema Migration im Comic," Hg. Düsseldorf icon, *Krieg und Migration im Comic: Interdisziplinäre Analysen* (transcript Verlag, 2020).

Dem gegenüber steht in dieser Arbeit die dritte Station des Transitortes entgegen, welche sich mit den wichtigsten Orten für die Protagonistin beschäftigt. Zum einen, da die Flucht selbst als ein Transitort bezeichnet werden könnte. Zum anderen sind die Transitorte, Orte an denen sie sich mit anderen Flüchtlingen treffen kann, Erfahrungen austauschen, Orientierungen über die Route nach Europa sammeln und ebenso Informationen über Schleppern erhalten kann.

i Fluchtgründe

a Bedrohung durch Al-Shabaab

Die Gründe für Samias Flucht aus Somalia sind auf unterschiedliche Weise dargelegt. Zum einen erfährt der Lesende, dass sie von der Terroristengruppe Al-Shabaab bedroht wird. Der Leser erfährt dies zum ersten Mal, als sie eines Abends von einem Training zurückkehrt. Zwei Männer erkennen sie anhand von Fernsehaufnahmen ihres Olympiaauftritts; die Männer bemängelten, dass ihre Haare während ihres olympischen Auftritts nicht bedeckt waren: „Du hast deine Haare nicht bedeckt. Glaubst wohl, wenn du in einem anderen Land bist, kannst du machen, was du willst [?]“. ⁷⁹ Die Milizionäre sind der Ansicht, dass sich Sportrennen für Frauen nicht gehören. Außerdem werden Athleten erpresst, in die Al-Shabaab-Gruppe einzutreten, weil diese der Ansicht sind, dass die Sportler zu viel Freizeit hätten und deswegen Sport betreiben würden. ⁸⁰

Es wird gezeigt, wie Samia ihre Sportsachen versteckt, um zum Lauftraining gehen zu können und nicht von den Al-Shabaab Milizen entdeckt zu werden. Erzähltechnisch fällt auf, dass hier eine Facebook-Nachricht eingesetzt wird, mit Hilfe derer Samia ihre Trainings-Routine erklärt. „Nach dem Training verstecke ich so gut wie möglich meine Sportsachen in meiner Tasche, [...]. Die [Al-Shabaab Milizen] kontrollieren die Straßen, und ich bin schon ein paar Mal mit denen aneinandergeraten.“ ⁸¹

Anschließend wird berichtet, wie sie es an einem Abend nicht vermeiden kann, den Milizen zu begegnen. Bei dieser Konfrontation zeichnete der Autor der Al-Shabaab Milizionäre in grau, einen von ihnen mit bedecktem Gesicht. Die Männer sehen wütend aus, und Samias Furcht vor den Milizen ist nachvollziehbar. Die Bedrohung, die die Al-Shabab-Männer für Samia darstellen, ist auf den Panelsequenzen deutlich zu erkennen, da der größte Teil des

⁷⁹ vgl. Kleist, *Der Traum von Olympia*, 29-30.

⁸⁰ Teresa Krug, "The story of Samia Omar, the Olympic runner who drowned in the Med," in *The Guardian* (UnitHg. Kingdom Guardian News und Media Limited., 2016). <https://www.theguardian.com/world/2016/aug/03/the-story-of-samia-omar-the-olympic-runner-who-drowned-in-the-med>

⁸¹ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 29.

Bildes von den Milizionären eingenommen wird. Insbesondere im Vergleich zu Samias kleinerer Größe, die mit jedem nachfolgenden Panel kleiner zu werden scheint. Außerdem wird Samias Figur zusätzlich entweder ins Halbdunkel gerückt oder in einer Ecke platziert, was den Unterschied zu den Milizionären nur noch weiter verstärkt.



Abbildung 3.2

Die im Folgenden dargestellte körperliche Misshandlung Samia durch die Al-Shabaab Milizionäre verstärkt auch die Bedrohung durch die Milizen (Abb 3.2). Samia wird auf der Straße mit Steinen beworfen und geschlagen. Die Nutzung eines rahmenlosen Panels an der Stelle, an der Samia geschlagen wird, ist besonders hervorzuheben, vornehmlich weil es hier zu einer Verzögerung des Lesetempos führt. Jedes Panel in grafischer Literatur scheint einen Zeitpunkt in der Geschichte darzustellen. Demzufolge schafft ein rahmenloses Panel meist ein Gefühl von Zeitlosigkeit.⁸² Comicforscher Scott McCloud erläutert dazu,

when the content of a silent panel offers no clues as to its duration, it can also produce a sense of timelessness. Because of its unresolved nature such a panel may linger in the reader's mind. And its presence may be felt in the panels which follow it.⁸³

Die eintretende Verzögerung für den Lesende an dieser Stelle hat auch Einfluss auf die nachfolgenden Panels und die weitere Lesegeschwindigkeit. Auch die Interpretation der folgenden Panels wird ebenso durch dieses rahmenlose Panel beeinflusst. Die Lesenden ‚fühlen‘ die Bedrohung der Samia ausgesetzt ist, durch das zeitlose Format des Panels, in dem sie geschlagen wird. Während der Lesende zu den anderen Panels übergehen, in denen Samia weiterhin verbal bedroht wird, verdeutlicht sich in der Panelreihen die Herausforderungen vor denen Samia steht.

Die Bildsequenzen, in denen Samia von Terroristen bedroht wird, werden durch den Dialog bestätigt. Die Al-Shabaab Terroristen werfen Samia vor, ihren Glauben, ihr Land und den Propheten Mohammed zu beleidigen, da sie beim Laufen im Fernsehen kein Kopftuch getragen hat: „Du hast deine Haare nicht bedeckt. / [...] / Du weißt wohl nicht, wie du dich als Frau zu benehmen hast!“⁸⁴. Gleichzeitig wird sie bedroht: „Sieh dich vor! / Wir wissen, wo du wohnst! / Müssen wir dich daran erinnern, was mit deinem Vater passiert ist?“⁸⁵ Dabei lässt sich zu erkennen, dass die Milizen mit dem Tod von Samias Vater zu tun hatten. Samia kommt bei all den Anschuldigungen beinahe nicht zu Wort, bis sie schließlich weglaufen kann. Die Lesenden erhalten durch einen der fiktionalisierten Facebook-Posts, durch die Samia eine Stimme bekommt jedoch einen Zugang zu ihren Gefühlen in dieser Begegnung. Der Post schildert zugleich sowohl Samias Angst als auch ihrer Wut auf die Al-Shabaab, die ihrem Leben und ihrem Traum im Weg stehen. „Diese Männer machen mir jedes Mal Angst

⁸² McCloud, *Understanding Comics*.

⁸³ McCloud, *Understanding Comics*, 102.

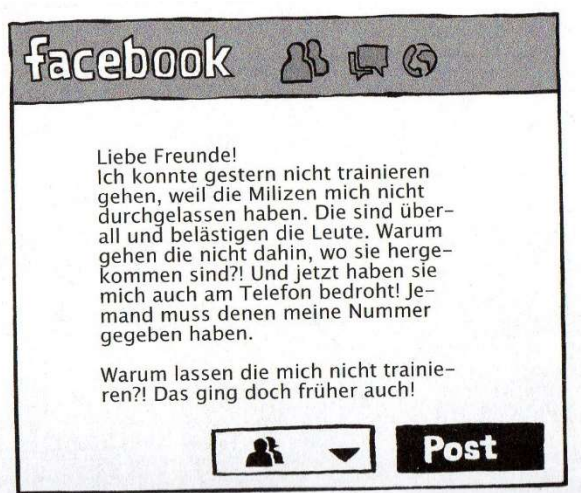
⁸⁴ *Der Traum von Olympia*, 30.

⁸⁵ *Der Traum von Olympia*, 30.

mit ihrem religiösen Getue und ihren Drohungen. [...] Ich war den ganzen Tag sauer.“⁸⁶ Trotz der Drohung, die sie von Al-Shabab erhält, führt Samia ihr Training weiter.

Einmal mehr sehen wir, wie sich hier die Erinnerungen an die Ereignisse entfalten, die zu Samias Entscheidung führten, ihr Land zu verlassen. Zunächst wird dem Lesenden durch die Bildebene gezeigt, wie die Milizen die Straßen kontrollieren und bestimmen, was die Bürger tun dürfen oder nicht. Man sieht Samia auf dem Weg zum und vom Training an bewaffneten Männern vorbeigehen. Es werden bedrohliche Begegnungen mit der Gruppe gezeigt, von der sie sowohl verbal als auch körperlich angegriffen wird. Der Graphic Novel ist mit seinen besonderen Ressourcen dazu fähig, diese Erfahrung eindrucksvoll und vielfältig für den Lesern zu gestalten.

Des Weiteren bindet der Autor die zweite Ebene, die Erzählebene der Facebook-Nachrichten ein, durch welche Samia ihre Gefühle mit ihren Facebook-Freunden besprechen kann. Gleichzeitig erfüllt diese Erzählebene aber auch einigermaßen den Zweck, dass Samia die Lesenden ihrer Geschichte direkt ansprechen kann. Sie erzählt von ihren Ängsten und wie sie es trotz aller Schwierigkeiten schafft, ihre Träume zu verfolgen. Für den Lesenden wirkt es wie eine Bestätigung dessen, was er schon bildhaft wahrgenommen hat. So stellt der Autor einerseits diese Erinnerungen für den Lesenden wieder her, andererseits gestaltet er die Erinnerung an Samia im kulturellen Gedächtnisraum weiter. Dies erreicht er mit den einzigartigen Formen der Gattung der Graphic Novel.



b Bürgerkrieg in Somalia und dessen Folgen

Ein anderer Grund für Samias Flucht aus Somalia sind die Umstände in Somalia, unter denen Samia versuchte Leistungssport zu betreiben. Um der Leserschaft diese Verhältnisse zu verdeutlichen, werden die bereits mehrfach erwähnten Facebook-Posts verwendet. Es ist zu beachten, dass die Facebook-Posts (Abb. 3.3) eine weitere

Erzählebene einführen, die zum Ziel hat, *Abbildung 3.3*

⁸⁶ *Der Traum von Olympia*, 31.

das Narrativ weiterzuführen und gleichzeitig einen Anlass geben, die Figur selbst sprechen zu lassen. Somit verdeutlicht Samia die Verhältnisse für ihre Facebook-Freunde und dadurch ebenfalls für die Lesenden. Sie erklärt, wie schwierig es ist unter diesen Umständen ihren olympischen Traum zu hegen. In einem Facebook-Post (Abbildung 3.3) schreibt sie beispielweise, wie die Milizen des Öfteren die Straßen sperren und die Menschen nicht durchlassen, was für die Protagonisten bedeutet, dass sie zeitweise nicht zum Training ins Stadion kommt. Außerdem wird den Lesenden dadurch mitgeteilt, dass das Coni-Stadion vermutlich durch den Bürgerkrieg beschädigt und fast zerstört ist. Dies lässt sich an mehreren Stellen finden: als Beispiel dient das *landscape panel*, in dem Samia erstmals nach ihrem Peking Olympia Auftritt beim Training erscheint und ihren Trainer Mustafa begrüßt (Abbildung 3.4). Im Vordergrund ist ein zerstörtes Tor zu sehen, im Hintergrund die kaputten Mauern des Stadions, die an etlichen Stellen zerbrochen und beschädigt sind. Auf dem Boden sind auch großen Löcher zu erkennen, die vermutlich von Bombenangriffen stammen.



Abbildung 3.4

Der Zustand des Stadions sowie die Umstände, unter denen sie und die anderen Athleten trainieren müssen, werden durch eine der Facebook-Nachrichten deutlich gemacht:

Training im Coni-Stadion in Mogadischu ist etwas ganz anderes als in Peking [...]. Ich muss beim Laufen immer aufpassen, dass ich nicht umknicke. Da sind lauter Löcher in der Bahn, von den Bomben. Stoppuhren haben wir auch nicht. Nach dem Training essen wir Reis und Bananen. Was grad so da ist.⁸⁷

Aufgrund ihrer hervorstechenden Darstellung im Graphic Novel soll an dieser Stelle etwas detaillierter auf die Umstände, unter denen Samia Sport getrieben hat, eingegangen werden.

⁸⁷ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 26.

Der Autor verwendet zwei Seiten, um dieses Thema grafisch aufzuarbeiten. Dabei verwendet er auffälligerweise größeren als die sonstigen benutzten Panels. Des Weiteren dienen diese zwei Seiten auch als narrativen Instanzen der Gründe für Samias Flucht. Durch die Verwendung größerer Panels verlangsamt der Autor das Tempo der Erzählung erheblich. Auf der ersten Seite verwendet der Autor drei *landscape panels*, während die zweite Seite nur zwei enthält. Diese Panels sind mit rechteckigen Textfeldern durchsetzt, in denen die Facebook-Posts untergebracht sind. Die Nutzung größerer Panels, um die wichtigsten Gründe für Samias Flucht darzulegen, weist auf die Bedeutung dieses Teils der Geschichte hin. Aufgrund der geringen Anzahl und der Größe des Panels auf diesen Seiten benötigen die Lesenden mehr Zeit für die Panels und deren Inhalt. Dies ist kein Zufall, sondern ein wesentliches stilistisches Element der Graphic Narration.⁸⁸ Dittmar (2017) erläutert zum Gebrauch dieses stilistischen Mittels:

Das Auge ruht auf großen, detailreichen Bildern länger, sie verzögern den Fortgang der Geschichte und werden entsprechend der Dramaturgie der Erzählung an den Punkten gesetzt, wo Ruhe vermittelt werden oder eine Verzögerung eintreten soll. Sie betonen bestimmte Momente in der Narration als wesentlich. Hier orientiert sich der Leser, wo und wie sich die beobachtete Figur in dem Moment befindet, wo sich der Betrachter der Geschichte gerade aufhält, etc.⁸⁹

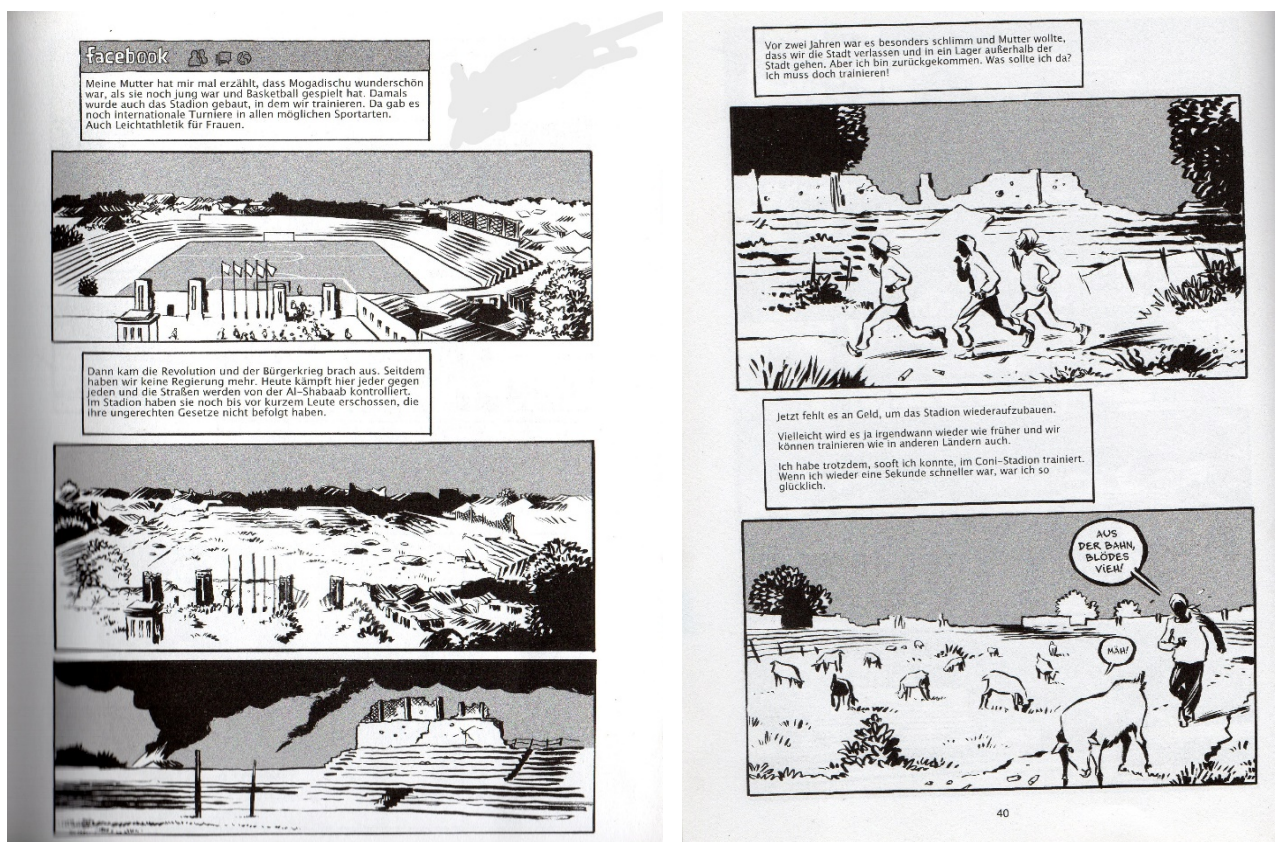
Wichtig sind die Kernaussagen, die der Lesende von dieser Reihe der abgebildeten Erzählung mitnimmt. Eine wichtige Hintergrundinformation ist, dass der Bürgerkrieg in Somalia schon seit Samia Yusuf's Kindheit geführt wird. Diese Information erfährt der Lesende dank der Textfelder der Facebook-Posts. Das erste Panel zeigt das Coni-Stadion auf, als es noch für internationale Turniere benutzt wurde, etwas das Samia nicht miterlebt hat: „Meine Mutter hat mir erzählt, dass Mogadischu wunderschön war, als sie noch jung war [...] Damals wurde auch das Stadion gebaut, in dem wir trainieren. Da gab es noch internationale Turniere in allen möglichen Sportarten.“⁹⁰

⁸⁸ vgl. Dittmar, *Comic-Analyse*, 62.

⁸⁹ *Comic-Analyse*, 62.

⁹⁰ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 39.

Im Vergleich zu dem ersten Panel, zeigt das zweite ein Stadion, das nicht mehr gebraucht wird oder vielmehr nicht mehr in Betrieb sein soll. Abgesehen davon, dass das Stadion zerstört ist, wurde es auch während Samias aufwuchs als Hinrichtungsort für Menschen, die die Al-Shabaab Gesetze nicht befolgten genutzt: „Im Stadion haben sie [die Al Shabaab] noch bis vor kurzem Leute erschossen, die ihre ungerechten Gesetze nicht befolgt haben.“⁹¹ Trotz allem wird vermittelt, dass Samia ständig in dieser Anlage trainierte, auch schon bevor sie 2008 bei den olympischen Spielen teilgenommen hat: „Warum lassen die mich nicht trainieren?! Das ging doch früher auch!“⁹² Das Ausrufzeichen am Ende des Satzes zeigt den Lesenden wie affektiert Samia darüber ist, dass sich jetzt alles verändert. Es deutet auf ihre Frustration hin, dass sie daran gehindert wird, ihr Ziel zu erreichen.



Wie den Lesenden anhand von Samias Leben deutlich wird, müssen somalische Sporttreibende schwierigen Umstände überwinden müssen, um ihre Träume zu verwirklichen. Der Lesende bekommt durch Samias Bekenntnis zum Laufen und ihre regelmäßigen Trainingseinheiten einen Einblick in die Figur, ungeachtet der brisanten Gegebenheiten ihres Lebens, sowie in ihre Hoffnung, trotz der Situation bei den nächsten olympischen Spielen in London noch einmal antreten zu können. Dadurch kann die

⁹¹ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 39.

⁹² Kleist, *Der Traum von Olympia*, 38.

Leserschaft die Gründe hinter ihrer Verzweiflungstat besser verstehen. Samia beschließt mit einem Gummiboot über das Mittelmeer zu flüchten, um nach Europa zu kommen.

c Traum von einem besseren Leben

Die Figur Samia stellt eine Person dar, die wie so viele, Hoffnungen und Träume hat. Wie schon erwähnt wurde, träumt Samia davon eine bessere Sportlerin zu werden und ein weiteres Mal bei den olympischen Spielen in London für Somalia anzutreten. Ihre Träume werden mehrmals in der Darstellung an die Lesenden mittgeteilt. Dies geschieht vor allem in ihrer Antwort auf die Frage, warum sie Sport in einem Land wie Somalia betreibt:

Die Leute fragen mich, warum ich so viel Sport mache, wenn um mich herum Krieg herrscht und die Menschen verhungern. Aber was soll ich denn tun in einem Land wie diesem? Es muss doch mehr geben! Und ich tue es für mein Land und für meine Familie. [...] Und für mich. Ich will ja nicht ewig in diesem Chaos leben.⁹³

Man kann aus ihrer Aussage hier schließen, dass das Laufen ihre Art ist, aus dem Chaos um sie herum zu entkommen. Wenn sie rennt, kann sie alles andere vergessen. Dies wird gegen Ende der Geschichte für die Lesende noch einmal verdeutlicht. Als das Boot, das sie über das Mittelmeer bringen sollte, anfängt zu sinken und alle um sie herum in Panik geraten und um Hilfe schreien, wird Samia dargestellt, wie sie mit einem Baby spricht und ihr sagt, wie es sich anfühlt, eine Sportlerin zu sein: „Pass auf, meine schöne, ich erzähle dir was. [...] eigentlich bin ich eine Läuferin. [...] Wenn man läuft, meine Schöne, das ist, als ob man fliegt.“⁹⁴ Die Lesenden können dadurch ihre Leidenschaft für das Laufen nachvollziehen, und dadurch auch ihre Hoffnung für ein leichteres Leben ohne Krieg zu haben, ohne Hunger, ohne die Al-Shabaab Milizen. Dem Lesenden wird zu verstehen gegeben, dass Samia glaubt, ihr einziger Ausweg aus den schwierigen Umständen sei die Teilnahme an den Olympischen Spielen. Sie glaubt, dass sie auf diese Weise nicht nur ihre Träume verwirklichen, sondern auch ihre Familie finanziell unterstützen kann. „Und ich weiß, dass ich es schaffe, wenn ich nur richtig trainieren kann. So wie Abdi Bile oder Mo Farah. [...] Dann kann ich meiner Mutter das Preisgeld geben und wir können in ein größeres Haus ziehen.“⁹⁵ Dabei wird deutlich, dass sie sich ihr neues Leben nicht in Europa, sondern ihrer Heimat vorstellt: „Dann

⁹³ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 41.

⁹⁴ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 136 - 37.

⁹⁵ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 42.

kann ich meiner Familie helfen, ohne dass ich nach Europa gehen muss wie all die anderen.“⁹⁶

Somit wird Samias Motivation an der Olympiade teilzunehmen deutlich erkennbar. Vor allem weil sie schon einmal in Peking ihren Traum von Olympia gelebt hat. Das somalische olympische Komitee hat sie als eine von zwei Athleten ohne Qualifikation ausgewählt und nach Peking geschickt. Allerdings ist sie als Letzte in ihrer Distanz angekommen. Dennoch hat sie großen Applaus von dem Publikum erhalten. Daher möchte sie gerne noch einmal bei den nächsten olympischen Spielen auftreten. Doch dieses Mal soll der Applaus erfolgen, weil sie nicht als Letzte, sondern als Erste durch das Ziel kommt. Aus diesem Grund gibt sie alles, um den Traum noch einmal zu realisieren. Trotz der schrecklichen Umstände des Coni Stadions und ihrer Angst vor den Milizen, geht sie so oft wie möglich zum Training und hofft, dass es für die Olympiade reichen wird.

Ihr Trainer Mustafa hingegen lässt keinen Zweifel daran, dass er trotz ihres Einsatzes keine Chance für Samia sieht ihre Träume in Mogadischu zu verwirklichen. Er weist auf den Mangel der richtigen Sportausrüstung und -ernährung sowie die Herrschaft der Milizen hin. Seiner Meinung nach muss sie nach Addis Abeba gehen, wo sie bessere Chance hätte. An dieser Stelle wird der Lesende tiefer in die Geschichte hineingezogen, um Samias Beweggründe für ihre Flucht aus Somalia zu verstehen. Mustafa versucht Samia zu überzeugen, dass es keine Chance für sie in Mogadischu gibt, ihren Traum zu bewahrheiten. Das Bildelement des Trainers reicht über zwei Panels und steht in dem Vordergrund. Der Fokus liegt eindeutig auf ihm, und setzt ihn ins Verhältnis zu den umliegenden Bildern von Samia in einer Ecke und das Coni Stadion dahinter. An dieser Stelle muss Samia die Entscheidung treffen, ob sie ihre Heimat verlassen wird, um sich ihren Traum von Olympia zu erfüllen. Ihr Trainer versucht, ihr diese entscheidenden Punkte klarzumachen. Die Nebeneinanderstellung des herausstechenden und ernsthaften Gesichts des Trainers im Vordergrund und der kleinen, unsicheren Figur Samias und des zerstörten Coni Stadions im Hintergrund, machen den Lesenden klar, dass es für Samia unmöglich ist, erfolgreiche Spitzsportlerin zu werden, solange sie in Somalia bleibt. Meiner Meinung nach dient die Form dieser beiden Panels hier als eindringlicher Appell an die Lesenden, Verständnis für die schwerwiegende Entscheidung Samias aufzubringen und somit auch die Beweggründe zu verstehen, die hinter den Bildern der Flüchtlinge stecken, über die täglich in den Medien berichtet wird.

⁹⁶ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 43.



Abbildung 3.6

ii Die Entscheidung und die Flucht

Nach der Begebenheit mit ihrem Trainer Mustafa muss Samia die Entscheidung treffen, ob sie in Somalia bleibt oder nicht. Die Lesenden erfahren von Samias Entscheidung abermals durch eine von den fiktionalisierte Facebook-Mitteilung. Dadurch erfahren die Lesenden, dass in diesem Augenblick nicht die Flucht nach Europa Samias Traum ist, sondern aus Somalia wegzukommen. Sie war zumeist mit ihrem Traum beschäftigt, eine Spitzensportlerin zu sein und ihren Laufen bei dem olympischen Spiel in London zu gewinnen. Aus diesem Grund entscheidet sie sich nach Addis Abeba zu reisen (Abbildungen 3.7), um dort mit dem Team zu trainieren.

facebook



Liebe Freunde,
kennet ihr das, wenn ihr beim Verwirklichen eurer Träume ausgebremst werdet? Ich muss einsehen, dass ich hier in Mogadischu keine Chance habe, optimal zu trainieren. Ich könnte die Wände hochgehen!

Wenn ich mit dem Team in Addis laufen kann, ergibt sich mit Sicherheit eine Möglichkeit, nach Europa zu kommen. Dann kann ich dort trainieren und 2012 in London für Somalia an den Start gehen.

Und dann bin ich Spitzensportlerin und kann mir so einen teuren Dress für Läufer und gute Sportschuhe leisten, wie sie all die anderen haben.

Und ich kann alles machen, was man so im Fernsehen sieht. Oder beim Surfen. In andere Länder reisen, ins Kino gehen oder ein Konzert besuchen.



Abbildung 3.7

Ihre Flucht beginnt also mit einer ‚legalen‘ Ausreise in die Hauptstadt Äthiopiens. Die drei Panels, die ihre Reise schildern, kommen ohne Wörter aus, aber die Gesichter Samias, ihrer Mutter sowie ihres Neffen und ihrer Nichte lassen die Lesenden ein Gefühl von Traurigkeit und wohl auch Ängstlichkeit erkennen. Vor allem kommt dem dritten Panel eine große Bedeutung zu, denn die Form des Rahmens ist nicht wie üblich dargestellt. Wie bereits im Vorfeld erklärt wurde, haben Rahmen eine wesentliche Erzählfunktion, da sie die Panels voneinander abgrenzen, ihre Reihenfolge zu verdeutlichen und dabei die Erzählung ordnen und moderieren. Weiterhin sind Rahmen in der Regel durch gerade Einzelstriche, in einer bestimmten Stärke dargestellt. Allerdings wird auch an dieser Stelle eine abweichende Form eingesetzt. Hier werden gewellte Rahmenlinien verwendet, die den „Panelinhalt als Traum oder Erinnerung ausweisen.“⁹⁷ Hierbei stellt sich aber die Frage, wessen Traum oder Erinnerung hier dargestellt werden soll. Da der Aufbruch aus Somalia auch für den Anfang des gelebten Olympiatraums stehen könnte hier, liegt es nahe, dass es sich um Samias Traum handelt.

⁹⁷ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 91.



Abbildung 3.8

Eine mögliche andere Perspektive könnte die der Mutter sein. Hier könnte der Traum für Unsicherheit stehen vor allem wegen der Art und Weise, wie die Inhalte dargestellt werden. Es scheint beinahe so, als ob die Mutter nicht in das Panel gehören würden, sondern eher abseits stehen und auf das Panel blicken. Eine Erinnerung an die Zeit, als Samia das Land verließ. Unabhängig davon welche Bedeutung diesem Abschnitt zukommt, wird nochmal die Auswirkung eines rahmenlosen Panels sehr deutlich. Außerdem tritt erneut eine Verzögerung in der Erzähltempo auf. Der Lesende nimmt sich mehr Zeit als sonst, das Panel zu ‚lesen‘ und wird dadurch tiefer in die Erzählung hineingezogen.




Sofern der Lesende die Bereitschaft hat sich in die Darbietung der Fluchtgeschichte hineinziehen zu lassen, könnte er unter Umständen verstehen, dass der Status des Geflüchteten im Großen und Ganzen zufällig ist. Darauf verweist auch Elias Bierdel als er in seinem Nachwort zu diesem Roman schreibt, dass Samia und die anderen aus Somalia nur das Unglück hatten, in einem Land aufzuwachsen das „als Musterfall eines »failed state« gilt“. (Auf Elias Bierdels Nachwort wird zu einem späteren Zeitpunkt noch weiter eingegangen.) Wie auch in der Einleitung bereits erörtert wurde, unterstützt auch der gegenwärtige Fluchtstrom aus der Ukraine ebenso diese These. Auf der Flucht zu sein hat

weniger mit der Herkunft einer Person zu tun, als vielmehr mit den Umständen, die sich ihrer Kontrolle entziehen. Ein Flüchtling zu sein ist keine Identität, sondern eine – hoffentlich – vorübergehend Lage in der sich leider immer wieder Menschen befinden. Eine ähnliche Meinung vertritt auch Hannah Arendt in ihrem Essay „Wir Flüchtlinge“, in dem sie sich folgendermaßen äußert, „Flüchtlinge sind heutzutage jene unter uns, die das Pech hatten mittellos in einem neuen Land anzukommen, und auf die Hilfe der Flüchtlingskomitees angewiesen waren.“⁹⁸ Wie in der Graphic Novel gezeigt wird, hat die Figur Samia das Unglück, aus einem Land zu kommen, das unter einem Bürgerkrieg sowie unter der Kontrolle islamischer Extremisten leidet.

Nachdem Samia in Addis Abeba angekommen ist, steht sie vor einer neuen Herausforderung. Es wird gezeigt, dass sie trotz ihrer guten Leistung aber aufgrund ihres Geschlechts, sie nicht mit dem Team in Addis Abeba trainieren darf. Genau wie in ihrem somalischen Heimatland, herrscht ein Rollenverständnis in Äthiopien, nach dem Frauen in bestimmten Bereichen, die als Domäne der Männer gelten, nicht zugelassen werden und keine Tätigkeiten ausführen dürfen. Infolge der Verweigerung der Verlängerung ihres äthiopischen Visums, hat ihre Tante Mariam die Idee, nach Europa zu fliehen. Abermals muss Samia eine Entscheidung treffen, und wieder wird dieser Prozess mithilfe eines rahmenlosen Panels dargestellt. Dieses Mal wird jedoch eine ganze Seite eingenommen, die auf die Wichtigkeit dieses Moments hindeutet. Die zwei Frauen werden auf diesem großen rahmenlosen Panel dargestellt, wie sie gegen den Verkehr laufen (Abbildung 3.9). Sie lassen die Stadt Addis Abeba hinter sich und gehen auf einen neuen unerschlossenen Weg zu, vermutlich in ein neues Leben. Die unbekannte Zukunft wird durch das Fehlen eines Panelrahmens betont. Diese Meinung vertritt auch die deutsch Doktorandin Olivia Albiero als sie sich zu dieser Szene äußert, „[t]he impossibility to ‘contain’ this scene mirrors the unimaginable challenges that the long road ahead presents. The style Kleist selects for this section of the story conveys the hardship, unpredictability, and risk this journey entails.“⁹⁹

⁹⁸ Hannah Arendt und Thomas Meyer, *Wir Flüchtlinge*, trans. Eike Geisel, 3. Auflage Hg., Reclams Universal-Bibliothek ; Nr. 19398, (Stuttgart: Reclam, 2016), 9.

⁹⁹ Olivia Albiero, "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies," *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 8, no. 1 (2019).

facebook   

Ich bin froh, dass Tante Mariam mit mir geht. Ohne sie hätte ich zu viel Angst. Wenn ich an den weiten Weg denke, wird mir bange. 1000 Kilometer. Stellt euch nur vor! Wie lange die Reise dauern wird! Und dann das Meer! Aber Hodan hat es geschafft. Und so viele andere doch auch.



Abbildung 3.9

Samia und Miriams Angst vor der Reise ist nicht nur durch das Panel erkennbar, hinzu kommt die Textebene in Form einer Facebook-Meldung von Samia: „Wenn ich an den

weiten Weg denke, wird mir bange. 1000 Kilometer. Stellt euch nur vor! Wie lange die Reise dauern wird! Und dann das Meer!“¹⁰⁰

Es sind jedoch nicht nur die Entfernung und die Furcht vor der Reise, die Samia Angst machen. Hinzu kommt die Frage nach den Schleppern und ob oder vielmehr inwieweit sie vertrauenswürdig sind. Die Angst vor diesen Menschen und die Unsicherheit, die sie ihnen gegenüber empfinden, ist in den entsprechenden Panels deutlich zu sehen. Die Männer treten zumeist entweder in grau oder als dunkle Schatten auf, ganz im Gegensatz zu den Gestalten von Samia und ihrer Tante Miriam, die deutlich in weiß abgebildet sind. Die körperliche Erscheinung der Männer ist zusätzlich amorph, was auf einem Mangel an menschlichem Verständnis hindeuten kann.¹⁰¹ Die Schlepper kümmern sich nicht übermäßig darum, das Vertrauen der Frauen zu gewinnen, sondern konzentrieren sich auf ihre Bezahlung. Das Verhandeln mit den Frauen wird nur durch Geld ausgedrückt. Albiero merkte an, dass Samia und ihre Tante bei dem Geschäft entsetzt erscheinen, als sie mit Leuten verhandeln müssen, die in ihnen Gefühle von Angst und Unsicherheit hervorrufen.¹⁰²

In der Darstellung von Samia Yusufs Flucht Ebenfalls werden oftmals Panels mit aufgelöstem Rahmen verwendet. Beispiele dafür sind die drei Panels, die Samia und ihre Tante darstellen als sie aus Addis Abeba abreisen. Die Panels zeigen die Frauen als sie durch die Stadt zum Busbahnhof gehen und damit wieder auf einem Weg in eine unsichere Zukunft hindeuten. Am ergreifendsten ist das *splash* Panel, in dem die mühsame Wanderung der Geflüchtete durch die Wüste unter der heißen, sengenden Sonne dargestellt wird. Albiero betont in ihrer Interpretation von Kleists Graphic Novel: „The panels once again lose their frames as if to suggest the impossibility of containing the struggle of the moment and the vastness of the desert the migrants have to cross.“¹⁰³ Wenngleich ihre Gesichtsausdrücke nicht sichtbar sind, ist dennoch durch ihrer gebeugte Handlung erkennbar, wie sehr diese Menschen leiden.

Die Literaturwissenschaftler Abel und Klein betonen generell, dass die Funktion solcher *splash* Panels ist, „im weiteren Erzählverlauf auf besonders relevante Handlungssituation [...] hinweisen oder eindrücklich atmosphärische Stimmungen transportieren können.“¹⁰⁴ Der in diesem Fall aufgelöste Rahmen des *splash* Panels weist darauf hin, dass auch dort, wo sie

¹⁰⁰ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 55.

¹⁰¹ vgl. Albiero, "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies."

¹⁰² vgl. Albiero, "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies."

¹⁰³ Albiero, "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies," 14.

¹⁰⁴ Abel und Klein, *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, 92.

jetzt hingehen, wieder eine unsichere Zukunft herrscht. Solche Panels helfen den Lesenden, die Gefühle der Protagonistin – und dadurch anderer Flüchtlinge – während der Flucht nachvollzuziehen. Dem Lesenden wird deutlich gemacht, dass die Schwierigkeiten, mit denen der Migrant konfrontiert ist, und seine Gefühle, die er durchmacht, nicht leicht durch die Parameter von Zeit und Raum eingedämmt werden können. Dies ist üblicherweise, eine der Funktionen des Panelrahmens.

In der Darstellung der Fluchtreise steht die Bildebene immer mehr in dem Vordergrund, während die Textebene in den Hintergrund tritt. Weniger verwendet werden die Sprechblasen, die sonst die Dialoge zwischen der Protagonistin und anderen Charakteren vermitteln. Stattdessen nutzt der Autor die bekannten Facebook-Meldungen, um Samia eine Stimme zu geben und ihre Gefühle und Verzweiflung während der Flucht an die Lesenden selbst mitzuteilen. Wie eingangs erwähnt, führen die Facebook-Meldungen eine zusätzliche narrative Ebene ein, durch die sich die Erzählung leiten lässt. Daher wird das Gewicht der Facebook-Mitteilung als eine Textebene nachdrücklich gemacht. An diesem Punkt in der Erzählung tritt ein bildlastiges Verhältnis zwischen der Text- und der Bildebene auf, wodurch der Text eher eine bloße untermalende Funktion hat. Das Wesentliche der Erzählung wird von den Bildern geliefert.

Bei der Überquerung des Mittelmeers allerdings verzichtet Kleist auf alle Textebene und rückt das Schweigen in den Fokus. Dies geschieht vor allem während des zweiten Versuches der Protagonisten das Mittelmeer zu überqueren. Dieses Schweigen wird hauptsächlich beim letzten und zweiten Versuch des Protagonisten genutzt, als sie zusammen mit mehreren anderen Geflüchteten versucht haben Europa per Boot zu erreichen. Obwohl das Boot voller Menschen ist – genau wie auf den Medienbildern, die den jeden Tag zu sehen sind – gibt es auf den sechs Seiten der Meeresüberquerung keine Gespräche oder Erzählung. Das einzige Geräusch, das zu vernehmen ist, ist das Geräusch des Bootmotors: „Brooooooooo...“¹⁰⁵ Zugleich zoomen an diesen Stellen die Panels heran, um die Gesichter der Geflüchteten oder im speziellen von Samia zu zeigen. Meistens verschwimmen die Formen der Menschen sofort, mit dem Herauszoomen des Panels. Auf zwei Seiten spiegelt sich das Boot samt Passagieren nur noch als Punkt auf der Seite wieder, was auf einen Identitätsverlust hindeuten können.

¹⁰⁵ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 126, 28.

Die Wirkung des Schweigens auf den Leser ist beeindruckend. Warley und Filewod beschreiben solche Schweigen als ein Schweigen, das spricht aber nicht zum Ausdruck kommt¹⁰⁶. Die Lesende versteht durch die Stille die Unsicherheit und Angst, die die Geflüchtete empfinden. Vermutlich gibt es keine Worte, um diese Gefühle auszudrücken, die nicht abgedroschen oder klischeehaft wirken. Daher ist es dem Lesende erlaubt, sich diese selbst vorzustellen.

iii *Die Transitorte*

Die dritte Station der Flucht, die in dieser Arbeit behandelt wird, steht für die Transit-Orte und Transit-Räume. Mit Transitorten sind Aufenthaltsorte gemeint, die Zwischenstellen, an denen die Flüchtlinge kurz unterschlüpfen dürfen und abwarten können bevor sie ihre Reise fortführen. Die Literaturwissenschaftler Bettina Bannasch und Gerhild Rochus heben in ihrer Erläuterung der Begriffe die äußeren Bedingungen hervor, die die Entscheidung der Geflüchtete weiter zu reisen wesentlich bestimmen. Der Begriff Transitort wird von ihnen als „Zwischen- und Übergangsraum[e], [...] Ort[e], an dem Menschen an-, aber keinesfalls zur Ruhe kommen, in dem sie gleichermaßen zur Weiterreise gezwungen, wie an ihr gehindert werden“¹⁰⁷ verdeutlicht. Wobei das Bleiben an einem Transitort frei gewählt sein kann. Auf der Grundlage eines solchen Verständnis von Transitorten, kann festgestellt werden, dass die Flucht selbst ein Transitort ist, zumindest wie sie in *Der Traum von Olympia* dargelegt wird. Seit die Protagonistin ihr Heimat verlassen hat, befindet sich Samia nicht nur wie alle andere Flüchtlinge auch auf der Flucht, sie befindet sich in einem ständigen Umbruch.

Ein Transit-Ort ist zudem ebenfalls ein Ort, an dem sich die Identität der Geflüchtete aufzulösen scheint und sie in den Rahmenbedingungen des neuen Ortes neue Identitätsverhältnisse verhandeln müssen. Dementsprechend ist auch die Flucht, in diesem Zusammenhang, ein Ort des scheinbaren Identitätsverlusts, nicht nur für Samia Omar Yusuf, sondern auch für die vielen anderen Flüchtlingen. Hannah Arendt deutet ebenfalls auf diese Identitätsverhandlung der Geflüchtete in ihrem Aufsatz „Wir Flüchtlinge“ hin. Sie argumentiert, dass die Identität der Geflüchtete so häufig wechselt, dass es schwierig ist für andere herauszufinden, „wer wir (die Flüchtlinge) eigentlich sind.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Warley und Filewod, "Visual Silence und Graphic Memory: An Interdisciplinary Approach to "Two Generals"."

¹⁰⁷ Bannasch Bettina und Rochus Gerhild, *Hundbuch der deutschsprachigen Exilliteratur : Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, De Gruyter handbook, (Berlin: De Gruyter, 2013), Book. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=661698&site=ehost-live>.

¹⁰⁸ Arendt und Meyer, *Wir Flüchtlinge*, 25.

Dies zeigt sich an mehreren Stellen des Romans, besonders deutlich und herausstechen als dort, wo die Protagonistin in dem Schlauchboot sitzt, das sie und weitere Flüchtlinge über das Mittelmeer nach Europa bringen soll. In der Geschichte bisher, war es dem Autor gelungen, dem Lesenden Samias Geschichte nicht nur als die einer Geflüchteten zu vermitteln, sondern auch zu reflektieren und zu zeigen, dass sie eine Person, ein Individuum ist. Sobald die Protagonistin jedoch auf das Boot oder auch andere Transportmittel verwendet, wird der Identitätskonflikte deutlich sichtbar. Plötzlich ist sie kein eigenständiger Mensch mehr, sondern eine der namen- und gesichtslosen Migrantinnen, von denen wir täglich darüber in den Nachrichten hören. Kleist schafft es allerdings immer wieder, sie aus dieser gesichtslosen Menge zu retten und die Lesenden daran zu erinnern, dass Flüchtlinge individuelle Menschen sind. Wie bereits erwähnt, ist dies auf dem Schlauchboot auf der Überfahrt nach Europa am deutlichsten. Auf den eingesetzten Panels werden die Gesichter und die Formen der Flüchtlinge überwiegend undeutlich gemalt. Kleist stellt die Geflüchteten aus der Entfernung dar, nichts ist erkennbar, lediglich dass es sich um Menschen handelt, die auf einem winzigen Boot sitzen. Dadurch wird die weit verbreitete Vorstellung der Gesellschaft von Menschen auf die Flucht bedient. Doch auf manchen Panels, kommt er räumlich immer wieder auf die Geflüchteten zu und ihre Mienen werden dadurch deutlich erkennbar. Das Raus- und Reinzoomen in die Szene der Flüchtlinge auf dem Boot sowie an anderen Stellen während die Fluchtreise, zeigt die Verhandlung der Identität der Geflüchteten. Beim Herauszoomen werden die Geflüchteten als namens- und gesichtslose Menschen auf dem Boot dargestellt. Beim Hineinzoomen hingegen werden die Lesenden mit der Identität der Geflüchtete als individuelle Persönlichkeit konfrontiert.

In *Der Traum von Olympia* erscheinen die zwei obengenannten Formen der Transitorte im Lauf der Erzählung. Ersterem kann sich Samia Yusuf jederzeit entziehen, da sie den Ort relativ frei wählen kann. Zu solchen Orten gehört beispielsweise ein notdürftiges Lager in der Nähe eines Busbahnhofes, an dem die Protagonistin mit anderen Somaliern Obdach findet, während sie auf die nächste Etappe der Reise wartet. Wie es in dem grafischen Roman gezeigt wird, sind solche Orte wichtig für die Flüchtlinge, denn hier erhalten sie Informationen über die verschiedenen Fluchtrouten nach Europa und deren jeweilige Vor- und Nachteile. Des Weiteren tauschen die Flüchtlinge sich hier über Informationen zu Transportmittel, Schleppern u. a. aus. Die Figur Samia bestätigt dies in einer ihrer Facebook-Nachrichten (Abbildung 3.10) als sie schreibt:

Ich habe in Tripolis ein Boot gefunden, das mich mitnimmt nach Italien. Es war nicht schwer. Ich habe in dem Camp, in dem ich Unterschlupf gefunden habe, Somalis getroffen. Die wissen immer, wo etwas zu finden ist.“¹⁰⁹



Abbildung 3.10

¹⁰⁹ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 105.

An dieser Stelle sei die Form des Textes hervorzuheben. Die Protagonistin wird zunächst in einem Internet-Café gezeigt, während sie die Facebook-Nachricht schreibt, die der narrativen Rede in Kleists Darstellung der Geschichte dient. Gleichzeitig werden die Gedanken der Protagonistin in einer Sprechblase preisgegeben. Hinzu kommt die Figurenrede von sowohl Samia als auch dem Besitzer des Internet-Cafés, die in Sprechblasen zu verfolgen ist. Um den Lesenden die verschiedenen Textebenen zu verdeutlichen, rahmt der Autor die Texte unterschiedlich ein. Ihre eigentlichen Gedanken werden durch einen rahmenlosen bzw. aufgelösten Textkasten dargestellt. Was sie letztendlich, abweichend von ihren Gedanken, in ihre Facebook-Nachricht schreibt, steht in einem rechteckigen Textkasten. Der Lesende erfährt durch den ersten Textkasten, von Samias Verzweiflung auf ihrer Flucht und dass sie ihren Traum bereits so gut wie aufgegeben hat. Allerdings fühlt sie jetzt auch, dass sie trotz allem näher an ihrem Ziel näher als an ihrem Zuhause ist, was der Hauptgrund dafür ist, dass sie an diesem Punkt weitermachen möchte. Sie will aus diesem Zwischenort herauskommen. „Ich denke an nichts anderes mehr als an mein Weiterkommen. [...] Ich träume nachts nicht mehr [...] Ich bin so alleine. Ich vermisse Mutter und die Kinder. Aber ich kann nicht mehr zurück. Italien ist jetzt näher als mein Zuhause, als Mogadischu.“¹¹⁰ Um sich ihre Traurigkeit und ihre verzweifelten Gedanken nicht anmerken zu lassen schreibt sie zeitgleich eine wesentlich positiver klingende Nachricht an ihre Freunde, „So Gott will, schreibe ich euch die nächste Nachricht aus Italien.“¹¹¹ Die Diskrepanz zwischen den dargestellten Gefühlen und Gedanken der Protagonistin und dem, was sie schließlich auf ihren soziale Medien schreibt, zeigt ihre innere Zerrissenheit und die häufige Tendenz einer verklärten Darstellung in den sozialen Medien. Auch wenn sie sich in einer prekären Situation befindet, wird deutlich, dass die Protagonistin eine versucht positive Botschaften an ihre Freunde zu schreiben, auch wenn diese nicht ihre tatsächliche gegenwärtige Situation widerspiegeln. Jedoch werden ihre Facebook-Nachrichten an ihrer Schwester mit fortschreitender Zeit verzweifelter: „Liebe Schwester, ich war in Gefängnis, aber jetzt bin ich o.k. Habe große Probleme in Libyen und brauche Hilfe. Hilf mir, wenn es irgendwie geht, bitte.“¹¹² Den Lesenden wird vermittelt, wie langsam die Zeit an den Transitorte vergeht. Die lange Wartezeit an diesen Orten sowohl in Khartum als auch in Sabha werden durch die Anwendung von *Landscape Panels* deutlich gemacht.

¹¹⁰ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 104.

¹¹¹ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 105.

¹¹² Kleist, *Der Traum von Olympia*, 110.

Die zweite Form des Transitories aus Kleists Erzählung listet die Orte, an denen Samia zum Bleiben gezwungen wird, und es nicht ihre Entscheidung ist, wann es soweit ist weiter zu reisen, sondern sie der Willkür anderer ausgesetzt ist. Einer dieser Orte ist ein Gefängnis in Libyen. Hier muss sie bleiben, nachdem sie wegen Geld von libyschen Milizen entführt wurde. Ein anderer beispielhafter Ort ist ein libysches Flüchtlingslager, in welches sie kommt, nachdem ihr Flüchtlingsboot, von den Küstenwache abgefangen und zurück nach Libyen gebracht wird. Diese beiden Orte werden von dem Autor unterschiedlich dargestellt. Im Gefängnis vergeht die Zeit langsam, wie sich aus der überwiegenden Verwendung von *Landscape Panels* ableiten lässt. Die Protagonistin ist allein in einem dunklen Zimmer, mit nichts darin außer einer Matte. Sie sieht niedergeschlagen aus, was durch den Inhalt der Gedankenblasen bestätigt wird: „Das wird ewig dauern, bis das Geld ankommt. Solange hocke ich in diesem Loch! [...] Warum bin ich nur hier? Ab wann lief das alles schief? Wäre ich doch nur nie losgegangen!“¹¹³ Die in ihren Äußerungen enthaltenen Ausrufezeichen weisen auf ihre Frustration hin, über den bisher wenig erfolgreichen Versuch Europa zu erreichen.

Demgegenüber steht die Darstellung des Flüchtlingslagers, mit schmalen, regelmäßig großen Panels die sich auch in gleichem Abstand voneinander befinden und die ein hohes Erzähltempo vorgeben. Hier greift der Autor auf *uniform grids* zurück, um das Erzähltempo zu steigern. Dies sind die einzigen zwei Seiten in der Erzählung auf denen diese Form des Panels benutzt wird. Der *Moment-to-Moment* Übergang zwischen den Panels lässt den Lesenden verstehen, dass die Zeit schnell vergeht und deutet auch auf die fast mechanisch ablaufenden Prozesse eines typischen Auffanglagers für Flüchtlinge in Europa hin. Diese rasante Darstellung der Flüchtlingsaufnahmezentren dient Kleist zur Kommunikation seiner Kritik an der Flüchtlingspolitik Europas. Dies ist der visuelle Bezug zu Elias Bierdels Ausführungen aus seinem Nachwort, in dem er beschreibt, wie Flüchtlinge sofort und ohne Anhörung auf die Abschiebung vorbereitet werden. Es zeigt die rigide Überwachung von Flüchtlingen, die in Lager gebracht werden, aus denen sie höchstwahrscheinlich abgeschoben werden, ohne dass sie die Möglichkeit haben, ihre Geschichte zu erzählen. Sie werden als Nummern geführt, die verarbeitet werden müssen, und nicht als Menschen, die etwas mitzuteilen haben. Auch von Albiero bestätigt, dass die Lesenden sich durch diese zwei Seiten die Lage besser vorstellen können, „Samia’s detention, the rigid policing of

¹¹³ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 100.

imprisonment and the segregation that only adds to the hardship she has already experienced.”¹¹⁴

3.3 Abschließende Paratexte

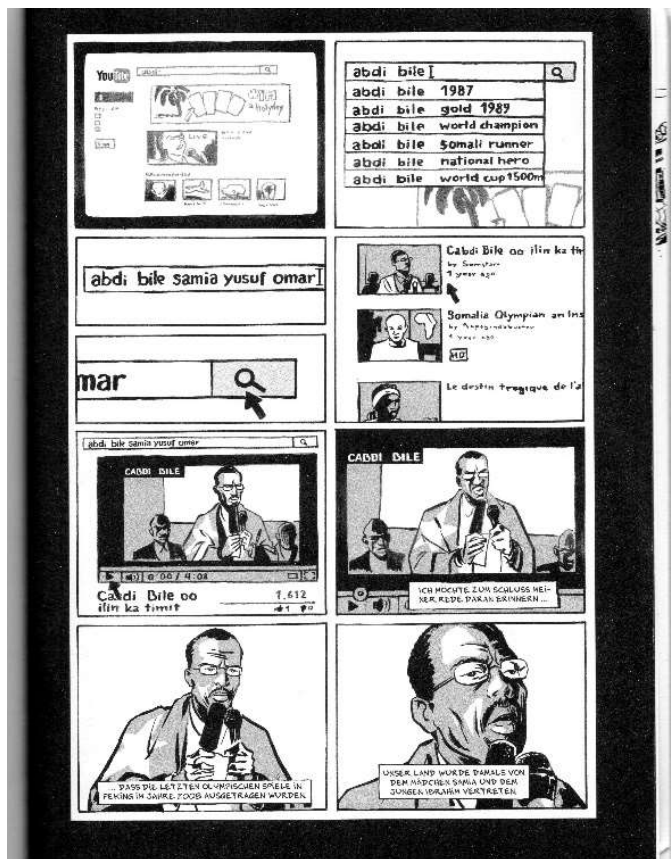


Abbildung 3.11

i Die Codas als Epiloge

Codas sind paratextueller Elemente, die eine Erzählung abschließen. Sie sind rhetorische Mittel, die in der Lage sind, einen Text zu kommentieren, hervorzuheben, zu verteidigen oder sogar zu hinterfragen.¹¹⁵ Codas können Texte, Bilder oder Video sein. In *Der Traum von Olympia* ist die Coda eine dreiseitige Bebilderung eines YouTube-Videos, also eine Mischung von textuellen und nicht-textuellen (Bild-) Elementen. Sie sind wesentlich für die Interpretation der Geschichte durch die Lesenden. Die Seiten zeigen

vorrangig den somalischen Läufer Abdi Bile bei einer Rede in London.

Abdi Bile ist ein ehemaliger Mittelstreckenläufer, der bei der Leichtathletik-Weltmeisterschaft 1987 in Rom Weltmeister im 1500-Meter-Lauf wurde und dadurch zum ersten somalischen Weltmeister in einer Sportart überhaupt wurde. Am Schluss seiner Rede, die anlässlich der Feier des Olympiasieges des britischen, aber gebürtig aus Somalia stammenden Athleten Mo Farah, ehrte er Samia Omar Yusuf. Bile ehrte Samia für ihre

¹¹⁴ Albiero, "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies," 14.

¹¹⁵ Monica Spiridon, "The (meta)narrative paratext: coda as a cunning fictional device," *Neohelicon* 37, no. 1 (2010/06/01 2010): 2, <https://doi.org/10.1007/s11059-010-0051-z>, <https://doi.org/10.1007/s11059-010-0051-z>.

Auftreten für Somalia bei den Peking Olympischen Spielen, und gab gleichzeitig ihren Tod bekannt.

Die dicken und dunklen Rahmen des Seitenlayouts sowie des Panels auf diese Seiten fallen sofort ins Auge, sie grenzen sich dadurch zu allen anderen Seiten ab. Auch wenn die Bedeutung diese außerordentlichen Rahmen nicht unmittelbar verstanden ist, sind sie auffällig genug, um den Lesenden aufmerksam zu machen. Der Leser erkennt sofort, dass den Inhalten diese Seiten durch die Rahmen betont. Laut der Comicforscher Jakob Dittmar können solche Panels als eine Abgrenzung der Narration benutzt werden: „Die Farbe und Dicke der Rahmen ist wesentlich für die Wirkung der Seite: [...] Komplette schwarze Rahmen lassen die Seiten kleiner und voller wirken. [...] und können ihn vom Rest der Seite und damit der Narration abgrenzen.“¹¹⁶

Betrachtet man die Coda-Seiten aus Kleists Graphic Novel in Hinblick auf die oben erwähnten Funktionen der Codas, so kann man davon ausgehen, dass diese Seiten sowohl die Funktion von Beweisen zur Authentizität der Geschichte als auch als Kommentar des Autors verstanden werden können. Hinsichtlich Ersterem wird der Tod der Figur von einer anerkannten Sportfigur aus Somalia weltweit bekannt gegeben. Dank der vorhandenen und veröffentlichten Aufnahmen des Suchbegriffs und YouTube-Videotitels ist es dem Lesenden möglich auf die Originalrede zuzugreifen, auf der diese Zeichnungen basieren. Albiero äußert sich dazu folgendermaßen: “By interjecting Abdi Bile’s commemorative words of Samia’s tragic destiny with scenes that represent Samia as a runner and a refugee, Kleist gives factual and emotional closure to the story.”¹¹⁷ Aber die Coda-Seiten sollen auch als Kommentar zur Identität der Figur Samia Yusuf verstanden werden. In seiner Rede bezeichnet Abdi Bile Samia Omar Yusuf als ‚Sportlerin‘, ‚Heldin‘ und als ‚eine wunderbare junge Frau‘, sie war mehr als eine anonyme ‚Geflüchtete‘. Insoweit stimmt Abdi Bile in seiner Rede mit dem Ziel des Autors überein, dass wie bereits im Vorwort besprochen, hinter Geschichte wie der von Samia mehr zu finden ist als abstrakten Zahlen, sondern vielmehr individuelle Menschenleben.

ii Das Nachwort

Das vorletzte paratextuelle Element ist das Nachwort des deutschen Journalisten, Schriftstellers und Menschenrechtlers Elias Bierdel. Dessen Buch *Ende einer Rettungsfahrt* (2006) erweckte Kleists Interesse an der Flüchtlingspolitik und -thematik, wie der Autor es

¹¹⁶ Dittmar, *Comic-Analyse*, 64.

¹¹⁷ Albiero, "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies," 10.

selbst in seinem Vorwort ausführlich. Das Nachwort scheint sowohl eine Zusammenfassung der Arbeit als auch eine Anerkennung des Autors sowie ein Kommentar über Europas Flüchtlingspolitik zu sein.

Bierdel beginnt damit die Gattung ‚Comic‘ und seine Erfahrung damit zu besprechen. Wie bereits in der Gattungserklärung ausgeführt, wurden Comics häufig entweder als Kinderliteratur abgetan oder nicht als literarische Form anerkannt. Bierdel selbst ist in einer Familie aufgewachsen, in der Comics „verpönt“¹¹⁸ waren. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass Bierdel zunächst kein begeisterter Anhänger von Comics bzw. Graphic Novels Gattung war – zumindest bevor er sich der Graphic Novel von Reinhard Kleist widmete. Dieser Sinneswandel ist wichtig zu erwähnen, denn er zeigt, wie überzeugend die Gattung der Graphic Novel sein kann und wie in diesem Fall ein aktuelles, allerdings oft verdrehtes Thema für eine breite Leserschaft zugänglich machen kann.

In seinem Nachwort geht Elias Bierdel auf die Flüchtlingskrise sowie die EU-Flüchtlingspolitik ein. Seine Kompetenz auf diesem Themengebiet wird schnell deutlich, wenn er beginnt von seinen Erfahrungen in der Flüchtlingsarbeit aus Lampedusa zu berichten: Über seine Versuche Flüchtlinge vor der Küste von Lampedusa zu retten und die damit für ihn persönlich einhergehenden Folgen, einer Anklage und Inhaftierung wegen „Menschenhandels“ durch die europäischen Behörden. Seither hat er mit „zahllosen Publikationen, Interviews, Auftritten bei Podiumsveranstaltungen oder in Radio und Fernsehen“ seither daran gearbeitet, dass die Themen ‚Flüchtlingskrise‘ sowie ‚Europas Flüchtlingspolitik‘¹¹⁹ öffentlich gemacht werden.¹²⁰ Gleichzeitig hat Bierdel durch das Veröffentlichen seines autobiografischen Buches *Ende einer Rettungsfahrt* (2006) einen Beitrag zu dem Erinnerungsdiskurs über Flüchtlinge in Europa beigetragen geleistet.

Er kritisiert die deutsche Flüchtlingspolitik, die zwar ca. 50 Prozent der Somalier, die 2013 einen Antrag stellten, Asyl bietet. Dennoch meint er, dass die Flüchtlingspolitik der Bundesregierung dafür sorgt, „dass es für die allermeisten Flüchtlinge praktisch keinen legalen Weg zu [Deutschland] gibt.“¹²¹ Bierdels Feststellung ist in Kleists Roman deutlich

¹¹⁸ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 145.

¹¹⁹ Bei Europas Flüchtlingspolitik spricht Bierdel von »Festung Europa«. Laut der Bundeszentrale für politische Bildung ‚Europa Lexikon‘, handelt dies von dem Sinnbild für die EU-Migrationspolitik wobei „restriktive Ausrichtung mit den Zielen der Kontrolle und Beschränkung von Zuwanderung“ eingesetzt wurde. Hauptkritikpunkt dabei ist die aufwendige Sicherung der EU-Außengrenzen.

¹²⁰ J Siegl, "Festung Europa," in *Das Europalexikon*, Hg. Martin Große Hüttman und Hans-Georg Wehling (3. Auflage, Bonn: J.H.W. Dietz, 2020). <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-europalexikon/176977/festung-europa/>.

¹²¹ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 145.

anhand der zahlreichen ‚illegalen‘ Kanälen sichtbar über die sowohl Protagonistin als auch anderen Flüchtlinge versuchen in die Europäische Union zu gelangen. Ebenfalls wird Europas Politik, Geflüchtete entweder durch die Küstenwache zu blockieren oder zurückzuschicken, ohne dass man sie nur angehört worden wären¹²² im Roman dargelegt. Des Weiteren ist er der Ansicht, dass „[d]ie dramatischen Schilderungen von Überlebenden sind Dokumente eines nicht erklärten Krieges [sind], den das reiche Europa mit äußerster Brutalität gegen jene führt, die es wagen, hier eine bessere Zukunft zu suchen.“¹²³

Seine Kritik an den europäischen bzw. deutschen Behörden betreffend deren Flüchtlingspolitik hat meines Erachtens doppelt motiviert: Zunächst und dies steht in Anlehnung an Kleist, ist es sein Ziel, das Bewusstsein der Rezipierenden für die Fakten und die wahre Flüchtlingssituation an den Grenzen Europas wachzuhalten. Flüchtlinge werden scheinbar um jeden Preis abgehalten und den schutzsuchenden Menschen, die sich auf der Flucht vor Krieg, Terror oder anderen schwierigen und lebensbedrohlichen Situationen befinden, wird der Grenzübertritt nahezu unmöglich gemacht. Außerdem möchte Bierdel, ebenso wie Kleist, den Flüchtlingen einen Raum in Europas Erinnerungskultur erstellen. Für diejenigen, die es geschafft haben, für diejenigen, die bei dem Versuch gestorben sind, und für diejenigen, die zurückgeschickt wurden.

Ich wünsche diesem Buch deshalb größtmögliche Verbreitung. Samia Omar Yusuf ist kein tragischer Einzelfall, sondern eine von vielen, die man lieber untergehen ließ, ehe sie etwa in der EU eine Zukunft für sich suchen könnten. [...] Samias Geschichte, ihren Namen und ihr Gesicht [wird] von dem Vergessen [gerettet].

Schließlich soll hier auch auf Bierdels Anerkennung des Autors eingegangen werden. Bierdel, der viele Erfahrungen mit Flüchtlingen und Flüchtlingsarbeit hat, hält Kleists Interpretation und Vorstellung von Samias Geschichte für ein Meisterwerk, eine Geschichte die „ohne falsches Pathos“¹²⁴ erzählt wird. Seine Bestätigung verleiht Kleists Darstellung von Samias Fluchtgeschichte und damit dem gesamten Werk eine gewisse Glaubwürdigkeit. Bierdel betont vor allem, dass es Kleist gelungen ist ohne eine absichtlich übermäßig emotionale Darstellung von Samias Geschichte eine emotionale Reaktion beim Leser hervorrufen zu können. Er stellt weiter fest, dass der Autor nicht versucht hat, aus Samia eine

¹²² Kleist, *Der Traum von Olympia*, 81-82.

¹²³ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 146.

¹²⁴ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 146.

Heldin zu machen, sondern ihre Identität als ganz normaler Teenager bzw. einer jungen Frau, die ihren Träumen nachjagt, bewahren konnte:

Denn das traurige Schicksal der somalischen Olympiateilnehmerin wird mitreißend, aber ohne falsches Pathos erzählt. Hier haben wir es eben nicht mit einer überlebensgroßen Heldenfigur zu tun, sondern mit einer ganz normalen jungen Sportlerin und ihrem altersgemäßen Traum von einer internationalen Karriere.¹²⁵

Die Figur Samia steht repräsentativ für viele junge Menschen, die versuchen sich in der modernen Welt zurechtzufinden. Der hohe Grad an Identifikationsmöglichkeiten könnte einer der Gründe sein, warum Samias Geschichte von den Lesenden so gut angenommen wird. Es wird das Leben eines normalen Menschen dargestellt, mit dem einzigen Unterschied, dass Samia in einem Land ohne Regierung aufwuchs und dadurch besondere herausfordernde Hindernisse überwinden muss.

iii Zeichenstudien von Samia Yusuf Omar: Gedächtnis, Identität und Gender

Der Autor schließt seine Graphic Novel mit einem weiteren paratextuellen Element: Einer Serie von Skizzen von dem Gesicht der Protagonistin (Abbildung 3.12). Auf der ersten Seite ist die Protagonistin als eine Sportlerin gezeichnet. Sie trägt ein T-Shirt mit der Aufschrift ‚Somalia‘, dazu trägt sie eine Sportleggings, und ihre Sportschuhe liegen neben ihr. Vermutlich soll diese Darstellung Samia Yusuf nach ihrem olympischen Wettlauf in Peking zeigen, denn sie wirkt erschöpft und trägt dieselbe Kleidung wie bei ihrem Lauf. Auf der zweiten Seite sind sechs unterschiedliche Skizzen von Samia Yusuf zu sehen. Fünf davon sind in grau-weiß gezeichnet, eines ist in schwarz-weiß gezeichnet und fällt durch schärfere Konturen auf, es rückt dadurch automatisch in den Vordergrund.

¹²⁵ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 146.

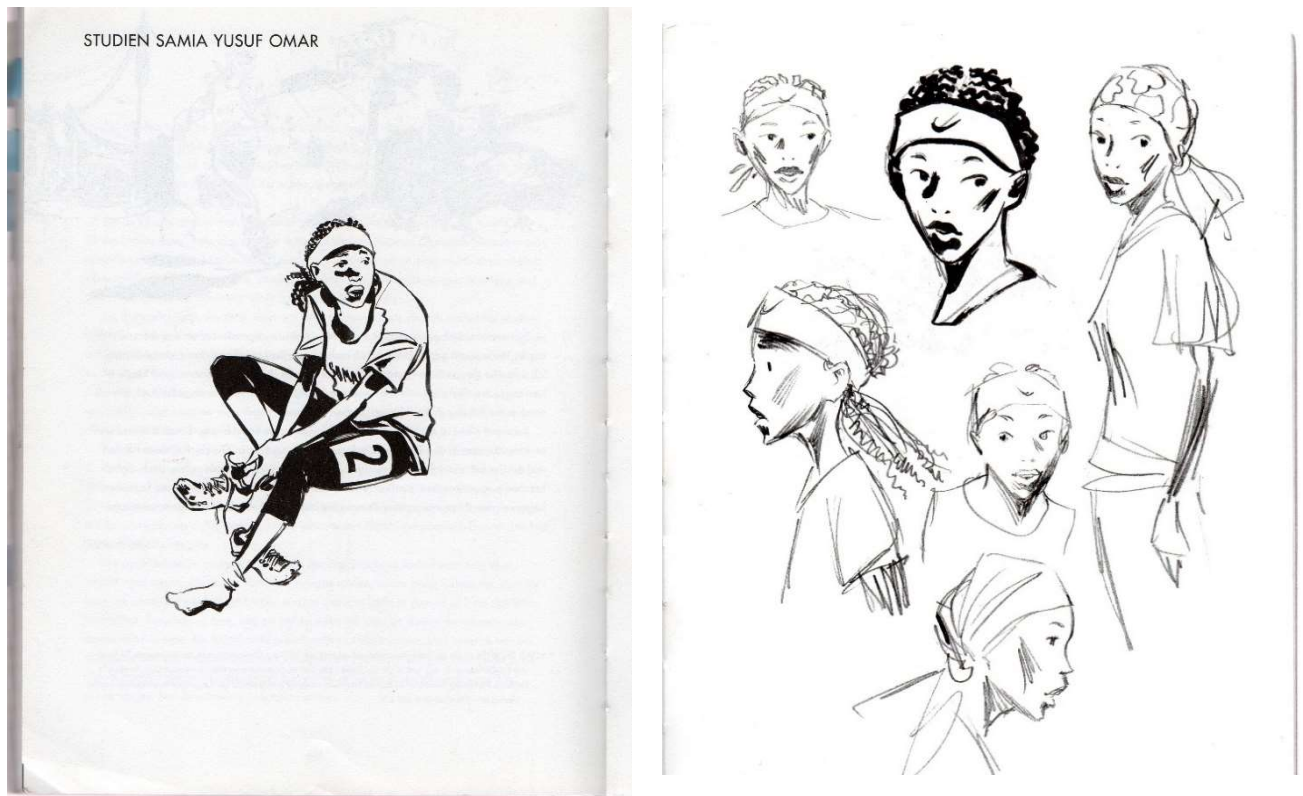


Abbildung 3.12

Dabei kommt die Frage auf, aus welchem Grund die Protagonistin so dargestellt wird und welche Botschaft den Lesenden dadurch vermittelt werden soll. Meines Erachtens werden an dieser Stelle die verschiedenen Aspekte aus Samias Leben grafisch dargestellt, die ihre Identitätsentwicklung beeinflussen. Die Identität der Protagonistin – Samia Omar Yusuf – wird jenseits ihres bloßen Flüchtlingsdaseins hervorgehoben. Der Lesende begegnet ebenso wichtigen, aber im Kontext der Fluchtgeschichte in den Hintergrund geratenen Aspekten des Daseins der Protagonistin und sieht an dieser Stelle die unterschiedlichen Stationen aus Samias Lebens zusammenkommen: Vom junge Mädchen Samia (oben links und in der Mitte) bis hin zur jungen Frau (rechte Seite und ganz unten). All diese fünf schwach skizzierten repräsentieren unterschiedliche Teile von Samias Persönlichkeit über die Zeit ihrer Entwicklung. Zusammengestellt ergibt sich ihre Identität als Sportlerin, eine Identitätszuschreibung, die in dieser Erzählung stärker betont wird als die Identität des Flüchtlings (basierend auf dem Bild, das im Vordergrund steht). Wie bereits im Theorieteil diskutiert wurde erfüllt die Literatur in diesem Fall ihren Zweck, gewissen Einfluss auf das Individuelle- und Kulturelle Erinnerungsvermögen an die Vergangenheit auszuüben. Besonders hier ist deutlich zu sehen, dass vor allem die multimodalen Ressourcen der Gattung der Graphic Novel zur Bildung von Samias Identität zu mehr als einem Flüchtling

beiträgt. Dies ist laut Neumann eine der einzigartigen Fähigkeiten der Literatur, insbesondere derjenigen, die sich mit Erinnerung befasst.

Sie (literarische Texte) [...] entwerfen mit formästhetischen Verfahren eigenständige, symbolisch verdichtete Erinnerungs- und Identitätsmodelle. Solche literarischen Inszenierungen vermögen wiederum auf die individuellen und kollektiven Dimensionen der Erinnerungskultur zurückzuwirken und damit Vergangenheitsversionen sowie Selbstbilder aktiv mitzuprägen.¹²⁶

Hier ist die Verschränkung von Literatur, Erinnerung und Identität zu sehen, die auch in *Der Traum von Olympia* erkennbar ist. Durch die Inszenierung des Lebens der Protagonistin in dem grafischen Roman, gelingt es im Rahmen der Erzählung nicht nur einen Erinnerungsraum für Samia (und somit auch anderer Geflüchteter) zu schaffen. Gleichzeitig schafft die Erzählung ein Identitätskonstrukt für die Protagonistin. Diese Behauptung stimmt mit Neumanns Argumentation zu Ansätzen von Literatur, die sich mit Identität auseinandersetzt, überein. Neumann ist der Ansicht, dass solche Arbeiten nicht nur pragmatisch-interaktive oder ästhetische Funktionen erfüllen, sondern als „elementarer anthropologischer Modus der Orientierungsbildung [erfüllen sie] spezifische Funktionen für die Identitätsformation.“¹²⁷ Auf dieser Grundlage schließt Neumann: „Identitätsarbeit, [...] ist daher auch stets Narrationsarbeit. ‚Auf die Frage ‚wer?‘ antworten, heißt [...], die Geschichte eines Lebens zu erzählen.“¹²⁸ Davon ausgehend, kann festgestellt werden, dass die Inszenierung der Geschichte der Protagonistin, dazu führt, dass ihre Identität als Geflüchteten nicht im Mittelpunkt steht, sondern Samia als Tochter, Schwester, Tante und vor allem als eine Sportlerin in den Vordergrund rückt.

Zugleich scheint es, meines Erachtens nach, dass in der Erinnerungsarbeit auch einer Form des Vergessens beteiligt sein kann. Hierbei sei noch einmal das Zitat von Birgit Neumann aus dem Theorieteil erwähnt, welches die literarische Erinnerungsarbeit als einen Akt des Auswählens und der Bearbeitung von Aspekten einer Geschichte für das lesende Publikum betrachtet. Folglich ist literarische Erinnerungsarbeit auch eine Form des Vergessens, denn eine literarische Darstellung kann nicht alle Aspekte einer Geschichte abdecken. Auch in Kleists Darstellung von Samias Geschichte ist dies der Fall. Auch wenn die Lebensgeschichte

¹²⁶ Birgitt Neumann, "Literatur, Erinnerung und Identität," in *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft : Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Hg. Astrid Erll und Asgar Nünning (Berlin: De Gruyter, 2005), 149 - 50.

¹²⁷ Neumann, "Literatur, Erinnerung und Identität."

¹²⁸ Neumann, "Literatur, Erinnerung und Identität," 155.

der Protagonist erinnert und durch das Medium der Graphic Novel dargestellt wird, werden gleichzeitig Teile ihrer Geschichte unwillkürlich ‚vergessen‘, hier insbesondere eines Vergessens ihres Geschlechts.

In Kleists Graphic Novel ist die Gestaltung der Protagonistin fokussiert auf das Individuum und dessen Träume und Wünsche, und dessen Wandlung, aufgrund bestimmter Bedingungen, zu einem Geflüchteten. Allerdings ist in dieser Darstellung besonders auffällig, dass die Individualisierung Samias beinahe jugenhaft, zumindest aber androgyn erscheint. Zwar werden die in Somalia vorherrschenden Geschlechterrolle, die sie bedienen müsste, thematisiert, beispielsweise dass sich Sportrennen in Somalia für Frauen nicht gehören. Trotzdem weist die konstruierte Samia-Figur kaum traditionell feminine Züge auf. Für diese Behauptung lassen sich einige Indizien finden.

Zunächst wird Samia bei ihrer Fluchtvorbereitung dargestellt. Die Lesenden begleiten sie bei ihrer Entscheidung, was sie auf der Flucht mitzunehmen muss und sehen die Figur der Protagonistin umgeben von Kleidern und Dingen, die sie auf die Flucht brauchen könnte. Als Text-Ebene dient in diesem Fall eine Facebook-Nachricht an ihre Freunde, die auch den Lesenden erklären was sie alles mitnehmen möchte: „Liebe Freunde! Ich packe meine Sachen für die Reise. [...] Ich nehme eine leichte Nylontasche mit. Darin habe ich zwei Hosen, drei T-Shirts und ein Sweatshirt. [...] Ein Handtuch, Zahnbürste und zwei Kopftücher.“ Interessanterweise sind keine weiblichen Produkte, wie beispielsweise ein BH oder typisch weibliche Hygieneartikel in ihrer Tasche zu sehen. Meines Erachtens gehörten diese zu den notwendigen Dingen, die eine 20-jährige Frau auf einer Reise braucht, vor allem dann, wenn der Zeitpunkt der Ankunft nicht ersichtlich ist.

Zum anderen berichtet der grafische Roman, obwohl die Erzählung von einer jungen Frau handelt, die um die zwanzig Jahre alt ist, von keinerlei Verliebtheiten oder Zärtlichkeiten gegenüber anderen Personen, ausgenommen der Beziehung zur Mutter oder den Kindern ihrer Geschwister. Außerdem gibt es keinerlei Betonung ihrer weiblichen Körperteile. Sie trägt meistens nur ein T-Shirt oder ein Sweatshirt mit Jogginghose und oft ist es nur das Kopftuch, nicht ihr Gesicht oder ihr Körper, der deutlich markiert, dass es sich um eine weibliche Figur handelt.

Dabei stellt sich die Frage, aus welchem Grund die Figur ohne traditionelle weibliche Züge gezeichnet wurde. Zum einen könnte dies als Bestrebung verstanden werden, die Geschichte allen zugänglich zu machen – sowohl einem weiblichem als auch einem männlichen

Publikum. Denn schließlich liegt der Schwerpunkt der Geschichte nicht auf den Herausforderungen, denen Samia als Frau auf der Flucht gegenübersteht, sondern eher auf den Schwierigkeiten, die sie als Sportlerin, während ihres Versuchs ihr Ziel zu erreichen, überwinden muss. Da es in gleicher Weise für Männer als auch für Frauen nachempfindbar ist sich den Herausforderungen auf dem Weg zum angestrebten Ziel zu stellen, kann Samias Geschichte eine breite Leserschaft erreichen.

Dies ist vor allem in der Jugendliteratur wichtig, unter welcher Kleists *Der Traum von Olympia* auch eingeordnet ist. Die Wissenschaftlerin Robin Moeller beispielsweise stellt fest, dass es ein wichtiger Aspekt für jugendlichen Lesenden des Graphic Novels ist, sich mit den Charakteren zu identifizieren.¹²⁹ Diese Mit-Identifikation kann entweder durch die Handlung oder durch die Hauptfigur (männlich und/oder weiblich) erreicht werden. Ein ähnliches Beispiel gibt es in Nora Dåsnes *Ubesvart Anrop* (2021), ebenfalls ein jugendlicher grafischer Roman. Obwohl es sich um ein anderes Thema als ‚Flucht‘ und ‚Vertreibung‘ handelt, hat diese Graphic Novel auch eine weibliche Protagonistin, die sich mit den Folgen des Terroranschlags vom 22. Juli in Norwegen befasst. Allerdings ist anhand der Darstellung der Protagonistin auf der Titelseite nicht unmittelbar zu erkennen, dass es sich um eine Frau handelt. Eher könnte vermutet werden, dass es aufgrund des kurzen Haarschnittes und keinen erkennbaren weiblichen körperlichen Eigenschaften ein Junge sein könnte. Auf Grund dieser Beispiele kann die These aufgestellt werden, dass (jugendliche) grafische Literatur, die weiblichen Protagonisten gewidmet ist, die Geschlechtsverhältnisse zur Interpretation offen lassen, um ein breiteres Publikum anzusprechen.

Nichtsdestotrotz vertrete ich die Auffassung, dass die Betrachtung und Behandlung der genderspezifischen Verhältnisse notwendig und wichtig ist, die herausstechende Bedeutung in diesem Fall aber das Entkommen der Protagonistin und die Darlegung der Identitätsentwicklung ist, und daraus entstehend der Beitrag des Werks zum kulturellen Gedächtnis zum Thema Flucht, vor allem von Frauen, im Vordergrund steht. Folglich führt das Nichteinbeziehen der geschlechtlichen Aspekte der Protagonistin in ihre Fluchtgeschichte, die schließlich auch ihre Erinnerung prägen, zu einer unvollständigen Schilderung ihrer Geschichte. Diese Annahme unterstützt Neumann insofern, dass obwohl die individuelle Identität nicht vollständig in Selbstgeschichten aufgehen [kann], es existieren doch andere Formen der Identitätskonstitution und -präsentation.“

¹²⁹ Robin. A Moeller, "Aren't These Boy Books?: High School Students' Readings of Gender in Graphic Novels" *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 54, no. 7 (2011), <https://doi.org/10.1598/JA.AL.54.7.1>.

Die deutsche Kulturwissenschaftlerin Claudia Öhlschläger setzte sich mit genderspezifischer Erinnerung und dem Körper als Ort der Erinnerung auseinander. Sie plädiert dafür, dass das Geschlecht und im anderen Fall der Körper auch als Ort der Erinnerung wahrgenommen wird und „ihn für Konzepte des kulturellen Gedächtnisses ernst zu nehmen.“¹³⁰

Der Körper wäre so gesehen als ein Symbolisierungsfeld zu betrachten, an dem sich Spuren kultureller Sinn- und Bedeutungsstiftung entziffern lassen, also auch Spuren der Verdrängung, der Unterdrückung, der traumatischen Erfahrung.¹³¹

Laut Claudia Öhlschläger ist dies in der literarischen Darstellung von Erinnerungsgeschichte kein neues Phänomen, vor allem wenn es sich um weiblichen Erinnerungsgeschichte handelt. Sie greift auf Freudsche Gedächtniskonzepte der Psychoanalyse zurück und deutet damit auf den Funktionszusammenhang von Gedächtnis und Geschlecht. Im Mittelpunkt ihres Arguments steht, dass gelebte und/oder traumatische Erfahrungen Spuren im Körper/im Geschlecht hinterlassen, die nur mit der Berücksichtigung, des Geschlechts/Körpers erinnert werden können. Wenn dieser Teil aus der Erinnerungstätigkeit ausgenommen wurde, bedeutet dies, dass die Gedächtnisarbeit ‚nicht vollständig‘ ist.

In der Unähnlichkeit von Original und Abbild berührt sich die Erinnerungstätigkeit mit der Trauma-Arbeit, [...] dass manifeste Inhalte bzw. Bilder nur in entstellter Form lesbar sind: am Ort des Anderen. [...] der Ort des Weiblichen [steht] in der westlichen Kulturgeschichte mit dem Vergessenen, dem Verdrängten und dem Ausgeschlossenen in Zusammenhang steht [...].¹³²

In der Gedächtnisforschungstradition ist das Verhältnis zwischen Gender und Gedächtnis sowie die Verwobenheit zwischen Erinnerung und Identität bereits festgelegt. In Ersterem wird der Unterschied der Erinnerbarkeit zwischen Männern und Frauen in Hinblick auf die Erinnerung von traumatischen Erfahrungen betont. Außerdem wird hinterfragt inwiefern Vorstellungen von der Natur des ‚Weiblichen‘ und des ‚Männlichen‘, die Tradierung von Geschichten, sowie deren Verdrängung oder Verleugnung bestimmen.¹³³ In Letzterem wird so Neumann die Interdependenz von Erinnern und Vergessen für die Identitätskonstitution

¹³⁰ Claudia Öhlschläger, "Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur," Hg. Astrid Erll und Asgar Nünning, *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (De Gruyter, 2005). 229.

¹³¹ Öhlschläger, "Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur," 229.

¹³² Öhlschläger, "Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur," 230.

¹³³ Öhlschläger, "Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur."

akzentuiert, die von „besonderer Brisanz“¹³⁴ ist. Somit bedeutet die Annahme einer auf Erinnerung beruhenden *personal identity* auch, dass bei Gedächtnisverlust die Integrität der Identität in Frage steht.

Diese beiden Aussagen verdeutlichen zugleich das Bedürfnis, geschlechtsspezifische Aspekte der Gedächtnisforschung, sowie die Konsequenzen zu berücksichtigen, die sich ergeben können, wenn identitätsstiftenden Aspekten einer Geschichte nicht berücksichtigt werden. Ein wesentlicher Aspekt von Samias Identität ist ihr Geschlecht, wenn dies bei der Nacherzählung ihrer Geschichte nicht einbezogen wird, könnte es als ein Verlust ihrer Identität ausgelegt werden.

In Hinblick auf diese Betrachtung drängt sich die Frage auf, warum der Aspekt des Geschlechts in (jugendlichen) Graphic Novels nicht hervorgehoben sind. In dieser Arbeit kann allerdings keine endgültige Antwort darauf gegeben werden. Die Frage bedarf einer näheren Betrachtung, was über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde, aber könnte als Ausgangspunkt für eine weitere Untersuchung dienen.

¹³⁴ Neumann, "Literatur, Erinnerung und Identität," 152.

Abgesehen von der stetigen Weiterentwicklung des Comics scheint sich diese Form des Erzählens der Interpretation und Inkorporation in Literatur zu sperren – die *Textgattung Comic* gewinnt durch das Zusammenwirken von Bildern und Texten erheblich an Komplexität, die man mit rein literatur- oder kunstwissenschaftlichem Instrumentarium nicht umfassend entschlüsseln kann.

Jakob F. Dittmar

4. Ergebnis

In der vorliegenden Arbeit besteht das Ziel herauszufinden, wie die Gattung der Graphic Novel mit dem Thema ‚Flucht‘ umgeht und genau zu fragen, wie die Geschichte einer Geflüchteten – Samia Omar Yusuf – in der Graphic Novel *Der Traum von Olympia* mithilfe der Multimodalität sowie den semiotischen Ressourcen der Gattung dargestellt wurde, um die Lesenden zu involvieren. Dabei wurde auch versucht herauszufinden, wie die Darstellung solcher Geschichten hilft, die Lesenden stärker in das Thema einzubeziehen und solche Flüchtlingsgeschichten in das kollektive Gedächtnis Europas aufzunehmen. Dadurch soll der Beitrag der Gattung zu Flucht, Vertreibung und Migration gezeigt werden.

4.1 *Der Traum von Olympia* und das Thema ‚Flucht‘

Graphic Novels nutzen ihre einzigartigen multimodalen Eigenschaften, um ihre Themen prägnant und leicht verständlich darzustellen. Die Gattung besitzt die Ressourcen Individuen aus der Menge zu retten. Ihre Modalitäten von Bild und Text, sowie die semiotischen Ressourcen wie Farben, Räume, Helligkeit usw., arbeiten ineinander verstrickt zusammen, um ihre Themen einem breiten Publikum – sowohl jung als auch alt – zu präsentieren. Insbesondere in grafischen Biografien kommen persönliche Erzählungen, historische Darstellung und Journalismus zusammen, um zeigen somit, dass Comics das Potenzial haben, verschiedene Formen eines „dokumentarischen Geschichtenerzählens“¹³⁵ aufzunehmen und kreativ neu zu gestalten. In Kleists *Der Traum von Olympia* versteht der Lesende, wie die journalistischen Bemühungen des Autors sowie seine mimetische Konstruktion und Darstellung von Figuren diese in der Realität ihrer Erzählungen verankern. Darüber hinaus

¹³⁵ Albiero, "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies," 20.

verankern die Paratexte des Autors die Geschichte in den faktischen Zusammenhängen der Biografie.

Im *Traum von Olympia* wird dem Leser eine Geschichte präsentiert, die vielleicht unfassbar erscheint, trotzdem nicht einzigartig. Dem Lesenden wird eine zuordenbare Protagonistin präsentiert: eine junge Frau, die leidenschaftlich versucht, ihre Träume wahr werden zu lassen. Die Geschichte stellt nicht eine überlebensgroße Heldenfigur dar, vielmehr eine Person, mit dem sich jeder identifizieren kann. Ihre Geschichte wird mithilfe des einzigartigen Mediums der Graphic Novels präsentiert, das die Verwendung zweier Modalitäten sowie Zeichensysteme zur Kommunikation einsetzt. Durch die Überlagerung von Bildern und Texten sowie weiteren räumlichen Informationen kann sich der Leser ein Verständnis für Samias Fluchtversuch verschaffen: Die Gründe, die zu Samias Entscheidung führten, aus Somalia zu fliehen; die Hindernisse und Schwierigkeiten, denen sie auf ihrem Weg begegnete; ihre zwei gescheiterten Versuche, Europa zu erreichen; und ihre Zweifel am Ende, all dies wird durch die Verwendung von zwei Modalitäten sowie Semiotische Ressourcen dargestellt. Dies führt zu einer fast persönlichen Erfahrung für den Leser, da die Beteiligung des Lesers an der Interpretation dieser Ressourcen und Modalitäten in Graphic Novels erforderlich ist. Dadurch kann eine Perspektive der Geflüchteten als ein Individuum über die vorherrschende Wahrnehmung der Flüchtling als Opfer oder nicht handelnde Wesen hinaus erstellt werden.

Die Paratexte spielen auch eine wichtige Rolle in der Fluchtdarstellung des Graphic Novels *Der Traum von Olympia*, um die Geschichte von Samia Yusuf in den Vordergrund zu stellen. Zunächst bieten die paratextuellen Elemente einen erinnerungspolitischen Kontext innerhalb der Geschichte erzählt wird. Das Vorwort und das Nachwort bieten eine kritische Perspektive auf die bestehenden politischen Rahmenbedingungen der EU in Bezug auf die Aufnahme und Behandlung von Flüchtlingen, die innerhalb ihrer Grenzen ankommen. Sowohl Reinhard Kleist als auch Elias Bierdel kritisieren scharf die Politik, mit der Flüchtlinge entweder davon abgehalten werden nach Europa zu kommen oder sie nach ihrer Ankunft in einem Lager zu isolieren.

Weiterhin werden die Aspekte der Identität durch sowohl die YouTube Cudas als auch die Zeichenstudien von Samia vertieft. Diese Zeichen heben die Identität der Protagonistin als ein Individuum hervor, entgegen der teilweise vorherrschenden gesellschaftlichen Vorstellungen den Geflüchteten, als unerwünschte und verzweifelte Menschen. Zugleich erreicht die YouTube Cudas dasselbe. Die zeigen uns, dass Samia einne ganz normale Person

war, die nur das Unglück hätte in einem von Krieg und Terror herrschenden Land aufzuwachsen.

4.2 Der Traum von Olympia: Erinnerungstheoretische Zugänge

Reinhard Kleists Beschreibung von Samias Geschichte schafft nicht nur für die Protagonisten einen Gedächtnisraum, sondern auch für die vielen anderen, die aufgrund Vertreibung und anderen Krisen in Bewegung sind. Damit wird den Geflüchteten ein Erinnerungsraum im kollektiven und kulturellen Gedächtnis Europas geschaffen. Unter Einbezug von Erlls und Nünning's Konzepten des Gedächtnisses, dient diese Geschichte als ein gelungenes Beispiel für Gedächtnis in der Literatur, wie es von den beiden Wissenschaftlern theoretisch vorgestellt wurde. Hier geht es um ein literarisches Werk, das sich mit der Erinnerung einer vergangenen Fluchterfahrung auseinandersetzt. Durch die Inszenierung der Geschichte durch das Medium der Graphic Novel wird die kulturelle sowie kollektive Wahrnehmung von Flucht und Geflüchteten geprägt. Vor allem werden die Umstände deutlich, die zur Entscheidung einer Flucht und damit der bewussten Entscheidung zum Flüchtlingsdasein führen. Den Lesenden wird bewusst gemacht, dass ‚Geflüchteter‘ keine Identität ist, sondern ein Zustand. Des Weiteren hilft es dem Lesenden auch zu verstehen, dass jeder aufgrund von Umständen, die außerhalb seiner Kontrolle liegen, zum Geflüchteten werden kann. Somit wird deutlich, wie Erinnerung eine Illusion der Mimesis erzeugt.

Ein zweiter Aspekt ist die Anlehnung an Erlls und Nünning's Mimesis des Gedächtnisses, die bereits erklärt wurde. Wie zuvor beschrieben wurde, nehmen literarische Werke Bezug auf die außerliterarische Welt und in Medium der Fiktion beobachtbar macht. Birgit Neumann erklärt wie Literatur diese außerliterarischen Ereignisse darstellen und dadurch neue Gedächtnismodelle erschaffen kann:

They configure memory representations because they select and edit elements of culturally given discourse: They combine the real and the imaginary, the remembered and the forgotten, and, by means of narrative devices, imaginatively explore the workings of memory, thus offering new perspectives on the past.¹³⁶

Sie erläutert weiterhin, dass solche phantasievollen Erkundungen der Vergangenheit die Fähigkeit haben, das Verständnis des Lesers von der Vergangenheit zu beeinflussen und somit die kulturell vorherrschenden Versionen des Gedächtnisses neu zu gestalten. Dementsprechend, führt sie fort, dass „through its aesthetic structure – [literature] paves the

¹³⁶ Neumann, "The Literary Representations of Memory," 334.

way for cultural change.”¹³⁷ Diese Perspektive hebt das ‚schöpferische‘ Potenzial der Literatur zusätzlich hervor, einen Aspekt, den ich in Verbindung mit der Schaffung eines Gedächtnisraums für die Geflüchteten besonders betonen möchte.

Wie in dem Analyseteil gezeigt wurde, erklärt dieses Zitat von Neumann prägnant, welchen Beitrag die Gattung des Graphic Novels zu der Erstellung eines Gedächtnisraums nicht nur für die Protagonistin hier im Besonderen, aber auch für andere Geflüchtete im Allgemeinen leisten kann. Die Geschichte zeigt der Leserschaft, entgegen der teilweise vorherrschenden gesellschaftlichen Vorstellungen den Geflüchteten, als unerwünschte und verzweifelte Menschen, dass es sich vielmehr um Individuen handelt, die zum großen Teil von ihnen selbst unkontrollierte Gründe für ihre Flucht haben. Diese Menschen treffen die Entscheidung, ihr Leben zu riskieren, da sie dies als ihre einzige Überlebenschance ansehen. Es verleiht einer entmenschlichten Gruppe von Menschen einen humanisierenden Aspekt.

Wie bereits in den theoretischen Überlegungen diskutiert wurde, ahmen literarische Werke, laut Neumann, keine existierenden Versionen von Erinnerungen nach, sondern sie produzieren, im Akt des Diskurses eben die jene Vergangenheit, die sie zu beschreiben vorgeben.¹³⁸ Außerdem ist literarische Erinnerungsarbeit von den gesellschaftlichen Bedürfnissen der Gegenwart geprägt. Diese nehmen, wie im Fall von Kleists Werk, Bezug auf der außeliterarischen Welt und pflegen sie in die Darstellung bzw. Rekonstruktion von vergangenen Ereignissen ein. *Der Traum von Olympia* stellt die Fluchtgeschichte Samia Omar Yusufs dar, allerdings ist diese Schilderung von den Begegnungen des Autors mit anderen Geflüchteten, sowie seiner Wahrnehmung der politischen Behandlung der Flüchtlingskrise geprägt. Durch seine Darstellung der Geschichte Samias und ihrer Fluchtreise, kritisiert der Autor somit auch wirkungsvoll die EU-Politik der Abschreckung, der Abschottung und der Abschiebung von Flüchtlingen, die „immer mehr Todesopfer [fordert], unter denen, die sich in Sicherheit bringen wollen.“¹³⁹ Die Erzählung kritisiert die teilweise vorherrschende Auffassung von Flüchtlingen, die als Bedrohung oder als Menschen ohne Selbstbestimmung wahrgenommen werden, und die um jeden Preis nach Europa kommen wollen. Dies führt lediglich zu einer Wahrnehmung der Alterität der Geflüchteten. Von daher kann behauptet wird, dass *Der Traum von Olympia* nicht nur eine Fluchtgeschichte darstellt, sondern auch eine erinnerungspolitische Funktion erfüllt.

¹³⁷ Neumann, "The Literary Representations of Memory," 341.

¹³⁸ Neumann, "The Literary Representations of Memory," 334.

¹³⁹ Kleist, *Der Traum von Olympia*, 146.

4.3 Graphic Novels und das Thema Flucht

Zunächst soll gezeigt werden, dass Graphic Novels die Fähigkeit besitzen, Flüchtlingsgeschichten so zu darstellen, dass sie für die Lesenden zugänglich sind. Dank ihrer Bild- und Schriftsprache Modalitäten, sowie die semiotischen Ressourcen kann die Geschichte eines Flüchtlings anschaulicher dargestellt werden als nur in Texte mit einer Modalität. Auch wenn ein Text kann viele Informationen zu den Lesenden vermitteln, der Lesende muss sich selbst vorstellen, wie diese Informationen aussieht. Im Gegensatz kann ein Bild in kurzer Zeit die Eigenschaften zeigen, für deren Beschreibung der Text lange braucht. Die Kombination der verschiedenen Modalitäten gibt dem Lesenden einen unmittelbaren Zugang zur Geschichte, da ihm sowohl eine visuelle als auch eine textuelle Darstellung von Ereignissen präsentiert wird. Gleichzeitig können die Lesenden räumliche Informationen (z. B. über die Umgebung, in der sich der Protagonist befindet) und sogar in einigen Fällen auditive Informationen erhalten. All dies zusammengenommen ergibt sich der Vorteil der Graphic Novel gegenüber reinen Texten.

Des Weiteren erfüllen Graphic Novels und spezifisch ‚Graphic Biography‘, laut Albiero noch eine weitere Funktion. Durch die visuelle Modalität, können Graphic Novels die unsichtbaren und namenlosen Geflüchteten, vermenschlichen und sie sichtbar machen – im Gegensatz zu reinen Fakten und Zahlen, die durch Medienberichte vermittelt werden.

In its hybrid nature of image and text, fact and fiction, the graphic biography becomes a space of encounter and exchange where new stories can enter the main narrative. By bringing ‘distant’ figures closer to the readers and giving them a face, biographies in the comics medium visualize and humanize stories that often remain hidden behind facts and historical accounts.¹⁴⁰

Die Fähigkeit dem namenlosen Flüchtling ein Gesicht zu geben ist offensichtlich der Hauptvorteil, den Graphic Novels gegenüber anderen Textformen haben, die sich mit diesem Thema befassen. Dadurch entwickeln sich nachvollziehbare Flüchtlingsgeschichten, die zum Lesenden, aufgrund der Bildung eines klaren Gesichts, eine fast schon persönliche Bindung herstellt.

Schließlich handelt es sich um komplexe Vergangenheitsversionen, mit denen die Literatur dem Lesenden die Themen ‚Flucht‘ und ‚Vertreibung‘ anders vermitteln kann als es die schnellen Medienberichte in der Regel tun. Literatur hat die Fähigkeit, dem Lesende

¹⁴⁰ Albiero, "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies," 20 - 21.

Flüchtlingsgeschichten näher zu bringen, indem sie beispielsweise die Identität der Person über den Flüchtlingsstatus hinaus geltend machen. Sie kann der Gesellschaft Faktoren vermitteln, die dazu führen, dass eine Person zu einem Flüchtling wird und vermitteln warum diese Menschen eine solche gefährvolle Reise auf sich nehmen. Ferner, um es noch einmal in den Worten von Reinhard Kleists zu verdeutlichen, verbergen sich hinter den Randnotizen der Medien zur Flüchtlingspolitik Schicksale und hinter den abstrakten Zahlen Menschenleben. Literatur kann die Gesellschaft darauf aufmerksam machen.

Darüber hinaus kommt noch eine weitere Rolle der Literatur hinzu. Die deutsche Anglistin Birgit Neumann stellt fest dass „Literature is therefore never a simple reflection of pre-existing cultural discourses; rather, it proactively contributes to the negotiation of cultural memory.“¹⁴¹ Wie bereits im Theoriekapitel erörtert, kann Literatur durch die Inszenierung früherer Ereignisse neue Perspektiven auf die Vergangenheit bieten und so als Akteur des kulturellen Wandels fungieren. Eine Funktion, die auch Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia* erfüllt, indem er dem Leser Fluchtgründe und neue Perspektiven auf das Thema Flüchtlinge aufzeigt. Dies geschieht insbesondere durch die pädagogische Verwendung des Romans, der in diesem Essay bisher nicht erörtert wurde. Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia* wird für den pädagogischen Einsatz an deutschen Gymnasien empfohlen und richtet sich hauptsächlich an Schüler*innen der 9. bis 13. Klasse. Es soll gezeigt werden, dass:

Die Beschäftigung mit Fluchtliteratur im Unterricht kann für die Herausforderungen unserer Zeit sensibilisieren, unseren Blick weiten und uns begreifen lassen, was in den Menschen vor sich geht, die gerade auf dem Weg nach Europa sind. Behutsam eingesetzt, kann sie auch zur Verständigung führen.¹⁴²

Die pädagogische Verwendung von Fluchtliteratur in Schulen hilft dabei das kulturelle Gedächtnis an Flucht und Geflüchtete zu prägen, und das Thema auch jenseits der Mediendarstellung zu präsentieren. Durch die Präsentation solcher Themen in Schulen können junge Erwachsene aktuelle Ereignisse erfahren, die über abstrakte Fakten oder gesellschaftliche Klischees hinausgehen. Es hilft ihnen, auf fundierte Weise über diese Themen nachzudenken, was dann ihr Verständnis für wichtige soziale Themen beeinflussen kann.

¹⁴¹ Neumann, "The Literary Representations of Memory," 335.

¹⁴² Manuela Hantschel, *Unterrichtsmodell für die Klassen 9 - 13: Der Traum von Olympia*, (Hamburg: Carlsen in der Schule. Ideen für den Unterricht).

5. Zusammenfassung und Ausblick

In dieser Arbeit ist anhand Reinhard Kleists *Der Traum von Olympia* gezeigt worden, auf welche Weise die Gattung der Graphic Novel mit dem Thema ‚Flucht‘ umgeht. Vornehmlich wie die Gattung die Fluchtgeschichte für seine Leserschaft präsentiert. Es zeigt sich daher, dass aufgrund seiner Multimodalität sowie die Anwendung seiner semiotischen Ressourcen, Graphic Novels die Fähigkeit haben, die Geschichte der Geflüchteten zugänglich für seine Leserschaft darzustellen und dadurch einen prägenden Eindruck bei den Lesenden zu hinterlassen. Es wird gezeigt, wie die paratextuellen Elemente einen Rahmen bilden, in dem der Autor die Geschichte von Samia verankern und präsentieren kann. Es dokumentiert die Bemühungen, Samias Geschichte möglichst sachlich nacherzählen zu können und wo dies nicht möglich war, fikionalisierte Elemente auf die Erfahrungen anderer Geflüchteter zu stützen. Somit steht diese Erzählung stellvertretend für die Erfahrungen andere Geflüchteten.

Die paratextuellen Elemente bieten auch einen Interpretationsrahmen, innerhalb dessen der Autor den Lesern zeigen möchte, wie diese Geschichte Teil des kulturellen Gedächtnisses Europas ist. Die Kritik an der europäischen Flüchtlingspolitik und deren Beitrag zur Notlage der Schutzsuchenden auf dem Kontinent werden in den paratextuellen Elementen des Vor- und Nachworts thematisiert und geben dieser Erzählung einen erinnerungspolitischen Rahmen.

Als Teil der Analyse wurde auch die Darstellung der Protagonistin als junge Frau problematisiert, in dem Sinne, dass festgestellt wurde, dass ihre Weiblichkeit nur begrenzt vermittelt wurde. Darin könnte eine künftige Forschungsmöglichkeit liegen; eine breite angelegte Untersuchung von weiblichen Figuren in Graphic Novels. Dabei stellt sich die Frage, ob weibliche Charaktere in Graphic Novels unterschiedlich behandelt werden, je nachdem, an welches Publikum sie gerichtet sind.

6. Literaturverzeichnis

- Abel, Julia , und Christian Klein. *Comics and Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016.
- Albiero, Olivia. "When Public Figures Become Comics. Reinhard Kleist's Graphic Biographies." *DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 8, no. 1 (2019): 6-23.
- Arendt, Hannah, und Thomas Meyer. *Wir Flüchtlinge*. Übersetzung: Eike Geisel. Reclams Universal-Bibliothek ; Nr. 19398. 3. Auflage. Stuttgart: Reclam, 2016.
- Bettina, Bannasch, und Rochus Gerhild. *Handbuch Der Deutschsprachigen Exilliteratur : Von Heinrich Heine Bis Herta Müller*. De Gruyter Handbook. Berlin: De Gruyter, 2013. Buch.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=661698&site=ehost-live>
- Bischoff, Doerte. *Fluchtgeschichten: Narrative, Genres, Intertextualität*. Universität Hamburg (2020).
- Die Flucht Von Samia Yusuf Omar - Zeichner Reinhard Kleist Im Boulevard-Fernsehen*, Sendung am 23/02/2015, 2015, auf ARD.
<https://www.youtube.com/watch?v=CCpKY5X2gMs>
- Dittmar, Jakob F. *Comic-Analyse*. 2. überarbeitete Auflage. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2017.
- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis Und Erinnerungskulturellen*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2011.
- Erll, Astrid, und Asgar Nünning. "Gedächtniskonzepte Der Literaturwissenschaft: Ein Überblick." In *Literatur - Erinnerung - Identität. Theoriekonzeptionen Und Fallstudien*, Herausgegeben von Astrid Erll, Marion Gymnich und Asgar Nünning, 3 - 28. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- . "Literaturwissenschaftliche Konzept Von Gedächtnis: Ein Einführender Überblick." In *Gedchtniskonzepte der Literaturwissenschaft : Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Herausgegeben von Asgar Nünning and Astrid Erll Berlin: De Gruyter, 2005.

- Frahm, Ole. *Die Sprache Des Comics*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Übersetzung: Jane E. Lewin. Literature, Culture, Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. doi:DOI: 10.1017/CBO9780511549373.
<https://www.cambridge.org/core/books/paratexts/8E570577FE5C3C417DEB6B70EA8A714D>
- Grünewald, Dietrich. "Der Traum Vom Besseren Leben – Das Thema Migration Im Comic." In *Krieg und Migration im Comic: Interdisziplinäre Analysen*, Herausgegeben von Düsseldorf icon transcript Verlag, 2020.
- Hantschel, Manuela. *Unterrichtsmodell Für Die Klassen 9 - 13: Der Traum Von Olympia*. Hamburg, Carlsen in der Schule. Ideen für den Unterricht.
- Kleist, Reinhard. *Der Traum Von Olympia*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2017.
- Krug, Teresa. "The Story of Samia Omar, the Olympic Runner Who Drowned in the Med." In *The Guardian*. United Kingdom Guardian News and Media Limited, 2016.
<https://www.theguardian.com/world/2016/aug/03/the-story-of-samia-omar-the-olympic-runner-who-drowned-in-the-med>
- Kuhlman, Martha. "The Autobiographical and Biographical Graphic Novel." In *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, Herausgegeben von Stephen E. Tabachnick. Cambridge Companions to Literature, 113-29. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics*. Herausgegeben von Mark Martin. New York: HarperCollins Publishers, 1993.
- Moeller, Robin. A. "Aren't These Boy Books?: High School Students' Readings of Gender in Graphic Novels ". *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 54, no. 7 (2011): 476 - 84.
<https://doi.org/10.1598/JA AL.54.7.1>.
- Neumann, Birgitt. "The Literary Representations of Memory." In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Herausgegeben von Astrid Erll, Asgar Nünning und Sara B. Young, 333 - 43. Berlin: De Gruyter, 2008.
- . "Literatur, Erinnerung Und Identität." In *Gedächtniskonzepte Der Literaturwissenschaft : Theoretische Grundlegung Und Anwendungsperspektiven*,

- Herausgegeben von Astrid Erll und Asgar Nünning, 149 - 78. Berlin: De Gruyter, 2005.
- Öhlschläger, Claudia. "Gender/Körper, Gedächtnis Und Literatur." In *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Herausgegeben von Astrid Erll und Asgar Nünning De Gruyter, 2005.
- Packard, Stephan, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas R. A. Wilde, and Janina Wildfeuer. "Multimodale Comicanalyse." In *Comicanalyse: Eine Einführung*, Herausgegeben von Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas R. A. Wilde und Janina Wildfeuer, 49-72. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019.
- . "Semiotische Comicanalyse." In *Comicanalyse: Eine Einführung*, Herausgegeben von Stephan Packard, Andreas Rauscher, Véronique Sina, Jan-Noël Thon, Lukas R. A. Wilde und Janina Wildfeuer, 13-48. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019.
- Platthaus, Andreas. "Das Kriegskind Comic." In *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen*, Herausgegeben von icon Düsseldorf Bielefeld: transcript Verlag, 2020.
- Schlögel, Karl. *Im Raume Lesen Wir Die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte Und Geopolitik*. München: Carl Hansen Verlag, 2003.
- Siegl, J. "Festung Europa." In *Das Europalexikon*, Herausgegeben von Martin Große Hüttman und Hans-Georg Wehling. 3. Auflage. Bonn: J.H.W. Dietz, 2020. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-europalexikon/176977/festung-europa/>.
- Spiridon, Monica. "The (Meta)Narrative Paratext: Coda as a Cunning Fictional Device." *Neohelicon* 37, no. 1 (2010/06/01 2010): 53-62. <https://doi.org/10.1007/s11059-010-0051-z>.
- Stanitzek, Georg. "Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung." In *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Herausgegeben von Klaus Kreimeier and Georg Stanitzek Berlin/Boston: De Gruyter Akademie Forschung, 2004 <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1022045&site=ehost-live>

- Stulfauth-Trabert, Mara, und Florian Trabert. "Kartierung Der Flucht - Karten in Migrations-Comics." In *Krieg und Migration im Comic : Interdisziplinre Analysen*, Herausgegeben von icon Dusseldorf Bielefeld: transcript Verlag, 2020.
- Teichert, Frida, und Sarah Steidl. "Bilderfolgung Von Flucht Und Exil. Grafische Literatur Als Reflexionsmedium Von Entortungsgeschichten." *Exilograph* Sommer 2017, no. 26 (2017): 1-5.
- Trojanow, Ilija. *Nach Der Flucht*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2017.
- "Operational Data Portal: Ukraine Refugee Situation." 2022, Stand 18.04.2022, <https://data2.unhcr.org/en/situations/ukraine>
- "Zahlen & Fakten Zu Menschen Auf Der Flucht." 2021, Stand 5.11.2021, <https://www.uno-fluechtlingshilfe.de/informieren/fluechtlingszahlen>
- Warberg, Silje. "Grafisk Litteratur." In *Norsk 5 - 10. Litteraturboka*, 2018.
- Warley, Linda, und Alan Filewod. "Visual Silence and Graphic Memory: An Interdisciplinary Approach to "Two Generals"." In *Canadian Graphic : Picturing Life Narratives. Life Writing Series.*, Herausgegeben von Linda Warley und Candida Rfkind Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press, 2016 <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1423742&site=ehost-live>
- Weiner, S., und W. Eisner. *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*. 2. Auflage: NBM Publishing, 2012. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=517935&site=ehost-live>

