

Paula Friedericke Hartmann

Der Holocaust in der Graphic Novel

Zur Darstellung der Shoah-Erinnerung in dem multimodalen Projekt *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022).

Masteroppgave i Tysk
Veileder: Jan Süselbeck
Mai 2023

Paula Friedericke Hartmann

Der Holocaust in der Graphic Novel

Zur Darstellung der Shoah-Erinnerung in dem multimodalen Projekt *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022).

Masteroppgave i Tysk
Veileder: Jan Süselbeck
Mai 2023

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



Kunnskap for en bedre verden

Zusammenfassung

In der Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022) werden vier verschiedene Erinnerungen an eine Kindheit im Holocaust in Graphic Novels präsentiert und durch Anhänge kommentiert und komplementiert. Das Ziel dieser Masterarbeit ist es herauszufinden, *wie* die Kindheitserinnerungen in den einzelnen Sequenzen thematisiert und dargestellt werden und *warum* beziehungsweise *wie* die Anthologie einen Effekt auf das kollektive Gedächtnis haben könnte.

Zur Beantwortung dieser Leitfrage werden die individuellen Erinnerungen in den grafischen Primärtexten mithilfe der semiotischen, multimodalen und narratologischen Comicanalyse analysiert. Auch die Funktion der Anhänge wird im Rahmen eines potenziellen Effektes der Anthologie im kollektiven Gedächtnis näher betrachtet.

Die Analyse zeigt, dass episodisch-autobiographische Erinnerungen auf verschiedene Weisen in den drei grafischen Narrativen thematisiert werden. Die Kombination von Bild- und Textebene ermöglicht dynamische Wechsel der Zeitebenen und Fokalisierung, die dazu beitragen, die individuellen Gedächtnisleistungen der Zeitzeugen effektiv zu realisieren. Durch die Anhänge wird die Anthologie zu einem Beitrag der professionellen Vermittlung der autobiographischen Erinnerung, denn in ihnen werden der Erarbeitungsprozess, die geschichtlichen Kontexte und das Projekt näher erklärt.

Die wissenschaftliche Ergänzung ermöglicht es, die Anthologie als Wegweiser für weitere ähnliche Projekte zu sehen und die multimodalen Primärtexte als ernstzunehmende Beiträge zur internationalen Shoah-Gedächtniskultur wahrzunehmen. Die Sammlung könnte im Falle einer positiven Rezeption in Zukunft sowohl als Speichermedium wie auch Funktionsgedächtnis funktionieren. *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* hält unterschiedliche Kindheitserinnerungen in Graphic Novels fest und ordnet die Erinnerungen in die offizielle Geschichte ein. Gleichzeitig hat die Anthologie auch das Potenzial, andere Zeitzeugen zu erreichen und diese selbst zum Erinnern und Erzählen zu ermutigen.

Sammendrag

Antologien *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022), består av tre grafiske noveller og fire vedlegg. I primærtekstene blir fire ulike minner fra en barndom i Holocaust presentert og gjennom fire vedlegg supplert. Målet med denne masteroppgaven er å finne ut *hvordan* barndomsminnene tas opp og presenteres i de enkelte sekvensene og *hvilken* effekt antologien kan ha på det kollektive minnet.

For å undersøke denne problemstillinga blir de individuelle minnene i de grafiske novellene analysert ved hjelp av semiotiske, multimodale og narratologiske tegneserieanalyser. Funksjonen til vedleggene er å kommentere og utvide de presenterte minnene i primærtekstene på forskjellig vis. Disse opplysningene skal hjelpe til å avklare den mulige effekten antologien har på det kollektivet minnet.

Analysen viser at det å presentere individuelle minner i grafisk litteratur kan gjøres på forskjellige måter. Kombinasjonen av bilde- og tekstnivåer muliggjør dynamiske fortellinger, som skifter effektivt mellom diegetiske nivåer og forskjellige fokaliseringer. Beskrivelsen av utviklingsprosessen, de historiske kontekstene og selve prosjektet gjør antologien til et profesjonelt produkt som viser fram selvbiografisk hukommelse.

Vedleggene gjør det mulig å se antologien som en veiviser for andre lignende prosjekter og for å oppfatte de multimodale primærtekstene som seriøse bidrag i den internasjonale Shoah-minnekulturen. Ved en positiv mottakelse vil samlingen kunne fungere både som et lagringsmedium og som et funksjonelt minne i fremtiden. *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* registrerer forskjellige erfaringene til jødiske barn i grafiske noveller og sorterer minnene i den offisielle historien. Samtidig har antologien også et potensiale til å nå andre samtidsvitner og videre oppmuntre dem selv til å huske og fortelle.

Abstract

The anthology *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022)¹, consists of three graphic novellas and four appendices. In the primary texts, four different memories from a childhood in the Holocaust are multimodally presented and supplemented through four appendices. The aim of this master's thesis is to research how childhood memories are recorded and presented in the Graphic Novels and what effect the anthology can have on the collective memory.

To investigate this issue, the individual memories in the Graphic Novels are analyzed using the semiotic, multimodal and narratological comic analysis. The function of the appendices is to comment and expand on the presented memories in the primary texts in different ways. This information should help to clarify the possible effect of the anthology on the collective memory.

The analysis shows that presenting individual memories in graphic literature can be done in different ways. The combination of image and text levels enables dynamic narratives, which shift effectively between diegetic levels and different focalizations. The description of the development process, the historical contexts and the project itself make the anthology a professional contribution to the formulation of autobiographical memory.

The appendices make it possible to see the anthology as a guide for other similar projects and to perceive the multimodal primary texts as serious contributions in the international Shoah memory culture. If it is received positively, the collection will be able to function both as a storage medium and as a functional memory in the future. *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* records the experiences of Jewish children in Graphic Novels and sorts the memories into the official history. At the same time, the anthology also has the potential to reach other contemporary witnesses and further encourage them themselves to remember and to tell.

¹ In English: *But I Live: Three Stories of Child Survivors of the Holocaust* (2022).

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während der letzten Jahre unterstützt und bei der Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen haben.

Mein herzlichster Dank richtet sich an meinen Betreuer Jan Süselbeck, der mich mit hilfreichen, positiven Anregungen sowie konstruktiver Kritik stets unterstützt hat. Sein immenses Wissen und seine Ratschläge haben mich während des Masterstudiums fachlich wachsen lassen.

Ein weiterer Dank gilt allen Angestellten der Deutschsektion an der NTNU. Durch viele gute Diskussionen und interessante wie aufschlussreiche Vorlesungen im Laufe des Studiums konnte die Idee zu einer solchen Masterarbeit in mir reifen.

Zudem möchte ich mich bei meinen Eltern und meinen Brüdern bedanken. Durch Ermutigungen und Verständnis haben sie mich immer unterstützt. Euer Rückhalt – nicht nur während des Schreibens dieser Masterarbeit, sondern während des gesamten Studiums hat mir stets Halt gegeben.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinem lieben Freund Staale, für Zuspruch, Geduld, Interesse an meiner Arbeit und die unentbehrliche Abwechslung im Alltag. Auch unsere kleine Münsterländerin Bonny verdient großen Dank für die notwendige emotionalen Unterstützung und die unzähligen Touren an frischer Luft, die immer wieder für einen freien Kopf gesorgt haben.

Inhaltsverzeichnis

1 Die letzten Zeitzeugen	1
1.1 Erläuterung der Fragestellung	3
1.2 Zur Struktur dieser Arbeit	4
2 <i>Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust</i>	7
2.1 Zur Einführung in die drei Shoah-Kindheitserinnerungen.....	7
2.1.1 Emmie Arbel	8
2.1.2 David Schaffer.....	9
2.1.3 Nico und Rolf Kamp	10
3 Theorie.....	11
3.1 Grafische Literatur	11
3.1.1 Terminologische Erläuterung	11
3.1.2 Multimodalität erfordert eine neue Begrifflichkeit	13
3.1.3 Zur Gattungsgeschichte des Comics	16
3.1.4 Aktualität der grafischen Literatur	21
3.2 Individuelles und kollektives Erinnern	24
3.2.1 Das individuelle Gedächtnis.....	25
3.2.2 Das kollektive Gedächtnis.....	32
3.3 Die geschichtswissenschaftliche Methode Oral History: Individuelle Erinnerungen in der kollektiven Geschichtsschreibung.....	42
4 Methode.....	45
4.1 Methodische Ansätze im Comic	45
4.1.1 Semiotische Ressourcen	45
4.1.2 Multimodale Ressourcen	47
4.1.3 Narratologische Ressourcen	50
5 Analyse	53
5.1 Die Primärtexte	53

5.1.1 <i>Aber ich lebe: Nach den Erinnerungen von Emmie Arbel</i>	53
5.1.2 <i>Jenseits der Regeln: Nach den Erinnerungen von David Schaffer</i>	64
5.1.3 <i>Dreizehn Geheimnisse: Nach den Erinnerungen von Rolf und Nico Kamp</i>	73
5.1.4 Überlegung zur Gattung: Graphic Memoirs.....	80
5.2 Die Funktion der Anhänge der Anthologie	83
5.2.1 Die Anhänge als Peritexte	83
5.2.2 <i>Hinter den Kulissen</i>	85
5.2.3 <i>Wie das Leben weiterging</i>	88
5.2.4 <i>Die historischen Hintergründe</i>	90
5.2.5 <i>Über dieses Projekt</i>	91
5.3 Die Methode Oral History als Wegweiser des Projektes	93
6 Schlussbetrachtung	97
6.1 Die grafischen Darstellungen der Erinnerungen	97
6.2 Das Zusammenspiel von Primärtexten und Anhängen	102
6.3 Das Potenzial der Anthologie im kollektiven Gedächtnis	103
7 Fazit	107
8 Ausblicke	110
Literaturverzeichnis	113
Anhang	119

Darüber zu sprechen, ist unmöglich, darüber zu schweigen, verboten.

Elie Wiesel

1 Die letzten Zeitzeugen

Am achten Mai 1945 endete der Zweite Weltkrieg und mit ihm der Holocaust² in Europa. Seit der Befreiung durch die Rote Armee sind fast 80 Jahre vergangen.

Die heute noch nicht gestorbenen Überlebenden waren damals Kinder. Sie gehören der letzten Generation an, die den Zweiten Weltkrieg durchlebte und heute noch davon berichten kann. Die zeitliche Distanz ist die Herausforderung, der wir heute gegenüberstehen. Das Zeitfenster einer möglichen Dokumentation durch Zeitzeugen schließt sich. Die Generationen, die den Holocaust selbst erlebt haben, verschwinden (Erl, 2011, S. 3). Nur noch sehr wenige Menschen sind heute im Stande, von den eigens miterlebten Ereignissen dieser Zeiten zu berichten.

Die überlebenden Opfer des Holocaust verarbeiten ihre Traumata sehr unterschiedlich. Viele der Leidtragenden zogen es vor, jahrelang über das Thema zu schweigen (vgl. Schmid, 2022), um sich selbst oder ihre Familie zu schützen. Andere entschieden sich, Bücher zu veröffentlichen, über die Erfahrungen offen zu sprechen. Einige, wie Ruth Klüger, Primo Levi oder Saul Friedländer, nutzen auch die eigene Geschichte, um zu einer zukünftigen Vermeidung der Wiederholung der Geschichte beizutragen.

Ein Zeitzeuge³ eines solch dramatischen Ereignisses zu sein, ist eine psychische Last, denn die Auseinandersetzung mit einer traumatischen Vergangenheit ist nicht immer einfach. Darüber zu sprechen, mag für viele unmöglich erscheinen, allerdings ist die Alternative des Schweigens für die Gesellschaft gefährlicher (vgl. Wiesel, 1968), denn der Holocaust darf nicht in Vergessenheit geraten. Es gilt ihn zu gedenken und zu erinnern, um Wiederholungen in Zukunft vorzubeugen. Deshalb wäre es interessant, die Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022) mit ihren Darstellungen der Shoah näher zu betrachten.

Immer wieder erschienen in den letzten Jahren neue Berichte, die sich mit den Geschehnissen im Rahmen der Shoah und der dazugehörigen Erinnerungen beschäftigen und auseinandersetzen. Somit kann das kollektive Gedächtnis der Shoah fortbestehen. Doch schon sehr bald wird es keine individuellen Rückblicke aus erster Hand mehr geben, die in dieses kollektive Gedenken eingespeist werden können. Es ist also an der Zeit, den letzten Erinnerungen an eine Kindheit im Nationalsozialismus Aufmerksamkeit zu schenken, diese

² Der „Holocaust“ bezeichnet die systematische Verfolgung und Massenermordung während des Nationalsozialismus von 1933-1945. Die „Shoah“ ist das hebräische Äquivalent und bedeutet übersetzt Katastrophe, oder Untergang.

³ Die weibliche Form wird im folgenden Text bei allen in Frage kommenden Substantiven mitgedacht, wenn auch in dieser Arbeit nur das maskuline Substantiv verwendet wird.

zu studieren und für neue Generationen festzuhalten, bevor es zu spät ist. Die Erinnerungskultur zur Shoah muss so lang wie möglich lebendig gehalten werden. Nicht nur das geschichtliche Geschehen, sondern auch Emotionen und Erfahrungen der Opfer müssen aufgefangen werden. Nur die Zeitzeugen können das Geschehene mit all seinen Schmerzen und Konsequenzen aus ihren eigenen Erfahrungen an die nächsten Generationen weitergeben.

Erinnerungen sind nach Astrid Erll zwar „[...] hochgradig selektive und von Abrufsituationen abhängige Rekonstruktionen“ (Erll, 2011, S. 7), jedoch sind individuelle Gedächtnisleistungen und das Wiedergeben erlebter Situationen für die kollektive Erinnerung von Bedeutung. Wie in einer Debatte über die Historiographie in den 1980er-Jahren deutlich wird, ist das Einlassen individueller Erinnerungen und Erfahrungen (A. Assmann, 2021, S. 49) in die Geschichtsschreibung sehr wichtig, denn die Historisierung traumatischer Themen und Ereignisse basierend auf Fakten, kann schwierig und herausfordernd sein (Erll, 2011, S. 42; A. Assmann, 2021, S. 48). Laut Erll sind „Erinnerungspraxis und deren Reflexion [...] um die Jahrtausendwende zu einem gesamtulturellen, interdisziplinären und internationalen Phänomen geworden.“ (2011, S. 1). Beim genaueren Hinsehen fällt auf, dass es schon in den 1980er-Jahren in den USA einen Aufschwung in der *Aktualität des Memory-Diskurses* gab (Erll, 2011, S. 2). In den 1990er-Jahren kam es auch in Deutschland zu einem regelrechten Gedächtnis-Boom. Die Aktualität der Erinnerungsreflexion und -kultur ist eventuell auf den historischen Transformationsprozess und auf das baldige Ausbleiben der aktuellen Zeitzeugen des Holocausts zurückzuführen.

Die Erinnerungen in *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* werden als multimodale Erzählungen präsentiert. Drei Zeitzeugenberichte werden als Graphic Novels wiedergegeben. Dies ist in Bezug auf die Gegenwart besonders interessant, denn nicht nur der Erinnerungsdiskurs der Shoah hat sich im Laufe der letzten 30 Jahre verändert. Auch die Digitalisierung unseres Lebens und somit das Lesen und der Umgang mit Medien entwickelt sich (Lauer, 2020, S. 17). Die Kombination von Bild und Text begegnet uns im Alltag immer häufiger, sei dies in den sozialen Medien oder im Internet allgemein. Auch die Aufarbeitung traumatischer Themen in multimodalen Darstellungen ist üblicher geworden. In den 1980er-Jahren gewannen multimodale Texte wie beispielsweise Comics mit ihren ausdrucksstarken Bildern auch viele erwachsene Leser, sowohl im englischen als auch im deutschen Sprachraum (Wrobel, 2015, S. 4). Heutzutage werden multimodale Medien wie zum Beispiel Graphic Novels benutzt, um geschichtliche⁴ wie auch aktuelle Themen⁵ aufzugreifen und

⁴ Beispiel: *Den russiske revolusjon* von Kristian Krohg-Sørensen (2017). Auf Deutsch: die russische Revolution. Übersetzt von PFH.

realitätsnah darzustellen (Wrobel, 2015, S. 9). Die grafische Literatur dient anscheinend schon länger nicht mehr eigens der Unterhaltung oder ist allein als Kinderliteratur zu verstehen.

Der Zeitpunkt des Verschwindens der Zeitzeugen eines prekären historischen Geschehens trifft demnach auf eine sich steigernde Popularität neuer grafischer Medien. Dies macht die Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* für ein literaturmedien- und kulturwissenschaftliches Forschungsprojekt interessant. Im Fokus dieser Studie sollen deshalb die multimedialen Repräsentationen der in der Anthologie präsentierten Erinnerungen stehen und deren Einordnung in die heutige Erinnerungskultur.

1.1 Erläuterung der Fragestellung

Die kanadische Literaturwissenschaftlerin Charlotte Schallié machte es sich in den Jahren 2019 bis 2022 zur Aufgabe, ein Team von Künstlern und Historikern zu versammeln und die Erinnerungen von vier Zeitzeugen zu dokumentieren. Inspiriert durch ihren damals 13-jährigen Sohn entstand die Idee, die Erinnerungen der Holocaustüberlebenden als grafische Erzählungen⁶ wiederzugeben und sie somit auch für eine größere Lesergruppe zugänglich zu machen (Libicki, Seliktar, Yelin, 2022, S. 137). Durch individuelle Reflexionen und historische Kontexte werden die Narrative ergänzt. Im Mai 2022 erschien die Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*⁷ zuerst auf Englisch und wenige Monate später auf Deutsch.

In dieser Studie möchte ich mich primär mit den dargestellten Erinnerungen der Zeitzeugen in den einzelnen grafischen Narrativen beschäftigen. Jedoch sind auch sie Kapitel im Anhang von Interesse. Denn deren Ergänzung machen neugierig, sich die Sammlung mit all ihren Elementen als potenziellen Beitrag in der europäischen Erinnerungskultur und des kollektiven Gedächtnisses genauer anzusehen.

Alle vier Zeitzeugen erzählen von spezifischen und überstandenen Begebenheiten während des Holocausts. Es sind individuelle Rekonstruktionen, die aus der Gegenwart heraus neu formuliert, von drei verschiedenen Künstlern in grafische Sequenzen dargestellt und durch den Anhang ergänzt wurden.

Mich interessiert, *wie* die Kindheitserinnerungen in den einzelnen Sequenzen thematisiert und dargestellt werden und *warum* beziehungsweise *wie* die Anthologie einen Effekt auf das

⁵ Beispiel: *Fine: a comic about gender* von Rhea Ewing (2022). Auf Deutsch: Alles ok: ein Comic über Gender. Übersetzt von PFH.

⁶ Charlotte Schallié bezeichnet in *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* die einzelnen Sequenzen selbst als „Graphic Narratives“ (Libicki, et al., 2022, S.137).

⁷ Originaltitel: *But I Live: Three Stories of Child Survivors of the Holocaust* (31.05.2022), auf Deutsch erschienen am 21.07.2022.

kollektive Gedächtnis haben könnte. Um diese Fragen zu beantworten, wird in der vorliegenden Studie herausgearbeitet, inwiefern die Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022) eine innovative Form multimodaler Geschichtsvermittlung leistet und mit welchen Mitteln der Graphic-Narrative-Band dies erreicht.

1.2 Zur Struktur dieser Arbeit

Um eine präzise Analyse zu ermöglichen, werden in dieser Studie sowohl die grafische Literatur in den Primärtexten wie auch der Anhang der Anthologie analysiert.

Um dem Leser dieser Arbeit einen bestmöglichen Überblick der zu analysierenden Sammlung zu verschaffen, wird im folgenden Abschnitt dieser Studie zunächst auf die verschiedenen Kapitel der behandelten Publikation eingegangen. In Hinblick auf die multimodalen Sequenzen der Anthologie wird im Rahmen der in dieser Studie präsentierten Theorie die *grafische Literatur* beleuchtet und auf die Terminologie, die Geschichte der Gattungsentwicklung des Comics und auf verschiedene Formate eingegangen. Die Forschungsarbeiten von Will Eisner (2008)⁸, Scott McCloud (1994)⁹ und die Anthologie von Julie Abel und Christian Klein (2016)¹⁰ werden an dieser Stelle von Bedeutung sein. Des Weiteren soll in diesem Kapitel auch auf die Aufarbeitungsmöglichkeiten und die Aktualität in der grafischen Literatur verdeutlicht werden. Hierbei werden Forschungsarbeiten und Überlegungen von Gerhard Lauer (2020)¹¹, Dieter Wrobel (2015)¹² und Thomas Merten (2021)¹³ zentral sein.

Auch die Begriffe *Erinnerung* und *Gedächtnis* müssen in einem Forschungskontext genauer betrachtet werden. Sowohl das individuelle Erinnern und dessen Bezug zur Gegenwart sowie das kollektive Gedächtnis werden in dieser Arbeit näher erläutert. Dies ist notwendig, weil die drei Primärtexte der Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* individuelle Erinnerungen der Zeitzeugen wiedergeben, während im Anhang sowohl individuelle Reflexionen aus der Gegenwart als auch die offizielle Geschichtsschreibung ihren Platz findet. Für diesen Teil der Arbeit stehen die Forschungsarbeiten von Maurice Halbwachs (1985, 1991)¹⁴ sowie Astrid Erll (2011)¹⁵, Jan

⁸ Eisner, W. (2008). *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. New York City: Ww Norton & Co.

⁹ McCloud, S. (1993). *Understanding Comics*. New York: HarperCollins Publishers.

¹⁰ Abel, J. & Klein, C. (2016). *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

¹¹ Lauer, G. (2020). *Lesen im digitalen Zeitalter*. Darmstadt: wbgAcademic.

¹² Wrobel, D. (2015). *Graphic Novels*. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht 42(252). (S. 4-14).

¹³ Merten, T. (2021). *Die Shoah im Comic seit 2000: Erinnern zeichnen*. Berlin: De Gruyter.

¹⁴ Halbwachs, M. (1985). *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Halbwachs, M. (1991). *Das kollektive Gedächtnis* Frankfurt am Main: Fischer.

¹⁵ Erll, A. (2011). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur*. Weimar: J.B. Metzler.

Assmann (1988, 1994, 1996)¹⁶ und Aleida Assmann (2018, 2021)¹⁷ im Zentrum. Aber auch die Forschungen von Harald Welzer (2010)¹⁸ und Jeffrey K. Olick (1999)¹⁹ prägen die Studien der Erinnerungskultur und werden in dieser Arbeit berücksichtigt. Um das Erinnern an sich zu verstehen, wird zusätzlich auf verschiedenen Überlegungen und Theorieansätze von Daniel Schacter (2001)²⁰ und Endel Tulving (1983, 1985)²¹ zurückgegriffen.

Da sich die Methode *Oral History* aus den Überlegungen rund um das kollektive Gedächtnis entwickelt und diese für die Analyse der Anthologie von Belang sein wird, wird auch diese genauer erklärt werden. Hierbei wird neben den bisher genannten Autoren auch auf Arbeiten und Kritiken von Saul Friedländer (2007)²² und Ruth Klüger (2006, 2011)²³ zurückgegriffen. Diese Forscher und Autoren beschäftigten sich ausgiebig mit der Geschichtsschreibung des Holocaust, dessen Darstellung in der Literatur und der Historisierung von individuellen Erinnerungen.

Um die multimodalen Kapitel angemessen analysieren zu können, werden in der Methodepräsentation dieser Arbeit drei aktuellen Methoden, die sich auf das Analysieren von grafischen Texten konzentrieren, erläutert. Die verwendeten Theorien und Methoden beruhen hierbei auf Stephan Packard et al. (2019)²⁴.

In den anschließenden Analysen, in denen die Darstellung der individuellen Erinnerungen sowie die Einfügung der Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* in ein kollektives Gedächtnis untersucht werden, werden die von Nünning & Erll

¹⁶ Assmann, J. (1988). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. in J. Assmann & T. Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*. (S. 9-19). Frankfurt: Suhrkamp.

Assmann, A. & Assmann, J. (1994). Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: K. Merten, S. J. Schmidt, S. Weischenberg (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, (S. 114-140). Opladen, Leverkusen: Westdeutscher.

Assmann, J. (1996). Kulturelle und literarische Texte, in: Antonio Loprieno (Hrsg.), *Ancient Egyptian Literature. History and Forms*, (S. 59-82). Leiden: Brill.

¹⁷ Assmann, A. (2018). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. (1. Aufl. im Verlag). München: C.H.Beck.

Assmann, A. (2021). *Der lange Schatten der Vergangenheit*. (4. Aufl.). München: C.H.Beck.

¹⁸ Welzer, H. (21. Juni 2010). Erinnerungskultur und Zukunftsgedächtnis. In: bpb (Hrsg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte*. (S. 16-22). Das Parlament.

¹⁹ Olick, J.K. (1999). Collective Memory: The Two Cultures In: *Sociological Theory* 17(3), S. 333-348.

²⁰ Schacter, D. (2001). *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Leipzig: Rowohlt.

²¹ Tulving, E. (1983). *Elements of episodic Memory*. Oxford: Oxford UP & Tulving, E. (1985). How many Memory systems are there? In: *American Psychologist*. Band 40, (S. 385–398).

²² Friedländer, S. (2007). *Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*. Göttingen: Wallstein.

²³ Klüger, R. (2006). *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein.

Klüger, R. (05.05.2011). *Respekt vor den Opfern, Sprache statt Gerede, Trauer statt Rührung* (Parlamentskorrespondenz Nr. 447).

²⁴ Packard, S., Rauscher, A., Sina, V., Thona, J.-N., Wilde, L.R.A., Wildfeuer, J. (2019). *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

(2005)²⁵ erarbeiteten Ansätze aus der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung wegweisend sein. Auch die Kapitel im Anhang sollen auf ihre eventuelle Bedeutsamkeit und Tragweite untersucht werden. In der anschließenden Konklusion werden alle Ansätze miteinander verknüpft.

²⁵ Basseler, M., Birke, B. (2005). Mimesis des Erinnerns. In Erll, A. & Nünning, A. (Red.) *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (123-148). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.

Erll, A. (2005). Literatur als Medium des kollektiven Erinnerns. In Erll, A. & Nünning, A. (Red.) *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (249-276). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.

2 Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust

2.1 Zur Einführung in die drei Shoah-Kindheitserinnerungen

In *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022) erinnern sich die Zeitzeugen Emmie Arbel, David Schaffer und die Brüder Nico und Rolf Kamp an ihre Kindheit im Holocaust.

In den drei ersten Kapiteln²⁶ des Bandes werden die vier Erinnerungen der Überlebenden wiedergegeben. Diese Kapitel sind der grafischen Literatur untergeordnet und wurden von den Comic-Autoren Barbara Yelin, Miriam Libicki, Gilad Seliktar dargestellt. Sie bilden den Kern der Anthologie und werden in dieser Studie als Primärtexte bezeichnet. Im Anhang der Sammlung wird dem Leser zunächst ein Blick auf die Arbeit der Comicautoren ermöglicht. In diesem ebenfalls grafisch gestalteten Kapitel reflektieren die Autoren über das entstandene Projekt und den Arbeitsprozess²⁷. Nach dieser ersten Reflexion wechselt das Buch zu einer rein textuellen Vermittlung. In vier kurzen Essays des zweiten Anhangs werden die Zeitzeugen selbst zu Autoren²⁸. Zusätzlich wird der jeweilige geschichtliche Kontext in einem weiteren Kapitel von Historikern knapp und konstruktiv erklärt²⁹. Auch ein Nachwort der Herausgeber und Kurzbiografien aller Mitwirkenden des Projektes sind auf den letzten Seiten der Anthologie aufgeführt³⁰.

Die Texte der Anthologie können einander unterschiedlich zugeordnet werden. Zum einen können die einzelnen Kapitel in grafische und textuelle Erzählungen ihrer Gattung nach unterteilt werden. Zum anderen können sie auch Themen wie individuelle Erinnerung, Reflexionen und geschichtlicher Kontext untergeordnet werden. Ich möchte an dieser Stelle die Zeitzeugen in den Vordergrund stellen und den Inhalt der Anthologie in kurzen Zügen erklären.

²⁶ *Aber ich lebe: Nach den Erinnerungen von Emmie Arbel* (Yelin, 2022).

Jenseits der Regeln: Nach den Erinnerungen von David Schaffer (Libicki, 2022).

Dreizehn Geheimnisse: Nach den Erinnerungen von Rolf und Nico Kamp (Seliktar, 2022).

²⁷ *Hinter den Kulissen* (Libicki, Seliktar, Yelin, 2022).

²⁸ *Wie das Leben weiterging:*

„Ich fürchte mich vor nichts und niemandem mehr“ (Arbel, 2022).

„Wenn ich mich an die Regeln gehalten hätte, wäre ich nicht hier“ (Schaffer, 2022).

„Ein Bild, das mich nicht loslässt“ (N. Kamp, 2022).

„Wir versuchten, ein normales Leben zu führen“ (R. Kamp, 2022).

²⁹ *Die historischen Hintergründe:*

Emmie Arbel und das nationalsozialistische Lagersystem (Löw, 2022).

David Schaffer und der Holocaust in Transnistrien (Korb, 2022).

Die Brüder Nico und Rolf Kamp und das Überleben in Verstecken (Hondius, 2022).

³⁰ *Über dieses Projekt* (Schallié, et al., 2022).

2.1.1 Emmie Arbel

Emmie Arbel erinnert sich an eine Kindheit im nationalsozialistischen Lagersystem. Aus der von Barbara Yelin gestalteten grafischen Erzählung, den eigenen Reflexionen Arbels und dem von Andrea Löw verfassten historischen Abriss geht hervor, dass Arbel in einem Alter von viereinhalb Jahren 1942 zusammen mit beiden Brüdern, ihren Eltern und Großeltern in das Durchgangslager Westerbork abgeschoben wurde. Ihre Großeltern kamen nach einer Woche in das Vernichtungslager Auschwitz, indem sie vergast wurden, während man ihren Vater nach Buchenwald schickte.

Arbel selbst wie ihre Mutter und die Brüder Rudi und Mencham, wurde nach eineinhalb Jahren in eines der größten Frauenlager des Nationalsozialismus deportiert: Ravensbrück. Nach der Ankunft in Ravensbrück wurde der ältere Bruder in das Männerlager verlegt und die Mutter unter furchtbaren Bedingungen zu schwerster Zwangsarbeit gezwungen. Arbel selbst erkrankte in dieser Zeit an Typhus. Am ersten März 1945 wurde Arbel, wie auch ihre Mutter und ihr jüngerer Bruder Rudi nach Bergen-Belsen verlegt, ein Lager, was zu diesem Zeitpunkt kaum versorgt, jedoch stark überfüllt und das Ziel vieler Todesmärsche war. Ungefähr die Hälfte der Gefangenen starben an den schlechten Bedingungen. So auch Arbels Mutter. Zwar erlebte sie die Befreiung des Lagers durch die britischen Truppen am 15. April. Jedoch starb sie nur sechs Tage später in Folge der jahrelangen Gefangenschaft und Erschöpfung. Arbel und ihr Bruder Rudi wurden nach Malmø in ein Kinderheim gebracht, in dem sich Arbel ein Jahr lang von TBC erholte. 1946 trafen die beiden Geschwister ihren älteren Bruder in den Niederlanden wieder. Alle drei wurden von einer jüdischen Pflegefamilie adoptiert und wanderten mit dieser drei Jahre später nach Israel aus. Nach einigen Jahren zog Arbel in einen Kibbuz und später nach Haifa, wo sie ihren Militärdienst verrichtete und ihren heutigen Ex-Mann kennenlernte. Mit ihm bekam sie drei Töchter.

Viele Jahre ihres Lebens begleitete sie ihren Bruder Mencham auf dessen Vortragsreisen. Auf denen er über seine Erinnerungen an den Holocaust berichtete. Selbst brach Arbel jedoch ihr Schweigen erst später. Nach einem Zusammenbruch und der damit zusammenhängenden psychologischen Behandlung begann sie über ihr Kindheitstrauma zu erzählen.

Heute sieht sie es als Mission, über den Holocaust zu sprechen und mit ihrer Geschichte an der „Holocaust Erziehung“ mitzuwirken.

2.1.2 David Schaffer

David Schaffer erzählt von der Deportation aus Vama, Bukowina. Durch die historische Ergänzung von Alexander Korb und die von Miriam Libicki gestaltete Darstellung der Erinnerung Schaffers wird der Umfang des Holocausts in Transnistrien deutlich. Es war ein Holocaust, der nicht von Vernichtungslagern, sondern von Hunger, Kälte und Erschöpfung geprägt war.

Territorial gesehen zählte Rumänien zu den Gewinnern des Ersten Weltkrieges, da es nach 1918 die Gegend Bukowina aus dem vormaligen Österreich-Ungarn zugesprochen bekam. Jedoch hielten die schon im Kaiserreich entstandenen Konflikte an und verstärkten sich zunehmend. Zum einen war es die Angst vor der kommunistischen Bedrohung aus der Sowjetunion, zum anderen die faschistische Bewegung „Eiserne Garde“, die im inneren des Landes für Unruhe sorgte. Konsequenzen dieser angespannten Lage sollte auch die Familie Schaffer erfahren. 1939 wurde David, der Sohn der Familie, aufgrund seiner jüdischen Wurzeln der Schule verwiesen. Ein Jahr später wurde die gesamte Familie in ein Getto in Gura Humoruli deportiert, bevor man sie über den Dnjestr mit einem Floss nach Transnistrien brachte, einem Deportationsgebiet für unerwünschte Minderheiten. In Kopaigorod angekommen, flüchteten Mutter, Vater und Sohn vor der systematischen Ermordung der Juden durch deutsche und rumänische Besatzungen. Im Oktober 1941 kamen sie in Iwaschkowskzi an, vier Monate nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion. Zwei Jahre lang lebte die Familie Schaffer gemeinsam mit der Familie Landau dort. Zwar hatten einige ukrainische Anwohner ihnen einer Sommerküche überlassen, doch ließen die Probleme mit den Dorfbewohnern nicht auf sich warten. Die Zeit in Transnistrien war für die jüdischen Familien geprägt von Hunger und Krankheiten und wurde zu einem beschwerlichen Überlebenskampf.

1943 besserte sich die Lage, als russische Partisane in den Gebieten Einzug hielten. Nach der endgültigen Eroberung der Roten Armee konnte auch die Familie Schaffer Iwaschkowskzi verlassen und versuchte nach Hause zurückzukommen. Da Vama immer noch von den Deutschen besetzt wurde, ließ sich die Familie in Mihaileni nieder. Dort durfte Schaffer wieder die Schule besuchen und bei einem Schmied aushelfen. Später studierte er Maschinenbau, wurde jedoch ohne ersichtlichen Grund 1959 der Universität in Bukarest verwiesen. Nach seiner Heirat zog er mit seiner Frau nach Haifa, wo er in einer Schiffswerft Arbeit fand. Später siedelte die Familie erst nach Admont und nach der Pensionierung Schaffers nach Vancouver um.

2.1.3 Nico und Rolf Kamp

Nico und Rolf Kamps Kindheit wurde von Gilad Seliktar grafisch dargestellt und von Dienne Hondius historisch ergänzt. Aus ihren Berichten geht hervor, dass die Brüder 1934 und 1937 in Krefeld als die einzigen Kinder von Fritz und Inge Kamp zur Welt kamen. Aufgrund der erschwerten Lage der Juden in Deutschland entschloss sich die Familie, das Land zu verlassen. In der Reichskristallnacht vom 9. auf den 10. Oktober gelang ihnen die Flucht in die Niederlande. Zunächst blieben sie ein Jahr in Dinxperlo, bevor die Eltern in Amersfoort eine Arbeiterlaubnis erhielten. Der Kriegsbeginn war auch in den Niederlanden deutlich spürbar. Rolf und Nico mussten von nun an einen Judenstern tragen und in Schulen und Kindergärten gehen, die für jüdische Kinder bestimmt waren. Während der Besetzung der Deutschen wurde die Familie in einer Kaserne festgehalten. Vater und Großvater wurden verhaftet, während die Mutter und ihre Söhne nach Heerhugowaard verlegt wurden. Alle kamen jedoch nach kurzer Zeit wieder frei. Nach der Entlassung traf sich die Familie in Amersfoort wieder und konnte dort zunächst unbehelligt weiterleben. Aufgrund der antijüdischen Verordnung 1941 begannen die Eltern jedoch, um der Deportation zu entgehen, über ein Untertauchen nachzudenken. Mit Helfern aus dem Widerstand fanden sie verschiedene Verstecke, in denen sowohl Eltern wie auch Kinder und Großeltern getrennt unterkamen. Erst 1943 gingen die Eltern das Risiko ein, ihre Kinder in den Unterkünften zu besuchen. 1944 wurden die Eltern in ihrem Versteck in Stoutenburg verhaftet. In Amsterdam wurden sie verhört, um die Unterkünfte ihrer Kinder preiszugeben. Inge und Fritz kamen im Anschluss der Verhöre in das Lager in Westerbork und wurden am sechsten September desselben Jahres nach Auschwitz deportiert. Der Vater wurde kurz nach der Ankunft vergast, während Mutter Inge das Lager überlebte.

Rolf und Nico lebten währenddessen in verschiedenen Verstecken in den Niederlanden. Insgesamt versteckten sie sich an 13 verschiedenen Orten bei den unterschiedlichsten Familien und manchmal unter falschen Namen. Sie entgingen jeder Gefahr und trafen am 13. Juni 1945 ihre Mutter wieder.

Die Kamps sind eine jener Familien, die schon sehr früh mit dem Erzählen über den Holocaust begann. 1987 bekamen sie eine Einladung in ihren Heimatort Krefeld, der auch andere dort heimische Juden folgten. Auf Drängen der Enkelkinder begannen die Brüder immer mehr in der Öffentlichkeit über das Geschehene zu berichten.

3 Theorie

In diesem Kapitel werde ich die theoretischen Grundlagen dieser Arbeit erörtern und diskutieren. Sowohl die notwendige Entwicklung der *grafischen Literatur*, die Theorie der *individuellen* und *kollektiven Erinnerung* und die Methode *Oral History* werden in diesem Kapitel dargelegt.

3.1 Grafische Literatur

Da es sich bei den Primärtexten um multimodale Darstellungen handelt, ist es an dieser Stelle wichtig, auf die *grafische Literatur* in einem Forschungskontext einzugehen. Grafik und Literatur sind an sich zwei Begriffe, die zunächst einmal sehr gegensätzlich erscheinen mögen. Grafik ist ein Ausdruck, den man meist mit künstlerischer und zeichnerischer Gestaltung in Verbindung bringt, während die Literatur meist mit gedruckten Schriften assoziiert wird. Beide Modalitäten können jedoch Geschichten auf unterschiedliche Weisen erzählen und beim Leser oder Betrachter Gefühle wecken. Bilder wie auch Texte können rühren, beruhigen, schockieren oder auch informieren. Welche Emotionen genau wachgerüttelt werden, hängt meist vom Kontext oder auch von der individuellen Erfahrung des Publikums ab. Betrachtet man also diese beiden Elemente getrennt voneinander, sieht man anerkannte Kunstformen wie die des literarischen Textes und der Malerei oder Fotografie. Verbindet man allerdings diese miteinander, haftet der Kombination ein Unterhaltungsfaktor an, der es schwer macht, auch seriösere Themen Gattungen wie dem Comic anzuvertrauen.

Um den Begriff *grafische Literatur* fachlich zu erläutern, wird im folgenden Kapitel zunächst die Verwendung der Terminologie beleuchtet. Des Weiteren wird auch auf den Fachwortschatz, der für die Analyse in dieser Studie von Belang sein wird, eingegangen. Durch eine Darlegung der Entwicklung der Gattungsgeschichte soll auch die heutige Aktualität, Bedeutsamkeit und das Potenzial der grafischen Literatur diskutiert werden.

3.1.1 Terminologische Erläuterung

Grafische Literatur unterscheidet sich laut Silje Warberg (2018, S. 2010) durch die Kombination von visuellen und textuellen Elementen von reinen Texten. Bilder können unter anderem dem Text eine narrative oder sequenzielle Qualität beifügen, die allein mit Wörtern kaum zu erreichen ist. Durch verschiedene Ebenen wie beispielsweise Bild und Text in sequenzieller und narrativer Kombination bilden multidimensionale Medien komplexe Narrative. Die sowohl visuellen als auch schriftlichen Elemente eines multimodalen Textes kommunizieren miteinander, profitieren voneinander, können verschiedene Eigenschaften

verändern, zusammensetzen oder ergänzen (Warberg, 2018, S. 210). Durch dieses Zusammenspiel und die Ergänzung der semiotischen und verbalen Ressourcen entsteht der Sinn und die Botschaft der Erzählung (Kress, 2009, S. 5).

Der Begriff *grafische Literatur* wird bereits in der norwegischen Literaturforschung³¹ flächendeckend verwendet, um multimodale Texte zu bezeichnen. In der deutschen Fachliteratur wurde er laut Ole Frahm (2016, S. 38) bis in die 80er-Jahren eher für Medien mit subversivem und anarchischem Potenzial verwendet. Erst durch Verzweigungen und Entwicklungen der Gattung entwickelten sich Teile der multimodalen Medien zu einem Bestandteil der sogenannten „Hochkultur“. Dennoch lässt sich der Begriff heute in der Fachliteratur vermehrt auch für herkömmliche literarische Texte finden. Martin Schwüler zum Beispiel erstellt 2008 einen *Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*, in dem er die Themen Sprache, Schrift, Bild, Zeit, Raum und Bewegung in Comics definierte und den Begriff *grafische Literatur* manifestiert. Auch Thomas Merten spricht in *Die Shoah im Comic seit 2000: Erinnern zeichnen* wiederholt von grafischer Literatur.

An dieser Stelle sollte auch der Begriff *bebilderte Literatur* erwähnt werden. Christian Bles bezeichnete in einem 2022 veröffentlichten Artikel Adaptionen von Literaturklassikern als „mehr als nur bebilderte Romane“, denn Bildelemente sind in der grafischen Literatur nicht nur illustrativ, sondern ein wichtiger Bestandteil der Handlung, die sie visualisieren. Durch Bilder erfahren wir mehr über beispielsweise Emotionen verschiedener Charaktere (vgl. Abraham & Lay, 2020, S. 5). Meist kann die Handlung nur durch die Kombination von Text und Bild erfasst werden. Dies zeigt, dass sich hinter sequenziellen Bild-Text-Medien mehr Potenzial versteckt als bisher angenommen.

In dieser Arbeit werde ich den Begriff *grafische Literatur* auf Basis der bereits existierenden Terminologie verwenden. Diese Wahl beruht auf der Überlegung, dass in den dargestellten grafischen Texten die Bilder eine ebenso wichtige Funktion zu haben scheinen wie der Text selbst. Darum ist es sinnvoller, an dieser Stelle von grafischer Literatur zu sprechen, als von Bebilderter.

³¹ Der norwegischer Begriff *grafisk litteratur*, wird von der Forschungsgruppe *GraL –Grafisk litteratur* (NTNU) aktiv angewendet. Das Team, bestehend aus 11 Forschern aus verschiedenen Wissenschaften, beschäftigt sich mit der grafischen Literatur als Kunstform und deren Erzählstimme. Aber auch die Wirklichkeitspräsentation, Autofiktion, Autobiografie und Adaptionen sind von Interesse. Die Gruppe versteht den Begriff *grafische Literatur* als Kollektivum von Texten mit starken visuellen Elementen, wie zum Beispiel Bilderbüchern und Comics. Diese Texte sind laut GraL ein wachsender Bestandteil der Allaltersliteratur und sollte unter anderen interdisziplinär untersucht werden (NTNU, 2023).

3.1.2 Multimodalität erfordert eine neue Begrifflichkeit³²

Um diese Studie verständlicher zu gestalten, wird an dieser Stelle die notwendige Terminologie anhand illustrativer Beispiele erläutert. Die zu erklärenden Begriffe werden durchgängig verwendet, deshalb ist eine Definition und Erklärung eine Grundvoraussetzung, die Analysen zu verstehen. Der hier erklärte Fachwortschatz wird sich ausschließlich auf die Formensprache des Comics beziehen.

In einem multimodalen Medium findet der Leser auf jeder Seite verschiedenen *Panels*. Panel ist die Bezeichnung für ein einzelnes Bild, das durch einen *Panelrahmen* von anderen Panels abgegrenzt wird (Abel & Klein, 2016, S. 78 & 91). Die Rahmen können unterschiedlich dargestellt sein, sie können als durchgängige, gerade, dicke, dünne, gewellte oder unterbrochene Linien gezeichnet werden oder auch fehlen (Abb. 1-3). Laut McCloud (2001, S. 110) können die verschiedenen Rahmen unterschiedlich analysiert werden. Ein gewellter Rahmen kann zum Beispiel einen Traum oder eine Erinnerung darstellen, während ein rahmenloses Panel mit dem Gefühl der Zeitlosigkeit assoziiert werden kann (Abel & Klein, 2016, S. 91).

Mehrere Panels werden durch sogenannte *Gutter*,³³ getrennt und ergeben in einer Kombination eine *Sequenz*. Gutter befinden sich zwischen den Panelrahmen. Sie machen die Verknüpfung von Einzelbildern möglich und lassen so eine zusammenhängende Geschichte entstehen (Abel & Klein, 2016, S. 84). Für McCloud sind diese Verbindungen von Panels besonders wichtig, er unterscheidet zwischen sechs verschiedenen *Closures*³⁴ (McCloud, 1994, S. 70-74). Diese werden in den Abbildungen 4-9 den Beispielen McClouds folgend, anhand von Beispielen aus der Anthologie illustriert. Damit gemeint ist

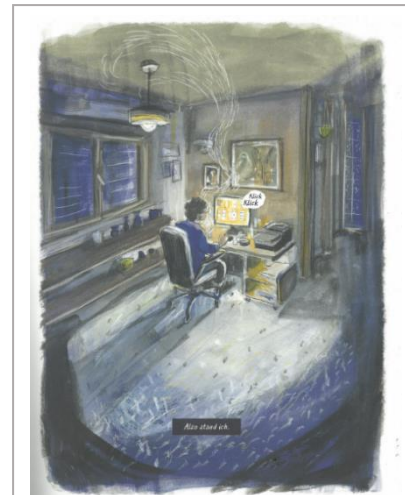


Abb. 1: Panel mit einem gewellten und verschwimmenden Rahmen (Yelin, 2022, S. 25).

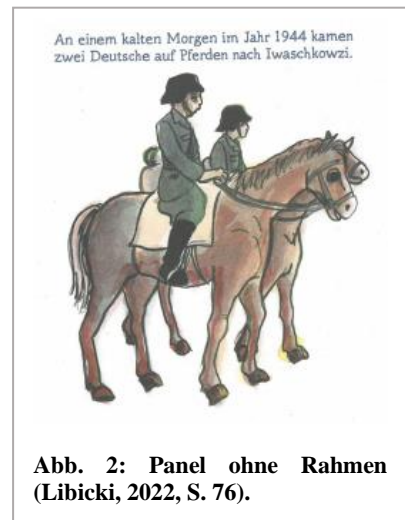


Abb. 2: Panel ohne Rahmen (Libicki, 2022, S. 76).



Abb. 3: Panel mit einem durchgängigen und geraden Rahmen (Libicki et.al., 2022, S. 133).

³² Eine Übersicht zu den notwendigsten Begriffen wird im Anhang präsentiert, um ein schnelles Nachschlagen zu erleichtern.

³³ Auf Deutsch auch Rinnsteine oder Zwischenräume (Abel & Klein, 2016, S. 84).

³⁴ Auf Deutsch: Schließung (Abel & Klein 2016, S. 84).

die Interpretation des Lesers zwischen zwei Panels. Diese Verknüpfungen geben auch Aufschluss über die Zeitperspektive im Comic. Der Leser erfährt über die Schnitte und die dadurch entstehende Closure, mehr über die vergangene Zeit und den Rhythmus des Erzähltempos, auch *Pacing* genannt (Abel & Klein, 2016, S. 94).



Abb. 4: *Moment-to-moment closure* (Yelin, 2022, S. 12).



Abb. 5: *Action-to-action closure* (Yelin, 2022, S. 31).



Abb. 6: *Subject-to-subject closure* (Seliktar, 2022, S. 118).

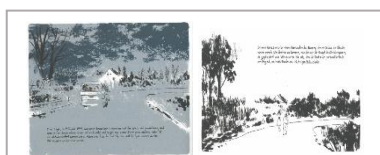


Abb. 7: *Scene-to-scene closure* (Seliktar, 2022, S. 116-117).



Abb. 8: *Aspekt-to-aspekt closure* (Seliktar, 2022, S. 113).



Abb. 9: *Non-sequitire* (Seliktar, 2022, S. 95).

Sequenzen und Panels werden physisch von einer Seite beeinflusst. Wie viele Panels und in welcher Anordnung diese miteinander stehen, ist in einem *Seitenlayout* der *Seitenarchitektur* überlassen (Abel & Klein, 2016, S. 89). Beim Betrachten einer Seite in einem Comic sieht man gern ein Raster von verschiedenen Panels, dieses Raster wird



Abb. 10: *Uniform Grid* mit einem *landscape Grid* (Yelin, 2022, S. 35).

auch als *Grid* bezeichnet. Ein Raster aus beispielsweise drei mal zwei Panels pro Seite kann als *uniform Grid* bezeichnet werden, diese Grids können allerdings auch abweichen, um ein mehr dynamisches Bild in der Abfolge der Panels zu erzeugen (Abel & Klein, 2016, S. 90). Durch diese Unterbrechungen können auch verschiedene Handlungs- und Stimmungselemente hervorgehoben oder der Erzählrhythmus geändert wird (Abel & Klein, 2016, S. 91). Abbildung 10 zeigt eine konventionelle Gestaltung einer Seite, welche jedoch von einem *landscape Grid* unterbrochen wird.

Panels können aber auch in einem konventionellen, dekorativen, rhetorischen oder produktiven Layout angeordnet sein. Bei erstgenannten verhält sich die Seite neutral gegenüber der Erzählung, während die dekorative Seite den „ästhetischen Prinzipien verpflichtet“ (Abel & Klein, 2016, S. 89) ist. In der rhetorischen Gestaltung ist die Geschichte dem Layout übergeordnet, während die produktive Seite in ihrer Darstellung eher die Geschichte überstimmt (Abel & Klein, 2016, S. 89-90).

Die Grids werden, wie schon angedeutet, durch die Form und die Größe eines Panels beeinflusst. Nimmt ein Panel eine ganze Seite ein, wird es als *splash Panel* bezeichnet. Streckt es sich über die ganze Doppelseite, ist auch die Rede von einem *Spread*. Wir unterscheiden hierbei zwischen *opening splashes* oder *opening Spreads*, einem Vollbild zu Beginn des Comics und einem *interior Splash* (Abb. 11). Zweiteres findet man mitten in einem Comic. Meist wecken diese Panels die besondere Aufmerksamkeit oder auch Neugier der Leser. Sie werden aber auch von Künstlern verwendet, um einen besonderen Aspekt der Geschichte hervorzuheben oder Details noch zu verstecken (Abel & Klein, 2016, S. 92). Große Bilder können aber auch durch sogenannte *split Panels* getrennt werden. Zusätzlich können die Form und die Ausrichtung der Panels dazu beitragen, den Erzählrhythmus zu ändern.



Abb. 11: *Opening Splash* und *opening Spreads* der drei Primärtexte (Yelin, 2022, S. 9; Libicki, 2022, S. 46-47; Seliktar, 2022, 84-85).

Natürlich darf in dieser terminologischen Aufklärung auch Fachausdrücke, die Beziehungen zwischen Text und Bild beschreiben, nicht fehlen. Es gibt sowohl *textlastig* (Abb. 12) wie auch *bildlastige* (Abb. 13) Panels, in denen entweder der Text in diesem Falle auch „jede Repräsentation eines akustischen Phänomens durch Buchstaben“ (Abel & Klein, 2016, S. 100) oder ein Bild eine „untermalende“ oder auch „illustrierende“ Funktion hat. Wenn die Bild- und Textebene in einem Panel dieselbe Botschaft vermitteln, spricht man laut Abel & Klein (2016, S. 99) auch von der *Zweisprachigkeit*. Sollte allerdings eine

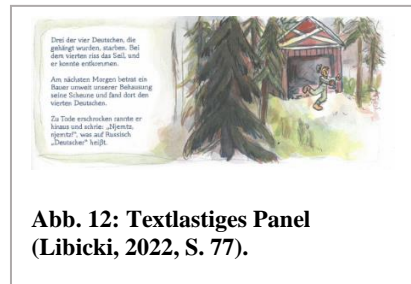


Abb. 12: Textlastiges Panel (Libicki, 2022, S. 77).



Abb. 13: Bildlastiges Panel (Seliktar, 2022, S. 95).

der Ebenen die andere durch die Darstellung oder Aussage verstärken, ist die Beziehung *additiv*. Wenn jede Modalität eine eigene Botschaft entwickelt und sich nicht mit der jeweils anderen Modalität überschneidet, stehen beide *parallel* zueinander. In einer *Montage* wird der Text, in Form von einzelnen Wörtern als Bausteine des Panels bewusst in das Bild eingefügt. Wenn Text und Bild voneinander abhängig sind und ohneeinander keine Botschaft vermitteln können, spricht man auch von einer *korrelativen* Beziehung (Abel & Klein, 2016, S. 99).

3.1.3 Zur Gattungsgeschichte des Comics

Eisner prägte im 20. Jahrhundert die Entwicklung des Comics und den Begriff Graphic Novel (Knigge, 2016, S. 14). Er definierte die Interaktion zwischen Bild und Text als *Sequential visual Art*³⁵ - als Bilder, die in einer bestimmten Reihenfolge eingesetzt werden (Eisner, 2008, XVII). Scott McCloud, ebenfalls ein US-amerikanischer Comic-Künstler und -Theoretiker, beschäftigte sich 1993 genauer mit dieser Definition. Richtungsweisend sind für ihn alle Darstellungen mit einem Bezug zwischen Text und Bild. Er erweiterte die erste Abgrenzung Eisners folgenderweise: „Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and /or produce an aesthetic response in the viewer“³⁶ (1993, S. 9). In seinem Metacomic *Understanding Comics – The Invisible Art* analysiert er die historische Entwicklung der Comics und dessen sich verändernde Form und versucht diese, neuen Definition zuzuordnen (McCloud, 1993, S. 5). Die im Folgenden erläuterten historischen Entwicklungen basieren auf McClouds Metacomic wie auch auf dem in *Comics*

³⁵ Sequenzielle visuelle Kunst. Übersetzt von PFH.

³⁶ Auf Deutsch: „Nebeneinandergestellte bildliche und andere Bilder in einer bewussten Sequenz, die Informationen vermitteln und/oder beim Betrachter eine ästhetische Reaktion hervorrufen soll.“ (McCloud, 1993, S. 9). Übersetzt von PFH.

und *Graphic Novels* (Abel & Klein, 2016) zu findenden Kapitel *Geschichte und kulturspezifische Entwicklung des Comics* (Knigge, 2016).

Grafische Kunst, die Geschichten erzählt, gab es schon vor Tausenden von Jahren. Schon die Ägypter erzählten mit Bildern Episoden des damaligen Lebens. Dies ist allerdings nicht gleichzusetzen mit der Schriftsprache der Ägypter, den Hieroglyphen, einer piktografischen Schrift. Hieroglyphen sind zwar auch Bilder, jedoch steht jedes Bild für ein bestimmtes Wort. Neben diesen Schriftzeichen zeichneten die Ägypter allerdings auch Bilderreihen, welche in Sequenzen eine Geschichte erzählen. Diese kommen der heutigen grafischen Literatur schon um einiges näher (McCloud, 1993, S. 12-13). Der Wandteppich von Bayeux, welcher rund 1066 in Frankreich entstand, ist ein weiteres Beispiel der erzählenden Bilderkunst. Über 68 Meter hinweg werden 58 verschiedenen Sequenzen erzählt, die die Eroberung von England am 14. Oktober 1066 zeigt (McCloud, 1993, S. 10). Ein weiteres Beispiel ist *A Harlot's Progress* von William Hogarth. 1730 erschuf Hogarth zunächst das dritte Bild der späteren Bilderreihe, welches die *Die Verhaftung der Hure* darstellt. In den folgenden zwei Jahren erarbeitete er jedoch noch fünf weitere Bilder, die durch verschiedene Sequenzen das Leben der Prostituierten zeigen. In sechs einzelnen Panels gelang es Hogarth die Lebensgeschichte einer jungen Frau zu zeichnen (McCloud, 1993, S. 16).

In den nun folgenden Jahren sollten sich auch die kulturellen Herausforderungen und somit auch das Verhältnis zwischen Leser und Medium verändern. Zum einen wurde 1796 die Lithografie, auch Flachdruck genannt, von Alois Senefelder erfunden und ermöglichte von nun an das schnelle Vervielfältigen von Bildern, zum anderen lernten ab 1850 viele Menschen Lesen und Schreiben. Eine regelrechte Massenalphabetisierung war durch Konsequenzen wie die Französische Revolution und die Industrialisierung in Nordwesteuropa in Gang gekommen. Mehr Menschen als je zuvor verlangten nun nach kurzweiliger Lektüre (Knigge, 2016, S. 3).

Im 19. Jahrhundert entstanden auch die ersten illustrierten Kinderbücher in Deutschland, wie zum Beispiel *Struwwelpeter* (1854) von Heinrich Hoffmann und *Max & Moritz* (1865) von Wilhelm Busch, in denen Bilder den Text additiv unterstützten (Knigge, 2016, S. 3). An die Geschichten von Max und Moritz lehnt sich auch der in der New York Journal publizierte Comicstrip *Katzenjammerkids* (1897) an, der von dem in die USA immigrierten Deutschen Rudolph Dirks gezeichnet wurde. In diesem Comic wird die ethnische Vielfalt in New York deutlich. Zum damaligen Zeitpunkt wurden in der Stadt rund 70 Sprachen gesprochen, und allein durch Bilderwitze wie in *Katzenjammerkids* erreichte

man ein weites Publikum (Knigge, 2016, S. 6). Katzenjammerkids erschien als Konkurrenz zu dem bereits erschienenen Comic *Yellow Kid* (1895-1898), der als eine Art Serie in der New York World von Joseph Pulitzer publiziert wurde. Richard Felton Outcaults zeichnete jeweils ein bildlastiges Panel, das einen Jungen in einem gelben Nachthemd in verschiedenen Situationen zeigte. Die Bilder wurden mit Sprechblasen und Text komplementiert (Stadlmann, 1964, S. 64; Knigge, 2016, S. 4-5). Comicstrips wie diese dienten als Vorbild und ließen 1907 den ersten Zeichentrickfilm *Little Nemo* von Winsor McGay erscheinen. Ein Film, in dem 4000 Zeichnungen eine vierminütige Laufzeit ergaben (Knigge, 2016, S. 6).

Auch in Europa entwickelte sich die Beziehung zwischen Text und Bild. Der Schweizer Rudolph Töpffer vereinte Text und Bild korrelativen miteinander. Seine kurzen Bildergeschichten, die meist die Gesellschaft oder Wissenschaft karikierten, wurden 1833 schnell populär (Stadlmann, 1964, S. 64). Auch in Frankreich kritisierte man die Gesellschaftsstrukturen mit Vorliebe durch grafische Darstellungen. In den 1930er-Jahren publizierte der Journalist Charles Philipon Satire, die sich sowohl auf politische als auch soziale Umstände bezog (Knigge, 2016, S. 3). Diese durch Text und Bild dargestellten und publizierten Parodien gelten heute als Vorläufer des Comics (Stadlmann, 1964, S. 64).

In den USA entwickelten sich die Comicstrips weiter, zunächst erschienen Abenteuerserien wie *Tarzan* (1929) oder *Buck Rogers* (1929) als Serie in verschiedenen Zeitungen (Knigge, 2016, S. 8) und etwas später auch Comic-Hefte, die Superhelden zeigten und längere Geschichten erzählten (Schikowski, 2014, S. 18). Der bisherige Witz im Comic wurde nun, angelehnt an die gesellschaftliche Situation mit Spannung und Action ersetzt. Die Gesellschaft änderte sich mit Ereignissen wie dem Schwarzen Donnerstag an der Börse oder der Machtübernahme der Nazis in den 1930-er Jahren. Die Comics erzählten nun Geschichten von „tollkühnen Kerlen“, die gegen das Böse kämpften (Knigge, 2016, S. 9). Waghalsige Helden kämpfen im Krieg gegen Hitler und andere Schurken. Durch die Popularität der Comicstrips erschienen diese auch bald in Buchformaten, sogenannten Comic-Books (Knigge, 2016, S. 11-12). Milton Caniff stellte die Gefühle der Comic-Abenteuer-Helden und deren Weg zur Lösung in den Vordergrund der Handlung. Seine Art der Beleuchtung, der Gedanken der Protagonisten und deren Reflexionen legten circa ein halbes Jahrhundert später die Grundlage für die ersten Graphic Novels (Knigge, 2016, S. 10). In dieser Zeit erwähnte auch erstmals Eisner das literarische Potenzial im Comic. Leider teilte zum damaligen Zeitpunkt niemand seine Vision der grafischen Literatur (Knigge, 2016, S. 29).

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges verschwinden die evidenten Schurken aus den Comics. Neue Themen müssen für eine neue Generation Comicleser gefunden werden.

Wieder orientierten sich viele Comiczeichner an den gesellschaftlichen Entwicklungen. Horrorgeschichten, angelehnt an den Kalten Krieg entstehen (Knigge, 2016, S. 19). Diese teilweise sehr brutalen Darstellungen, haben allerdings Konsequenzen. Es wurde argumentiert, dass durch diese Art von Comics die Jugendkriminalität steigt. Diese Kritiken resultierten in einem sogenannten „Reinheitssiegel“ in den 50er-Jahren, das Nacktheit und Flüche verbot, wie auch „Misstrauen gegen Streiter für Recht und Gesetz“ sowie „Sympathie für Kriminelle“ untersagte (Knigge, 2016, S. 20). Die Konsequenz war, dass die Comics bis auf Weiteres allein zur Kinderliteratur zählten und für Erwachsene weitestgehend uninteressant blieben (Knigge, 2016, S. 22). Comics wurde nun auch nachgesagt zu einem vermehrten Analphabetismus bei Jugendlichen zu führen (Knigge, 2016, S. 20). 10 Jahre später sollte sich die Form des Comics erneut ändern:

Sowohl in den USA als auch in Frankreich waren es die gesellschaftlichen Veränderungen der 1960er-Jahre, die die Comics von ihren eigenen Stereotypen befreiten. Eine junge Generation von Zeichnern brachte neue Impulse, überholte auch die objektive Erzählweise und brachte einen persönlichen Ton mit in die Werke. Erstmals erzählten die Künstler von sich und ihrem Leben, immerhin über 60 Jahre nachdem sich die Form gebildet hatte. In Amerika führte das letzten Endes zum Autorencomic und zur Graphic Novel, und in Frankreich zum „Erwachsenencomic“. (Schikowski, 2014, S. 18).

Viele dieser Darstellungen widersprachen der damaligen Zensur, wie zum Beispiel *Barbella* (Jean-Claude Forest, 1964-1982). In diesem fiktiven Comic wird die an die Filmdarstellerin Brigitte Bardot angelehnte Protagonistin häufig nackt dargestellt. Biografische Darstellungen wie diese scheinen jedoch das erwachsene Publikum zu begeistern, was zu einem regelrechten Boom führte und den Comic aus der Beschränkung auf bloße Kinderliteratur befreite (Knigge, 2016, S. 25).

Auch die Entwicklung der Einbindung der individuellen Erinnerungen bzw. der Oral History in die Geschichtsschreibung schien die Entwicklung des Comics voranzutreiben. Die Comics wurden nun persönlicher und behandelten Themen auch außerhalb fiktiver Welten.

Will Eisner verwendet erstmals den Begriff *Graphic Novels*. 1978 schrieb er den Comic *A Contract with God*, in dem er Geschichten über jüdische Migranten in New York erzählte. Dieser wurde als ebene Graphic Novel veröffentlicht. Der Grund dafür war, dass Eisner mehr Leser der Belletristik für sich gewinnen wollte. Auch wenn er zunächst auf Widerstand bei den Verlagen stieß (Eder, 2016, S. 156-157), gewann die Gattung nach und nach an sowohl Künstlern wie auch Popularität.

Maus – Die Geschichte eines Überlebenden (1989) von Art Spiegelman gilt als prägendes und bahnbrechendes Werk in der grafischen Literatur und erzielte, auch unterstützt durch den Erhalt des Pulitzerpreises 1992 (Alter, 2022) „ganz nebenbei, den Beweis [...], dass sich der Comic eines jeden Themas anzunehmen und es in adäquater Form zu verhandeln mag.“ (Knigge, 2016, S. 31). Die Erzählung über Spiegelmans Vater, einem Auschwitzüberlebenden, wird durch die Kombination von Bild und Text realisiert und macht mit seinen additiven und korrelativen Elementen die Komplexität und Herausforderungen der persönlichen Aufarbeitung eines solchen Traumas deutlich. Auf über 300 Seiten zeigt Spiegelman sowohl die Reflexionen aus Gegenwart als auch die Vergangenheit und den Holocaust. Die Erzählung wird heute hoch gelobt und gilt als eine der besten Graphic Novels überhaupt.

Jedoch brachte das Erscheinen der grafischen Darstellung in den 90-er Jahren auch Schwierigkeiten mit sich, besonders in Deutschland. 1995 wurde ein Werbeplakat, das den Comic zeigte, wegen Nazi-Propaganda beschlagnahmt (Buhl, 2011, S. 405) als Grund dafür wurden unter anderem die Zeichnungen des Hakenkreuzes genannt. Auch andere Kritiken ließen sich weltweit vernehmen. *Maus* wurde als geschmacklos bezeichnet. Der Comic sei laut Kritikern durch die Darstellungen von Mäusen und Katzen eine Verharmlosung des Holocaust (Mertens, 2023). Trotz dieser früheren Missbilligungen gilt der Comic heute nicht mehr bloß als ein populärkulturelles Massenmedium. Laut Knigge (2016, S. 31) steht diese Gattung Werken wie Primo Levis *Ist das ein Mensch?* oder Imre Kerész' *Roman eines Schicksalslosen* in seiner Art der Aufarbeitung und Vermittlung von KZ-Erfahrungen keineswegs nach. Eines der Themen, das auch in *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* behandelt wird.

An dieser Stelle kann auch an die zunächst vergeblichen Auffassungen von Eisner im Jahr 1941 erinnert werden:

[M]it seiner ernsten Erzählhaltung und einer sich vom klassischen Comic abhebenden Ästhetik definiert [Eisner] die Graphic Novel zugleich als grafische Erzählung, die mit Innen- statt Außenleben auseinandersetzt, einen **literarischen Anspruch** erhebt und in Verbindung von Bild und Text auch nach neuen Wegen sucht, um ihr Thema bestmöglich umzusetzen (Knigge, 2016, S. 29).

Im europäischen Raum wird der Comic in den 70er-Jahren von dem Franzosen Francis Lacassin als die *neunte Kunst* bezeichnet und somit als eigenständige Kunstform neben Fernsehen, Film, Malerei, Bildhauerei, Fotografie, Architektur, Zeichnung und Grafik

etabliert (Merten, 2021, S. 4). Dies bewirkte, dass grafische Medien durchaus mehr akzeptiert und ernstgenommen wurden.

Die Veränderung des Genres ist, wie McCloud es beschreibt, ein „on-going-progress“ (1993, S. 23). Wie die gattungsgeschichtliche Erläuterung vermuten lässt, handelt es sich bei dem Begriff *Comic* um ein Hyperonym, aus dem sich verschiedene Gattungen entwickelt haben. Abel & Klein (2016) unterscheiden in *Comics und Graphic Novels* in insgesamt 12³⁷ verschiedenen Formaten und Genres.

3.1.4 Aktualität der grafischen Literatur

An dieser Stelle soll die heutige Aktualität und Verwendung der grafischen Literatur beschrieben werden, da die zu analysierende Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* 2022 erschien und sich in der gegenwärtigen multimodalen Literatur einreicht.

Deutlich wird anhand der eben beschriebenen Entwicklung, dass sich die grafische Literatur ihrer Umgebung und der Gesellschaft anpasst. Gerhard Lauer spricht zum Beispiel von einer digitalen Revolution, die sich im Laufe der letzten 30 Jahre begann zu vollziehen und die keinen Bereich unseres Lebens unberührt lässt (2020, S. 17). Menschen lesen immer mehr multimodal im Alltag und werden oft mit einem Wechsel zwischen Bild und Text konfrontiert. Sei es in den sozialen Medien wie Instagram, Computerspielen oder bei YouTube (Lauer, 2020, S. 164). Es ist bereits eine Selbstverständlichkeit, bei der Informationsbeschaffung zwischen verschiedenen Elementen zu kombinieren und sich neuen Formaten anzupassen (Lauer, 2020, S. 193). Warum also nicht Texte dieser neuen multimodalen Wirklichkeit anpassen?

Nicht umsonst werden Graphic Novels auch als Hybridmedien (vgl. Abraham & Lay, 2020, S. 3) bezeichnet. Sie sind mit dem Roman eng verbunden, aber auch mit dem Medium Film. Denn auch sie arbeiten mit Bildern, Montagen (Seitenlayout), Szenen (Panels), Sequenzen (Grids), Schnitt (Gutter, Closure) und Perspektiven. Deshalb könnten Texte der grafischen Literatur ein passendes Medium in dieser sich verändernden Gesellschaft werden.

Zum anderen können Bilder vielleicht mehr als Text. In Graphic Novels sehen wir immer häufiger die Aufarbeitung traumatischer Themen, die für die Zeugen vielleicht nicht einfach in Worte zu fassen sind. Laut Wrobel (2015, S. 9) wird die grafische Literatur heute oftmals verwendet, um aktuelle, traumatische, aber auch geschichtliche Themen aufzugreifen.

³⁷ Diese zwölf Genres sind: 1) Comicstript und Comicbook, 2) Graphic Novels, 3) Webcomics, 4) Funnies, 5) Abenteuer- und Kriminalcomics, 6) Phantatische Comics – Science-Fiktion, Fantasy und Horror, 7) Superheldencomics, 8) Manga, 9) Graphic Memories – autobiographische Comics, 10) Literaturcomics, 11) Sachcomics, 12) Metacomics.

Der Grund, warum diese Art der Darstellungen für traumatische Themen von Bedeutung ist, könnte mit dem Sprichwort „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ zusammenhängen. In Deutschland³⁸ wird es dem Schriftsteller Kurt Tucholsky zugeschrieben, der 1926 unter seinem Pseudonym Peter Panter einen Artikel mit diesem Titel verfasste. Zwar bezieht er sich in diesem Artikel auf die Fotografie, allerdings können seine Ansichten auch auf gezeichnete Darstellungen überführt werden:

Die Linse ist ein Aphorismus aus dem fortlaufenden Roman der Zeitlupe, und was hunderttausend Worte nicht zu sagen vermögen, lehrt die Anschauung, die direkt an das Gefühlszentrum greift, die die Vermittlung der Gehirnarbeit als fast nebensächlich übergeht, die unausdrückbar aussagt, wie es gewesen ist. [...] Und weil ein Bild mehr sagt als hunderttausend Worte, so weiß jeder Propagandist die Wirkung des Tendenzbildes zu schätzen: Von der Reklame bis zum politischen Plakat schlägt das Bild zu, boxt, pfeift, schießt in die Herzen und sagt, wenn es gut ausgewählt ist, eine neue Wahrheit und immer nur eine. Es gibt Beschreibungen, die die Bilder übertreffen, aber das ist selten. (Panter, Nov. 1926, S. 75.)³⁹

Auch Knigge (2016, S. 31) beschäftigen sich mit der zeichnerischen Darstellung von autobiographischen Themen wie bei beispielweise Spiegelmanns *Maus*. Er argumentiert dafür, dass Zeichnungen „Erzählmomente ‚einfrieren‘“ können und somit die „Zwischentöne eines Augenblickes“ dem Leser näherbringen können. Durch die individuelle zeichnerische Darstellung lädt der Autor den Leser in seine Welt ein und erzeugt damit eine Art der Intimität (Knigge, 2016, S. 32). Durch Bilder und Zeichnungen können auf eine andere Art und Weise Emotionen an den Leser übertragen werden, durch die Verwendung von Farben und Layouts können andere Wirkungen entstehen als in einem rein verbalen Text. Das zu Beginn präsentierte Zitat von Elie Wiesel: „Darüber zu sprechen, ist unmöglich, darüber zu schweigen, verboten.“ (1968) kann zu einer Überlegung in Bezug auf die Darstellung von Traumata in multimodalen Medien anregen. Es scheint für viele Traumatisierte sehr schwierig zu sein, Erinnerungen und Erlebtes in Worte zu fassen und zu verschriftlichen. Vielleicht ist es für sie einfacher, die Vergangenheit durch Bilder zu erzählen, da hierbei der Inhalt in einer anderen Dimension vermittelt wird.

³⁸ Im englischen Sprachraum wurde am 8. Dezember 1921 von Fred R. Barnard ein Artikel mit dem Titel „One Look Is Worth a Thousand Words“ veröffentlicht. Die Metapher entstand hier nach einem japanischen Philosophen.

³⁹ Die "UHU" war eine illustrierte Monatszeitschrift, die im "Ullstein Verlags" zwischen 1924 bis 1931 erschien. Kurt Tucholsky veröffentlichte in dieser anspruchsvollen und erfolgreichen Zeitschrift unter den Pseudonymen Peter Panter und Theobald Tiger verschiedene Artikel (Bertschik, 2016).

Thomas Merten setzte sich 2021 mit den Themen Comic und Shoah auseinander. Seinen Argumenten nach kann grafische Literatur, wie zum Beispiel Graphic Novels, bemerkenswerte Beiträge in der Erinnerungskulture leisten, denn zeichnerische Rekonstruktionen der Erinnerung können „den Zeitgeist und Deutungen von vergangenen Begebenheiten, die Aufschluss über die Fähigkeit zur Erinnerung und deren Beschaffenheit geben [konservieren]“ (S. 3-4). Diese Rekonstruktionen sind anders aufgebaut als in schriftlichen Texten und ermöglichen somit andere Möglichkeiten. Auch wenn grafische Medien lange Zeit als Trivilliteratur aufgefasst wurden, sollte man doch das Potenzial in sequenziellen Bild-Text-Medien gerade bei den Darstellungen von Erinnerungen an traumatische Begebenheiten nicht unterschätzen und auch diese in der geschichtskulturellen Wissenschaft beachten (Merten, 2021, S. 5).

Durch die Kombination von Text und Bild entsteht mehr Spiel und Möglichkeiten in den Darstellungen von Erinnerungen. Panels können, wie Gedanken funktionieren. Zeichnungen werden zu Dokumenten und Sprechblasen zu Zitaten (Merten, 2021, S. 5). Die verschiedenen Elemente können einander ergänzen und im selben Augenblick mehrere Aspekte und Perspektiven auf denselben Umstand werfen und eignen sich besonders, um auch die Reflexion des Erinnerungsprozesses darzustellen. Zudem wird Bildern häufig zugeschrieben „der Ursprünglichkeit der Wirklichkeitserfahrung am nächsten zu kommen“ (Merten, 2021, S. 24).

3.2 Individuelles und kollektives Erinnern

„Erinnerungspraxis und deren Reflexion ist um die Jahrtausendwende zu einem gesamtulturellen, interdisziplinären und internationalen Phänomen geworden“ (Erll, 2011, S. 1). In der Gedächtnisforschung versucht man zwischen dem individuellen und kollektiven Erinnern zu unterscheiden, auch wenn die Unterscheidung sehr unscharf sein kann (Basseler & Birke, 2005, S. 5). In Abbildung 14 werden die unterschiedlichen Funktionen und Formen des Gedächtnisses dargestellt. Für diese Arbeit ist es wichtig, die wichtigsten Unterschiede zwischen dem individuellen und kollektiven Erinnern zu verstehen. Da an die Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* beide Formen des Erinnerns angeknüpft werden können, ist es in wichtig, in dieser Arbeit sowohl den expliziten Teil des individuellen Gedächtnisses in Form des episodisch-autobiographischen Erinnerns zu erläutern, wie auch im Rahmen des kollektiven Gedächtnisses auf das kommunikative und kulturelle Erinnern einzugehen.

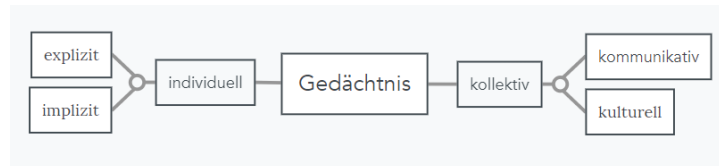


Abb. 14: Formen und Funktionen des Gedächtnisses.

Da es sich bei der Anthologie um ein literarisches Werk handelt, sollte auch auf das Gedächtnis in der Literatur anhand von entsprechender Theorie erklärt werden. Mit der Verbindung von Gedächtnis und Literatur beschäftigten sich Astrid Erll und Ansgar Nünning ausführlich in *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (2005). In dieser Sammlung stellen sie verschiedene Perspektiven und Theorieansätze zu den Stichwörtern *Literatur*, *Erinnerung* und *Gedächtnis* vor. Auch wenn die Literaturwissenschaft ‚vieles‘ unter Gedächtnis versteht, sortieren Erll und Nünning in drei Kategorien. Sie unterscheiden in drei Richtungen der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung: „das ‚Gedächtnis der Literatur‘ (als Symbol- und als Sozialsystem), ‚Gedächtnis in der Literatur‘ und ‚Literatur als Medium des Gedächtnisses‘ “ (Erll & Nünning, 2005, S. 2). Für die Analyse in dieser Studie sind die beiden letztgenannten Kategorien von Bedeutung, da diese sich in der „literarischen Darstellung individuellen Erinnerns und der Repräsentation des kollektiven Gedächtnisses bzw. gesellschaftlicher Erinnerungskulturen“ (Erll & Nünning, 2005, S. 4) unterscheiden.

Hierbei wird das narratologische Konzept *Mimesis des Erinnerns* (2005) von Michael Basseler und Dorothe Birke als Zugang und Vorbild der Analyse der individuellen Erinnerungen in den grafischen Sequenzen dienen. Auch der von Astrid Erll erarbeitete

Beitrag *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses* (2005) soll helfen, die Anthologie als möglichen Beitrag in der Erinnerungskultur zu untersuchen.

Auch die Methode Oral History wird in diesem Kapitel näher erläutert, da diese zum Entstehungsprozess und dem Festhalten der individuellen Erinnerung dient. Dieses Konzept soll den Übergang von den privaten und eigenen Erinnerungen zu einem Beitrag in der Erinnerungskultur in *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* beleuchten.

3.2.1 Das individuelle Gedächtnis

Dadurch, dass die Zeitzeugen Emmie Arbel, David Schaffer, Rolf und Nico Kamp sich an ihre eigene Kindheit im Holocaust erinnern, soll an dieser Stelle genauer auf das individuelle Gedächtnis eingegangen werden.

Erinnern als Prozess lässt sich nicht einfach beschreiben. Besonders das eigene – individuelle – Erinnern scheint schwer definierbar zu sein und sich von der kollektiven Wahrnehmung abzugrenzen. Denn „Erinnerungen sind keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen.“ (Erl, 2011, S. 7).

Obwohl sich Forscher vieler verschiedener Disziplinen in Bezug auf den Vorgang des Erinnerns einig sind, gibt es doch verschiedene Definitionen und Meinungen über das individuelle Erinnern. Weitestgehend einig ist man sich darüber, dass *Erinnern* als Prozess, *Erinnerung* als Ergebnis und das *Gedächtnis* als die Fähigkeit oder der Entwurf einer Struktur zu verstehen ist (Erl 2011, S. 7). A. Assmann (2021, S. 25) definiert das individuelle Gedächtnis als „das dynamische Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung“, jedoch baut sie sogleich weiter auf der These *kollektives Gedächtnis (collective memorie)*⁴⁰ von Maurice Halbwachs auf und behauptet, dass wir uns trotzdem kein „selbstgenügsames und rein privates Gedächtnis“ vorstellen dürfen. Erst durch die Verarbeitung der Sprache wächst unsere Erinnerung im Gedächtnis. Das individuelle Gedächtnis wird demnach immer kommunikativ und sozial gestützt (A. Assmann, 2021, S. 25).

Der Neurologe Georg Goldenberg (2007, S. 23) beschreibt Erinnerungen als ein mentales Reanimieren früherer Erfahrungen und erlebten Ereignissen. Die hervorgeholten Erinnerungen stammen aus dem *episodisch-autobiographischen Gedächtnis* (Erl, 2011, S. 96-97) und werden somit von Subjektivität geprägt. Viele Neurologen und Psychologen stellen sich den einzelnen individuellen Erinnerungen skeptisch gegenüber. Sie seien meist

⁴⁰ Mehr hierzu in Kapitel 3.2.2 *Das kollektive Gedächtnis*.

trägerisch und unzuverlässig. In seinem Buch *The Seven Sins of Memory* (2002) beschreibt Daniel Schacter sieben „Aussetzer“, die unsere Erinnerungen trügen können, diese sind: Transience, Absent-Mindedness, Blocking, Misattribution, Suggestibility, Persistence und Bias⁴¹.

Trotz dieser negativen Beeinflussungen und Sichtweise auf die individuelle Erinnerung machen diese uns erst zum Menschen. Denn „[d]ie eigenen biografischen Erinnerungen sind unentbehrlich, [...] sie sind der Stoff, aus dem Erfahrungen, Beziehungen und vor allem das Bild der eigenen Identität gemacht ist.“ (A. Assmann, 2021, S. 24). Deshalb sollten wir auch den individuellen Erinnerungen in der Forschung Aufmerksamkeit schenken.

Grundsätzlich lässt sich das individuelle Gedächtnis in zwei Typen unterscheiden. Zum einen gibt es das *implizite Gedächtnis*, welches in den Gedächtnissystemen der Kognitions-, Sozial- und Neuropsychologie als ein Teil des Gedächtnisses beschrieben wird, dass Verhalten und

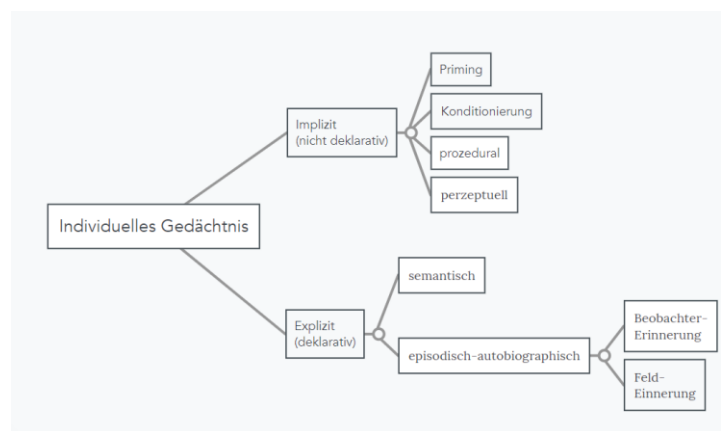


Abb. 15: Formen und Funktionen des individuellen Gedächtnisses.

Erfahrungen speichert, ohne dass dies bewusst wird (vgl. Schacter, 2001, S. 263-321, Erll, 2011, S. 97). Zum anderen gibt es das *explizite Gedächtnis*, das sich wiederum in zwei Hälften teilt. Das *semantische Gedächtnis*, welches sich an das Wissen und Fakten der Welt erinnert (Tulving, 1985, S. 385, Erll, 2011, S. 96) und das bereits erwähnte *episodisch autobiographische Gedächtnis*, welches es ermöglicht, vergangene Erfahrungen und Wahrnehmungen bestimmter Situationen zu reanimieren (Tulving, 1985, S. 387, Erll, 2011, S. 96). A. Assmann verweist außerdem auf die Merkmale der 1) Perspektive, 2) Vernetzung, 3) Fragmente und 4) Labilität, um das episodische Gedächtnis vom Semantischen abzugrenzen (2021, S. 24-25).

Tulving beschreibt den Vorgang des *remembering* im episodischen Gedächtnis als ein „Wiedererleben der eigenen Vergangenheit“ und als eine „mentale Zeitreise“ (1983, S. 127). Im episodischen Erinnern unterscheidet man weiter zwischen der emotionalen Distanz und Intensität verschiedener Erinnerungen. Sieht sich der Erinnernde selbst im Bild (*Beobachter-*

⁴¹ Auf Deutsch: Vergänglichkeit, Zerstreutheit, Blockierung, Fehlattriution, Beeinflussbarkeit, Beharrlichkeit und Voreingenommenheit. Übersetzt von PFH.

Erinnerung) oder sieht er sich nicht als Teil des Geschehens, sondern erlebt es erneut durch die eigenen Augen (*Feld-Erinnerung*)? Bei der erst genannten Erinnerung nimmt Schacter an, dass sich der Erinnernde eine Distanz zum vergangenen Geschehen erarbeitet hat. Er hat sich von dem Geschehen teilweise gelöst oder zu mindestens einen emotionalen Abstand zum Geschehen geschaffen, während in der Feld-Erinnerung eine größere emotionale Intensität vorhanden ist (2001, S. 45).

A. Assmann unterscheidet außerdem die individuelle Erinnerung im episodischen Gedächtnis in die *vorbewussten Erinnerungen*. Erinnerungen, die nicht spontan, jedoch durch Nachdenken hervorgeholt werden können. An die *unbewussten Erinnerungen* kann man sich meist nicht erinnern, jedoch beeinflussen sie Handeln und Erleben.⁴² Die *vorbewussten Erinnerungen* teilt A. Assmann wiederum in die *verfügbaren* und *unverfügbaren* Erinnerungen, welche beide im Hintergrund des Gedächtnisses liegen, jedoch jederzeit, wenn es notwendig sein sollte, ins Bewusstsein geholt werden können. Manchmal kann ein aktives Suchen im Gedächtnis

notwendig sein, um Erinnerungen an Personen, Erlebnisse oder auch Wahrnehmungen erinnern zu können. Die *unverfügbaren* Erinnerungen sind meist Erinnerungen, die unzugänglich im Gedächtnis existieren, jedoch aufgrund von Verdrängung und Trauma nur durch äußere Hilfe, wie Therapie oder Druck hervorgeholt werden können (A. Assmann, 2021, S. 24).

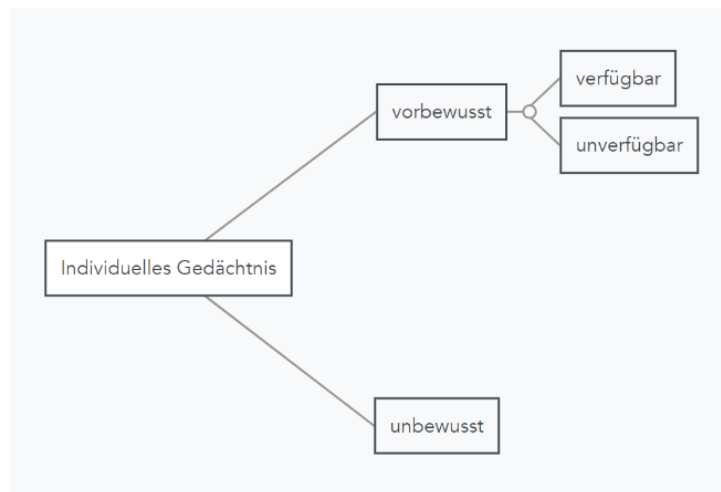


Abb. 16: Individuelles Gedächtnis nach A. Assmann (2021, S. 24).

3.2.1.1 Autobiographisch Erinnern: Beeinflusst von Gegenwart und Emotionen

Laut Schacter (2001, S. 150f.) lässt sich das autobiographische Erinnern durch zeitliche Kategorien sortieren. Zum einen können die Erinnerungen sich mit einem *ereignisspezifischen Wissen* befassen, das sich während eines Momentes abspielt. Dies kann je nach Begebenheit

⁴² Hier kann auch an psychologische Gedächtnisstrukturen angeknüpft werden, wie beispielsweise Freuds psychoanalytische Konzepte. Diese sind *Deckerinnerung*, *Verdichtung*, *Trauma*, *Verdrängung* und *Verschiebung* (vgl. Erll, 2011, S. 94).

einen Zeitraum von Sekunden bis einigen Stunden umfassen. Zum anderen kann auch ein *allgemeines Ereignis*, das sich aus Einzelepisoden zusammensetzt und in denen man sich nicht an jeden Moment, jedoch an die Gesamtheit erinnert, in das autobiographische *Erinnern* einsortiert werden. Und

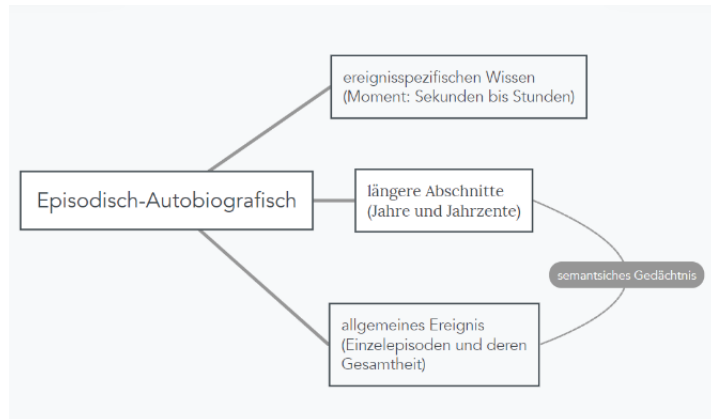


Abb. 17: Episodisch-Autobiografische Gedächtnisleistung nach Erll (2011, S. 96) und Schacter (2001, S. 150f.).

schließlich umfasst dieser Teil des Gedächtnisses auch *längere Lebensabschnitte*, die nach Jahren und Jahrzehnten gemessen werden. Die letzten beiden Kategorien können auch mit dem semantischen Gedächtnis vernetzt sein und in dieses einfließen. Dies bedeutet, dass zum Beispiel die Erinnerungen an die Kindheit im Holocaust teilweise in das Wissensgedächtnis übergeht, da es sich bei dem Holocaust um ein geschichtliches Ereignis handelt, zu dem die meisten Menschen heute einen Bezug haben.

Wenn sich Menschen an Ereignisse erinnern, die schon weit im eigenen Leben zurückliegen, muss man in diesem Prozess beachten, dass die Merkmale des Erinnerns, der Gegenwartsbezug und der konstruktive Charakter sind (Erll, 2011, S. 7). Die Vergangenheitsversionen ändern sich demnach mit dem Abruf „gemäß den veränderten Gegenwarten“ (Erll, 2011, S. 7). Die Darstellung von Erinnerungen scheint meist eng verwoben mit dem erinnerungskulturellen Kontext und dem Zeitpunkt der Entstehung (Erll, et al., 2005, S. 4).

Zusätzlich müssen wir beachten, dass es sich bei den in der Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* wiedergegebenen Erinnerungen um traumatische Ereignisse handelt, die stark von Emotionen geprägt sind. Emotionen beeinflussen das individuelle Gedächtnis, Handlungen und das Bewusstsein. Ein autobiographisches Gedächtnis ist ohne Emotionen undenkbar (Erll, 2011, S. 99).

Ob Erinnerungen von Zeitzeugen ausreichend verarbeitet werden, steht zur Debatte, jedoch lässt sich von einem historischen Standpunkt festhalten, dass es sich bei dem in dieser Studie aktuellen Ereignis des Holocausts um Verbrechen handelte, die Opfer stark beeinflusste. Allerdings ist festzuhalten, dass derart verletzenden Erinnerungen Mechanismen wie Verdrängung und Dissoziation hervorrufen können, welche die Erinnerungen zusätzlich

verändern und in ihrer Wiedergabe beeinträchtigen können, somit können Scheinerinnerungen entstehen (Erl, 2011, S. 98). Erinnerungsverfälschungen sind ein Resultat eines beabsichtigenden Verfälschens der eigenen Erinnerung, dem sich der Erinnernde selbst nicht bewusst ist. Die Frage nach der Wahrheit in den Erinnerungen wurde in den 1990er-Jahren im Zusammenhang mit der *False-Memory*-Debatte diskutiert (Erl, 2011, S. 98). Fest steht allerdings, dass Scheinerinnerungen und traumatische Erlebnisse im Zusammenhang miteinander stehen.

Die autobiographische Erinnerung ist beeinflussbar, zum einen spielen der Gegenwartsbezug und der Zeitpunkt des Auflebens der Erinnerung eine entscheidende Rolle wie auch die Umstände des erlebten Geschehens, Emotionen und die spätere Verarbeitung. Auch die Position und der Einfluss des gegenwärtigen und aktuellen kollektiven Gedächtnisses einer Gemeinschaft dürften in dieser Aufarbeitung eine Rolle spielen.

3.2.1.2 Die Mimesis des Erinnerns in der Literatur

Die Erinnerungen der Zeitzeugen sind in der Anthologie in multimodale Beiträge übersetzt wurden und werden in diesen Schriften nun verkörpert. Für die Analyse wird es deshalb wichtig sein, sich mit dem Konzept der Mimesis des Erinnerns in der Literatur auseinanderzusetzen.

Mit dem individuellen Gedächtnis in der Literatur beschäftigen sich Basseler & Birke in *Mimesis⁴³ des Erinnerns* (2005). Ihre Überlegungen beschäftigen sich mit sich mit *Gedächtnis in der Literatur* und konzentrieren sich auf einzelne Werke und deren Darstellung der individuellen Erinnerungen im Rahmen des Inhalts und der Funktionen.

„Konkrete Erinnerungsprozesse kommen auch durch verschiedene Erzähltechniken direkt zur Darstellung – durch eine Mimesis des Erinnerns.“ (Basseler & Birke, 2005, S. 123). Zwei Grundvoraussetzungen ebenjener sind zum einen das *Zentrum der subjektiven Wahrnehmung* und die Präsentation mindestens *zweier Zeitebenen*, zum anderen muss die *Erzählhaftigkeit* möglichst groß sein (Basseler & Birke, 2005, S. 125). Das bedeutet, dass die Inszenierung der Erinnerung in der Erzählung kenntlich gemacht wird. Um diese

⁴³ Die Mimesis lässt sich aus dem altgriechischen mit dem Begriff „Nachahmung“ übersetzen. Durch Platon erhielt der Begriff zunächst einen negativen Beigeschmack, erst durch seinen Schüler Aristoteles wurde auch der positive Aspekt der kreativen Kraft hervorgehoben (Basseler & Birke, 2005, S. 123). Angelehnt an die Differenzierungen von Genette und Ricœur machen Basseler und Birke deutlich, dass Erinnerungen nicht direkt nachgeahmt werden können, sondern auf einer wechselseitigen Wirkung zwischen Text und Realität oder auch außerliterarische Diskurs beruhen. Durch die Darstellung von Erinnerungen in Literatur wird der Erinnerungsprozess literarisch realisiert, wodurch eine Mimesis-Illusion entsteht (Basseler & Birke, 2005, S. 124).

Bedingungen erfüllt zu wissen, konzentrieren sich Basseler und Birke auf verschiedene Bausteine der Narratologie.

Basseler und Birke bauen auf Genette Analysen zur Zeitstruktur (Ordnung, Dauer und Frequenz) auf und sehen in deren Darstellung in Erzähltexten eine direkte Verbindung zur Mimesis des Erinnerns (2005, S. 125). Durch das genauere Analysieren der Verwendung der Zeit wird die Darstellung von Vergangenheit und Gegenwart in der Literatur deutlicher (Basseler & Birke, 2005, S. 128).

Die *Ordnung* spielt für die Darstellung der Erinnerung die fundamentalste Rolle, da sie das Verhältnis der *Story*, der chronologische Reihenfolge des Erzählten und des *Discourse*, die Reihenfolge der Ereignisse in den Narrativen beschreibt. Dies ist besonders wichtig, um das Verhältnis zwischen der Basisgeschichte und den Rückwenden zu verstehen und zu identifizieren. Die Basiserzählung wird meist im Präsens verfasst und bildet in der Regel einen Fixpunkt, durch welchen das *erinnernde Ich* aus der Gegenwart heraus erzählen und reflektieren kann (Basseler & Birke, 2005, S. 127-128). Mithilfe der Erzähltheorie nach Genette können wir diese Ebene als Rahmenerzählung oder extradiegetischen Rahmen bezeichnen. Diese spielt meist in der Gegenwart. Die intradiegetische Ebene stellt die Erinnerungen dar, die in punktuellen oder mehrfach auftretenden Analepsen dargestellt wird und meist im Präteritum beschrieben (Basseler & Birke, 2005, S. 126). Sollte doch auch die narrative Ebene der Vergangenheit im Präsens geschrieben sein, kann dies auf eine enge Verknüpfung der Erinnerungen deuten (Basseler & Birke, 2005, S. 128). Das Dominanzverhältnis dieser Ebenen gibt uns Aufschluss über den Erinnerungsprozess und die Stärke der Mimesis des Erinnerns (Basseler & Birke, 2005, S. 126). Dominiert die Ebene der Gegenwart, ist die Erinnerung nur ein kleiner Teil der Erzählung, während das Überwiegen der intradiegetischen Ebene die Erinnerungshaftigkeit und deren Reflexion fragwürdig erscheinen lässt. Eine Balance beider Ebenen stärkt die Mimesis des Erinnerns (Basseler & Birke, 2005, S. 127). Abweichungen in der Chronologie können auf besonders einprägendes Szenario in der Erinnerung schließen (Basseler & Birke, 2005, S. 129). Anachronien können aber auch von Unsicherheiten in der Erinnerung gedeutet werden, da sie durch nicht vorhandene zeitliche Verankerung nicht mehr korrekt in die Erinnerung eingefügt werden können (Basseler & Birke, 2005, S. 129).

Basseler und Birke (2005, S. 128) beschäftigen sich auch mit der *Dauer* in den Zeitdarstellungen. Auch hierfür werden die Theorien von Genette herangezogen. Genette beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit und unterscheidet in vier Erzählgeschwindigkeiten: 1) Zeitraffung; 2) Ellipsen; 3) Zeitdeckendes

Erzählen; 4) deskriptiven Pausen (Basseler & Birke, 2005, S. 128). In Analepsen werden meist verschiedenen Geschwindigkeiten in einem Wechsel miteinander angewendet. Zeiträume, die für die Erinnerungsdarstellung nicht von Bedeutung sind, können entweder gerafft (Zeitraffung) werden oder auch ausgelassen werden (Ellipse) (Basseler & Birke, 2005, S. 128). Zeitraffungen zeigen, was in der dargestellten Zeit passiert ist, allerdings als Zusammenfassung. Als erinnerungswürdig erscheinen meist Darstellungen, die durch zeitdeckendes Erzählen (Darstellungen einzelner Szenen im Detail) präsentiert werden (Basseler & Birke, 2005, S. 128). Diese Erinnerungen haben sich meist gut im Gedächtnis der Zeitzeugen eingepägt.

In der *Frequenz* heben Basseler und Birke das iterative Erzählen hervor:

Während bei singulativem Erzählen einmal erzählt (und bei der Darstellung von Erinnerung eventuell einmal erinnert) wird, was einmal geschehen ist, und bei repetitivem Erzählen mehrfach, was einmal geschehen ist, wird bei iterativem Erzählen einmal erzählt, was sich (wenigstens in sehr ähnlicher Form) mehrfach ereignet hat. (Basseler & Birke, 2005, S. 129).

Diese von Genette zunächst als sehr unbedeutende beschriebene Technik eignet sich bei der Erinnerungsdarstellung gut, da sich Ereignisse, welche sich mehrmals ereigneten, beim iterativem Erzählen zusammengezogen werden und nun als ‚allgemeines Ereignis‘ dargestellt werden (Basseler & Birke, 2005, S. 129; vgl. Schacter 2001, S. 151). Basseler und Birke unterscheiden zusätzlich den „Pseudo-Iterativ“ (Basseler & Birke, 2005, S. 129). Dieser Pseudo-Iterativ ist allerdings nicht einfach vom singulativen Erzählen zu unterscheiden (vgl. Genette 1994, S. 86-87) und kann vom ‚Leser als Mittel zur mimetischen Darstellung von Erinnerungsprozessen interpretiert werden, wenn man davon ausgeht, dass in der Erinnerung ebenfalls, ‚typische‘ Tagesabläufe und spezielle Ereignisse miteinander verknüpft sein oder ineinander übergehen können.“ (Basseler & Birke, 2005, S. 130).

Auch der *Raum* findet in der Erzähltheorie seinen Platz und kann neben der Zeitdarstellung auch in Bezug auf die Erinnerungsperspektive von Bedeutung sein (Basseler & Birke, 2005, S. 130). Räume oder Schauplätze können als „Scharniere zwischen zwei Zeitebenen“ (Basseler & Birke, 2005, S. 130) dienen, denn durch eine räumliche Veränderung oder Annäherung können beispielsweise vorbewusste, unverfügbare Erinnerungen wiedergewonnen werden. Michail Bachtin (1989) erklärt unter dem Begriff *Chronotopos*, wie eng die Beziehung zwischen Zeit und Raum zusammenhängt. „Dieser Begriff bezeichnet die wechselseitige Beziehung von Raum und Zeit, eine ‚Verräumlichung der Zeit‘ und

‚Verzeitlichung des Raums‘ in der Erzählliteratur (vgl. auch A. Nünning 1995, S. 157; Basseler & Birke, 2005, S. 131).

Basseler und Birke erwähnen auch die *Fokalisierung* und ziehen diese in die Erinnerungsdarstellung ein:

Die ‚klassische‘ erzählerische Vermittlungsform von Erinnerungen in Erzähltexten ist die der Ich-Erzählung (etwa in der Autobiographie). ‚Jemand‘ erzählt, was er oder sie zu bestimmten Zeiten erlebt hat, in welchem Zusammenhang das Erlebte steht und welche Konsequenzen sich daraus ergeben haben. Somit ist dieser ‚Jemand‘ gleichzeitig Erzähler und Figur seiner Geschichte (Basseler & Birke, 2005, S. 134)

Der Leser wird in einer Erzählung mit zwei verschiedenen Ebenen, oftmals mit derselben Person konfrontiert, allerdings in unterschiedlichen Zeitperspektiven (Basseler & Birke, 2005, S. 134). Ein Wechsel der Fokalisierung zwischen Erzähler und Figur trägt positiv zu einer Steigerung der Erinnerungshaftigkeit bei.

Auch Erzähl- und Figurenrede beeinflusst den Mimesiseffekt der Erinnerung. Dialoge in der Ebene der Erinnerung können positiv zu ebenjener beitragen, denn an dieser Stelle tritt der Erzähler zurück und hinterlässt dem Leser eine gefühlte Realität der Vergangenheit. Auch wenn dieser sich nicht sicher sein kann, ob sich ein Gespräch genauso abgespielt hat, bleibt doch die Illusion des Erinnerten als „ein originalgetreues Abbild der Vergangenheit“ (Basseler & Birke, 2005, S. 137) und kann lebhaft vom Leser wahrgenommen werden.

3.2.2 Das kollektive Gedächtnis

Kann man sich gemeinsam erinnern? Kann beispielsweise eine Nation ein Gedächtnis haben? Diese Fragen wirken auf den ersten Blick abstrakt. Erinnerungen sind, wie bereits erwähnt, meist individuell und privat, allerdings können sie durch einen Austausch und durch geteilte Erfahrungen zu einem Teil einer Gemeinschaft werden. Das kollektive Gedächtnis funktioniert dann als Rahmen einer Gruppe von Menschen, innerhalb dessen die Erinnerungen geteilt werden. Diese Erinnerungen können zum Beispiel aus einem gemeinschaftlichen Interesse entstehen oder an ein historisches Ereignis angelehnt sein. Seit ca. 100 Jahren beschäftigen sich Forscher mit dem Phänomen des kollektiven Gedächtnisses und versuchen dieses zu definieren und zu unterteilen. Da sich alle drei individuellen Erinnerungen in der Anthologie mit dem Holocaust beschäftigen, muss auch über eine kollektive Anknüpfung nachgedacht werden.

3.2.2.1 Die Entwicklung und Etablierung des Begriffes kollektives Gedächtnis

Der Begriff *kollektives Gedächtnis* wurde zum ersten Mal von den Forschern Maurice Halbwachs und Aby Moritz Warburg in den 20er-Jahren benutzt. Warburg näherte sich dem Begriff eher von der praktischen Seite und widmete seine Forschung der Kunst. Durch die von ihm entwickelte *Pathosformel*, einem kulturellen ‚Engramme‘⁴⁴ entstand *Konzept des kollektiven Bildgedächtnisses* (Erl, 2011, S. 22), welches auch als *soziales Gedächtnis* bezeichnet wird. Dieses erweiterte Warburg etwas später auf das *europäischen Kollektivgedächtnisses*. Zentral für Warburgs Arbeit ist, dass er nicht die mündliche Rede und Überlieferung als Zentrum der Erinnerung wahrnimmt, sondern lang andauernde und räumlich weitreichende Kunstwerke (Erl, 2011, S. 21-22). Warburg verfolgte also in Bezug auf das kollektive Gedächtnis einen kunsthistorischen Ansatz, der die Kunst als ein soziales Organ der Erinnerung betrachtet. Durch die emotionale Intensität, die in der Kunst verkörpert wird, werden dem Betrachter bestimmte Gefühle vermittelt und Erinnerungen erweckt. Für Warburg ist die Kunst und deren *Mnemische Energie* ein Speicher der kollektiven Erinnerung, da sie „unter veränderten historischen Umständen oder an weit entfernten Orten [sich] wieder zu entladen vermögen“ (Erl, 2011, S. 22).

Halbwachs beschäftigt sich zwar ungefähr zur selben Zeit wie Warburg auch mit dem Begriff *kollektives Gedächtnis*, jedoch unterschieden sich seine Überlegungen, von denen Warburgs. Halbwachs konzentriert sich auf „die aktive, bewusste, konstruktive und Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Aneignung einer identitätsbezogenen Vergangenheit durch soziale Gruppen“ (Erl, 2011, S. 23) und prägt mit seinem Buch *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925)⁴⁵ die These, dass persönliche Erinnerung immer als Teil einer *kollektiven Erinnerung (memoire collective)* wahrzunehmen ist. Indem leider unvollständigen und posthum erschienenen Werk *La mémoire collective* (1950) beschäftigt er sich mit der Gegenüberstellung des kollektiven Gedächtnisses und dem des individuellen sowie historischen Erinnerens. In diesem Werk beschreibt er auch das kollektive Gedächtnis in Bezug auf Raum und Zeit. Halbwachs stellt klar, dass jede Gesellschaft ein kollektives Gedächtnis haben kann, welches von einer räumlichen oder zeitlichen Begrenzung abhängig ist. Dieses Gedächtnis existiert, laut Halbwachs, außerhalb des einzelnen Individuums und lebt zudem über diesen hinweg (Halbwachs, 1991, S. 31).

⁴⁴ Semon bezeichnet als Engramme Erlebniseindrücke, die im Gedächtnis Spuren hinterlassen und Teile des Gedächtnisses werden (vgl. Semon, 1908, S. 22, 93, 117).

⁴⁵ Auf Deutsch: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (1985).

Das bedeutet, dass das kollektive Gedächtnis einer Gruppe auch nach dem Ableben verschiedener Individuen trotzdem weiter besteht. Individuelle Erinnerungen werden beigefügt und füllen somit das kollektive Gedächtnis einer Gruppe. Die Gruppen grenzen sich oft von Begebenheiten ab, die die Gruppe miterlebt hat. Für diese Studie ist die Gruppe der überlebenden Opfer des Holocausts von Bedeutung.

For Halbwachs, it is the particular nature of the group and its collective experience that shapes its collective memory. The particular nature of a group's experience creates a shared memory and identity. As a result, every group has its own collective memory and that collective memory differs from the collective memory of other groups (Russel, 2006, S.796).

Halbwachs ging zum einen ausgiebig auf die *soziale Bedingtheit individueller Erinnerung* (Erl, 2011, S. 17) ein, mit welcher sich später die Fachrichtung der Sozialpsychologie weiter beschäftigen sollte. Zum anderen beschäftigte er sich näher mit den *Untersuchungen zu Formen und Funktionen des zwischen den Generationen gebildeten Gedächtnisses* (Erl, 2011, S. 18) aus eben jener Überlegung entstand der Theorieentwurf der *Oral History*⁴⁶ (Erl, 2011, S. 20).

Pierre Nora erweckt die Ideen und Theorien von Halbwachs in den 1980er-Jahren erneut zum Leben und beschäftigt sich innerhalb des Bereiches französische Geschichtsschreibung mit der Trennung zwischen Geschichte und Gedächtnis (Erl, 2011, S. 25). „Alles, was man heute Gedächtnis nennt, ist somit kein Gedächtnis, sondern bereits Geschichte.“ (Nora, 1998, S. 18). Er beschäftigt sich zwar auch weiterhin mit Halbwachs' Definition des kollektiven Gedächtnisses und stimmt mit ihm in der Hinsicht überein, dass Erinnerungen immer an ein Individuum oder an eine Gruppe gebunden sind, allerdings sieht er das *historische Gedächtnis (memoire historique)* als ein „Ergebnis wissenschaftlicher Bearbeitung rationaler Arbeit am Gedächtnis“ (Unfried, 1991, S. 81).

Diese konsequente Trennung von Geschichte und Gedächtnis ist laut Erl nicht immer einfach und unkompliziert. Da somit die «völlige Ausblendung der memorialen Funktionen der Geschichtsschreibung angesichts der schon in den 1970er-Jahren einsetzenden Diskussionen um Konstruktivität, Perspektivität und Standortgebundenheit der Historie befremdlich [erscheint]» (2011, S. 27).

„Historie' ist die Rekonstruktion des nicht mehr präsenten Vergangenen, die (mehr oder weniger) entmythisierte Form des Gedächtnisses. ‚Kollektives' und ‚historisches' Gedächtnis verhalten sich

⁴⁶ Mehr hierzu in Kapitel 3.3 *Die geschichtswissenschaftliche Methode Oral History: Individuelle Erinnerungen in der kollektiven Geschichtsschreibung*.

zueinander wie affektives und intellektuelles Gedächtnis (des Individuums). Das ‚kollektive Gedächtnis‘ drückt die (vermittelte) Erinnerung einer Erfahrung aus, das ‚historische‘ rationalisiert und filtert ‚wissenschaftlich‘. (Unfried, 1991, S. 81).

Auch der Soziologe Jeffrey K. Olick fügt sich in den 1990-er-Jahren den Diskussionen rund um das *kollektive Gedächtnis* hinzu und unterscheidet zwischen zwei Anwendungen und Bedeutungen. Auch er basiert seine Theorien auf denen von Maurice Halbwachs. Nach Olick ist das *collected Memory* ein individualistisches Prinzip, welches das „Sammeln“ von individuellen Erinnerungen in einem kollektiven Rahmen, zum Beispiel einer Gruppe bedeutet (Olick, 1999, S. 338). Erll spricht hier auch von einem *Gedächtnis als Kulturphänomen* (Erll, 2005, S. 251). Das *collective Memory* widmet sich den Repräsentationen der Vergangenheit, welche außerhalb des individuellen Gedächtnisses existieren, wie zum Beispiel Denkmälern (Olick, 1999, S. 342), dieser Teil wird auch als *Kultur als Gedächtnisphanomän* bezeichnet (Erll, 2005, S. 251). Somit lässt sich bereits hier klarstellen, dass das individuelle und das kollektive Gedächtnis eng miteinander verwoben sind.

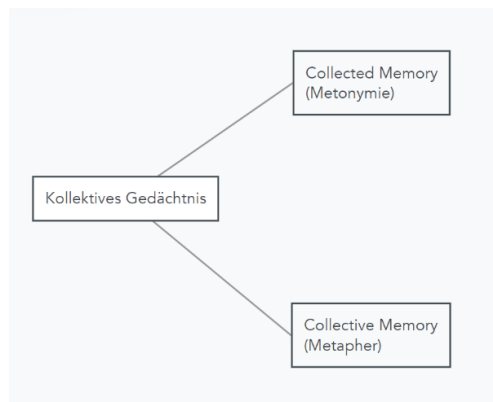


Abb. 18: Die verschiedenen Bedeutungen des kollektiven Gedächtnisses nach Olick (1999, S. 338, 342).

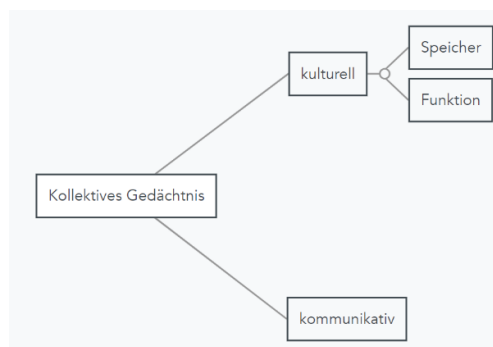


Abb. 19: Unterscheidung des kollektiven Gedächtnisses nach Jan und Aleida Assmann.

Ab den 1980er-Jahren beschäftigten sich auch die Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann und der Ägyptologe Jan Assmann mit der Ausweitung des von Halbwachs geprägten Begriffes *memoire collective* im Bereich der kulturellen Überlieferung und Traditionsbildung. Sie unterscheiden in diesem „medial und institutionell etablierten ‚Gedächtnis‘ einer sozialen/kulturellen Gemeinschaft“ (Erll, 2011, S. 112) zwischen dem *kulturellen* und *kommunikativen* Gedächtnis, auf die in den folgenden Kapiteln näher eingegangen wird.

A. Assmann beschreibt in *Der lange Schatten der Vergangenheit* (2021) auch das Vergessen als zentrales und notwendiges Vorgehen in der menschlichen Kultur.

Der Prozess des Vergessens ist ein Teil der gesellschaftlichen Normalität, er ist auch eine Voraussetzung des Lebens als Überleben und gilt für den Einzelnen ebenso wie für die Gruppe. Wie im Kopf des Einzelnen muss auch in der Gesellschaft ständig vergessen werden [...] um neuem Platz zu machen und sich den Aufgaben der Gegenwart stellen zu können. (A. Assmann, 2021, S. 51).

Erinnerungen sind weder stabil noch beständig, sie müssen festgehalten werden, um in einer Kultur bestehen zu können (A. Assmann, 2021, S. 53). Erinnerungen abzuspeichern und diese zu verweigern ist ein Drang, der in jeder Kultur besteht, man möchte bewahren, was einmal war. „Versicherungssystemen“ wie „Tradition“, „Überlieferung“ und „kulturellem Erbe“ sind das kollektive Gedächtnis einer Kultur (A. Assmann, 2021, S. 52).

3.2.2.2 Das kommunikative Gedächtnis: Generationen erzählen

Das kommunikative Gedächtnis wird bereits von Halbwachs in den Büchern *Les cadres sociaux de la memoire* (1925) und *La memoire collective* (1950) durch den Begriff *Kollektivgedächtnis* vorgestellt. Das kommunikative Gedächtnis, manchmal auch als gesellschaftliches Kurzzeitgedächtnis bezeichnet, umfasst nur drei aufeinanderfolgende Generationen (A. Assmann & J. Assmann, 1994, S. 118). Die Alltagskommunikation ist der zentrale Punkt in diesem Gedächtnis. Erfahrungen und Traditionen werden von Generation zu Generation (J. Assmann, 1988, S. 10) weitergegeben. Meist ist diese Art der Kommunikation von „Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität, thematischer Unfestgelegtheit, Ungeformtheit und Beliebigkeit“ gekennzeichnet (J. Assmann, 1988, S. 10). Es sind Gespräche des Alltags, die ihren Weg von einer Generation zur nächsten finden. Dieser Weg ist durch einen zeitlichen Horizont begrenzt. Die Funktion des kommunikativen Gedächtnisses lebt allein 80 bis maximal 100 Jahre oder 3 bis maximal 4 Generationen (Assmann, 1988, S. 11, Erll, 2011, S. 32). Danach verschwinden die Individuen und deren Traditionen sowie Erinnerung aus dem Horizont und Gegenwartsbezug der neuesten Generation. In einer Familie, in der man 25 Jahre zwischen jeder Generation berechnet, sind die Großeltern (plus 50 Jahre) ein aktueller und wahrscheinlich wichtiger Teil des kommunikativen Gedächtnisses einer Familie. Sie erzählen Geschichten und Anekdoten weiter an ihre Kinder und auch an die heranwachsenden Enkel. Dies kann zum Beispiel bei dem Betrachten von Fotos oder anderen Gegenständen passieren. Das kommunikative Gedächtnis lebt. Wenn die Großeltern versterben, werden auch deren Anekdoten weniger, da sie nun nicht mehr ein Teil des Alltages sind. Nun erzählt eine neue Generation ihre eigenen Geschichten.

Das kommunikative Gedächtnis existiert in jedem Individuum und in jeder Familie. Jeder hat ein kommunikatives Gedächtnis, welches zum einen sozial vermittelt, wie auch gruppenbezogen ist (J. Assmann, 1988, S. 11). Allerdings kann ein Mensch mehreren Gruppen angehören und somit auch mehrere kommunikative Gedächtnisse besitzen. Neben der Familie können solche Gruppen auch Nachbarschaften, Berufsgruppen, Parteien, Verbände und Nation sein (J. Assmann, 1988, S. 11).

Die Frage der Wahrheit ist allerdings in einem solchen Gedächtnis ein heißer Diskussionspunkt. Durch das mündliche Weitererzählen verschiedener Erfahrungen, Erlebnisse und Traditionen läuft man immer Gefahr, veränderte oder gar verfälschte Informationen am Ende der Reihe zu erhalten. Ein gutes Beispiel hierfür ist zum Beispiel das Kinderspiel *Stille Post*. Zusätzlich ist zu bemerken, dass das kommunikative Gedächtnis keinen Fixpunkt hat. Es verändert sich mit der Gegenwart der jeweiligen Generation (Assmann, 1988, S. 11). Das kommunikative Gedächtnis lässt sich von Olick (1999) als *collected Memory* einordnen. In seinem Inhalt besteht es aus Geschichtserfahrungen im Rahmen einer individuellen Biografie eines Zeitzeugen oder einer Erinnerungsgemeinschaft. Meist wird die Erinnerung informell und im Alltag durch Interaktionen geformt. Durch Hörensagen leben die Erinnerungen weitere 80-100 Jahre oder 3-4 Generationen (Erl, 2011, S. 32; J. Assmann, 1992, S. 56). „Die Familie stellt als Erinnerungsgemeinschaft ein Relais zwischen biographischem Erinnern auf der einen und öffentlicher Erinnerungskultur sowie offiziellen Geschichtsbildern auf der anderen Seite dar.“ (Welzer, 2010, S. 19).

3.2.2.3 Das kulturelle Gedächtnis: Speicher und Funktion

„Das kulturelle Gedächtnis hat seine Fixpunkte, sein Horizont wandert nicht mit den fortschreitenden Gegenwartspunkten mit.“ (J. Assmann, 1988, S. 12). Meist wird es durch „schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, deren Erinnerung durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten“ (J. Assmann, 1988, S. 12). Durch Aby Warburg und seinem Versuch durch die „retrospektiver Besonnenheit“ und die Beschreibung der mnemische Energie in beispielsweise Plakaten, Briefmarken und Bildern hat sich ein kulturelles Gedächtnis entwickelt. Das kulturelle Gedächtnis lässt sich in die Sortierung von Olick in das *collective Memory* einordnen.

Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchstexten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren »Pflege« sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt ein kollektiv geteiltes Wissen

vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt. (J. Assmann, 1988, S. 15).

J. Assmann definiert in seinem Aufsatz *kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität* (1988) zentrale Merkmale des Gebrauchs des Begriffes kulturelles Gedächtnis. Diese sind Identitätskonkretheit, Konstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität (J. Assmann, 1988, S. 13-15).

Durch zwei von A. Assmann (2018, S. 130-142) beschriebenen Modi: dem *unbewohnten* und *bewohnten* Gedächtnis, lassen sie sich auch auf den kollektiven Rahmen erweitern. Zum bewohnten Gedächtnis zählen beispielsweise Kunst, Museen und Wissenschaft (Erll, 2011, S. 35). Das bewohnte Gedächtnis wird auch Funktionsgedächtnis genannt. Es beinhaltet sortierte Erinnerungen, die von einem Individuum, einer Institution oder auch einer Gruppe benutzt werden. Jedoch sind diese Erinnerungen stets von der Gegenwart abhängig. Weitere wichtige Merkmale sind „Gruppenbezug Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung“ (A. Assmann, 2018, S. 134). Die zentralsten Aufgaben sind die „Identitätskonstruktion oder die Legitimierung einer bestehenden Gesellschaftsform“ (Erll, 2011, S. 34). Das Funktionsgedächtnis finden wir in festen, öffentlichen Ritualen und kollektiver Kommemoration (Erll, 2011, S. 35).

Das unbewohnte Gedächtnis ist das Speichergedächtnis. Es wird durch beispielsweise Literatur verkörpert. Denn sowohl Trivialliteratur wie auch Hochliteratur „[...] sind als Medien des kollektiven Gedächtnisses allgegenwärtig“ (Erll, 2005, S. 249). Der Speicher in solchen kollektiven Texten ist neutral, hat sich von seinen Trägern gelöst und „seinen vitalen Bezug zur Gegenwart verloren“ (A. Assmann, 2018, S. 134). In dieser Art des Gedächtnisses sind alle Informationen gleich wichtig. Werte und Normen werden beiseitegestellt und die Wahrheit der Erinnerung steht im Vordergrund. Das Speichergedächtnis erfüllt erinnerungskulturelle Funktionen, wie zum Beispiel die „Herausbildung von Vorstellungen über vergangene Lebenswelten, die Zirkulation von Geschichtsbildern, die Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen und die Reflexion über Prozesse und Probleme des kollektiven Gedächtnisses“ (Erll 2005, S. 249).

Beide Typen des kulturellen Gedächtnisses sind jedoch eng miteinander verbunden. „Das Funktionsgedächtnis ist als Vordergrund zu denken, der sich vor dem Hintergrund des Speichergedächtnisses abhebt.“ (Erll, 2011, S. 34). Beide sind wichtig.

3.2.2.4 Die Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses

Erll beschäftigt sich in *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses* (2005) mit der Frage, wie literarische Texte zu Erinnerungsmedien werden und welche Funktion diese Texte in der Erinnerungskultur erfüllen (Erll, 2005, S. 249-250). Wie auch Olick (1999) und Jan und Aleida Assmann macht Erll zunächst den Unterschied zwischen dem collected (kommunikativem Gedächtnis) und dem collective memory (kulturellen Gedächtnis) deutlich. Denn die „Literatur als Medium“ entfaltet auf beiden Ebenen ihre Wirkung (Erll, 2005, S. 251).

Erll erklärt auch den Zusammenhang zwischen dem individuellen und kollektiven Erinnern. Medien wie beispielsweise Texte beschreibt sie als Transformatoren, die individuelle Erinnerungen in das kollektive Gedächtnis einspeisen und somit eine Zirkulation und Gestaltung von Wissen zulassen. „So können persönliche Erinnerungen erst durch mediale Repräsentation und Distribution zu kollektiver Relevanz gelangen.“ (Erll, 2005, S. 251). Andererseits finden Individuen über kollektive Medien Zugänge zu Daten und Fakten. Auch die Wahrnehmung einzelner Personen kann durch mediale Darstellungen geformt werden oder den Abruf von Erinnerungen beeinflussen (Erll, 2005, S. 257).

Das Gedächtnis und die Literatur sind eng verwoben. Denn beide bringen auf ähnliche Weise Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen hervor, weshalb sich literarische Werke auch gut als Gedächtnismedien eignen (Erll, 2005, S. 258). Allerdings können diese nicht als neutrale Träger (Erll, 2005, S. 252) gesehen werden, denn sie „übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erinnerns und Kommunizierens prägt“ (Krämer, S. 1998, S. 14).

Auf der kommunikativen Ebene des Gedächtnisses trägt die Literatur „zur individuellen ‚Sinnbildung über Zeiterfahrung (Jörn Rüsen) [als medialer Rahmen des Erinnerns] bei“ (Erll, 2005, S. 258). Auf der kulturellen Ebene wirken literarische Texte auf allen von Erll beschriebenen Funktionsebenen. Diese sind 1) Speicher; 2) Zirkulation; 3) *cue*. Der Speicher bewahrt Inhalte durch die Zeit hinweg. Diese können allerdings auch vergänglich sein, wenn beispielsweise eine Schriftsprache verwirkt oder auch Symbolik nicht mehr dekodiert werden kann. Die Zirkulation erweitert diesen Speicher indem durch beispielsweise den Buchdruck die Medien nun auch räumlich verbreitet werden können (Erll, 2005, S. 255). Materialen Objektivierungen in Verbindung mit Erzählungen werden zu medialen *Cues* oder auch Abrufhinweisen des kollektiven Gedächtnisses (Erll, 2005, S. 256).

Demnach werden kulturelle Texte als Speicher der kulturellen Identität und des kulturell veranlagten Wissens gesehen, jedoch durch das Funktionsgedächtnis ständig

aktualisiert. Kulturelle Texte können außerdem gleichzeitig ein Medium des Speichers, aber auch Gegenstand der Erinnerung und des kollektiven Gedächtnisses sein (Erll, 2005, S. 262).

Kulturelle Texte sind Texte, in denen eine Kultur die gültige, verpflichtende und maßgebliche Formulierung ihrer Weltansicht ausgedrückt sieht und in deren kommunikativer Vergegenwärtigung sie dieses Weltbild und damit sich selbst bestätigt. Kulturelle Texte sind daher, was der Bielefelder Soziologe Niklas Luhmann als "Selbstfhematisierungen des Gesellschaftssystems" bezeichnet. Das müssen nicht einmal sprachliche Texte sein; auch Tänze, Riten, Bilder können diese Funktion erfüllen, solange sie nur einen zentralen Platz in der Zirkulation des kulturellen Sinns einnehmen und immer wieder, vorzugsweise in zeremonieller Weise, aktualisiert und gewissermaßen gemeinsam begangen und bewohnt werden. (Assmann, 1996, S. 68).

Anders als kulturelle Texte gehören kollektive Texte eher der Populärliteratur an. Historische Romane, (Auto-)Biographien, Reiseberichte, Abenteuerromane oder auch Gedichte sind Beispiele kollektiver Texte (Erll, 2005, S. 266). Sie sind „Vehikel der kollektiven medialen Konstruktion und Vermittlung von Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen.“ (Erll, 2005, S. 262). Durch sie werden Inhalte des bestehenden kollektiven Gedächtnisses erzeugt und zirkuliert. Ihr Ziel ist es, den Lesern kollektive Identität, Norme, Werte und Geschichtsbilder zu vermitteln (Erll, 2005, S. 263). Kollektive Texte können in ihre narrative Struktur als fiktionale Literatur wahrgenommen, allerdings müssen sie eine gewisse Referenzialität zur „Wirklichkeit“ darstellen. Sie unterscheiden sich von historiographischen Texten, denn ihre Referenzen basieren auf dem Sinnhorizont der gegenwärtigen Erinnerungskultur (Erll, 2005, S. 264).

Kollektive Texte eignen sich jedoch gut für die Gedächtnisbildung und -reflexion eigenen. Da sie „als Modelle *für* und *von* Kollektivgedächtnis [...] verstanden werden können“⁴⁷ (Erll, 2005, S. 265). Im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses sind kollektive Texte, die als Modelle *für* das Gedächtnisses dienen, für die literarische Gedächtnisbildung zuständig. Die Funktionspotenziale unterscheiden sich in eine Verstärkung der in der aktuellen Erinnerungskultur gegebenen Vorstellungsstruktur und in die Überprüfung oder auch Dekonstruktion eben dieser. Als Texte des kommunikativen Gedächtnisses „formen sie die Erinnerungen an eine nahe Vergangenheit in sozialen Gruppen mit“ (Erll, 2005, S. 266) und prägen die jeweiligen Generationen in ihrer Identität.

⁴⁷ In der Systemtheorie bedeutete das, dass sie Medien der Beobachtung auf erster und zweiter Stufe sind. Auf der ersten Stufe werden Beobachtungen der faktischen (objektiven) Ebene wiedergegeben. Dem Leser werden Einblicke in beispielsweise die Gefühle des Beobachters gewährt, während in der zweiten Stufe eine neue Perspektive eingefügt wird. Ein neuer Beobachter beobachtet den ersten Zeugen (vgl. Luhmann, 1990, S.23).

Als Medien der Gedächtnisreflexion (Modelle *von* Gedächtnis) sind Texte, die sich durch ihren Beitrag zur Reflexion der Erinnerungskultur hervortun, durch sie bleibt die Erinnerungskultur beobachtbar (Erl, 2005, S. 267).

3.3 Die geschichtswissenschaftliche Methode Oral History: Individuelle

Erinnerungen in der kollektiven Geschichtsschreibung

Geschichtsschreibung und erlebte Erinnerungen sind eng miteinander verwoben und doch können die Schilderungen eben jener sehr unterschiedlich ausfallen. Die Geschichtswissenschaft orientiert sich meist an schriftlichen und bildlichen Dokumenten und Quellen, welche zum Beispiel dem Speichergedächtnis zugeordnet werden können. Da diese übrig gebliebenen Reste aus einer Zeit stammen, die wir aus der Gegenwart anders nicht mehr erreichen können. Auch Zeithistoriker⁴⁸ arbeiten vorzugshalber mit bildlichen und schriftlichen Dokumenten (Erl, 2011, S. 51). Doch warum sollte man nicht auch die kommunikativen Erinnerungen in die Forschung mit einbeziehen? In der Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* lassen sich Andeutungen finden, die zeigen, dass das Projekt, dem die grafischen Darstellungen entstammen, durch Kommunikation zwischen Augenzeugen und Autoren entstanden. Diese Gespräche erinnern stark an die Methode Oral History.

Der Begriff *Oral History* entstand bereits in den 1930er-Jahren, wurde aber erst 1980 ausführlich im Rahmen des Einlassens individueller Erfahrung und Erinnerung in die Geschichtsschreibung diskutiert (A. Assmann, 2021, S. 49). Saul Friedländer, selbst ein Überlebender des Holocausts, war einer der Wortführer der damaligen Debatte und Befürworter der Oral History. In *Memory, History and the Extermination of the Jews in Europe* (1993) erklärt er, dass die Shoah ein Ereignis ist, das den Rahmen des historischen Diskurses übersteigt und dieses Ereignis nur mit Hilfe der individuellen Erinnerung angemessen dargestellt werden kann. Somit müssen vielleicht die Geschichtswissenschaft und die Literaturwissenschaft vereint werden, um den Holocaust erzählen zu können und eine integrierte Geschichte entstehen zu lassen (vgl. Friedländer, 2007).

Das Ziel der Oral History ist es, „lebensgeschichtliche Interviews durchzuführen und Rückschlüsse auf historische Wahrnehmung- und Verhaltensweisen zu ziehen“ (Erl, 2011, S. 52). Ursprünglich entwickelte sich diese Methode mit der Intention, Erlebnisse von Menschen einzufangen, die der schriftlichen Sprache nicht mächtig waren oder einer Gruppe angehörten, die sich der bisherigen Geschichtsschreibung aus Mangel an beispielsweise Status entzogen.

In Bezug auf den Holocaust ging es Friedländer jedoch auch um das Vermitteln von Gefühlen, um die Fassungslosigkeit zu bewahren. Und die Geschehnisse vor einer neutralen Darstellung durch die Historisierung zu schützen (vgl. Baumann, 2015). Friedländer

⁴⁸ Historiker die sich mit der Zeitgeschichte (geschichtliche Gegenwart und jüngste Vergangenheit) beschäftigen.

argumentiert für eine Berücksichtigung der individuellen Erinnerungen der Opfer in der Geschichtsschreibung (A. Assmann, 2021, S. 48). Die Verwendung von individuellen Quellen aus dem bewohnten und kommunikativen Gedächtnis könnten als eine Bereicherung in der Geschichtsschreibung angesehen werden und die sich an den Speichermedien orientierende Geschichtsschreibung komplementieren (A. Assmann, 2021, S. 49). Die Methode der Oral History kann somit „eine multiperspektivische Darstellung des historischen Geschehens“ vornehmen, die „die wissenschaftliche Erklärung der Zusammenhänge mit der Ebene subjektiver Wahrnehmung und Erfahrung zusammenführt“ (A. Assmann, 2021, S. 49). „Soziale Position und Perspektive“ (Wertsch, 2004, S. 172) können dadurch im kollektiven Gedächtnis vertreten werden. Die Methode Oral History würde so zu einer Vielfalt von Stimmen in der Erinnerungskultur beitragen und eine breitere kollektive Erinnerung zulassen (Wertsch, 2004, S. 174). Die Oral History fokussiert auf den einzelnen kommunizierenden Zeitzeugen und behandelt diesen als eine historische Quelle. Demnach wird von der lebendigen Erinnerung Gebrauch gemacht. Folglich bildet das bereits beschriebene *kommunikative Gedächtnis* den Grundstein für diese Methode der Geschichtswissenschaft (J. Assmann, 1988, S. 10, Erll, 2011, S. 52).

Ruth Klüger, selbst eine Überlebende des Holocaust und Literaturwissenschaftlerin, sah das Interviewen von Zeitzeugen traumatischer Geschehnisse äußerst kritisch. Sowohl in der Parlamentsrede *Respekt vor den Opfern, Sprache statt Gerede, Trauer statt Rührung* (05.05.2011) als auch in ihrem Essay-Band *Gelesene Wirklichkeit – Fakten und Fiktionen in der Literatur* (2006) spricht sie über die Herausforderung und das angemessene Behandeln der Zeitzeugen in der Oral History. Das Problem sei Folgendes:

Man wird nicht zum Zeugen, sondern zum Rohmaterial. Der denkende Mensch, der dahinter und sein Leben bewältigt, ist nebensächlich. Unsere Fähigkeit, Geschehenes von Erinnertem zu unterscheiden, wird infrage gestellt. Wir sind nur dann noch Dokumente lebende Dokumente, die andere lesen und deuten müssen. Es entsteht eine Art von Zuhören, die sich völlig deckt mit ihrem Gegenteil, dem Nichtzuhören wollen. (Klüger, 2006, S. 59).

Des Weiteren kann man als Zuhörer Gefahr laufen, den Zeitzeugen

[...] dann nicht zuhört, sobald sie ausführlich werden wollen, sondern den eigenen Gefühlen den Vorrang gibt, wie das auch heute noch oft bei der Auswertung von „oral history“ geschieht, so stellt sich leicht eine Verdrehung des Geschehens ein. Diejenigen, die nicht dabei gewesen waren, hielten noch lange nach dem Krieg selbst die erwachsenen Überlebenden für unzuverlässig, weil angeblich zu sehr geschädigt durch das Erlebte (Klüger, 2011, S. 5).

Zum Vorgang der Methode ist zu vermerken, dass keine herkömmliche Interviewtechnik verwendet werden sollte, sondern der Zeitzeuge frei aus seinem Leben und ohne den Einfluss des Historikers erzählt. Jedoch werden gern Erinnerungsstützen wie Fotoalben als Stütz- und Fixpunkte der Erinnerung verwendet (Baumann, 2015). Die Gespräche, die entstehen, werden meist aufgenommen und später transkribiert.

4 Methode

Diese literaturwissenschaftliche Studie verfolgt den Ansatz einer thematischen Textanalyse. Erinnerungen an den Holocaust und deren Darstellung sind das übergeordnete Thema, das hier im Zentrum stehen soll.

Aufgrund des Umfanges dieser Arbeit werden in der Analyse einzelne Sequenzen und Textstellen wie bei einem *Close Reading* herangezogen. Dieses Hervorheben einzelner Schlüsselstellen vereinfacht es, den Text detailgetreu zu interpretieren (Nünning & Nünning, 2010, S. 294).

4.1 Methodische Ansätze im Comic

Da es sich bei den Untersuchungsgegenständen teilweise um multimodale Texte handelt, werden auch Analysemethoden aus der Comicanalyse von Bedeutung sein. Aktuelle Methodiken sind hierbei die semiotische, die multimodale und die narratologische Analyseform. Diese können als eigenständige Untersuchungsvorgänge angesehen werden. Jedoch wird in dieser Arbeit aufgrund der Komplexität und dem übergeordneten Thema die Methodik variiert. Es wird in den anschließenden Analysen sowohl nach Zeichen, Zusammenspiel der Modalitäten und dem Erzählten Ausschau gehalten.

Im Folgenden sollen nun die aktuellen Comicanalysen wiedergegeben und anhand eines Beispiels aus den grafischen Narrativen der Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* näher erklärt werden.

4.1.1 Semiotische Ressourcen

Die semiotische Comicanalyse interessiert sich für die Zeichen einer grafischen Erzählung. Als Zeichen sind in diesem Falle die „Relation zwischen mehreren Elementen zu verstehen, von denen mindestens eines ein anderes referenziert, also das andere Element abbildet, auf es hinweist, es benennt oder auf andere Art darauf verweist.“ (Packard, et al. 2019, S. 14). Diese Methode gilt als ein guter „Einstieg in eine vertiefte Auseinandersetzung mit einem einzelnen Comic“ (Packard, et al., 2019, S. 13), somit können fundamentale Strukturen festgestellt werden. Der semiotischen Analyse liegt das strukturalistische Modell von Ferdinand de Saussure zugrunde. „Dieses Modell beschreibt die semiotische Struktur einzelner Wörter, indem es ein dyadisches Verhältnis zwischen einem psychischen Lautbild [...] und einer ebenso psychischen Vorstellung vom bezeichneten Gegenstand annimmt.“ (Packard, et al., 2019, S. 16). Allerdings fehlt in diesem Modell ein Element, welches das Verhältnis oder die Verbindung zwischen Lautbild und psychischer Vorstellung oder Zeichenkörper und dessen Referenz herstellt. Dieses Element wird von dem amerikanischen Philosophen Charles

Sanders Peirce als *Interpretant* bezeichnet (Packard, et al., 2019, S. 17). Sowohl Zeichnungen als auch textliche Erklärungen, Bildunterschriften oder Synonyme können Interpretanten sein. Ein Interpretant ist somit die Erklärung eines Zeichens.

In der semiotischen Comicanalyse sollte immer die Frage „Wofür ist das ein Zeichen und für wen?“ (Packard, et al., 2019, S. 15) gestellt werden, um das Zeichen richtig zu verstehen und zu deuten. Doch allein dies ist nicht ausreichend, es gilt auch weitere Referenzen zu analysieren, mit denen der Verweis auf einen Gegenstand erst denkbar wird. Packard et al. (2019, S. 18) nennen hier drei Aspekte, die in einer traditionellen semiotischen Analyse von Bedeutung sind: die Syntax, die Semantik und die Pragmatik. Die Syntax gibt Auskunft über die Form eines Zeichens, während die Semantik gern durch die Kombination von mehreren Zeichen dem Leser etwas über die Bedeutung verrät. Die Pragmatik ist vom Kontext der Handlung abhängig und erklärt somit etwas über die Anwendung und den Zweck des Zeichens. Die Semantik und die Syntax sind wiederum von dem Kontext, also der Pragmatik abhängig, um das vollständige Verständnis eines Zeichens zu vermitteln. In einem multimodalen Medium werden die Differenzen zwischen den Modalitäten wie Text und Bild meist durchlaufen und vermischt, da beim Lesen ein ständiger Medienwechsel automatisch vorgenommen wird: „vom Schriftbild zur Sprache zum Gedanken oder vom Bild zur Szene zur Geschichte zur Erinnerung“ (Packard, et al., 2019, S. 19).

Die Analysemöglichkeiten der semiotischen Analyse konzentriert sich konkret auf drei Themen. Zum einen geht es um die *visuellen Informationen in einzelnen Cartoons* und deren Interpretation als ikonische, symbolische oder indexikalische Zeichen (Packard, et al., 2019, S. 19-21), sowie um die *Blickführung durch Sequenzen* (Packard, et al., 2019, S. 27-32) und die *Verbindung von Schrift und Bild im Comic* (Packard, et al., 2019, S. 33-37).

Um dies an einem Beispiel vereinfacht zu erklären, werde ich an dieser Stelle den Fokus auf das Seitenlayout in Abbildung 20 lenken. Im unteren Panel sieht der Leser einen Motor (Zeichen), eine Spirale um den Motor herum und einen sich zusammenkrümmenden Jungen. Konzentriert man sich als Leser nun auf die Darstellung des Motors im Zentrum des Bildes (*visuelle Information in einzelnen Cartoons*) erklärt die Syntax, dass es sich um einen Motor handelt, denn Zahnräder



und andere Motorenteile sind zu sehen. Sieht man den Motor in Kombination mit der Spirale, welche Bewegung ausdrückt und die Platzierung des Motors auf dem Bauch des Jungen und dessen eingefallenes, verzweifertes Gesicht wird aus der Kombination von Zeichen klar, dass es sich bei der Semantik um den rumorenden Bauch des Jungen handeln muss. Lässt man den Blick zum oberen Panel des Ausschnitts schweifen (*Blickführung durch Sequenzen*) und liest den Text „*Ich bin hungrig ...*“ (Libicki, 2022, S. 58) (*Verbindung von Schrift und Bild im Comic*) wird nun auch der Kontext der Handlung und die Einbringung des Zeichens bewusst und die Botschaft additiv verstärkt. Der Leser versteht nun den Zweck des Zeichens (Motor): Es ist die Visualisierung des Hungers.

4.1.2 Multimodale Ressourcen

Die multimodale Comicanalyse baut auf der Semiotischen auf, da zunächst einmal die Zeichen in den verschiedenen Modalitäten verstanden werden müssen, um in ihrem Zusammenspiel Bedeutung zu konstruieren. In einer multimodalen Analyse sollen unterschiedliche Funktionen und Rollen einzelner Bestandteile genauer beleuchtet und untersucht werden. Dies gilt sowohl für die schriftlichen Zeichen, welche aus Text in Sprechblasen, Textblöcken oder Lautbildern bestehen könne als auch für grafische Darstellungen. Mit einem multimodalen Blick soll die Geschichte also mit einer Kombination aus Bild und Text gelesen werden. Dies schließt auch kleinere Bestandteile und Besonderheiten der Darstellung ein. Verwendung von beispielsweise Farben, Schrifttypen, Interpunktionen, Schattierungen und Einrahmungen können für eine Interpretation von Funktion und Bedeutung sein (Packard, et al., 2019, S. 49).

In dieser Form der Analyse wird Wert auf die Verbindung verschiedener schriftlicher und grafischer Zeichen gelegt, um das intersemiotische Zusammenspiel wie auch die semiotischen und intermodalen Relationen (Packard, et al., 2019, S. 60) zu verstehen und zu untersuchen (Packard, et al., 2019, S. 50). Damit dies bewerkstelligt werden kann, müssen vorab die semiotischen Zeichen identifiziert werden und die Zeichenmodalität abgegrenzt und definiert werden. Die Zeichenmodalität besteht aus drei Ebenen, die nicht voneinander getrennt interpretiert werden können. Zum einen gibt es die *Ebene der Materialität*, die *Ebene der Form und Struktur* und die *Ebene der Bedeutungskonstruktionen auf Grundlage von Form und Struktur im Kontext* (Packard, et al., 2019, S. 54).

Es kann nur eine Zeichenmodalität vorliegen, wenn „ihr entsprechendes Material mit einer spezifischen Motivation und einem kommunikativen Ziel eingesetzt wird“ (Packard, et al., 2019, S. 55). Das Material kann verschiedenen Eigenschaften haben und aus unterschiedlichen Formen bestehen. Beispielsweise können Linien, die aus einer Zigarette aufsteigen (Abb. 21) Material sein und dem Leser verständlich machen, dass die Zigarette brennt und gerade geraucht wird. Dies ist eine Information, die dem Leser zukommt. Auch ohne dass sie in einer Textbox wiederholt werden muss. Jedes Material hat eine bestimmte Form und Struktur. Dies sind Informationen, die mehr über das Material aussagen und es verständlicher machen. Auf der Ebene der Form und Struktur beschreibt man das Material genauer: Sind die Linien dick, dünn, weiß oder schwarz? Im Beispiel der Abbildung 21 sieht man den Zigarettenrauch als weiße, dünne, geschwungene Linien, die sich von der Zigarette wegbewegen. Meist muss das Material mit anderen Elementen kombiniert werden, um den genauen Zusammenhang zu verstehen, diese Kombination funktioniert wie der Syntax in einem Satz (Packard, et al., 2019, S. 55), erst durch die Verbindung verschiedener Materialien wird deutlich, was die Botschaft ist. Somit wird und dem Leser erst bewusst, dass es sich um Rauch handelt, wenn wir die Linien in Kombination und Anknüpfung an die gezeichnete Zigarette sehen.

Das Material kann aber auch überall in einem Comic in verschiedenen Formen und Strukturen auftauchen und auf Grund verschiedener Kontexte anderen Bedeutungen zugeordnet werden. In der *Ebene der Bedeutungskonstruktionen auf Grundlage von Form und Struktur im Kontext* wird das Zusammenspiel von dem Material und anderen Elementen auf den gesamten Comic erweitert (Packard, et al., 2019, S. 57). Hierbei ist zu



Abb. 21: Opening Splash: Zigarettenrauch, dargestellt durch weiße, dünne, geschwungene Linien, die sich von der Zigarette wegbewegen (Yelin, 2022, S. 9).



Abb. 22: Auspuffgase eines Autos (Yelin, 2022, S. 21).



Abb. 23: Frisch aufgebrühter Tee und Zigarettenrauch (Yelin, 2022, S. 31).



Abb. 24: Ein Fischgericht und dessen Geruch (Yelin, 2022, S. 38).

bemerken, dass sich die Inferenzen durchaus im Laufe der Erzählung durch das Hinzukommen von neuen Informationen ändern können (Packard, et al., 2019, S. 60). In *Aber ich lebe* sieht man Linien, die den Rauch der Zigarette zeichnen, in mehreren Panels und als ein beständiges Element der Erzählung. Dieselben Linien lassen sich auch in anderen Funktionen erkennen. Zum Beispiel als Auspuffgase eines Autos (Abb. 22), als Zeichen von aufsteigender Wärme eines frisch aufgebrühten Tees (Abb. 23) oder auch in leicht veränderter Form (schwarze Farbe) als Geruch eines Fischgerichtes (Abb. 24). Dem Leser wird die Bedeutung der Linien deutlicher: In allen drei Szenarien zeigen die Linien Geruch und/oder Wärme.

In einer multimodalen Analyse geht es allerdings nicht nur darum, die einzelnen Zeichenmodalitäten zu erfassen, sondern auch die Kombinationen mit Fokus auf die Gebrauchsregeln zu bestimmen. Hier sprechen Packard, et al. von der „Intersemiose der semiotischen Elemente“ (2019, S. 59). Bei dieser Interpretationsform spielen nicht nur die semiotischen Zeichen an sich eine Rolle, sondern auch die Interpretationen, die sich aus der Definition der Zeichenmodalität in Kombination mit anderen Zeichen ergeben. Erst in Kombination mit dem Text wird dem Leser die weitere und tiefliegende Bedeutung deutlich.

Eine weitere wichtige multimodale Ressource des Comics sind die Bild- und Textebenen. Durch das Zusammenspiel dieser Ebenen wird eine Mehrschichtigkeit in der Erzählweise erwirkt. Zur Bildebene zählen dargestellte Handlungen, Figuren, Objekte oder auch Geräusche im Panel und die verbale Narration (Dittmar, 2017, S. 179). Die Textebene ist eine eigene Schicht, in der Gedanken und Kommentare abbilden lassen. Beide Ebenen können sowohl parallel, additiv oder auch korrelativ zueinanderstehen.

Ein Beispiel für die Kombinationen mit Fokus auf die Gebrauchsregeln sind die Farbwahlen in den dargestellten Erinnerungen von Emmie Arbel. Dies gilt sowohl für die Text- als auch die Bildebene (Abb. 25). Einige Texte werden in auf hellem Hintergrund wiedergegeben, einige auf dunklerem. Einige Bilder sind deutlich düsterer als andere. Durch diese Unterscheidung in hell und dunkel wird die gesamte Erzählung in zwei geteilt. Erst durch die Interpretation von Text und Bild wird deutlich, wie dieses Material zusammenhängt: Helle Farben dominieren in der Gegenwart der Darstellung, während die Erinnerung in dunkleren Nuancen gezeigt werden.



Abb. 25: Dunkle Farben gehören zur Erinnerung, während helle Farben die Gegenwart zeigen (Yelin, 2022, S. 34).

4.1.3 Narratologische Ressourcen

„Die allermeisten Comics erzählen – kurze und lange, heitere und ernste, fiktive und nicht-fiktive – Geschichten.“ (Packard, et al., 2019, S. 73). Deswegen ist es notwendig, die multimodalen Darstellungen auch auf eine narratologische Perspektive hin zu untersuchen. Während die Narratologie als Methode in der Literatur- und Filmwissenschaft seit den 1960er- und 1980er-Jahren gut etabliert ist, wurde erst in den letzten Jahren ein gesteigertes Interesse in der Comicnarratologie bemerkt. Laut Packard, et al. (2019, S. 73) wird in diesem Forschungsfeld der Bereich der „transmedialen Narratologie“ bearbeitet. „[E]ine Narratologie also, die sich mit den erzählerischen Möglichkeiten und Grenzen verschiedener Medien jenseits literarischen Textes befasst“ (Packard, et al., 2019, S. 73). Des Weiteren beschäftigt sich die Forschung mit der Analyse 1) der *Storyworld* 2) der *Perspektive der Erzählfigur* und 3) die der *Figurens subjektivität*. Diese drei Analysen werden in der narratologischen Comicanalyse hervorgehoben und in diesem Kapitel näher erklärt.

Die *Storyworld* ist die erzählte Welt in einem Medium. Im Comic wird diese meist durch eine Kombination von verschiedenen Elementen dargestellt. In einer narratologischen Analyse wird die Relation zwischen der Darstellung und dem Dargestellten untersucht (Packard, et al., 2019, S. 75). Es geht um die „darstellerische Entsprechung [...] in der Spannung zwischen gezeichneten Bildern und den von diesen Bildern dargestellten Figuren, Ereignissen, Situationen und Welten.“ (Packard, et al., 2019, S. 78). Darstellungen in einem multimodalen Medium sind nicht immer realistisch, da die Zeichnungen, um verstanden werden zu können, manchmal von der Realität abweichen müssen. Als ein Beispiel hierfür nennt Packard et al. Leonardos Zeichnung *das Abendmahl* (1494-1497) an dem alle 13 Teilnehmer an einer Seite des Tisches sitzen. Wobei anzunehmen ist, dass die Jünger um den Tisch herumsaßen (2019, S. 76). Des Weiteren müssen die Rezipienten sowohl auf *Lehrstellen* als auch auf *externe Erklärungen* beim Lesen aufpassen. Es ist wichtig, dass „im Rahmen der [...] zentralen Verstehungsprozesse sowohl ‚Lehrstellen‘ innerhalb der entsprechenden Darstellung unter Rekurs auf [des Rezipienten] Weltwissen auffüllen als auch bestimmte Elemente dieser Darstellungen ignorieren, wenn sich sogenannte ‚externe Erklärungen‘ für deren Vorliegen finden lassen.“ (Packard, et al., 2019, S. 76). Des Weiteren sollte sich der Leser über die zeitliche Darstellung der *Storyworld* Gedanken machen. Es mag hilfreich sein, „nicht nur zwischen der Geschichte als chronologischer Abfolge der dargestellten Ereignisse (innerhalb der *Storyworld*) und ihrer narrativen Darstellung, sondern darüber hinaus auch zwischen der Geschichte und dem Plot als Abfolge der Ereignisse in der Reihenfolge der Darstellung zu unterscheiden.“ (Packard et al., 2019, S. 80). Auch

verschiedene Ebenen, wie Zeit und Ort in der erzählten Geschichte sollte in einer narratologischen Analyse bedacht werden.

Gerard Genette beschäftigte sich mit der Fokalisierung oder auch den Erzählerpositionen eines narrativen Textes. Seine Theorien können auch in der Comicanalyse verwendet werden, um Perspektiven der Erzählfiguren zu definieren. Zum einen können zwischen einem *heterodiegetischen* und *homodiegetischen* Erzähler⁴⁹ unterschieden werden. Erstgenannter kommt in der erzählten Geschichte selbst nicht vor, er ist selbst kein Ereignisträger der Geschichte, sondern berichtet auf Ebene der Erzählung. Der homodiegetische Erzähler hingegen ist die handelnde Instanz der Geschichte. Er kommt selbst als Figur vor und befindet sich auf Ebene der Geschichte. Allerdings kann es mehrere Ebenen in einer Erzählung geben, somit entsteht eine narrative Hierarchie, die verschiedene Erzählebenen erfordert. Packard et al., nennen hier den *extradiegetischen* Erzähler, der die primäre Ebene der Storyworld entweder als heterodiegetischen und homodiegetischen Erzähler erzählt. Innerhalb dieser Ebene kann ein *intradiegetischer* Erzähler die sekundäre Ebene erzählen. Wenn die Storyworld weitere Ebenen erfordert, erzählt ein *hypodiegetischer* Erzähler in der sekundären Ebene eine hypodiegetische Erzählung, in der dann wieder ein *hypo-hypodiegetischer* Erzähler das Geschehen kommentiert (2019, S. 82). Auch die grafischen Modi der Erzählformen müssen in einer Analyse bedacht werden. Eine Erzählfigur kann sich im Comic sowohl mündlich (beispielsweise Sprechblase), wie auch gedanklich (beispielsweise Gedankenblase) oder schriftlich (beispielsweise Brief) ausdrücken. Hierbei sollte auch zwischen den Dimensionen der *verbalen narrationalen* Erzählrede und der *non-narrationalen* Darstellung der Storyworld unterschieden werden. Erstere findet man beispielsweise in Sprechblasen, zweitere eher im Rahmen der Panels (Packard et al., 2019, S. 83-85).

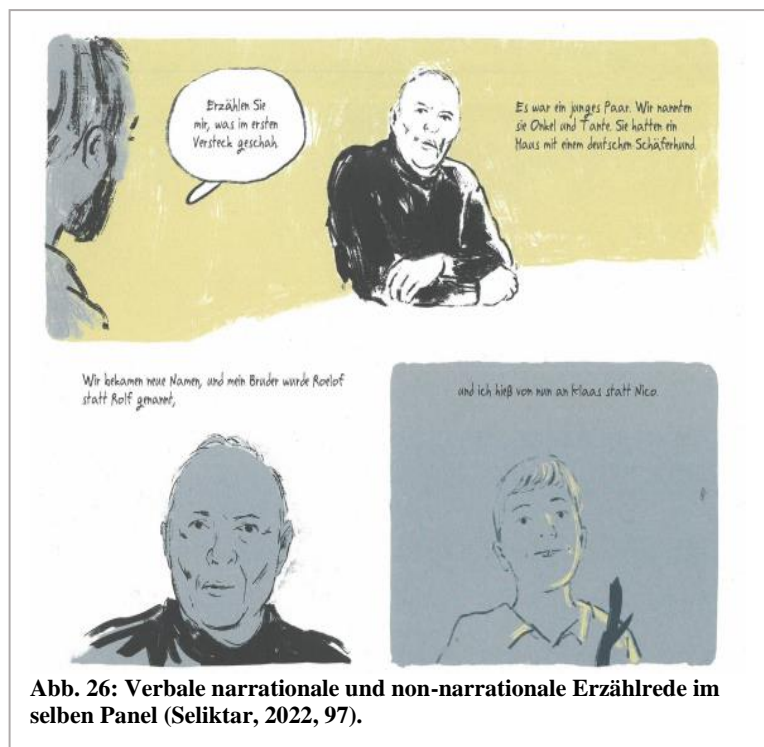
Die *Darstellung der Subjektivität* der Erzählfiguren ist das dritte Merkmal der narratologischen Analyse. Das Forschungsfeld ist weitläufig und wird bereits seit Jahrzehnten diskutiert. *Fokalisierung*, *Perspektive* und *Point of view* sind einige der Begriffe, die in diesem Bereich auch in der Literaturwissenschaft verwendet werden. Packard, et al. stellen die *Strategien subjektiver Darstellungen* vor, die es den Künstlern ermöglicht, das Innenleben der Figuren wie Erinnerungen und Träume zu verstehen (2019, S. 88, 108). Auch in Comics unterscheidet man zunächst zwischen interner Fokalisierung und externer Fokalisierung, wobei zu bemerken ist, dass in einem Comic auch über die externe Fokalisierung dem

⁴⁹ Da es sich in dem zu analysierenden Werk um Autobiographien handelt, wird hier nur die faktuale Erzählform erwähnt.

Rezipienten mehr über eine Figur erfahren kann. Hierbei helfen unter die multimodalen Elemente, die verschiedene Eindrücke verstärken können (Packard et al., 2019, S. 89).

Das Beispiel in Abbildung 26 zeigt einen Ausschnitt aus der grafischen Erzählung *Dreizehn Geheimnisse*. Dargestellt sind sowohl der Comic-Autor Seliktar im Profil wie auch den Zeitzeugen Nico Kamp. Die Storyworld scheint in diesen Panels nicht unbedingt mit der Realität zu brechen. Das obere Panel zeigt Seliktar zwar im Profil, wahrscheinlich um seine Perspektive deutlich zu machen, ihn aber auch dem Leser als Figur zu zeigen. Im Fokus steht Nico Kamp, den der Leser deutlich in jedem der drei Panels sieht, sowohl als älteren Mann und als Jungen. Dadurch wird deutlich, dass sich die Storyworld in zwei Ebenen teilt. Eine extradiegetische (Gegenwart) und eine intradiegetische (Vergangenheit).

Man erkennt in diesem Beispiel auch Nico als homodiegetischen Erzähler, da es es ist der in einer non-verbale narratioalen Erzählrede auf der extradiegetischen Ebene berichtet. Seine Stimme ist auch auf der intradiegetischen Ebene zu vernehmen, allerdings mit dem direkten Bezug zur extradiegetischen Ebene, da er aus dieser berichtet. Nico wird visuell extern in beiden narrativen Ebenen fokalisiert.



5 Analyse

In der Analyse dieser Arbeit werden die eben erklärten Theorien und Ansätze auf die Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* übertragen. Da die Sammlung aus verschiedenen Texten besteht und die Schwerpunkte in dieser Arbeit in der individuellen und der kollektiven Erinnerung liegen, wird auch die Analyse im folgenden Kapitel nach diesen beiden Aspekten unterteilt werden.

Zuerst werden die in den Primärtexten dargestellte individuelle Erinnerung der ZeitzeugenIn näher untersucht, hierbei soll neben der Zeitdarstellung und Perspektive auch die Erinnerungsreflexion bedacht werden. Da sich die Vorlage von Basseler und Birke (2005) ausschließlich auf literarische Texte beschränkt, werden in diesem Teil der Analyse Begriffe und Vorgehensweisen aus den Methoden der Comicanalyse übernommen. Die Frage *Wie werden die individuellen Erinnerungen von Arbel, Schaffer und den Kamp-Brüdern thematisiert?* steht im Zentrum.

Im zweiten Teil der Analyse wird der Anhang der Anthologie genauer beleuchtet. *Welche Funktion und welchen Effekt in Bezug auf die präsentierten individuellen Erinnerungen und deren Einbindung in das kollektive Gedächtnis haben die verschiedenen Kapitel im Anhang der Sammlung?*

Der dritte Teil soll die Entstehung und die Hintergründe im Rahmen der Methode Oral History genauer untersuchen. *Wie genau wurden die individuellen Erinnerungen aufgefangen und aufgearbeitet?* Anhand der Darstellungen in der Anthologie soll der Weg von den Gesprächen zwischen Zeitzeugen und Comic-Autoren bis hin zur grafischen Darstellung erörtern.

5.1 Die Primärtexte

5.1.1 *Aber ich lebe: Nach den Erinnerungen von Emmie Arbel*

5.1.1.1 Zeitdarstellung und Fokalisierung

Die Graphic Novel *Aber ich lebe* besteht aus einer Rahmenhandlung und verschiedenen Analepsen, die in der Binnenerzählung grafisch präsentiert werden. In der extradiegetischen Ebene wird die Protagonistin Emmie Arbel als erinnerndes Ich in der Gegenwart dargestellt. Diese narrative Ebene ist der Fix- und Ausgangspunkt (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 127) für Arbels Erinnerungen an eine Kindheit im Holocaust.

Der Leser lernt Arbel auf dem extradiegetischen Niveau in der Bildebene als Figur kennen. Arbel ist als ältere Frau zusammen mit ihren Töchtern Orli und Michal und ihrem Enkel Neiya sowie der Comic-Autorin Babara Yelin zu sehen (Yelin, 2022, S. 18). Die Handlung in der extradiegetischen Ebene wird allein durch Zeichnungen dargestellt.

Die Erzähler und die Fokalisierung können in *Aber ich lebe* den multimodalen Elementen nach geteilt werden. Das bedeutet, dass zwischen Text- und Bildebene unterschieden werden muss. Die Bildebene der extradiegetischen Ebene kommt einer externen Fokalisierung gleich, denn obwohl der Leser Arbel und ihre Mitmenschen sieht, erfährt er durch die grafischen Elemente nichts über die Gedanken der anwesenden Figuren. Yelin ist die Zeichnerin der Erzählung und ebenfalls in der Rahmenhandlung in Bildern als Figur dargestellt. Sie zeigt durch ihre bewegenden und eindrücklichen Buntstift- und Aquarellzeichnungen Situationen, bei denen sie selbst anwesend war. Sie kann deshalb als Beobachterin interpretiert werden, die die Situation in der Bildebene als heterodiegetische Erzählerin mit einer externen Fokalisierung wiedergibt und Gespräche in Sprechblasen als verbale Erzählrede präsentiert. Allerdings sieht der Leser auch Situationen, bei denen Yelin, zu mindestens anzunehmend, nicht anwesend war, beispielsweise nachts (Yelin, 2022, S. 25) oder im Bad (Yelin, 2022, S. 19). Diese Szenen wurden wahrscheinlich den Erzählungen Arbels nach nachgezeichnet.

Von Yelin erfährt der Leser, dass die dargestellte Plotline der extradiegetischen Ebene sich über vier Tage streckt. Durch die in einem Textelement realisierten Sätze: „Im Frühjahr 2020 besuchte ich Emmie Arbel in Kirat Tiv'on, Israel, um sie über ihre Erinnerung an den Holocaust zu befragen. Wir verbrachten vier Tage zusammen.“ (Yelin, 2022, S. 10) wird die Rahmenhandlung eingeleitet. Durch die Ich-Perspektive lässt sich Yelin in diesem Textelement als homodiegetische Erzählerin mit einer internen Fokalisierung interpretieren.

Die anderen non-verbale Textelemente, die der extradiegetischen Ebene angehören, unterscheiden sich von den einführenden Sätzen (Yelin, 2022, S. 10). Sie werden als weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund dargestellt und beschäftigen sich ausschließlich mit der Ebene der Erinnerung, der Verarbeitung oder auch Reflexion ebenjener. Sie sind am Rande der Panels in schwarzen Textboxen zu sehen (Abb. 27). Diese Texte geben einen Einblick in



Abb. 27: Textelemente der extradiegetischen Ebene werden als verbale narrative Erzählrede präsentiert, während die non-verbale Begleitung (mittleres Grid, rechtes Panel) an die intradiegetische Ebene gebunden ist. Im Layout sind Emmie Arbel, Orli, Neiya und Barbara Yelin zu sehen (Yelin, 2022, S. 18).

die Gedanken Arbels, dem erinnernden Ich der Graphic Novel. Die Protagonistin berichtet in dieser Textebene in der Ich-Perspektive. Das bedeutet, dass die Textebene des extradiegetischen Niveaus von Arbel als homodiegetische oder auch autodiegetische Erzählerin intern fokalisiert wird. Da Arbel über Erinnerungen an ihre Kindheit im Holocaust berichtet, stellen die Textelemente eine Verbindung zur intradiegetischen Ebene der Erzählung dar. Denn sie begleiten und kommentieren die grafischen Darstellungen der Binnenerzählung. Die Gedanken Arbels bilden somit einen fließenden Übergang zwischen beiden diegetischen Ebenen.

Die visuell dargestellten Erinnerungen Arbels unterbrechen die Rahmenhandlung in der Gegenwart mehrfach. Die Rückblicke erstrecken sich insgesamt über einen Zeitraum von etwa vier Jahren und zeigen verschiedenen Situationen aus Arbels Kindheit. Die Erinnerungen werden weitestgehend chronologisch in der Graphic Novel dargestellt⁵⁰. Den Schwerpunkt bilden die Erzählungen über die nationalsozialistischen Konzentrationslager Westerbork, Ravensbrück, Bergen-Belsen und das Kinderheim in Schweden.

In der intradiegetischen Ebene wird Abel in den Zeichnungen als Kind, dem erinnerten Ich, dargestellt. In dieser Ebene zeichnet Yelin die Bilder der Erinnerungen Arbels mit einer externen Fokalisierung. Yelin selbst ist in dieser Ebene nur als Zeichnerin vertreten und nicht als Figur anwesend. Die Zeichnungen scheinen den Erzählungen Arbels nach entstanden zu sein. Das erinnernde Ich Arbel bleibt auch auf dieser Ebene Erzählerin. Das erinnerte Ich kommt selbst nicht zu Wort und wird allein von der autodiegetischen Stimme des erinnernden Ichs aus der Gegenwart durch die non-verbale Textboxen begleitet. Dadurch, dass Arbel als erinnerndes Ich aus der Gegenwart kommentiert und auch in der intradiegetischen Ebene das Wort ergreift, entsteht eine Art innerer Monolog. Durch die Anwesenheit der



Abb. 28: Die begleitenden Textelemente werden mit der Stimme von Arbel thematisiert. Dieses Layout zeigt auch einen typischen Übergang zwischen der extradiegetischen und intradiegetischen Ebene. Meist beschäftigen sich die Gedanken Arbels bereits mit der Vergangenheit, während die grafische Darstellung erst in den nächsten Panels in die intradiegetische Ebene folgt (Yelin, 2022, S. 17).

⁵⁰ Die Analepsen lassen sich auf folgende Weise einteilen: Die Kindheit vor der Verhaftung in den Niederlande (S. 15), das Dasein in Westerbork (S. 16-17), die Ankunft in Ravensbrück (S. 19-21), der Apell in Ravensbrück und die Ohnmacht der Mutter (S. 23-24), das Chaos in Bergen-Belsen (S. 27-28), der Tod der Mutter (S. 31-32), die Reise und der Aufenthalt in Schweden (S. 36-38) und die Tuberkulose Erkrankung Arbels in Ravensbrück (S. 42-43).

gegenwärtigen Gedanken und Reflexionen Arbels wird der Gegenwartsbezug besonders deutlich und nah an der Erinnerung dargestellt (Abb. 28).

In der Ebene der Vergangenheit gibt es demnach keine eigenen Textelemente. Es werden auch keine Dialoge in der Bildebene präsentiert. Einige einzelne Ausrufe, durch Sprechblasen dargestellt, bilden Ausnahmen: „Emmie!“ (Yelin, 2022, S. 20), „Mammie!“ (Yelin, 2022, S. 32). „Mammie...“ (Yelin, 2022, S. 33), „Mammie?“ (Yelin, 2022, S. 33). Diese treten in Situationen auf, die wahrscheinlich sehr einprägsam und dramatisch für Arbel waren: die Ankunft in Ravensbrück (Yelin, 2022, S. 20) und der Moment des Sterbens der Mutter (Yelin, 2022, S. 32-33). Eine weitere Ausnahme bildet ein Dialog, der gleich zu Beginn der intradiegetischen Erzählung dargestellt wird. Diese Erinnerung scheint allerdings nicht durch ein Trauma verstärkt zu sein, sondern kann von Arbel aufgrund erinnerungsstützenden Materials, einem Foto, besonders gut erinnert werden (vgl. Erll, 2011, S. 99; Basseler & Birke, 2005, S. 137; Baumann, 2015).

Das Foto zeigt Arbel als Kind. Es wird in der Graphic Novel als Zeichnung dargestellt und ist mit einem Datum versehen. Die Ablichtung wird im Sepiastil realisiert und scheint auf dem gegenwärtigen Küchentisch Arbels zu liegen. Die Darstellung kann durch die fotoähnliche Grafik durchaus mit alten Aufnahmen assoziiert werden. Durch die



Unterscheidung des grafischen Stils hebt sich dieses Bild von den anderen Zeichnungen Yelins ab. Der Comic-Autorin gelingt es somit deutlich zu zeigen, dass es sich um ein physisches Bild, das Arbel in der Gegenwart betrachtet, handeln muss. Das Bild scheint als Stütze oder auch als ein Fixpunkt (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 127), der die Erinnerungen anregen kann, zu funktionieren (Abb. 29). Denn in der Erzählung leitet es die früheste Erinnerung und erste Analepse ein.

Während sich die Gedanken Yelins bereits mit der Erinnerung beschäftigen, wechselt auch die grafische Ebene, nach dem Betrachten des Bildes, in die Vergangenheit. Durch Arbels Erinnerung gewinnt die Darstellung in den folgenden Panels an Farbe. Die Situation

rund um die Aufnahme des Fotos wird deutlicher und lebhafter. Die Erinnerung Arbels nimmt Gestalt an. Dies kommt durch die Bildebene besonders gut zum Ausdruck. Die Analepse scheint punktuell gestaltet zu sein und begrenzt sich deshalb auf wenige Momente des ereignisspezifischen Wissens (vgl. Schalter, 2002, S. 150f.; Basseler & Birke, 2005, S. 128). Arbel erinnert sich anhand des vorliegenden Fotos deutlich an dessen Entstehung. Dies wird auch durch die grafische Darstellung unterstützt: Die Erinnerung an die Aufnahmesituation wird deutlich, klar und detailliert dargestellt. Auch der Dialog in den Sprechblasen lässt auf eine gut eingeprägte Situation Arbels schließen (vgl. Basseler & Birke, 2022, S. 137). Allerdings verblassen und verschwimmen die Bilder, je weiter sich die Situation von der Erinnerung an die Aufnahme des Fotos entfernt. Dies wird auch durch das non-verbale Textelement bestätigt: „Ich erinnere mich nicht.“ (Yelin, 2022, S. 15). Die Bild- und Textebenen unterstützen und bestätigen sich und stehen somit in einem additiven Verhältnis zueinander. Die Bedeutungskonstruktion der Erinnerung und der Bezug zur Gegenwart verstärkt sich in diesem Beispiel durch die Struktur des Materials und in Bezug auf den textlichen Kontext.

Die erste Lagererfahrung in Westerbork, welche der Story nach im nächsten Rückblick zu sehen ist, wird durch ein zeitraffendes Erzählen dargestellt. Die Ankunft, das Gefühl des Hungers und die Nächte werden durch die Textelemente von Arbel erinnert (Yelin, 2022, S. 16-17). Die grafischen Darstellungen nehmen an dieser Stelle eine eher illustrierende Funktion ein. Das Material unterscheidet sich deutlich von der Erzählung der Gegenwart. Dunkle, kalte Farben und skizzenhafte Darstellungen lassen diese Erinnerung weniger konkret erscheinen, wodurch sich vermuten lässt, dass diese Erinnerung weit zurückliegt oder Arbel sich nur an wenige Details erinnert. Diese Interpretation wird auch durch den Text unterstützt: „Ich habe nicht mehr viele Erinnerungen daran“ (Yelin, 2022, S. 16). Dieser Rückblick erscheint labiler und fragmentierter (vgl. A. Assmann, 2022, S. 24). Die verwendeten Farben und Schattierungen scheinen eine emotionale Kälte in diesem Seitenlayout zu vermitteln. Deshalb könnte an dieser Stelle interpretiert werden, dass die Ankunft in Westerbork sich bei Arbel als Trauma oder zu mindestens als negatives Erlebnis im Gedächtnis etabliert hat und die Erinnerungen und deren Deutlichkeit deshalb beeinflusst werden (vgl. Erll, 2011, S. 99).

Die Ankunft in Ravensbrück wird durch einen zeitdeckenden Erzählstil präsentiert. Der Leser kann die Gegebenheit ohne nennenswerte Lehrstellen oder Auslassungen mitverfolgen. Es ist eine detaillierte Präsentation der Situation, an die sich Arbel scheinbar sehr gut erinnert. In mehreren Panels ist der Prozess des Entkleidens und der des Rasierens zu sehen (Yelin, 2022, S. 20-21). Das Material der Bildebene erscheint weiterhin skizzenhaft und

kalt, allerdings sind die Handlungen und auch die Gesichter deutlich zu erkennen. Dies ermöglicht dem Leser, Emotionen auch ohne textuelle Ergänzung besser nachzuvollziehen. Die im Text nüchterne Beschreibung der Handlung wird somit durch die Bilder semiotisch in ihrer emotionalen Bedeutung verstärkt und ergänzt (Abb. 30). Dies führt zu der Interpretation, dass Arbel diese Erinnerung distanziert erzählt, um die Emotionen in der Gegenwart auf Abstand zu halten. Die Bilder vermitteln jedoch Schmerz und Schrecken: Gefühle, die Arbel vielleicht auch heute nicht aussprechen kann.



Abb. 30: Die grafische Darstellung ermöglichen mehr Emotionen zu identifizieren, obwohl die textliche Begleitung nüchtern und mit Abstand präsentiert wird (Yelin, 2022, S. 20).

Auch der Appell, indem die Mutter ohnmächtig wird, wird durch zeitdeckendes Erzählen besonders betont. Somit erscheint dieser Moment erinnerungswürdig und fest im Gedächtnis verankert zu sein. Der Grund dieser gut erhaltenen Erinnerung an dieser Stelle ist höchstwahrscheinlich die emotionale Belastung der traumatischen Erfahrung. In der Beschreibung dieser Situation entsteht eine Mischung aus einer iterativen Erzählform und einem singulativem Erzählen (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 129). Der Appell selbst wurde während der Zeit in Ravensbrück wahrscheinlich mehrmals durchgeführt, wird aber in *Aber ich lebe* als einmaliges Erlebnis dargestellt. Der Grund, warum dieser Appell in einem singulativem Erzählstil dargestellt wird, könnte die Ohnmacht der Mutter sein (Yelin, 2022, S. 23). Die Appelle an sich gingen wahrscheinlich im Alltag unter und können nicht mehr alle detailliert erinnert werden, während die Ohnmacht der Mutter sich im Gedächtnis Arbels festbrannte.

Die Zeit in Bergen-Belsen wird durch eine Art Zeitraffer mit dem Fokus auf einzelne Ereignisse dem dort herrschenden Chaos angeglichen. Der Leser erfährt zunächst nichts Genaueres über die vergehende Zeit. Diese Analepse wird in der Erzählung geteilt und mehrfach von Bildebene der Gegenwart unterbrochen (Abb. 31). In undeutlichen, dunklen Skizzen werden Berge von Leichen (Yelin, 2022, S. 27) und bedrohten, abgemagerten, kranken und schwachen Menschen (Yelin, 2022, S. 28) dargestellt, die neben einem Kessel mit Suppe verhungern zu scheinen (Yelin, 2022, S. 29). Auf der Textebene wird eher ein Gefühl der Resignation vermittelt „Menschen starben, Menschen verhungerten. Und das war das Leben, das war alles, was ich kannte.“ (Yelin, 2022, S. 27). In dieser Darstellung verbinden sich Bilder, die man als Leser mit dem Holocaust assoziiert, mit der individuellen Erinnerung Arbels. Dies wird durch Hilfe der Bild- und Textebene realisiert.

In der Gegenwart beginnt es zu regnen, als Arbel auf die Befreiung aus Bergen-Belsen zu sprechen kommt. Der Regen unterbricht das Gespräch zwischen Arbel und Yelin und leitet einen Szenenwechsel ein (Yelin, 2022, S. 29-31). In der Gegenwart ist Arbel nun allein und beginnt über den Hunger- und Entkräftungstot ihrer Mutter zu reflektieren. Derselbe Regen, der eben noch das Gespräch über die Befreiung aus dem Lager ablöste, ist auch wieder einige Seiten später zu erkennen. Durch ihn lassen sich zwei Textboxen, die die aussichtslose Lage der erinnerten Ichs verdeutlichen, miteinander verbinden: „Wir wussten, das ist unser Leben.“ „... und wir wussten, dass wir sterben würden“ (Yelin, 2022, S. 28, 33). An dieser Stelle wird auch der Tod der Mutter auf der Bildebene dargestellt.

Der Regen stellt eine semiotische Verbindung zwischen den Rückblicken dar und hilft dem Leser die Verbindungen und den Wechsel der Ebenen zu identifizieren. Auch die verwendeten dunkleren Farben in den beiden Analepsen und die helleren Farben der extradiegetischen Ebene, machen eine Verbindung deutlich (Abb. 31). Der Leser versteht, dass die Analepsen zusammenhängen und in ihrem Inhalt miteinander verbunden werden müssen.

Der Regen hilft auch, eine bestimmte Stimmung zu vermitteln. Regen kann zum Beispiel mit Tränen assoziiert werden. In



Abb. 31: In diesem Abschnitt wechselt die Bildebene der diegetischen Ebenen häufig. Der Regen verbindet die Erinnerungen. Gleichzeitig trägt er zur Stimmung der Handlung in der intradiegetischen Ebene bei. Durch die Visualisierung Arbels in der extradiegetischen Ebene lässt sich auch ihre gegenwärtige Verzweiflung über die Situation anhand ihrer Körpersprache interpretieren (Yelin, 2022, S. 28-29, 30-31, 32-33, 34-35).

diesen verschiedenen Momenten könnten die Tränen sowohl Trauer oder Verzweiflung über den Tod der Mutter, wie auch Freude oder Erleichterung über die Befreiung ausdrücken. Durch den Wechsel in die Gegenwart auf Seite 32 (Abb. 31) wird die Mutter auch auf einem Foto sichtbar, ein Zeichen dafür, dass sie auch in der Gegenwart immer erinnert wird. Durch additive Unterstützung wie diese wird in diesen Szenen der Gegenwartsbezug Arbels besonders hervorgehoben. In den Textelementen denkt Arbel über den Tod nach. Auf der Bildebene der Gegenwart sieht man sie in Gedanken versunken. Der Leser sieht in einem Panel auch ihre Tochter, die im Garten Äpfel sammelt (Yelin, 2022, S. 34). Die unterschiedlichen aufeinanderfolgenden Panels können als ein Kontrast interpretiert werden: Der Tod der eigenen Mutter durch das Verhungern in der Vergangenheit und das Beobachten des eignen Kindes beim Äpfelsammeln in der Gegenwart. Durch die Präsentation dieser Erinnerungen in einem engen Kontakt mit der narrativen Ebene der Gegenwart kann die Situationen in Bergen-Belsen als Erinnerungen interpretiert werden, mit denen Arbel sich auch in der Gegenwart viel beschäftigt, über die sie viel nachdenkt und reflektiert.

Die Erinnerung Arbels an die Reise nach Schweden bilden eine grafische Lehrstelle (vgl. Packard, et al., 2019, S. 76). Arbel scheint keine konkreten Erinnerungen an diese Zeit zu haben, wahrscheinlich gehören diese zu den unverfügbaren Erinnerungen, die jedoch teilweise durch Dokumente und Bilder hervorgeholt werden können (A. Assmann, 2021, S. 24). Durch die Textelemente verstärkt sich dieser Eindruck. „1945 war der Krieg vorbei. Ich erinnere mich nicht ... wie Rudi und ich nach Schweden gekommen sind. Mit einem Schiff, das weiß ich. Manche Sachen weiß ich, aber ich erinnere mich nicht“ (Yelin, 2022, S. 36). Durch dieses Eingeständnis wird deutlich, dass individuelle Erinnerungen vergänglich sind.

Aus dem Kinderheim in Malmø, werden anscheinend nur die einprägsamsten oder für die Erzählung wichtigsten Erinnerungen durch einzelne Panels punktuell präsentiert. Die Erzählgeschwindigkeit wird durch Zeitraffung erhöht, denn die Bild- und Textebenen nehmen hier hauptsächlich eine zweisprachige Funktion zueinander ein (Yelin, 2022, S. 38). In einer Prolepse erfährt der Leser an dieser Stelle auch von der Adoption in eine Pflegefamilie in den Niederlanden und der Aussicht auf die Auswanderung nach Israel 1949 (Yelin, 2022, S. 39). Dies geschieht durch ein Panel, indem die Elemente parallel zueinander verlaufen. Die Information wird allein über den Text vermittelt. Das Bild zeigt Arbel, Yelin und Orli im Gespräch in der extradiegetischen Ebene, in die die Bildebene bereits übersprungen ist.

In der letzten präsentierten Analepse kommt es zu einer Anachronie, was auf ein besonders einprägsames Szenario der Erinnerung schließen lässt (vgl. Basseler & Birke, 2005, S.129). Arbel erinnert sich erneut an das Lager Ravensbrück (Yelin, 2022, S. 42-43).

Chronologisch gesehen befand sich die vorherige Analepse schon weiter in der Zukunft, dem Kinderheim in Malmø. Im diesem letzten Rückblick erinnert sich Arbel an ihre Typhuserkrankung im Lager Ravensbrück. Die aussichtslose Lage des erinnerten Ichs wird besonders deutlich dargestellt. Es ist nicht klar, wie lang sich diese Erkrankung hinzog oder wie lang die erzählte Zeit einzuschätzen ist. Der Abschnitt kann sowohl einen erzähldeckenden Moment präsentieren oder die Krankheitsperiode als Zeitraffung zeigen. Eine Reflexion Arbels über das Sterben bildet einen Übergang in die Gegenwart, in der die Protagonistin wieder als ältere Frau gezeigt wird. Durch visuelle Informationen, wie Farbe und Schattierung in den einzelnen Panels, wird die Verbindung zwischen dieser und den vorherigen Erinnerungen an die Konzentrationslager, trotz des Abstandes in der Darstellung, deutlich.

Linien vermischen in diesem Layout die Darstellung der Gegenwart und die der Vergangenheit, und verbinden diese Ebenen assoziativ. Die Zunahme der Striche in Abbildung 32 kann auch mit dem Gefühl des Verschwindens und Sterbens in Zusammenhang gebracht werden. Visuell wirkt es, als ob die Bildebene verschwindet. Diese Interpretation verstärkt sich auch durch die textuelle Information „Nichts“ (Yelin, 2022, S. 43). Die gezeichneten Linien erinnern an den Regen, der bereits die Erzählung über den Tod der Mutter (Abb. 31) begleitete. Somit ergibt sich aus einer Intersemiose der semiotischen Elemente eine Verbindung der Themen Tod und Sterben über mehrere Seiten



Abb. 32: Semiotische Zeichen wie Linien verbinden die diegetischen Ebenen (Yelin, 2022, S. 43).

hinweg. Diese Verbindung zeigt einen möglichen Ausfall der damaligen Situation: Arbel hätte, wie ihre Mutter, sterben können. Der Text bestärkt diese Überlegung: „Es war ein gutes Gefühl. Da war kein Schmerz, kein Hunger, kein Lärm. [...] Es war ruhig und gut“ (Yelin, 2022, S. 43) vermittelt somit den Eindruck des Wunsches, sterben zu dürfen.

Diese Szene kann jedoch auch anders interpretiert werden. In den extradiegetischen Bildsequenzen dieses Seitenlayouts (Abb. 32) raucht das erinnernde Ich nachdenklich eine Zigarette, aus der ebenfalls Linien aufsteigen. Arbel wird in der Graphic Novel als erinnerndes Ich oftmals beim Rauchen gesehen. Oftmals lassen sich in den entsprechenden Panels ihre Handlung mit Gefühlen verknüpft. Zum Beispiel: „Ich bin ok.“ (Yelin, 2022, S. 35), „Ich weiß, dass ich stark bin“ (Yelin, 2022, S. 41) oder „Aber ich lebe“ (Yelin, 2022, S. 9, 44). Diese positiven oder neutralen Gefühle aus der Gegenwart können nun auch in der

aktuellen Sequenz (Abb. 32), durch die Handlung des Rauchens, in die Vergangenheit überführt und mit Reflexionen über das beinahe eigene Sterben verknüpfen werden. Diese Sinnbildung anhand der Blickführung durch verschiedene Sequenzen ergibt folgende Beobachtung: Arbel war **stark**, sie **lebt** und ist heute **ok**.

Nach dieser letzten Erinnerung wechselt die Bildebene in die Gegenwart. Arbel schliesst die Erzählung mit dem Gedanken „Aber ich lebe“ (Yelin, 2022, S. 44) und begibt sich zu ihrer Tochter in den Garten. Im letzten Panel sind keine Gedanken an die Vergangenheit vorhanden.



Abb. 33: „Ich bin ok.“ (Yelin, 2022, S. 35), „Ich weiß, dass ich stark bin“ (Yelin, 2022, S. 41) oder „Aber ich lebe“ (Yelin, 2022, S. 9, 44). Das Zigarettenrauchen verbindet Panels, auch über mehrere Seiten hinweg.

5.1.1.2 Beobachter und Feld-Erinnerungen in der intradiegetischen Ebene

In *Aber ich lebe* werden die meisten Erinnerungen Arbels als sogenannten Template-Version (Werner, 2016, S. 305, vgl. Madden, 2005, Abb. 61) grafisch dargestellt. Dies bedeutet, dass der Leser Arbel als Figur sieht, entweder als erinnerndes oder erinnertes Ich. Dargestellte Erinnerungen in dieser Perspektive können mit der von Schacter beschriebenen Beobachter-Erinnerung verknüpft werden (2001, S. 45). Dies würde bedeuten, dass durch diese Perspektive Erinnerungen dargestellt werden, zu denen Arbel eine emotionale Distanz aufgebaut hat.

Einige Panels brechen jedoch mit der üblichen Template-Version und werden von der Monolog-Version ersetzt, die den Leser durch die Augen der Protagonistin an der Situation teilhaben lässt (Werner, 2016, S. 305, vgl. Madden, 2005, Abb. 63). Anhand der zeichnerischen Darstellung kann man einzelne Panels, wie die Abbildung der Schere (Yelin, 2022, S. 21), der



Abb. 34: Darstellung möglicher Feld-Erinnerungen (Yelin, 2022, S. 21, 38).



Abb. 35: Arbel reagiert auch in der Gegenwart auf Handlungen oder Ereignisse, die sie selbst erlebte. Diese Erfahrungen scheinen sie auch in der Gegenwart, teilweise unbewusst, zu beeinflussen (Yelin, 2022, S. 22, 26).

Feld-Erinnerung zuordnen und somit eventuell eine stärkere emotionale Bindung beweisen (Abb. 34). Beide Panels könnten laut Schacters Theorie (2001, S. 45) grafisch realisierte Beispiele der Feld-Erinnerung sein. Diese Erinnerungen wären demnach noch immer stark mit Arbel in der Gegenwart verbunden.

Ein weiteres Indiz, dass diese Erinnerungen zu den von Emotionen geprägten und noch nicht verarbeitete Traumata zu zählen sind, ist auch die Anknüpfung an Handlungen und Reaktionen in späteren Jahren, die in der Graphic Novel realisiert werden. Sowohl rasierte Haarfrisuren wie auch Fischgerichte beeinflussen Arbel in der Gegenwart. Die Reaktionen (Abb. 35) können demnach in die von A. Assmann beschriebenen unbewussten Erinnerungen eingeordnet werden, die Handlungen und Reaktionen beeinflussen (vgl. A. Assmann, 2021, S. 24).

5.1.1.3 Vorläufige Rekapitulation des Kapitels *Aber ich lebe*

Arbels Gedächtnisleistungen können alle im von Erll (2011, S. 96-97) beschriebenen episodisch-autobiographischen Gedächtnis verortet werden, denn die Darstellungen vermitteln durchaus fragmentarische, labile und von der Gegenwart geprägte Erinnerungen (vgl. Assmann, 2021, S. 25; Erll, 2011, S. 7). Phrasen wie „ich glaube“, „ich erinnere mich nicht“ und „vielleicht“ und deren Wiederholungen sähen Zweifel und machen die Unterscheidung vom semantischen Gedächtnis deutlich (vgl. Tulving, 1985, S. 385).

Obwohl der Wahrheitsgehalt der Erinnerung durch ebenjene Merkmale des expliziten Gedächtnisses teilweise hinterfragt werden kann, sichern diese jedoch die Darstellung der subjektiven Wahrnehmung Arbels, die die Mimesis des Erinnerns stärken würden (vgl. Basslerer & Birke, 2005, S. 125)

Das semantische Gedächtnis lässt sich jedoch ebenfalls in der Erinnerungsdarstellung finden. Zwar erinnert sich Abel nicht, sie weiß aber durch vorhandene Daten, dass sie zum Beispiel mit einem Schiff nach Schweden kam. Der Zugriff auf Dokumente und Bilder (Yelin, 2022, S. 14, 36, 37) ist die Verknüpfungen vom episodisch-autobiographische auf das semantische Gedächtnis (vgl. Schacter, 2001, S. 150f.).

Arbel und Yelin „spielen“ aktiv mit dem Wechsel und der Verstrickung der Ebenen, wie auch der unterschiedlichen Fokalisierung. Die narrativen Ebenen überschneiden sich häufig im selben Panel. Dadurch, dass die Textebene mit dem Bezug der Gegenwart die intradiegetische Bildebene kommentiert, ist der Gegenwartsbezug während der gesamten dargestellten Erinnerung vorhanden (Abb. 35). Der additive Charakter verstärkt die Erinnerungsreflexion.

Auch wenn die narrativen Ebenen häufig wechseln und sich in einzelnen Panels selbst überschneiden, besteht doch eine ausgewogene Balance zwischen den diegetischen Niveaus. Dies deutet darauf hin, dass es sich um eine besonders starke Mimesis des Erinnerns handelt (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 125-126). Auch die Erinnerungshaftigkeiten unterstützt diese Annahme.

Durch die unterschiedliche visuelle Darstellung der extra- und intradiegetischen Ebene lässt sich die Erinnerung leicht von der Gegenwart unterscheiden. Große Teile der Erinnerungsdarstellungen werden mithilfe semiotischer und multimodalen Mittel in dunkleren Nuancen gehalten. Während die Gegenwart in klareren und helleren Farben gezeichnet ist. Diese ästhetischen Darstellungen machen es einfacher, dem zu teils verwirrendem Wechsel zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu folgen. Dies spiegelt sich auch auf der Textebene, in der erinnerungsrelevante Gedanken auf schwarzem Hintergrund beschrieben werden (Abb. 36).



Abb. 36: Die grafische Modalität befindet sich in der extra-diegetischen Ebene, während der non-verbale Text sich mit der Vergangenheit beschäftigt (Yelin, 2022, S. 27).

Yelin versucht durch visuelle Mittel, wie semiotischen Zeichen oder multimodalem Material den Erinnerungsdarstellungen weitere Bedeutungen zu zufügen. Durch die Schärfe und Deutlichkeit der Zeichnungen wird der Grad der Verankerung des Erlebnisses im Gedächtnis vermittelt. Je deutlicher die Zeichnung, desto besser die Erinnerung. Diese Beobachtung wird auch meist durch die Textelemente im selben Panel bestärkt. Meist werden in den Bildebene auch mehr Emotionen dargestellt als die Textelemente vermuten lassen. Durch diese Beobachtung lässt sich überlegen, dass Arbel aus der Gegenwart heraus zwar neutral über die Erlebnisse berichtet, ihre Erinnerungen jedoch stark von Gefühlen geprägt ist. In Yelins Zeichnungen lassen sich auch Elemente finden, die sich in mehreren Szenen wiederholen. Diese Zeichen können die Ebene der Erinnerung verbinden.

5.1.2 Jenseits der Regeln: Nach den Erinnerungen von David Schaffer

5.1.2.1 Zeitdarstellung und Fokalisierung

In der Darstellung *Jenseits der Regeln* dominieren die Analepsen deutlich gegenüber der Gegenwartsperspektive. Die Basiserzählung, die die Erinnerung zwar einleitet, wird schnell ausgeblendet. Der Leser wird gleich zu Beginn der Erzählung mit dem erinnernden Ich und erinnerten Ich Schaffers grafisch bekannt gemacht. Dies geschieht durch die Darstellung

eines Spiegelbildes (Abb. 37). Das erinnernde Ich sieht eine Vergangenheitsversion seiner selbst im Spiegel. Dieses erste Seitenlayout zeigt auch, dass auf der extradiegetischen Ebene neben der verbalen-narrationalen Rede Schaffers auch seine Gedanken non-verbal vermittelt werden. Dies lässt auf eine interne Fokalisierung mit Schaffer als autodiegetischen Erzähler in den Textelementen schließen (vgl. Packard, 2019, S. 82). Auch in dieser Graphic Novel bilden die Textelemente den Übergang zwischen den diegetischen Ebenen. Sie bleiben zwar auf der extradiegetischen Ebene verankert, kommentieren jedoch die visuell präsentierte Vergangenheit.

Die Autorin Miriam Libicki, welche in zwei Panels der Basiserzählung (Libicki, 2022, S. 48, 69) zu sehen ist, nimmt

als Figur in der grafischen Darstellung eine passive Rolle ein. Beide Male sieht man sie notierend und als stille Beobachterin neben dem erzählenden Protagonisten. Durch ihre Anwesenheit in der extradiegetischen Ebene verleiht sie jedoch der Bildebene als heterodiegetische Erzählerin eine externe Fokalisierung. In der Ebene der Vergangenheit ist Libicki als Figur abwesend, allein ihre Zeichnungen lassen sie als Erzählerin teilhaben. Diese Zeichnungen dürften der Erinnerung Schaffers entspringen und von Libicki in grafische Modalitäten übersetzt worden sein.

Die Analepsen, welche auf der intradiegetischen Ebene realisiert werden, stellen chronologisch die Zeit von 1939 bis 1943 dar. Der Leser begegnet in den Zeichnungen dieser Ebene Schaffer als Kind. Es ist jedoch das homodiegetische oder auch autodiegetische erinnernde Ich, das auch in der Vergangenheit das Geschehen kommentiert. Das erinnerte Ich und die übrigen Figuren kommen teilweise auch durch direkte Rede selbst zu Wort. Durch diese wörtliche Wiedergabe entsteht ein lebhafteres Bild der Erinnerung (vgl. Basseler & Birke, 2022, S. 137). Jedoch ist hierbei anzumerken, dass diese Äußerungen nicht durch Comic-übliche Sprechblasen dargestellt werden, sondern in den Texten als non-verbale narrative Erzählrede wiedergegeben werden (Abb. 38). Somit bleibt das Gefühl der Realität der Vergangenheit eingeschränkt (vgl. Packard, et al. 2019, S. 76). Es wird deutlich gemacht, dass auch diese Dialoge dem Gedächtnis Schaffers entspringen. Dem Leser wird somit keine falsche Realität vorgetäuscht.

Die erste Rückwende beginnt mit dem Schulverweis David Schaffers im Jahr 1939. An dieser Stelle wird der Leser durch die Zeichnungen zugleich mit mehreren Menschen



Abb. 37: Im ersten Panel wird der Leser mit dem erinnernden Ich und erinnerten Ich bekannt gemacht. Somit werden zugleich die Aktualität beider Ebenen etabliert (Libicki, 2022, 48).

bekannt gemacht. Es ist anzunehmen, dass es sich um die Familie Schaffer und um den Lehrer Twardowski handelt. Erst durch Informationen aus späteren Sequenzen kann der Leser sicher sein, dass es sich bei der Familie um die Mutter, den Vater, die Urgroßmutter und Schaffer selbst handelt. Diese Personen werden zwar im ersten Panel grafisch dargestellt, eine schriftliche Bezeichnung fehlt jedoch zunächst (Libicki, 2022, S. 49). Nach dieser ersten Erinnerung wird, ohne noch einmal in die extradiegetische Ebene zu wechseln, von den Ereignissen bis 1942, chronologisch fortlaufend berichtet.

Die Erzählgeschwindigkeit variiert. Die Zeit nach dem Rauswurf aus der Schule bleibt dem Leser in einer impliziten

Ellipse (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 128) verborgen, man erfährt allein, dass die Familie „An einem Samstag im Jahr 1940“ (Libicki, 2022, S. 50) das Land auf Grund einer Verordnung verlassen musste. Die Familie Schaffer ist mit einem Pferdekarren zu sehen. Das verlassene Haus verschwindet im Hintergrund. Die Bilder illustrieren den dargestellten Text. Allerdings ist auch eine additive Bedeutung vorhanden. Denn durch die Zeichnung erfährt der Leser, wie das Haus der Schaffers aussah, welche Kleidung die Familie trug und wer zur Familie gehörte. Auch die Präsentation der Gesichter erlaubt eine Erweiterung der im Text vermittelten Botschaft. Der Leser kann die Gefühle der Familie deuten.

Auch wie viel Zeit zwischen dem Aufbruch in Vama und der Ankunft in Guro Humorului (Libicki, 2022, S. 51) vergeht, bleibt unklar. Ebenfalls ohne genaue Zeiteinordnung wird die Evakuierung ins Getto an der Dnjestr (Libicki, 2022, S. 52) und die Überfahrt nach Transnistrien (Libicki, 2022, S. 53) erzählt. Diese Erlebnisse können als Zeitraffungen verstanden werden. Denn der Leser erfährt sehr viel Handlung in sehr wenigen Panels. Das Pacing erscheint anhand der Darstellung der Ereignisse sehr hoch. Überwiegend stammt die Information der Erinnerung aus den Textelementen. Die Bilder haben auch hier, in den zum Teil sehr textlastigen Panels, eine illustrierende Funktion.



Abb. 38: Auch in der Vergangenheit wird direkt zitiert, allerdings als non-verbale narrative Erzährede (Libicki, 2022, S.51).

Der Marsch nach Kopaigorod (Libicki, 2022, S. 53-54) und die Flucht nach Iwaschkowitz (Libicki, 2022, S. 55) wird zeitdeckender dargestellt. Der Leser erfährt nichts über die Länge dieser Reisen. Allerdings werden einzelne Augenblicke während der Reisen gezeigt. Somit bleiben die Märsche eine Zeitraffung, allerdings mit Elementen des zeitdeckenden Erzählens. Details des Marsches werden deutlich, wie zum Beispiel die Erschöpfung eines anderen Mannes. Erst bei der Ankunft in Iwaschkowitz wird dem Leser eine Zeitperspektive geboten: Im November 1941 machte die Familie Halt.

Teile dieser grafischen Darstellungen brechen in der Storyworld mit der Realität (Packard, 2019, S. 76). Bis zur Darstellung der Flucht wurden die meisten Situationen als Beobachter-Erinnerung in der Normalperspektive dargestellt. Das bedeutet, dass man als Leser ein Teilnehmer des Geschehens sein könnte und den Protagonisten Schaffer im Zentrum der Erinnerung sieht. Nun, auf der Flucht nach Iwaschkowitz wird das erste Mal mit dieser Perspektive gebrochen (Abb. 39), hier sieht man die Flucht aus der Vogelperspektive. Diese Perspektive unterscheidet sich auch in der Einrahmung des Panels und kann deshalb auf ein Gefühl der Zeitlosigkeit zurückzuführen sein. Dies würde mit den ungenauen Zeitangaben übereinstimmen: Die Flucht könnte sich endlos angefühlt haben.

Um die Graphic Novel funktionell zu gestalten, wird auch die Wirklichkeit in weiteren Panels (Libicki, 2022, S. 56) verändert. Die Darstellung der Sommerküche wird durch einen Grundriss präsentiert. In einem weiteren Panel sieht der Leser die Familie Landau und die Familie Schaffer im Profil aus der Normalperspektive um einen Kochtopf sitzen. Wobei es sehr unwahrscheinlich ist, dass die Familien wirklich so saßen. Um jedoch alle in Gemeinschaft frontal oder im Profil zu präsentieren, wird in der Darstellung die Realität verändert. Diese Zeichnungen brechen mit der Wirklichkeit, allerdings wird dadurch die Rahmenbedingung und die Räumlichkeit der Erzählung umso deutlicher (Abb. 40).

Die Zeit in Iwaschkowitz besteht aus einzelnen Erinnerungen, die einen Eindruck des Lebens dort und zu dieser Zeit vermitteln. Nach überwiegend zeitraffenden Darstellungen findet ein plötzlicher und unerwarteter Wechsel der Ebenen statt und der Leser findet sich in



Abb. 39: Bruch in der Normalperspektive (Libicki, 2022, S. 55).

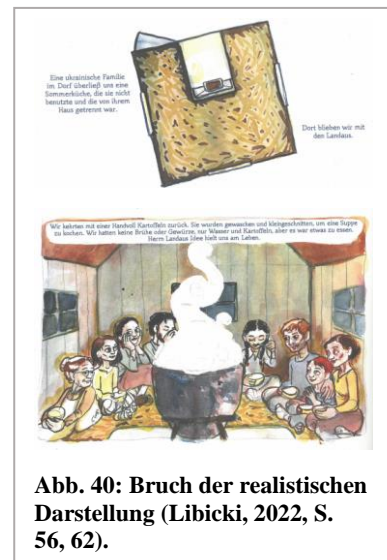


Abb. 40: Bruch der realistischen Darstellung (Libicki, 2022, S. 56, 62).

der Gegenwart wieder. In einem textlastigen interior Splash werden Schaffer, Libicki und ein Mädchen gezeigt (Abb. 41). Schaffer legt hier in Anknüpfung an seine Erinnerung die Erläuterung des Begriffes *Widerstand* in einer verbalen Erzählrede dar (Libicki, 2022, S. 71) und fasst somit die Erfahrungen dieser ersten Analepse zusammen. „[...] Unser Überleben war Widerstand gegen diese Leute [...]“ (Libicki, 2022, S. 71). Diese Szene des Wechsels in die extradiegetische Ebene kann auch als deskriptive Pause der intradiegetischen Ebene bezeichnet werden (Basseler & Birke, 2005, S. 128). Da die Erzählung nur durch einen Kommentar unterbrochen, danach aber gleich wieder aufgenommen, wird. Der Kommentar ist jedoch eine der wenigen direkten Reflexion Schaffers. Es ist das erste Mal, dass er als erinnerndes Ich nicht nur die Erinnerungen wiedergibt, sondern über die damaligen Handlungen und Situationen in einem größeren Rahmen nachdenkt und diese mit einem direkten Gegenwartsbezug betrachtet.



Abb. 41: Der einzige Wechsel auf Bildebene zurück in die extradiegetische Ebene, dargestellt durch ein interior Splash. Die verbal-narrative Erzählrede steht im Kontrast zu der in non-verbalen Rede in der intradiegetischen Ebene (Libicki, 2022, S. 71).

Bis auf eine Ausnahme werden alle Erinnerungen, die in den Analepsen präsentiert werden, im Präteritum wiedergegeben. In der Beschreibung des Hungergefühls (Libicki, 2022, S. 58; Abb. 20) wird jedoch mit der Zeitform gebrochen und die Erinnerung, obwohl sich die bildliche Darstellung auf der Ebene der Vergangenheit befindet, schriftlich im Präsens wiedergegeben. Dies kann auf ein besonders einprägsames Gefühl schließen lassen, das Schaffer auch in der Gegenwart noch gut nachvollziehen kann (vgl. Erll, 2011, S. 99; Basseler & Birke, 2005, S. 128). In dieser Darstellung ändert sich auch die Erzählperspektive. Schaffer scheint sich an den Leser zu richten, um ihm das Gefühl des Hungers deutlich zu erklären. Dies könnte somit als ein sehr einprägendes Gefühl interpretiert werden, das Schaffer auch in der Gegenwart noch häufig verfolgt.

Mit der Ankunft 1944 in Mihaileni wird die grafische Erzählung auf der intradiegetischen Ebene beendet. Das zeitdeckende Erzählen deutet auf gut erhaltene Erinnerungen Schaffers hin (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 128).

Neben der extra- und intradiegetischen Ebene könnte sich noch ein weiteres Niveau in der Erzählung *Jenseits der Regeln* befinden. Gleich zu Beginn werden die historischen wie auch lokalen Voraussetzungen grafisch widerspiegelt (Abb. 42). Diese rahmen zusätzlich die extradiegetische Erzählung ein, indem sie im ersten Panel und ihm vorletzten Panel

erscheinen. Auf der ersten Seite wird hinter dem Spiegelbild eine Karte abgebildet, die einige Städte zeigt und somit die Erzählung in den grafischen Modalitäten auf eine geografische Ebene erweitern. Am Ende der Erzählung wird ebenfalls eine

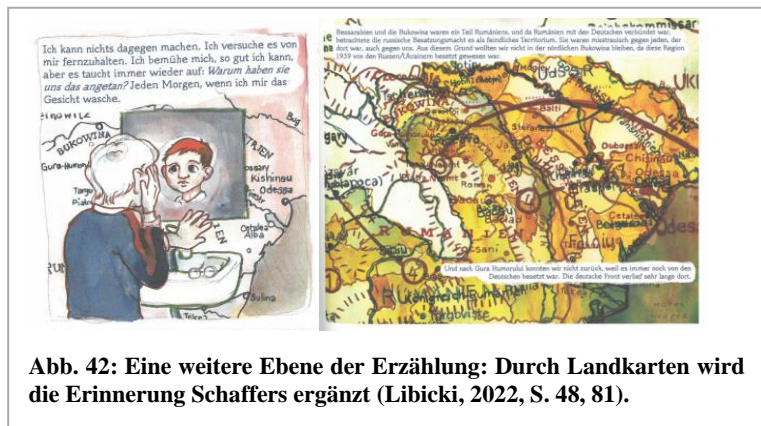


Abb. 42: Eine weitere Ebene der Erzählung: Durch Landkarten wird die Erinnerung Schaffers ergänzt (Libicki, 2022, S. 48, 81).

Karte dargestellt (Libicki, 2022, S. 81), in der Bessarabien und Bukowina präsentiert werden. Zwei Textelemente gehören zu dieser letzten Karte. In einem wird die Situation Rumäniens, wie auch die Beziehung zu den Russen und Ukrainern beschrieben. In dem anderen Text werden diese Rahmenbedingungen mit der Situation der Familie Schaffer in Verbindung gebracht. Somit werden durch das Zusammenspiel von Bild und Text auch diese Ebenen miteinander verknüpft.

In einer Interpretation der Landkarten als eigene Ebene würden sich die narrativen Niveaus verschieben. Die Karten würden die Rahmenhandlung bilden, in der der Leser über den historischen und geografischen Kontext der hypodiegetischen Ebene aufgeklärt wird. Die hypodiegetische Ebene wäre demnach die Erinnerungen Schaffers. Die intradiegetische Ebene würde Schaffers Gegenwart zeigen. Diese Ebene bleibt auch der Fixpunkt (vgl. Basseler & Birke, 2022, S. 127-128) der Graphic Novel, aus der der Inhalt der beiden anderen Niveaus vermittelt wird. Denn der Erzähler bleibt der erinnernde Schaffer. Die non-verbale Texte würden sich über alle drei diegetischen Ebenen strecken, aber in der intradiegetischen Ebene verankert bleiben. Die Bilder würden in der gegenwärtigen Ebene von Autorin Libicki, als heterodiegetischen Erzählung mit externer Fokalisierung vermittelt werden. In den beiden anderen Ebenen bleibt sie allein Zeichnerin, die die Erinnerungen Schaffers grafisch unterstützt.

5.1.2.2 Singulatives, iteratives und pseudo-iteratives Erzählverhalten

In *Jenseits der Regeln* werden sowohl singulative wie auch iterative Erzählmethode benutzt, um die Erinnerungen darzustellen. Es gibt jedoch einige Schilderungen, die sich nicht eindeutig in diese Kategorie einfügen lassen und die an dieser Stelle wohl eher dem pseudo-iterativen Erzählstil zugeordnet werden können. Der pseudo-iterative Erzählstil wird benutzt um typische Tagesabläufe und spezielle Ereignisse miteinander zu verknüpft (Basseler & Birke, 2005, S. 129-130).

An einige Erlebnisse erinnert sich Schaffer scheinbar einmal, diese werden in einem singulativem Erzählstil wiedergegeben. Diese Ereignisse scheinen auch nur einmal geschehen zu sein. Wie zum Beispiel das Abbauen eines Zauns, um Brennholz zu besorgen, und den folgenden Ärger mit den Dorfbewohnern (Libicki, 2022, S. 57-58), die Thyphus-Erkrankung der Familie Landau (Libicki, 2022, S. 64-66) oder die Prügel, die sein Vater für den Diebstahl von Zuckerrüben kassierte (Libicki, 2022, S. 68). Diese Erinnerungen werden teilweise sehr eingehend erzählt und können deshalb als deutliche und gut erhaltene Erinnerungen interpretiert werden. Andere, ebenfalls einschneidende Ereignisse, die im Detail erzählt werden, sind das Beschaffen von Öl für die Suppe (Libicki, 2022, S. 63) und die Flucht des Vaters vor den rumänischen Soldaten (Libicki, 2022, S. 69-71).

Weitere Ereignisse scheinen sich mehrfach zugetragen zu haben, werden jedoch nur einmal erzählt. In diesem iterativen Erzählstil werden Situationen mit Gefühlen von Hunger (Libicki, 2022, S. 58), Sammeln von Brennholz im Wald (Libicki, 2022, S. 61), Auflesen der Zuckerrüben (Libicki, 2022, S. 68) und Suchen nach den Weizenähren (Libicki, 2022, S. 67) dargestellt. Die undeutliche und ungenaue Zeitdarstellung wie der iterative Erzählstil (Basseler & Birke, 2005, S. 129) vermittelt den Eindruck einer schwierigen Zeit, in der es allein um das Überleben ging. Die meisten der genannten Situationen handeln in diesen Abschnitten davon, lebenswichtige Bedürfnisse wie ausreichend Nahrung, Gesundheit, Wärme und Geborgenheit zu decken. Da diese Erinnerungen sehr detailliert dargestellt sind, können sie als sehr traumatische Erinnerungen eingeordnet werden, die in Schaffers Gedächtnis fest verankert sind. Die zeitliche Einordnung in der Erzählung scheint jedoch unpräziser, was auf den großen temporalen Abstand zwischen dargestellter Vergangenheit und Gegenwart des erinnernden Ichs schließen könnte.

Die Wechsel zwischen dem singulativem und iterativem Erzählen in der intradiegetischen Ebene bleiben auch nach dem Wechsel in die Bildebene der Gegenwart und Schaffers Reflexion über den Widerstand zunächst vorhanden, werden aber durch zeitdeckend erzählte singulative Szenen abgelöst. Wie zum Beispiel ein Armbruch Schaffers (Libicki, 2022, S. 75), die Befreiung durch die Russen (Libicki, 2022, S. 76-77) und der Marsch in Richtung Heimat (Libicki, 2022, S. 79-81).

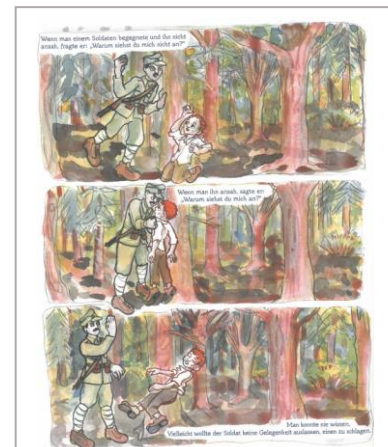


Abb. 43: Der Pseudo-iterativ kann laut Basseler und Birke (2005, S. 129) die Perspektive der Erinnerung erweitern. Dieses Ereignis kann sich mehrfach zugetragen haben und auch für mehrere Menschen derselben Gruppe zutreffen. (Libicki, 2022, S. 60).

Ein Beispiel, dass sich nicht leicht in die singulative oder iterative Erzählmethode einreihen lässt, ist die geschilderte Begegnung mit einem Soldaten im Wald (Abb. 43). Hierbei wird eine scheinbar „typische“ Handlung dargestellt. Allerdings verhalten sich die Bild- und Textelemente nicht unbedingt zweisprachig zueinander. Die parallele Vermittlung verleitet dazu, dass „Typische“ dieser Handlung zu hinterfragen. In den drei untereinanderliegenden gleichgroßen Panels wird eine Situation geschildert, die Schaffer als Kind gemeinsam mit einem Soldaten zeigt. Auf der Bildebene könnte es sich um eine einmalige Situation handeln. Allerdings deuten die Textelemente auf ein Ereignis hin, das sich mehrmals ereignete. Durch die temporal verwendete Konjunktion „wenn“, die den Text in den beiden ersten Panels einleitet, wird der Eindruck erweckt, dass es sich um ein Ereignis handelt, das sich mehrmals zugetragen hat. Auch die Erzählperspektive ändert sich. Der bisher aus der Ich-Perspektive erzählende und erinnernde Schaffer wechselt in das unbestimmte Pronomen „man“. Somit erweitert sich die Perspektive. Das Ereignis kann sich mehrmals und mit verschiedenen Menschen zugetragen haben. Somit widersprechen und ergänzen sich die Modalitäten gleichzeitig. Grafisch wird ein singulatives Erzählen realisiert, während der Text eher iterativ berichtet. Die Bedeutungskonstruktion ändert sich, indem der Leser beide Modalitäten miteinander verbindet. Diese Interpretation könnte auf einen pseudo-iterativen Erzählstil hindeuten.

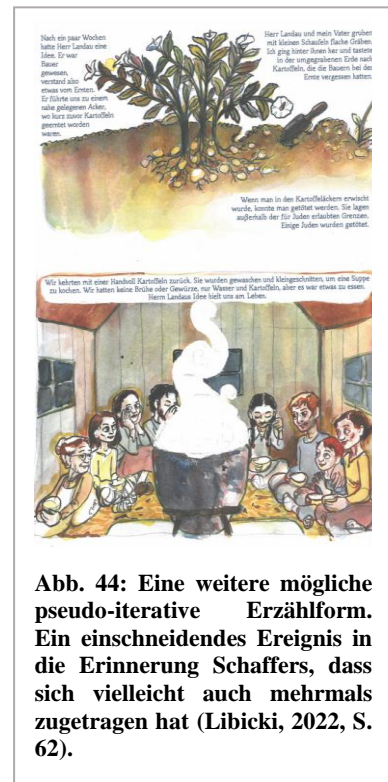


Abb. 44: Eine weitere mögliche pseudo-iterative Erzählform. Ein einschneidendes Ereignis in die Erinnerung Schaffers, das sich vielleicht auch mehrmals zugetragen hat (Libicki, 2022, S. 62).

Ein weiteres Beispiel ist die Idee von Herrn Landaus, die die Landaus und Schaffers am Leben hielt (Abb. 44). Herr Landau kam auf die Idee, auf einem bereits geernteten Acker nach verbleibenden Kartoffeln zu suchen und diese dann der alltäglichen Suppe beizumischen. In der Erinnerung Schaffers scheint sich dieses Ereignis allein einmal zugetragen zu haben, dies vermittelt sowohl Text- als auch Bildebene. Allerdings scheint die Konsequenz dieser scheinbar einmaligen Handlung sehr groß, denn sie hielt die Flüchtlinge „am Leben“ (Libicki, 2022, S. 62). Hier stellt sich die Frage, ob sich dieses einschneidende Geschehen wirklich nur an einem Tag ereignete und ob dies reichte, um die beiden Familien am Leben zu halten. Höchstwahrscheinlich aßen sie mehrmals eine mit Kartoffeln nährreicher gestaltete Suppe, um zu überleben. Somit wird ein womöglich „alltägliches“ Ereignis oder eine Handlung, die sich mehrfach zutrug als einmaliges Ereignis dargestellt.

In diesen beiden Beispielen wird nicht deutlich, ob es sich um singulative oder iterative Erzählformen handelt. Deshalb wird der Pseudo-Iterativ an dieser Stelle in Betracht gezogen. Falls diese Beispiele wirklich dieser Erzählform zugeordnet werden können, sind sie ein deutliches Mittel, um die mimetische Darstellung des Erinnerungsprozesses wirken zu lassen (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 129). Der Leser erfährt nicht, ob und eventuell wie oft Schaffer einen Soldaten traf und von diesem wirklich geschlagen wurde. Als Leser kann man auch nur annehmen, dass die Kartoffeln mehrfach gesucht wurden oder auch für mehrere Suppen reichten. Die unterschiedliche Vermittlung in den multimodalen Ebenen dieser Beispiele hinterlässt ungeachtet des Pseudo-Iteratives eine gewisse Unsicherheit, in der die Wahrheit der Erinnerung angezweifelt werden kann.

5.1.2.4 Vorläufige Rekapitulation des Kapitels *Jenseits der Regeln*

In *Jenseits der Regeln* werden Schaffers autobiographisch-episodischen Erinnerungen an eine Kindheit in Transnistrien aus der Gegenwart heraus thematisiert. Die Analepsen gewinnen durch ihre Dominanz an Autonomie (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 127). Sie stehen im Fokus der Erzählung und sind der extradiegetischen Ebene im Umfang überlegen. Schaffer erinnert sich an einen Zeitraum über mehrere Jahre und erzählt mithilfe von Zeitraffungen und kleineren Ellipsen fast durchgängig. Der Wechsel der Zeitebenen und der Erinnerungsprozess scheinen für die Erzählung nicht weiter von Bedeutung zu sein. Allein die Kindheit Schaffers ist wesentlich. Allerdings wird die intradiegetische Ebene stets durch das erinnernde Ich begleitet, wodurch der Gegenwartsbezug mithilfe der Textebenen erhalten bleibt. Der mögliche Pseudo-Iterativ kann vom Leser als Mittel zur mimetischen Darstellung des Erinnerungsprozesses interpretiert werden und somit die Realisierung ebenjenes bestärken.

In der intradiegetischen Ebene unterstützen die grafischen Modalitäten meist die visuelle Information in den einzelnen Panels. Interessant ist die Perspektivenveränderung, die manchmal mit der dargestellten Realität bricht, um die Erinnerung noch besser darzustellen (vgl. Packard, et al., S. 76). Dadurch, dass Schaffer in der Lage ist, sich an Situationen so gut zu erinnern, dass er sie von mehreren Seiten und aus verschiedenen Perspektiven beschreiben kann, lässt auf gut verarbeitete Erinnerungen schließen zu denen Schaffer die notwendige emotionale Distanz aufgebaut hat.

Die Genauigkeit der Erinnerung wird auch von dem deutlichen und detaillierten Zeichenstils Libickis unterstützt. Sie verwendet durchweg starke Aquarellfarben, in denen Einzelheiten und Details gut zur Geltung kommen. Die Zeichnungen funktionieren auch als Werkzeug der Darstellung der Erinnerungen. Denn durch sie wird der Eindruck erweckt, gut

erhaltene und Erinnerungen zu präsentieren. Auch der zum Teil zeitdeckenden Erzählstil unterstützt diesen Eindruck.

Die Ebene des historischen Kontextes fügt der Erzählung eine Erweiterung hinzu, die die Darstellung des episodisch-autobiographischen Gedächtnisses Schaffers auf eine geografische und historische Ebene hebt und somit den Kontext für den Leser erweitert.

5.1.3 Dreizehn Geheimnisse: Nach den Erinnerungen von Rolf und Nico Kamp

5.1.3.1 Zeitdarstellung und Fokalisierung

Die Erzählung *Dreizehn Geheimnisse* wird durch einen Text eingeleitet, indem die Treffen zwischen Comic-Künstler Seliktar und den Kamp Brüdern sowie die Geschichte der Zeitzeugen kurz zusammengefasst werden. Es ist nicht klar, wer in diesem Abschnitt erzählt. Es handelt sich demnach um einen scheinbar unbekanntem heterodiegetischen Erzähler mit externer Fokalisierung:

Im Dezember 2019 reiste Gilad Seliktar nach Amsterdam. Um sich mit den Brüdern Nico und Rolf Kamp zu treffen, Holocaust-Überlebende, die sich während des Zweiten Weltkrieges vor den Deutschen versteckt hielten. Die Kamp-Brüder kamen mit Gilad mehrmals zusammen und erzählten ihm von ihren Erfahrungen während des Krieges. Als jüdische Kinder wurden sie in dreizehn verschiedene Verstecke gebracht. Während sie untergetaucht waren, mussten sie ihr Geheimnis für sich behalten, um zu überleben (Seliktar, 2022, S. 86).

Nach dieser Einleitung wechselt die Erzählung in eine multimodale Darstellung. Der Leser begegnet zunächst dem erinnernden Ich Rolf Kamp und dem Autor Gilad Seliktar in der Ebene der Gegenwart. Durch weitere Panels erfährt der Leser mehr über den Ort des Treffens. Die einleitenden Fragen Seliktars, dargestellt als verbal-narrationale Rede, leitet die erste Erinnerung ein (Seliktar, 2022,

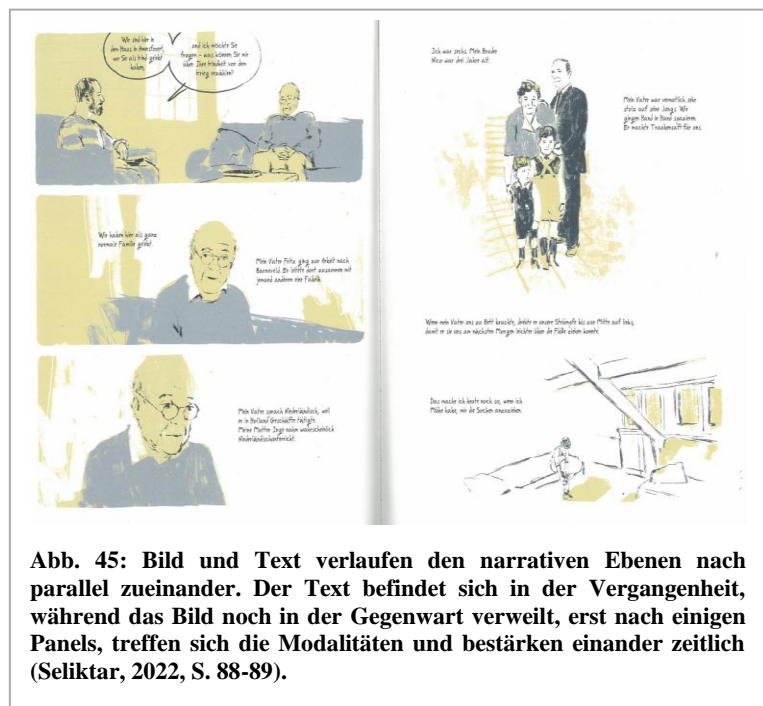


Abb. 45: Bild und Text verlaufen den narrativen Ebenen nach parallel zueinander. Der Text befindet sich in der Vergangenheit, während das Bild noch in der Gegenwart verweilt, erst nach einigen Panels, treffen sich die Modalitäten und bestärken einander zeitlich (Seliktar, 2022, S. 88-89).

S. 88). Ähnlich wie bei Arbel und Yelin überschneiden sich die Ebenen der Gegenwart und Vergangenheit durch Text- und Bildelemente oftmals in den einzelnen Panels. Zum Beispiel sieht der Leser zwar den erwachsenen Rolf grafisch auf der extradiegetischen Ebene, während seine Erzählung non-verbal dargestellt wird und bereits in der Erinnerung der intradiegetischen Ebene verweilt. Nach einigen weiteren Panels wenden sich auch die grafischen Modalitäten der Vergangenheit zu und verweilen in dieser zusammen mit der Textebene (Abb. 45).

Rolf beginnt seine Erinnerung mit einer kurzen Präsentation seiner Familie: Mutter, Vater und den drei Jahre alten Bruder Nico. Rolf selbst war damals sechs Jahre alt. Danach berichtet er von der Zeit in Amersfoort bis hin zum ersten Versteck der Brüder (Seliktar, 2022, S. 88-95). In dieser punktuell gestalteten Analepse werden grafisch Auszüge der im Text enthaltenen Information illustriert. In einer Prolepse nimmt Rolf auch Informationen vorweg, die sich chronologisch nicht an dieser Stelle einfügen lassen. Der Leser erfährt zum Beispiel, dass die Mutter der Brüder die Konzentrationslager mit viel Glück überlebte (Seliktar, 2022, S. 91). Dieser Bruch der Chronologie lässt auf ein besonders wichtiges und emotional verankertes Ereignis für Rolf schließen (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 139).

Nach der ersten Präsentation wechseln Perspektive und Ebene. Im selben Interview-Set-up wie zu Beginn der Erzählung lernt der Leser nun den jüngeren Bruder Nico ebenfalls als erinnerndes Ich in der extradiegetischen Ebene kennen. Die Fragen Seliktars „wie alt waren Sie, als Sie und ihr Bruder Rolf getrennt wurden?“ (Seliktar, 2022, S. 96) wie die Aufforderung „Erzählen Sie mir, was im ersten Versteck geschah.“ (Seliktar, 2022, S. 97), lassen auch Nico in die Vergangenheit am selben Punkt eintauchen, an dem Rolf aufgehört hatte zu erzählen. Auch diese Erinnerung wird als Zeitraffung präsentiert, da der Leser nur von einzelnen Episoden erfährt und die zeitliche Darstellung relativ ungenau bleibt (Seliktar, 2022, S. 100).

Dreizehn Geheimnisse wird von den autodiegetischen Erzählern Nico und Rolf Kamp erzählt. Beide erinnern sich als erinnernde Ichs an ihre Kindheit in den Niederlanden während des Zweiten Weltkrieges. Beide bleiben als Stimme immer in der Gegenwart verankert. Das bedeutet, dass ihre Gedanken in Textelementen mit einer internen Fokalisierung ausgedrückt werden. Der Comic-Autor Gilad Seliktar spricht allein durch Sprechblasen, die wir im Comic-Genre zur direkten Rede zählen können und scheint somit keine bedeutende erzählperspektivische Rolle einzunehmen. Er ist trotzdem eine Figur der extradiegetischen Ebene und der Comic-Autor der grafischen Erzählung. Somit könnte man ihn, ebenso wie Yelin und Libicki, als heterodiegetischen Erzähler mit externer Fokalisierung auf der Ebene

der grafischen Darstellungen einordnen (vgl. Packard, 2019, S. 82). Er ist auch der Zeichner der intradiegetischen Ebene, in der er die erzählten Erinnerungen der Kamps in Bilder übersetzt oder diese illustriert.

Die Geschichte der Eltern begegnet dem Leser an mehreren Stellen (Seliktar, S. 89, 90, 94, 103,104, 116, 121, 127, 128). Sie wird meist in Textelementen wiedergegeben. Illustriert wird sie nur, wenn die Eltern mit den Kindern zusammen sind. Somit werden keine Bilder wiedergegeben, die die Brüder selbst nicht sahen. Dies würde eine falsche Realität erwirken. Die Ebene der Schicksale der Eltern kann als hypodiegetische Ebene in die Erzählung einfließen, die von den autodiegetischen Erzählern Nico und Rolf aus der extradiegetischen Ebene mit einer externen Fokalisierung wiedergegeben wird. In der intradiegetischen Ebene bleiben die Brüder als Kinder (erinnerte Ichs) grafisch sichtbar, während die verbalen Zeichen in der Gegenwart verweilen und von dort über die Vergangenheit im Präteritum oder Präsens Perfekt berichten. Die Erzähler kommen als Kinder selbst nicht zu Wort. Die Erzählrede wird in der Binnenerzählung fast ausschließlich non-narrational dargestellt, während der Leser in der Rahmenhandlung auch verbale narrative Erzählrede findet, wie zum Beispiel die wörtliche Wiedergabe der Kommentare von Comic-Autor Seliktar.

Nico verbleibt in der bereits begonnenen Analepse und erzählt punktuell von einigen Ereignissen. Schließlich kommt er zu einer Erinnerung, in der er über einen Jungen im Heuboden berichtet. An dieser Stelle wird der Erzählstil zeitdeckender und detaillierter (Seliktar, 2022, S. 109-111). Die Ebene wechselt in die Gegenwart und Rolf übernimmt als erinnerndes Ich das Wort. Er erklärt Seliktar anhand von einer Zeichnung das Versteck im Heuboden und nimmt die Erinnerung an derselben Stelle auf, an der Nico sie eben verlassen hat. Durch die Farbwahlen und Rahmungen werden die Ebenen an dieser Stelle deutlich unterschieden. Die extradiegetische Ebene wird farblich und detailliert dargestellt, während die Binnenerzählung allein aus dunkel gehaltenen Skizzen besteht. Dies kann zum einen die realistische Dunkelheit des Versteckes verdeutlichen oder von einer Unsicherheit in der Erinnerung zeugen (Abb. 46). An dieser Stelle wird auch mit der Realität der Storyworld gebrochen (vgl. Packard, et al., 2019, S. 76), um die Erzählung für den Betrachter sinnvoll zu gestalten. Hier wird sowohl der Kuhstall wie auch der Heuboden im Querschnitt gezeigt, um das Versteck des Jungen besser zu erklären und für den Leser zugänglicher zu gestalten. Obwohl in textuellen Elementen von einem geschlossenen Raum gesprochen wird, wird dem Leser durch die „Öffnung“ in der Zeichnung der Raum und seine Lage besser erklärt. Somit weicht die Storyworld von der Realität ab.

Basseler und Birke sprechen auch von sogenannten *Blitzlicht-Erinnerungen* (2005, S. 128), bei denen sich die Erinnernden besonders lebhaft an Details erinnern oder erinnern zu glauben. Ein Beispiel hierfür ist die detailgetreue Zeichnung des Bauernhauses von Rolf Kamp.

In der folgenden Darstellung der Gegenwart trifft der Leser zum ersten Mal sowohl Seliktar wie auch beide Brüder zusammen in einem Panel (Seliktar, 2022, S. 114). In dieser Szene sind die unterschiedlichen Erinnerungen von Rolf und Nico interessant. Beide erinnern sich an Kaninchen, die sie als Kinder pflegten (Seliktar, 2022, S. 101) und die eines Tages gegessen wurden (Seliktar, 2022, S. 112).

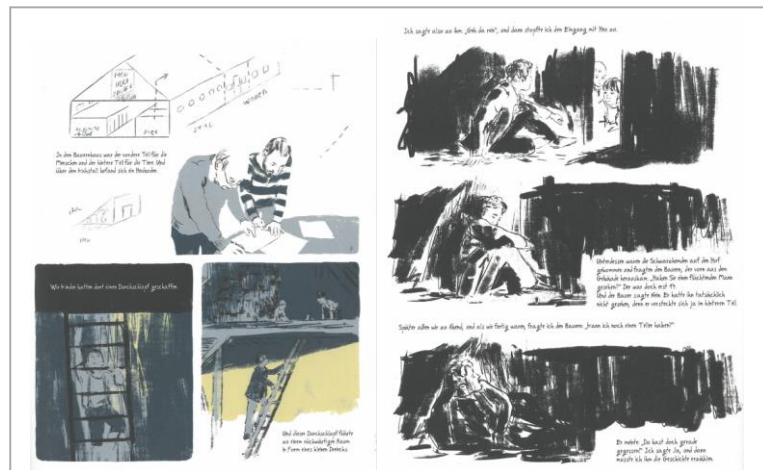


Abb. 46: Kontraste in der Darstellung der Ebenen. Detailliert und mit Farbe wird die gegenwärtige Ebene präsentiert, während die Vergangenheit dunkel und ungenauer erscheint (Seliktar, 2022, S.109-110).



Abb. 47: Kaninchen zu Weihnachten oder zu Ostern? Einer der Brüder erinnert sich nicht richtig (Seliktar, 2022, S. 112-113).

Rolf berichtet zunächst von einem Weihnachtsessen, an dem es Kaninchen gab, bevor er von Nico unterbrochen wird. In diesem Panel verlaufen die Modalitäten parallel zueinander. Nico wird zwar als erinnertes Ich dargestellt, allerdings verweilt die Sprechblase in der Gegenwart und stellt die Stimme des erwachsenen Nicos dar (Abb. 47). Der Grund der Unterbrechung von Nicos Seite ist, dass er sich an die Kaninchen anders erinnert. Seiner Erinnerung nach wurden sie zu Ostern gegessen. Dies macht deutlich, dass es sich bei den Erinnerungen um autobiographisch-episodische Gedächtnisleistungen handelt, welche von Subjektivität geprägt sind (vgl. Erll, 2011, S. 7). Bei einer Version handelt es sich wahrscheinlich um eine Scheinerinnerung (vgl. Erll, 2011, S. 98). Entweder einer der Brüder empfand das Verschwinden der Kaninchen als ein traumatisches Erlebnis und modifizierte deshalb seine eigene Erinnerung, oder das Ereignis war nicht einprägend genug, um sich im ereignisspezifischen Wissen des episodisch-autobiographischen Gedächtnisses einzuordnen.

Ein weiterer Gedanke wäre, dass der Abstand zur Gegenwart eine zu große zeitliche Distanz darstellt, um sich richtig zu erinnern. Es muss hier auch kommentiert werden, dass eine Blickführung des Lesers durch verschiedene Sequenzen und über mehrere Seiten hinweg notwendig ist, um die Geschichte der Kaninchen nachvollziehen zu können.

Nach dieser Diskussion der Brüder wechseln die Bild- und Textebenen gleichzeitig in die Vergangenheit, um die Erinnerungen an das nächste Versteck zu präsentieren, dieses Mal mit Nico als begleitende Stimme aus der Gegenwart (Seliktar, 2022, S. 117). Die Ebenen und Perspektiven wechseln noch einige Male, bis die Erzählung durch dasselbe Set-up wie zu Beginn der Graphic Novel auf der extradiegetischen Ebene geschlossen wird: Der Leser sieht zuerst Rolf, dann Nico in deren Elternhaus in einem Gespräch mit Seliktar (Seliktar, 2022, S. 126-127). Nico beendet die Erzählung indem er sich an die Mutter erinnert und diese abschließend grafisch präsentiert wird. Er beschreibt das Wiedersehen der Mutter. Somit vereinen sich in diesem Moment die intradiegetische und hypodiegetische Ebene der Erzählung.

Durch den Rahmen der Interview-Situation bleibt unklar, ob der Verlauf in der extradiegetischen Ebene chronologisch dargestellt wird. Die Erzählung beginnt und endet zwar in Amersfoort, es wird aber nicht klar, ob das Interview zuerst durchgeführt wurde oder ob es mehrere Gespräche zwischen Comic-Autor und Zeitzeugen gab. Fünf der dreizehn Verstecke werden wahrscheinlich chronologisch dargestellt. Die anderen Verstecke bleiben dem Leser durch Ellipsen in der intradiegetischen Ebene verborgen.

In *Dreizehn Geheimnisse* ist die Zeitraffung in den meisten Analepsen zentral, da meist nur einzelne wichtige Erinnerungen durch zeitdeckendes Erzählen dargestellt werden. Durch die textuellen Elemente erfährt der Leser allerdings viel über die Zeit in den verschiedenen Verstecken. Er erfährt beispielsweise, dass Rolf und Nico während des Versteckens nicht in die Schule gingen und sich jeden Tag um die Kaninchen kümmerten (Seliktar, 2022, S. 102).

Es können auch einige Leerstellen auf der grafischen Ebene gefunden werden, in denen der Leser akzeptieren muss, keine Antwort zu bekommen (vgl. Packard, 2019, S. 76). Zum Beispiel berichtet Nico von einem Erlebnis in einem Keller, in dem beide Brüder ausharrten, um dem Beschuss zu entgehen



Abb. 48: Eine textlich bedingte Leerstelle, in der die Gefühle von Rolf nicht bestätigt werden. Allerdings überlässt die grafische Darstellung Raum für eine Interpretation der Emotionen (Seliktar, 2022, S.123).

(Seliktar, 2022, S. 123). Man erfährt hier zwar über den begleitenden Text von den Gefühlen Nicos, aber nicht von denen, die Rolf in diesem Augenblick gefühlt haben muss. Nico selbst stellt fest, dass er nie erfahren hat, ob Rolf Angst hatte oder nicht. Der erinnernde Rolf gibt keine Antwort auf diese Leerstelle, es ist den Lesern selbst überlassen, sich eine Meinung zu bilden. Allerdings wird hier der Text durch Bildelemente unterstützt. Rofls Gesicht ist erkennbar und sowohl Trauer, Müdigkeit, Verzweiflung und vielleicht auch etwas Angst können in die Zeichnung hineininterpretiert werden (Abb. 48). Diese externe Fokalisierung gibt den Lesern mehr Informationen über die Gefühle von Rolf (vgl. Abraham & Lay, 2020, S. 5), obwohl sie im Text nicht ausformuliert werden.

5.1.3.2 Raum als Scharnier der Zeitebenen

Die Rückkehr an Orte aus der Vergangenheit ist in Texten, die sich mit dem Prozess des Erinnerns befassen, nicht unüblich (Tulving, 1983, S. 127). In dem Narrativ *Dreizehn Geheimnisse* werden Orte sowohl auf der Ebene der

Gegenwart wie auch der der Vergangenheit thematisiert. Ein deutliches Beispiel ist die Darstellung einer Reise von einem Versteck zum nächsten (Abb. 49). Hier ist dieselbe Straße und dasselbe Haus im Hintergrund zu sehen, allerdings zu verschiedenen Zeiten.

In der intradiegetischen Ebene sind Rolf, Nico und ein weiterer Flüchtender zu Fuß auf dem Weg in ein neues Versteck. In der extradiegetischen Ebene fahren die Kamp-Brüder mit Seliktar eben jenen Weg, um wahrscheinlich zu einem neuen Versteck zu gelangen. Die Zeichnung der Gegenwart wirkt detaillierter als die der Vergangenheit und wird zusätzlich farblich ergänzt. Zum Beispiel zeigt das Material am Paneloberrand Wolken. Dies ist ein deutlicher Unterschied zu demselben Ort in der Vergangenheit. In dieser Zeichnung ist kein Himmel erkennbar. Dies mag auf eine zum Teil verschwindende Erinnerung deuten, in der nach einer Zeitspanne von ca. 80 Jahren Details verschwinden. Zwar wissen der Zeichner Seliktar und die Brüder Kamp, wie der Himmel zu ihrem gegenwärtigen Besuch aussah. Allerdings scheinen die Zeitzegen sich nicht mehr an das Wetter am selben Ort vor ca. 80 Jahren zu erinnern. Dies kann zum einen auf die zeitliche Distanz und das Verblassen einiger Erinnerungen hindeuten, oder schlicht weg auf die Tatsache, dass das Wetter bei der Flucht



Abb. 49: Derselbe Ort in den verschiedenen zeitlichen Ebenen (Seliktar, 2022, S. 116-117).

der Kinder keine wichtige Rolle einnahm und durch die Dramatik der Situation nicht wahrgenommen wurde. Auch die dunklere Farbwahl deutet auf ein ungenaues Erinnern hin. Die skizzenhafte Zeichnung lässt die Details in der intradiegetischen Ebene verschwinden. Die semiotischen und multimodalen Unterschiede der zeitlichen Ebenen kommen in diesem Panel gut zum Vorschein.

Interessant ist außerdem die Bewegung der Figuren. In beiden Panels bewegen sie sich in verschiedene Richtungen. Eine mögliche Interpretation wäre, dass die Erinnernden weiter in die Vergangenheit vordringen, während die Erinnernten auf dem Weg in die Zukunft sind. Dies würde auch Aufschluss auf die Ordnung der extradiegetischen Erzählung geben. In diesem Falle würden die Brüder und Seliktar die Verstecke nicht in der chronologisch richtigen Reihenfolge besuchen. Durch dieses Beispiel könnten eventuelle Anachronien auf der Darstellung der intradiegetischen Ebene erklärt werden. Denn sie müssen nicht unbedingt mit chronologisch nicht mehr einzuordnenden Erinnerungen gleichgesetzt werden, oder besonders traumatischen Gedächtnisleistungen. Sie können allein aufgrund der praktischen Begebenheiten in der Gegenwart in einer anderen Reihenfolge von den Brüdern erzählt werden. Ein weiteres Beispiel befindet sich auf Seite 122 und 123 (Abb. 50). Wenn auch nicht durch dieselben Perspektiven, sehen wir die Kamp-Brüder bei dem Bauernhaus in Barneveld. Einmal als Erwachsene direkt vor dem Haus und als Kinder im Keller. Das Thema, das in den textlichen Elementen behandelt wird, ist in beiden diegetischen Ebenen gleich: Erzählt wird von einem Angriff der Deutschen.

Diese Darstellungen zeigen „mentale Zeitreise[n]“ (vgl. Tulving, 1983, S. 127). Die Brüder reisen an die Schauplätze verschiedener Verstecke und nutzen diese als „Scharniere“ (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 130), um sich an die Kindheit zu erinnern. Somit kann ein besserer Erinnerungsprozess gesichert werden und eventuelle vorbereitete, unvorhandene Erinnerungen (vgl. A. Assmann, 2021, S. 24) wiedergewonnen werden. Durch die multimodale Darstellung wird dieser Prozess des Erinnerns besonders anschaulich präsentiert.



5.1.3.3 Vorläufige Rekapitulation des Kapitels *Dreizehn Geheimnisse*

In diesem grafischen Narrativ wechseln sich die zeitlichen Ebenen häufig ab und erschaffen somit eine Balance zwischen der Rahmen- und Binnenerzählung. Dies deutet auf eine starke Mimesis des Erinnerns hin (Basseler & Birke, 2005, S. 125-126). Die Darstellung der beiden Zeitebenen lassen sich durch die Fokalisierung und durch verschiedene Farb- und Zeichenstile voneinander unterscheiden. Diese semiotischen und multimodalen Unterschiede sind allerdings nicht so deutlich wie beispielsweise in der Erzählung *Aber ich lebe*. Allerdings werden die Erinnerungen auch in dieser Graphic Novel kenntlich gemacht und sichern somit die notwendige Erzählhaftigkeit (vgl. Basseler & Birke, 2005, S. 125).

Die ständige Gegenwart der erinnernden Ichs in der Textebene trägt allerdings dazu bei, dass der Gegenwartsbezug in der Erzählung deutlich mitschwingt und die dargestellten Erinnerungen beeinflusst, denn das erinnernde Ich hatte bereits bis zu 80 Jahre Zeit, die Erinnerungen zu reflektieren und zu bearbeiten. In der intradiegetischen Ebene werden die episodisch-autobiographischen Gedächtnisleistungen von beiden Brüdern wiedergegeben, denn es werden unterschiedliche Perspektiven derselben Situationen dargestellt. Dies zeugt von Subjektivität (vgl. Erll, 2011, S. 7). Durch diesen Wechsel der Perspektiven der beiden Protagonisten wird der Erinnerungsprozess mit all seinen Tücken einleuchtend dargestellt. Ein Beispiel hierfür sind die unsicheren Erinnerungen an einzelne Ereignisse, wie an den Kaninchenbraten zu Ostern oder zu Weihnachten. Durch dieses Beispiel wird sehr deutlich, dass obwohl man sich selbst sicher ist, Erinnerungen manchmal falsch sind.

Zusätzlich ist zu bemerken, dass durch die hypodiegetische Ebene das Fenster der episodisch-autobiographischen Erinnerung der Kamp-Brüder auf das Schicksal der Eltern erweitert wird. Somit werden auch einige Schicksale der Elterngenerationen aufgegriffen.

5.1.4 Überlegung zur Gattung: Graphic Memoirs

An dieser Stelle soll eine mögliche Gattungseinordnung der Primärtexte diskutiert werden, da, wie bereits in der Theorie angedeutet, die Variation des Comics sehr weitläufig ausfällt. Wenn man der Verzweigung des Comic-Genres weiter folgt und sich auf die autobiographischen Färbungen des Materials in den drei Primärtexten konzentriert, stößt man innerhalb des Genres *Graphic Novel* auf die Unterkategorie *Graphic Memoirs*.

[Da] der Oberbegriff ‚Graphic Novel‘ für diese Art Comics nicht nur zu vage, sondern aufgrund des implizierten Romancharakters sogar irreführend sein kann, zeigt die lebhaft

Suche nach alternativen Bezeichnungen [⁵¹]. Um eher allgemein auf den autobiografischen Gehalt dieser Gruppe von Comics zu verweisen, ist schließlich in der neueren Forschungsliteratur oft von ‚**Graphic Memoirs**‘ (Whitlock 2006; Smith/Watson 2010) die Rede. (Schröder, 2016, S. 263-264).

Diese Bezeichnung ist für die zu analysierenden Primärtexte von Interesse. Zwar wird in Bezug auf die Erzählungen von Graphic Novels (Young, 2022) oder Graphic Narratives⁵² (Libicki, et al., 2022, S. 137) gesprochen, allerdings scheint die Bezeichnung *grafische Memoiren* treffender und präziser.

Graphic Memoirs stellen den autobiografischen Inhalt in den Vordergrund. Laut Philippe Lejeune schließen die Autoren von Autobiografien einen sogenannten *autobiographischen Pakt* (1994⁵³). In einem solchen Vertrag verspricht der Autor, von seinem eigenen Leben zu erzählen. In den Primärtexten werden die Zeitzeugen, die den Inhalt vermitteln, nicht als Autoren der Graphic Novels aufgeführt, dies kann zu einem Problem des autobiographischen Paktes und der Verortung im Genre Graphic Memoirs führen. Durch diese Angabe wird der Pakt gebrochen.

Die von Lejeune entwickelte Gleichung *Autor = Erzähler* ist jedoch für viele Graphic Memoirs eine Herausforderung (Schröder, 2016, S. 268), selbst wenn der Autor mit dem Erzähler gleich zu setzen ist. Denn in ihnen wird die Handlung immer über zwei Ebenen erzählt, die Bild und die Textebene. Da die Protagonisten meist selbst grafisch durch eine Template-Version dargestellt werden, verschwindet auf dieser Ebene die Ich-Perspektive, wodurch auch in dieser Hinsicht mit dem Vertrag gebrochen wird. Dies ist auch in den Primärtexten der Fall, denn die Bestimmung des Erzählers auf beiden Ebenen war nicht problemlos. Denn alle Autoren können als heterodiegetische Erzähler der Bildebene beschrieben werden. Durch eine sehr deutliche Einführung der Protagonisten und Zeichner in allen analysierten Primärtexten wird jedoch für den Leser verständlich, dass die Geschichte der Zeitzeugen Arbel, Schaffer und den Kamps erzählt wird und es sich um die erzählerische Darstellung ihrer autobiographischen Erinnerungsversuche handelt. Eine Einordnung in die Form Graphic Memoirs sollte deshalb trotzdem möglich sein.

Merten erwähnt in *Die Shoah im Comic seit 2000* ebenfalls die Gattung: „[Eine] *graphic memoir* ist keine dramaturgisch konstruierte Geschichte, sondern am ehesten als

⁵¹Alternative Bezeichnungen sind zum Beispiel: 1. ‚Autobiocomics‘ (Miller & Pratt, 2004) 2. ‚autobioBD‘ (Miller & Pratt, 2004), 3. ‚graphic nonfiction‘ (Irwin, 2004); 4. ‚autobifictionalography‘ (Barry, 2002); 5. ‚graphic life narratives‘ (Chute, 2010) 6. ‚autobiographics‘ (Whitlock, 2006 & 2008) (vgl. Schröder, 2016, S. 264).

⁵² Auf Deutsch: grafischen Erzählungen. Übersetzt von PFH

⁵³ Auf Französisch erschienen 1975.

autobiographische Familienchronik zu verstehen, die der eigenen Perspektive als Kind von Überlebenden auf experimentelle Weise Ausdruck verleiht.“ (2021, S. 21). Dass die Erzählperspektive demnach die Perspektive der Erinnernden als Kinder verdeutlicht, ist ein positives Argument für die Primärtexte der Anthologie, denn die verschiedenen Darstellungen beweisen, dass Geschichten auf verschiedene, zum Teil experimentelle Weisen erzählt werden können und dürfen. Mertens beschreibt eine typische Graphic Memoirs auch wie folgt. Seine Argumente sind ebenfalls, wie in der Analyse zu sehen, in allen drei Primärtexten wiederzuerkennen.

Es handelt sich hierbei wohlgerne nicht um eine chronologische Autobiographie, sondern um einen grafisch gestalteten Text, eine Collage aus Fragmenten, die sich aus Anekdoten, persönlichen Erinnerungen, inneren Reflexionen, weitergebenden Zeugnissen und kritischen Betrachtungen zur (Un)-Möglichkeit des Repräsentierens zusammensetzt. (Merten, 2021, S. 186)

In Texten, die der Gattung Graphic Novels untergeordnet sind, können laut Schröder intime Details, Krisen und Traumata in die Erzählung einfließen (2016, S. 268, 271). Wie in der vorherigen Analyse zu sehen war, wird in den Primärtexten auf einer sehr persönlichen Ebene berichtet, die Einblicke in viele Einzelheiten der Erinnerungen der Zeitzeugen ermöglicht.

Das Einbringen von Quellen wie Fotografien oder persönlichen Dokumente ist auch keine Ausnahme in Graphic Memoirs⁵⁴ (vgl. Schröder, 2016, S. 271). In *Aber ich lebe, Jenseits der Regeln* und *Dreizehn Geheimnisse* gibt es keine Fotografien oder Dokumente, die als Foto mit der Montagetechnik in die Erzählung eingebunden werden, jedoch kann das Bild von Arbel beim Fotografieren (Yelin, 2022, S. 14) und die nachgezeichneten Dokumente und Fotografien der Reise nach Schweden (Yelin, 2022, S. 36-37) als Authentizitätsmerkmale funktionieren. Sie können aber auch eine Unsicherheit hervorheben, denn der Leser weiß nicht, ob diese Dokumente wirklich existieren, ob sie nur eine weitere eventuelle unverlässliche Erinnerung sind oder gar von den Autoren erfunden wurden.

An dieser Stelle lässt sich konkludieren, dass alle drei Primärtexte ohne Zweifel dem Überbegriff *Graphic Novel* zugeordnet werden können, jedoch kann die Gattung in Bezug auf die Texte noch besser definiert werden. Das Genre *Graphic Memoirs* ist aufgrund der autobiographischen Aufzeichnung, der Reflexionen und Lebenserinnerungen passender und präziser. Außerdem zeigt es, dass sich die grafische Literatur in ihrer Vielfalt immer weiterentwickelt. Und sich in ihrer Verwendung dem Gebrauch anpasst.

⁵⁴ Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die Graphic Novel *Heimat* (2018) von Nora Krug.

5.2 Die Funktion der Anhänge der Anthologie

5.2.1 Die Anhänge als Peritexte

Laut Genette können Textsorten und -elemente, die einen primären Text begleiten oder ergänzen, als Paratexte bezeichnet werden. Dieses Genre dürfte laut folgender Definition auch auf die Anhänge der Anthologie zutreffen:

A paratextual element, at least if it consists of a message that has taken on material form, necessarily has a *location* that can be situated in relation to the location of the text itself: around the text and either within the same volume or at a more respectful (or more prudent) distance. Within the same volume are such elements as the title or the preface and sometimes elements inserted into the interstices of the text, such as chapter titles or certain notes. I will give the name *peritext* to this first spatial category. [...] The distanced elements are all those messages that, at least originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others). This second category is what, for lack of a better word, I call *epitext*. (Genette, 1997, S. 4-5)

Denn demnach ist der Paratext der Oberbegriff für alle Textsorten und -elementen, die sich an einen Primärtext binden lassen. Die Peritexte sind physisch mit dem primären Text verbunden, wie zum Beispiel durch Titel, Untertitel, Vor- und Nachwort, Klappentext sowie Danksagungen oder Gattungsangaben (Genette, 1997, S. 4, 16), während die Epitexte textexterne Begleitmaterialien sind. Zum Beispiel Interviews, Briefe und Tagebucheinträge, die separat zum Primärtext erscheinen und mit diesem nicht physisch verknüpft sind (Genette, 1997, S. 5). Angelehnt an die Definition von Genette könnten die Anhänge in der Anthologie dank ihrer Lokation im Buch auch als Peritexte bezeichnet werden. Aufgrund des Umfangs dieser Arbeit wird in den folgenden Erklärungen und Argumentation nicht mehr auf die Epitexte Rücksicht genommen⁵⁵.

Neben der Lokation fragt Genette nach dem *wie* (Genette, 1997, S. 12). Alle Kapitel werden schriftlich in der Anthologie wiedergegeben, auch wenn das erste Kapitel des Anhangs *Hinter den Kulissen*, ebenso wie die Primärtexte, ein grafischer Text ist. Die restlichen Kapitel sind als textuelle kurze Beiträge aufgeführt.

⁵⁵ Epitexte die *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* komplementieren, lassen sich unter anderen auf <https://holocaustgraphicnovels.org/>, BuchKunst - Barbara Yelin "Aber ich lebe" | Friedrich Schaumburg (schaumburg-buch.de) oder auch auf der Website der <https://stadtmuseum-erlangen.de/de/sonderausstellungen/aber-ich-lebe> finden..

Auch das *von wem* ist für Genette von Bedeutung. Ist der Autor identisch mit dem des Primärtextes, spricht man von einem Autorenparatext (*authorial paratext*), oder im Falle dieser Arbeit auch von einem Autorenperitext (Genette, 1997, S. 9, 337). Falls der Verleger, der in der Regel auch Verantwortung für den primären Text übernimmt, ein Vorwort oder Nachwort verfasst, bezeichnet man diese begleitenden Textelemente als *verlegerische Paratexte (publisher's paratext) / Peritexte*. Begleitende Texte können allerdings auch von Dritten verfasst werden. In diesem Falle gelten die Paratexte, als *allografe Paratexte (allographic paratext) / Peritexte* (Genette, 1997, S. 9). An dieser Stelle ist festzuhalten, dass es sich bei den Urhebern des untersuchten Bandes um viele verschiedene Autoren handelt, was die Sachlage zusätzlich verkompliziert.⁵⁶ Der erste Anhang *Hinter den Kulissen* kann in Bezug auf die Theorien von Genette ohne Zweifel als Autorenperitext bezeichnet werden, da die Comic-Zeichner Libicki, Seliktar und Yelin auch in diesem Kapitel als Autoren geführt werden. Das Kapitel *Wie das Leben weiterging* (Arbel, Schaffer, N. Kamp & R. Kamp) teilt sich in vier Unterkapitel, in denen die ZeitzeugenIn selbst zu Wort kommen, da diese aber formell nicht als Autoren der primären Texte aufgeführt sind, kann man an dieser Stelle laut Genette nicht von Autorenparatexten sprechen. Anstelle dessen müsste man in Betracht ziehen, die Kapitel den allografen Peritexten zuzuordnen. Die interviewten Zeitzeugen als *Dritte* zu bezeichnen (Genette, 1997, S. 9), obwohl ihre Erinnerung und Geschichte im Fokus der Anthologie stehen, scheint nicht passend oder ausreichend. Da jedoch im Laufe der Peritexte eine enge Zusammenarbeit zwischen Künstler und Zeitzeugen vermittelt wird, kann die Bezeichnung Autorenperitext, gleichwohl treffend sein. Für die restlichen Kapitel *Die historischen Hintergründe* und *Über dieses Projekt* werden neue Autoren angeben, die weder im Auftrag des Verlages schreiben noch die Primärtexte mitgeformt haben. Diese Texte können deshalb als allografe Peritexte bezeichnet werden.

Genette unterscheidet außerdem in *öffentliche, private* und *intime Paratexte* (Genette, 1997, S. 9). Bei den in dieser Arbeit behandelnden Texten handelt es sich ausschließlich um öffentliche Peritexte, da sie im Buch enthalten und für das Publikum frei zugänglich sind.

Die letzte Frage ist die nach dem *wozu*. Dies ist die komplexeste und auch die individuellste Frage, denn sie befasst sich mit dem funktionalen Charakter der Paratexte (Genette, 1997, S. 12). Bei Paratexten wie Titel, Genrebestimmung, verlegerischen Werbeschriften ist die Frage leichter zu beantworten. Über diese Textelemente erhält der Leser Informationen zum Text. Sie bestimmen zum Beispiel, ob sich der potenzielle Leser

⁵⁶ Alle Kapitel sind mit Autoren in der Inhaltsangabe aufgeführt.

zum Lesen entscheidet oder nicht. Jedoch können wir auch hier den ästhetischen und ideologischen Gehalt hinterfragen (Genette 1997, S. 12). *Was bezwecken die Paratexte?* Die Fragen nach der Funktion und Aufgabe der Paratexte bilden ein empirisches und differenziertes Objekt, das auf die Gattung und auf die Art des Paratextes abgestimmt werden muss, bevor man diese weiter analysiert (Genette 1997, S. 2). Diese Frage soll in der folgenden Analyse im Licht der Funktion der Ergänzung der Primärtexte näher erörtert werden.

5.2.2 Hinter den Kulissen

Der erste Peritext der Anthologie ist die Graphic Novel *Hinter den Kulissen* (Yelin, Libicki, Seliktar, 2022, S. 131-140). Ebenso wie die Primärtexte ist dieses Kapitel ein multimodaler Text. Allerdings befasst sich dieses Kapitel nicht mehr mit den Kindheitserinnerungen an den Holocaust, sondern gewährt einen Einblick in die Reflexionen der Comic-Autoren Yelin, Libicki und Seliktar und deren Sicht auf das Projekt.

Durch die Darstellung eines Zoommeetings präsentieren sich die Autoren selbst. Danach werden die Treffen mit den Zeitzeugen Arbel, Schaffer und den Kamp-Brüdern aus der Sicht der Autoren beschrieben. Der Leser erfährt des Weiteren, wie die Zusammenarbeit zwischen Comic-Zeichnern und Holocaustüberlebenden entstand und funktionierte. Die drei Künstler besprechen auch, was sie am Projekt faszinierte. Seliktar betont die Begeisterung über zwei Perspektiven derselben Geschichte. Libicki erläutert den Vergleich zu der eigenen Großmutter, den Schaffer in ihr weckt. Yelin reflektiert über die Sprachen, in der Arbel ihre Geschichte erzählt (Libicki, et al., 134-135).

Der grafische Rahmen des Zoommeetings (Abb. 51) ist an dieser Stelle besonders interessant. Diese grafische Modalität vermittelt dem Leser etwas über die Zeit, in der das Projekt *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* entstand. Physische Treffen waren aufgrund der Coronapandemie nur zu Beginn möglich. Durch diese kreative Darstellung wird die Anthologie auch indirekt zu einer Quelle der eben erst vergangenen Zeit, denn sie stellt das Leben und Arbeiten an einem Projekt während der Pandemie dar. Zum anderen geben die Panels auch Aufschluss über den physischen Umfang des Projektes. Alle drei Künstler, wie auch Zeitzeugen, leben in verschiedenen Teilen der Welt, und



Abb. 51: Der erste Anhang *Hinter den Kulissen* wird als Zoommeeting thematisiert (Libicki, Seliktar & Yelin, 2022, S. 131).

doch arbeiten sie zusammen.

In einem interior Splash kommt auch Charlotte Schallié zu Wort (Abb. 52). Sie geht kurz auf den Ursprung des Projektes ein. Angepasst an den Rahmen des Zoommeetings wird Schallié als *Host* dargestellt. Da sie die Herausgeberin der Anthologie ist, erscheint diese grafische Darstellung als passend. Durch ihre Erläuterung wird deutlich, warum die Erinnerungen in grafischen Erzählungen aufgefangen wurden. Ihre Begründung deckt sich in gewisser Weise mit der Argumentation von Thomas Merten (2021, S. 3-5). Beide sind sich einig, dass die Darstellung von Erinnerungen traumatischer Erlebnisse in Bildern wichtig und passend ist. Denn zeichnerische Rekonstruktionen können sowohl Erinnerungen an historische Ereignisse wie auch den Prozess des Erinnerens konservieren.



Abb. 52: Die Herausgeberin Charlotte Schallie als Host im Rahmen des multimodal dargestellten Zoom-Meeting (Libicki, et al., 2022, S. 137).

Das Argument „Bilder prägen sich tief in das Gedächtnis von Kindern ein“ (Libicki et al., 2022, S. 137) deckt sich ebenfalls mit einer Erklärung Mertens. Laut ihm kommen den Erinnerungen nach entstandenen Bildern der Wirklichkeitserfahrung am nächsten (Merten, 2021, S. 24).

In einem weiteren Teil dieses Kapitels versuchen die Comic-Autoren auch ihre Arbeitsprozesse zu erklären und dem Leser somit zu verdeutlichen, wie eine Graphic Novel entstehen kann. Der Fokus hierbei liegt auf den unterschiedlichen Methoden und Vorgehensweisen der drei Künstler. Somit wird dieser erste Anhang auch zu einer Ressource, die das Bearbeiten von grafischer Literatur beschreibt. Dies trägt dazu bei, die Seriosität des Genres zu unterstützen.



Abb. 53: Reflexionen der Künstler über Vor- und Nachfahren. Ein Einblick der, die im kommunikativen Gedächtnis beschriebenen, Generationen entsteht (Libicki, et.al., 2022, S. 139).

Zum Schluss reflektieren Libicki, Seliktar und Yelin zusätzlich über ihre eigenen Vor- und Nachfahren (Abb. 53). Alle haben Großeltern, die während des Krieges lebten und dort verschiedene Erfahrungen machten. Dies ist eine Erweiterung der bisher im Fokus stehenden individuellen Erinnerung auf ein kommunikatives Gedächtnis (vgl. A.

Assmann & J. Assmann, 1994, S. 118). Die Wichtigkeit der Weitergabe von Erinnerungen an jüngere Generationen wird an dieser Stelle betont. Auch das Überlegen über die eigenen Kinder und die Schicksale in der Generation der Großeltern ist eine Reflexion, die für eine große Gruppe von Menschen zutrifft. Denn um Erinnerungen zu bewahren und Gräueltaten wie den Holocaust vorzubeugen, müssen die nächsten Generationen von ebenjenen erfahren. Das kommunikative Gedächtnis muss deshalb erweitert und bewahrt werden.

5.2.2.1 Überlegung zur Gattung: Metacomic

Wie in dem Kapitel 5.1.5 *Überlegungen zur Gattung: Graphic Memoirs* angedeutet, unterteilt sich auch das Genre Graphic Novels in mehrere Untergruppen. Um zu beweisen, dass sich diese Gruppen zum Teil sehr deutlich unterscheiden, möchte ich an dieser Stelle auch den Anhang *Hinter den Kulissen* einer dieser Untergruppen zuordnen. Da sich dieses Kapitel direkt auf die Primärtexte bezieht, soll die Gattung *Metacomic* an dieser Stelle näher untersucht werden. Diese erweist sich möglicherweise als passendes Genre.

Metacomics sind Comics, die ihren eigenen Status als Comic herausstellen, indem sie die Produktionsbedingungen, den künstlerischen Entstehungsprozess, die Art und Weise, wie sie gestaltet sind, und ihre Distribution sowie die konkrete Rezeption durch den Leser thematisieren. Die Vorsilbe ‚meta‘ (griech., ‚hinter‘) markiert, dass sich diese Comics – im Vergleich mit nichtreflexiven Comics – auf eine zweite Ebene begeben, die es erlaubt, hinter eine ‚Fassade‘ zu schauen. (Werner, 2016, S. 304)

Das Kapitel *Hinter den Kulissen* verweist auf die in der Anthologie bereits dargestellten und gelesenen grafischen Erzählungen *Aber ich lebe*, *Jenseits der Regeln* und *Dreizehn Geheimnisse* und reflektiert deren Entstehungs- und Arbeitsprozess. Allerdings nun nicht auf der Ebene der Zeitzeugen, sondern auf der der Comic-Autor. Die Platzierung macht zusätzlich deutlich, dass die Sequenz als ein Supplement der Primärtexte zu verstehen ist.

In *Hinter den Kulissen* blickt der Leser in einer Templateversion auf die Künstler. Dies ist eine eher objektive Darstellung des Zeichen- und Schreibprozesses der Comic-Autoren. Durch die Textelemente wird der Leser über Gedankengänge der Autoren informiert. Da die Autoren sich selbst zeichnen, jedoch auch über ihre eigenen Gedanken sprechen, wird eine externe Fokalisierung der Bildebene und eine interne auf der Textebene durch verbal-narrational Rede erwirkt. Darstellungen im Template sind üblich für Metacomics (Werner, 2016, S. 305, vgl. Madden, 2005, Abb. 61).

Die Forscher M. Thomas Inge (1991)⁵⁷, Matthew T. Jones (2005)⁵⁸ und Roy T Cook (2012)⁵⁹ haben sich intensiv mit der Typologisierung des Metacomics beschäftigt und in drei verschiedenen Modellen Schwerpunkte der Definierung und Unterordnung der Metacomics aufgelistet. Ich werde an dieser Stelle auf die Unterkategorien eingehen, die auf die Darstellung *Hinter den Kulissen* zutreffen. Durch diese Verortung wird deutlich, dass das Kapitel der grafischen Metaliteratur zuzuordnen ist. Aufgrund der Darstellungen der Comic-Autoren als Figuren in den Primärtexten, wie auch dem ersten Anhang, ist die Einordnung in Inges *Cross-over-Comic* (Inge, 1992, S.107) passend. Auch der von Cook beschriebene *authorial metacomic* (Cook, 2012, S. 175) scheint für den Peritext *Hinter den Kulissen* zutreffend.

Die Unterkategorie *narrative metacomic* von Cook (Cook, 2012, S. 175) erweist sich wie auch Inges Kategorie *Comic, der die technische-stilistische Eigenschaften anderer Comics beschreibt* (Inge, 1992, S. 107) aufgrund der Beschreibung der Arbeitsmethode, der Entstehung der Storyboards, sowie der Farbauswahl in den Primärtexten als einleuchtend.

In Jones Abgrenzung treffen ebenfalls zwei Unterkategorien zu. Zum einen ist die Kategorie *Autor-Bewusstsein (authorial awarness)* passend. Denn die Künstler beschreiben nicht allein den objektiven Prozess der Entstehung ihrer Comics, sondern auch ihre eigenen Gefühle und Reflexionen (Libicki, et al., 2022, S. 132, 133, 135, 139, 140). Zum anderen wird aber auch der Leser direkt angesprochen (*reader awarness*) (Jones, 2005, S. 271). Obwohl sich die Herausgeberin Schallié an das Team wendet, wechselt sie scheinbar in den folgenden Sprechblasen den Ansprechpartner und wendet sich nun an den Leser der Anthologie (Libicki, et al., 2022, S. 136). Schallié selbst steht zwar nicht als Autorin dieses Kapitels, allerdings trägt sie als Herausgeberin auch für die Peritexte und deren Inhalt eine gewisse Verantwortung (vgl. Genette, 1997, S. 9). Folglich ist die hier verbal-narrational präsentierte Erzählrede von ihr autorisiert worden.

5.2.3 Wie das Leben weiterging

Das Kapitel *Wie das Leben weiterging* unterteilt sich in vier kürzere Essays. Jedes Essay wurde von einem ZeitzeugenIn erfasst und gibt ebenjenem Platz, sich selbst über das Projekt zu äußern. Arbel, Schaffer und die Kamp-Brüder nutzen diese Zeilen sehr unterschiedlich.

⁵⁷ *Form and Funktion in Metacomics: Self-Reflexivity in the Comic Strips*

⁵⁸ *Reflexivity in Comic Art*

⁵⁹ *Why Comics are not films: Metacomics and Medium-Specific Conventions.*

Arbel spricht beispielsweise über das gute und vertrauenswürdige Verhältnis zu Yelin, das im Laufe des drei-jährigen Projektes entstand. Sie beschreibt auch die anfängliche Skepsis gegenüber dem Projekt, welche sich hauptsächlich gegen die Verfassung in grafischer Literatur zu richten scheint (Arbel, 2022, S. 142). Arbel nutzt ihr Essay auch, um weitere Teile der Erinnerung preiszugeben. Somit entsteht ein noch größeres Bild ihres Gedächtnisses, was neben der Kindheitserinnerung auch ihr weiteres Leben erfasst (vgl. Erll, 2011, S. 96). Die letzten Zeilen nutzt sie, um sich direkt an jüngere Generationen zu richten und zur Akzeptanz und zur Verbreitung des Guten aufzurufen (Arbel, 2022, S. 142).

Auch David Schaffer vervollständigt einige Erinnerungen der Graphic Memoir in seinem Kapitel. Angelehnt an den Erzählstil in *Jenseits der Regeln* erzählt er von seinem Leben vor und nach der Shoah in chronologischer Reihenfolge und sehr detailliert. Auch bei ihm ist das ‚wir‘ gleich zu Beginn zentral: „Unter der Leitung von Charlotte Schallie gestalteten die Künstlerin Miriam Libicki und ich eine Graphic Novel [...]“ (Schaffer, 2022, S. 143). Dies ermöglicht dem Leser einen kleinen Einblick in die Zusammenarbeit und die Erstellung der grafischen Erzählung aus der Sicht des Zeitzeugen. Auch Schaffer schließt mit einer Botschaft an die Leser: „Meine Geschichte, so hoffe ich, ermuntert euch dazu, wachsam zu sein, aus der Geschichte zu lernen und wenn nötig zu handeln, um eure Freiheit und euren Lebensstil zu schützen“ (Schaffer, 2022, S. 145).

Die Brüder Kamp sprechen in *Wie das Leben weiterging*, jeder für sich, somit teilen sich ihre Perspektive hier deutlicher als in der grafischen Sequenz. Beide benutzen die Essays, um den Inhalt des Primärtextes zu erweitern. Nico greift die Erinnerung an Betty (vgl. Seliktar, 2022, S. 101) auf, um anhand ihres Beispiels „auf den Massenmord an jüdischen und nicht jüdischen Kindern während der Shoah ein[zu]gehen“. (N. Kamp, 2022, S. 146). Er untermauert seine Ergänzung mit Quellen und erweitert die Anthologie in dem Sinne, dass nicht nur die Überlebenden im Fokus stehen, sondern auch die verstorbenen Kinder eine Stimme finden. Er ist der Einzige der vier Zeitzeugen, der in seinem Abschnitt Quellen verwendet, um auf andere Aspekte außerhalb seiner eigenen Erinnerung aufmerksam zu machen. Bei ihm findet die Reflexion über die Arbeit mit den Künstlern keinen Platz.

Auch Rolf knüpft sein Nachwort direkt an eine in der grafischen Sequenz erwähnten Erinnerung an. Er erzählt die Geschichte des Jungen auf dem Heuboden und vom Leben nach der Heimkehr der Mutter. Er vermerkt außerdem, wie er durch seine Enkelin dazu kam, über seine Erinnerungen zu berichten. Rolf schreibt auch über die 102 000 jüdischen Opfer, die in den Niederlanden ermordet wurden. Außerdem bedankt er sich bei der Herausgeberin Schallié und dem Künstler Seliktar für die Erscheinung der Graphic Novel (R. Kamp, 2022, S. 148).

Die Funktion dieses Kapitels scheint zu sein, die in den Primärtexten dargestellte Erinnerung zu erweitern oder über das Projekt zu reflektieren. Wie dies geschieht, ist den Zeitzeugen selbst überlassen. Somit ergeben sich verschiedene und individuelle Ergänzungen und Reflexionen aus der Sicht der Zeitzeugen.

5.2.4 Die historischen Hintergründe

Das Kapitel der historischen Hintergründe wird in drei Abschnitte eingeteilt. Je ein Unterkapitel beschäftigt sich mit dem historischen Kontext der Erinnerungen der einzelnen Zeitzeugen.

Die Historikerin Andrea Löw ist eine der Autorinnen dieses Kapitels. Sie beschäftigt sich am Institut für Zeitgeschichte (München-Berlin) mit der Geschichte der NS-Judenverfolgung. In ihrem wissenschaftlichen Beitrag der Anthologie verwendet sie die Bücher *Als Junge im KZ Ravensbrück* (2005) von Menachem Kallus, *Ihr sollt die Wahrheit erben: Die Cellisten von Auschwitz - Erinnerungen* (2000) von Anita Lasker-Wallfisch und das *Tagebuch aus Bergen-Belsen* (2009) von Hanna Lévy-Hass.

In *Emmie Arbel und das nationalsozialistische Lagersystem* thematisiert Löw die Lage in den Niederlanden zwischen 1940-1942. Sie beschreibt auch die Situationen in den Lagern Westerbork (Löw, 2022, S. 149), Ravensbrück (Löw, 2022, S. 150-151) und Bergen-Belsen (Löw, 2022, S. 152). Ihren Bericht passt sie der Situation der Familie Kallus⁶⁰ an. Anhand der historischen Begebenheiten beschreibt sie auch die Schicksale der einzelnen Familienmitglieder und erklärt, dass für viele Überlebende der Holocaust nie vorbei war. Löw betont außerdem, dass es wichtig ist, weitere Geschichten der *Child Survivors* zu sammeln, um Verbrechen wie den Holocaust vorzubeugen (Löw, 2022, S. 154).

Alexander Korb verweist in seinem Beitrag nicht auf Sekundärliteratur, obwohl viele Daten schwer in das Gewicht des Textes fallen. Allerdings zeigen seine Position an der University in Leicester als Associate Professor in Modern European History und seine Forschungsschwerpunkte an, dass er sich ausgiebig mit dem Thema Holocaust in Ost- und Südeuropa beschäftigt.

In *Davis Schaffer und der Holocaust in Transnistrien* erklärt er den historischen Kontext zu Schaffers Erinnerungen. Er orientiert sich hierbei an Schaffers ‚Reise‘ und stellt diese ebenfalls als Karte grafisch (Korb, 2022, S. 157) dar. Um die recht komplexe Situation

⁶⁰ Emmie Arbel, geb. Kallus

in Rumänien und Transnistrien zu erklären, holt Korb teilweise weiter aus und beschreibt unter anderem die Situation in Bukowina im Jahr 1910 (Korb, 2022, S. 154).

Auch Dienke Hondus, die dritte Autorin dieses Kapitels, ist im akademischen Bereich tätig. An der Universität VU beschäftigt sie sich mit den Forschungsschwerpunkten Holocaust-Studien und Antisemitismus.

Sie teilt ihren Beitrag *Die Brüder Nico und Rolf Kamp und das Überleben in Verstecken* in mehrere Abschnitte. Sehr nah an der Geschichte der Familie Kamp erläutert sie die Ausreise von Deutschland und die Einreise in die Niederlande, den Prozess der Versteckfindung, die großen Gefahren und die Herausforderung mit dem Erlebten im Nachhinein umzugehen. Obwohl die Familie Kamp im Vordergrund ihres Berichtes steht, flechtet Hondus viele Daten ein, die dem Leser helfen können, die Situation vieler Juden zu verstehen. Sie orientiert sich an den bereits verfassten Artikeln und Büchern von Nico, Rolf und Inge Kamp und nutzt auch andere Zeitzeugen als Quellen, sowie verschiedene Funde aus Archiven.

Durch die historischen Hintergründe werden die Erinnerungen der Zeitzeugen auf eine zusätzliche Ebene erweitert. Der Leser erfährt nun wichtige geschichtliche Kontexte und kann die dargestellten Erinnerungen besser in der offiziellen Geschichtsschreibung einordnen. Wie Nora vermerkt, sind Geschichte und Gedächtnis voneinander zu unterscheiden (1998, S. 25). Diese Unterschiede sieht man auch in der Anthologie. In dem Kapitel *Die historischen Hintergründe* wird das rationalisierte und wissenschaftliche Gedächtnis von renommierten Wissenschaftlern hervorgehoben. Zwar orientieren sich diese an den Zeitzeugen und deren Erzählungen, allerdings bleibt der historische Kontext im Vordergrund der Ausführungen.

5.2.5 Über dieses Projekt

Im letzten Kapitel der Anthologie werden die Hintergründe und Überlegungen des Projektes erklärt. Der Leser erfährt von Charlotte Schallié, Matt Huculak, Ilona Shulman Spaar und Jan Eric Dubbelman weitere Details über das Forschungsprojekt an der kanadischen University of Victoria, in dessen Rahmen die Anthologie entstand.

Über einen Zeitraum von drei Jahren arbeiteten „Holocaust-Überlebende, Graphik Novelists, Fachleute für Holocaust- und Menschenrechtspädagogik, Historikerinnen und Historiker, Lehramtsstudierende, Gymnasiallehrerinnen und -lehrer, Bibliothekare und Archivare“ (Schallié, et al., 2022, S. 170) in einem Forschungsprojekt zusammen, dessen Ziel es war, Kindheitserinnerungen aus dem Holocaust in grafischen Medien festzuhalten. Ein Argument dieser Zielsetzung war, dass die Zeitzeugen bald verschwinden werden und dass sich die grafische Literatur eignet, um Erinnerungen festzuhalten, da sich bei Kindern Bilder

im Gedächtnis festsetzen. Dieser Beitrag zeigt, dass sich die Forschung auch mit den individuellen Erinnerungen und Zeugnissen beschäftigt. Dies ist wichtig, denn wie A. Assmann vermerkt, sind individuelle Erinnerungen auch in der Wissenschaft unentbehrlich (A. Assmann, 2021, S. 24). Durch die Vertiefungen dieses Peritextes wird dem Leser ein Einblick aus wissenschaftlicher Sicht gewährt. Auch das Laienpublikum erfährt anhand der Anmerkung, wie wichtig es ist, individuelle Erinnerungen an den Holocaust festzuhalten. Dieser Anhang lenkt die Erinnerungsdarstellung in eine wissenschaftlichere Richtung und überführt sie somit endgültig aus dem Bereich der Belletristik in einen akademischen Rahmen.

5.3 Die Methode Oral History als Wegweiser des Projektes

In allen drei grafischen Narrativen werden Interview- und Gesprächssituationen zwischen Künstlern und Zeitzeugen angedeutet. Diese Situationen erinnern an die Methode der Oral History. In *Aber ich lebe* ist zwar keine Aufnahmesituation zu sehen, allerdings sieht man Yelin notierend und zeichnend (Abb. 54). In *Jenseits der Regeln* wird gleich zu Beginn der Erzählung eine Kamera dargestellt (Abb. 55), während in *Dreizehn Geheimnisse* sowohl Rolf wie auch Nico in einer Interviewsituation mit Seliktar zu sehen sind (Abb. 56).

Auch in den verschiedenen Peritexten wird der Prozess des Auffangens der Erinnerung aus verschiedenen Perspektiven erläutert. Deshalb soll an dieser Stelle die Reflexionen der Beteiligten in Bezug auf die Methode der Oral History hervorgehoben werden.

Aus dem Kapitel *Hinter den Kulissen* geht hervor, dass die Interviews von den Comic-Autoren durchgeführt, jedoch auch von Filmteams begleitet wurden (Libicki et al., 2022, S. 134). Somit wird klar, dass die Erinnerungen nicht nur in den grafischen Narrativen festgehalten werden, sondern auch als Ton- und Bildaufnahmen existieren.

Die Comic-Autoren reflektieren im ersten Anhang auch über die eigenen Gefühle, die sie im Laufe des Projektes empfanden. Zwei der Künstler bauten schon vor dem Projekt eine Bindung zu den Zeitzeugen auf (Libicki, et al., S. 133). Yelin traf Arbel auf einem Generationsforum in Ravensbrück und auch Seliktar kannte Teile der Geschichte der Brüder Kamp aus deren Buch *Die Geschichte der jüdischen Familie Kamp aus Krefeld* (2018). Alle drei Künstler berichten von einer sofortigen Verbundenheit den Zeitzeugen gegenüber. Seliktar und Libicki werden an die eigenen Großeltern erinnert und sehen Schaffer und die Brüder Kamp in diesem Kontext. Die erzählten Erinnerungen übertragen sie auch auf die eigenen Kinder, die genauso alt sein



Abb. 54: Yelin fertigt eine Skizze an (Yelin, 2022, S. 39).



Abb. 55: Die Kamera im Hintergrund des Geschehens (Libicki, 2022, S. 48).



Abb. 56: Die Aufnahmesituation in *Dreizehn Geheimnisse* (Seliktar, 2022, S. 87).

dürften wie die Zeitzeugen zum Zeitpunkt des Holocausts. Durch diesen Bezugsrahmen versuchen sie die von den Zeitzeugen empfundenen Gefühle, wie zum Beispiel Angst, nachvollziehen zu können. Einzelne Bruchstücke der Erinnerungen werden von den Autoren auf das eigene Leben projiziert (Libicki, et al., S. 139). Dies kann für den Übertragungswert von Emotionen in den intradiegetischen Ebenen der grafischen Narrativen von Vorteil sein.

Allerdings offenbart diese Reflexion auch eine Schwäche in Bezug auf die Oral History. Klügers Kritik (2005, S. 5) an der Verflechtung von Gefühlen der Zuhörer und Zeitzeugen sollte an dieser Stelle nicht vergessen werden. Klüger argumentiert, dass, wenn die Methode Oral History korrekt angewendet wird, die eigenen Gefühle der nachgeborenen oder nicht-jüdischen Autoren nicht in den Vordergrund der Erzählung geraten dürfen. Im Anhang reflektieren die Autoren über ihre eigenen Gefühle. Inwieweit die eigenen Emotionen der Künstler in die grafischen Narrative einbezogen werden, bleibt jedoch unklar und für den Leser schwer nachvollziehbar. Allein die originalen Aufnahmen der Gespräche könnten auf diese Kritik Antwort geben. Als Leser der Anthologie bleibt man darauf angewiesen, den Autoren in ihrer neutralen Rolle zu vertrauen. Falls die Gefühle dennoch Einfluss auf die Darstellung genommen haben sollten, wirkt sich dies negativ auf das abschließende Produkt aus, da eine Verdrehung der Gefühle stattgefunden hat und keine authentische Darstellung der Erinnerung der Zeitzeugen mehr möglich ist (Klüger, 2011, S. 5). Andererseits ist es laut Friedländer (2007, S. XIII) wichtig, dass durch die Berichte die Gefühle nachvollziehbar sind und auch andere Generationen berühren, um gerade in Bezug auf die Shoah die Fassungslosigkeit zu wahren. Somit trägt die Reflexion der Autoren im Peritext positiv dazu bei, die Gefühle anhand der eigenen Familie zu reflektieren und zu mindestens teilweise nachvollziehbar zu gestalten.

Interessant ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass Arbel bezüglich der Graphic Novel stets von einem ‚wir‘ spricht. „Barbara und ich beschreiben in der Graphic Novel [...]“ (Arbel, 2022, S. 142). Somit scheint sie ihrer Comic-Autorin in Bezug auf die Aufzeichnungen vollkommen zu vertrauen, die richtigen Aspekte aus dem Chaos der eigenen Erinnerung zu fischen und diese in den Zeichnungen „einzufangen“ (Arbel, 2022, S. 142). Auch bei Schaffer ist das ‚wir‘ in der Graphic Novel gleich zu Beginn seines eigenen Essays zentral. Was ebenfalls darauf hindeutet, dass die Zeitzeugen Einfluss auf die Präsentation in den Graphic Novels hatten. Dies lässt annehmen, dass die Zeitzeugen nicht allein als „Rohmaterial“ benutzt wurden (vgl. Klüger, 2006, S. 59), sondern als denkende Menschen wahrgenommen werden. Denen auch die Möglichkeit gegeben wird, von der Bewältigung des Lebens nach dem Holocaust zu berichten (vgl. Klüger, 2006, S. 59). Dieses geschieht durch

die Beiträge der Zeitzeugen im zweiten Anhang und durch die Gegenwartsebene der Primärtexte. Im Peritext *Wie das Leben weiterging* wird allen Zeitzeugen die Möglichkeit gegeben, selbst über das Projekt zu reflektieren und Erinnerungen weiter auszubauen. Arbel schreibt zum Beispiel über die Wichtigkeit des Projektes und sieht ihr Mitwirken als einen Beitrag in der Holocaust-Erziehung (Arbel, 2022, S. 141). In diesen Reflexionen kommen jedoch auch Herausforderungen ans Licht, die während des Entstehungsprozesses entstanden. Arbel erwähnt beispielweise anfängliche Probleme mit dem Genre Comic:

Als man mich fragte, ob ich an diesem Projekt teilnehmen würde, gefiel mir die Vorstellung, dass meine Geschichte als Comic erschienen würde, überhaupt nicht. Ich dachte, Comics seien nur für Kinder. Aber je mehr ich darüber nachdachte, desto besser verstand ich, warum Comics so wirkungsvoll sind. Inzwischen finde ich, es eine wunderbare und kreative Idee, Erwachsene und vor allem Kinder zu erreichen, die nicht gerne Bücher lesen. Comics erleichtern es auch, im Schulunterricht dieses schmerzliche Thema zu vermitteln. Darum habe ich mich entschlossen mitzumachen (Arbel, 2022, S. 142).

Diese Skepsis und anfängliche Unstimmigkeit wird auch in der grafischen Narrativen von Yelin wiedergegeben. In zwei aufeinanderfolgende Panels (Abb. 57) sieht man Yelin zeichnend an einem Tisch, während Arbel neben ihr steht. In dieser Moment-to-Moment-Sequenz ist ein gewisser Missmut Arbels über den Zeichenprozess zu erkennen. Auch Unsicherheit seitens Yelin scheint vermittelt zu werden.



Abb. 57: Die Skepsis der Zeitzeugin gegenüber dem Genre „Comic“ wird nicht verheimlicht (Yelin, 2022, S. 40).

Dieser Ausschnitt zeigt, dass der Prozess der Übersetzung von Interview in Graphic Novel nicht immer problemlos verlaufen ist. Jedoch ist hierbei positiv zu vermerken, dass auf diese Herausforderungen in den Reflexionen wie auch den Primärtexten aufmerksam gemacht wird.

Auch wenn die Künstler und Zeitzeugen dem Projekt gegenüber überwiegend positiv sind, können doch in Bezug auf die Methode Oral History auch einige Schwachstellen festgestellt werden. Die Kapitel *Aber ich lebe*, *Jenseits der Regeln* und *Dreizehn Geheimnisse* zeigen allein kleine Auszüge der durchgeführten lebensgeschichtlichen Interviews. Der Prozess der Auswahl und der Gestaltung der Erinnerung bleibt dem Leser verborgen. Zu mindestens findet sich an keiner Stelle eine Reflexion über die Auswahl oder auch das aktive Mitwirken der Zeitzeugen an der Überarbeitung der Darstellungen. In dem Peritext *Hinter den Kulissen* wird über die künstlerische Herangehensweise nachgedacht, jedoch nichts über die Auswahl der darzustellenden Erinnerungen reflektiert. Dies könnte eine Schwachstelle des

Projektes sein, da die Auswahl der Bilder scheinbar allein bei dem jeweiligen Künstler lag. Als Leser erfährt man nicht, welche Erinnerungen weggelassen wurden. Die Zeitzeugen scheinen jedoch mit dem Projekt zufrieden und verbunden zu sein, dies lässt zu mindestens das angedeutete ‚wir‘ in der Reflexion von Arbel und Schaffer sowie der Dank in Rolf Kamps Essay annehmen.

Auch dass keiner der Autoren Geschichtswissenschaftler ist, kann diese Durchführung in einen Bezug auf die Oral History als negativ ausgelegt werden. Denn laut den Informationen, die der Leser in der Anthologie erhält, sind es die Künstler, die die Gespräche mit den Zeitzeugen durchführen. Allerdings geben die Peritexte Aufschluss darüber, dass ein ganzes Team von Fachleuten für Holocaust- und Menschenrechtspädagogik, Historikerinnen und Historiker (Schallié et al., 2022, S. 170) hinter der Durchführung des Projektes steht und die geschichtswissenschaftlichen Fragen zu beantworten weiß. Es sollte zudem auch erwähnt werden, dass Libicki und Schaffer, sowie Yelin und Arbel mit Erinnerungsstützen arbeiten. Gegenständen und Erinnerungsstücke trugen aktiv zum Hervorholen (unverfügbarer) Erinnerungen (vgl. A. Assmann, 2021, S. 24) bei. Auch dies ist bei der Verwendung der Methode Oral History ein üblicher Prozess (Baumann, 2015).

Es bleibt festzuhalten, dass sich die Reflexionen der Peritexte positiv in Bezug auf das Projekt und die Methode der Oral History auswirken, denn durch eben jene ehrliche Erfahrungsteilung des Projektes können Schwächen wie auch Stärken identifiziert werden. Durch das Zusatzmaterial wird der Umfang des Projektes dem Leser bewusst gemacht und auch den Zeitzeugen der gebürtige Respekt vermittelt. Dies gibt dem Projekt eine zusätzliche Perspektive. Dem Leser wird nicht nur ermöglicht, die Narrative zu lesen, sondern sich auch mit den Gedanken der beteiligten Personen vertraut zu machen.

6 Schlussbetrachtung

Das Ziel der vorliegenden Studie war es herauszufinden, wie die grafischen Narrative *Aber ich lebe*, *Jenseits der Regeln* und *Dreizehn Geheimnisse* mit den Kindheitserinnerungen Holocaustüberlebender umgehen. Außerdem sollte der potenzielle Effekt der Anthologie *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* auf das kollektive Gedächtnis untersucht werden.

In der Analyse der Primärtexte wurden die Möglichkeiten und Variationen der verschiedenen Darstellungen aufgezeigt. Zusätzlich wurden die Reflexionen und Erweiterungen in den Anhängen einbezogen und deren Funktion ermittelt. Auch der Entstehungsprozess wurde anhand der Methode Oral History in der Analyse genauer beleuchtet. In den folgenden Abschnitten werden die Ergebnisse der Analyse nach zusammengefasst und miteinander verknüpft.

6.1 Die grafischen Darstellungen der Erinnerungen

Die mögliche Einordnung der drei grafischen Narrativen in die Gattung Graphic Memoirs zeigt, dass sich die Primärtexte der Sammlung *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* explizit mit autobiographischen Gedächtnisleistungen beschäftigen. Die Erinnerungen der vier Zeitzeugen Emmie Arbel, David Schaffer, Nico Kamp und Rolf Kamp stehen in den einzelnen Texten im Mittelpunkt. Multimedial werden Episoden des ereignisspezifischen Wissens, allgemeine Erlebnisse oder auch längere Ausschnitte der Kindheiten im Holocaust präsentiert.

Durch verschiedene Darstellungen in den Erzählungen werden die einzelnen Bestandteile des individuellen Gedächtnisses unterschiedlich beleuchtet. Auch der Grad der Erinnerungsreflexion und -haftigkeit wird unterschiedlich thematisiert und realisiert. Somit variiert auch die Stärke der Mimesis. Alle drei Narrative weisen jedoch Zeitkonstellationen auf, die Vergangenheit und Gegenwart in einer Kombination zeigen. Durch die Fokalisierung und die Erzählperspektive wird deutlich, dass die Zeitzeugen Arbel, Schaffer und die Kamp-Brüder sich aus der Gegenwart erinnern. Den gegenwärtigen Rahmen bilden Gesprächssituationen zwischen den Comic-Autoren und den Zeitzeugen. Diese Erzählung ist der Fixpunkt in allen drei Narrativen. In dieser extradiegetischen Ebene werden alle Protagonisten als erinnernde Ichs von den Zeichnern mit einer externen Fokalisierung grafisch dargestellt. Die Erinnerungen, in denen die Augenzeugen als erinnerte Ichs auftreten, zeigen den Holocaust aus verschiedenen Perspektiven.

Die meisten Erinnerungen sind in der von A. Assmann (2021, S. 24) präsentierten vorbewussten und verfügbaren Erinnerung einzuordnen. Einige Darstellungen lassen sich jedoch auch den unverfügbaren und unbewussten Erinnerungen zuordnen.

Unverfügbare Erinnerungen scheinen dann thematisiert zu werden, wenn Erinnerungsstützen wie Bilder oder die Anwesenheit an einem Schauplatz in den Zeichnungen inszeniert werden. Dies wird bei Arbel und den Kamp-Brüdern mehrfach dargestellt. In *Aber ich lebe* gibt es auch visuelle Andeutungen, die Perspektivenwechsel der Protagonistin vermuten lassen. Diese können als Feld-Erinnerung interpretiert werden und scheinen besonders traumatische Erinnerungen zu thematisieren. In Anknüpfung an die präsentierte Beeinflussung von Arbels Handeln in der Gegenwart könnte man diese Darstellungen den unbewussten Erinnerungen zuordnen.

In den grafischen Narrativen *Aber ich lebe* und *Dreizehn Geheimnisse* stehen der Erinnerungsprozess im Fokus der Erzählung, dies erzeugt eine starke Mimesis des Erinnerns. Das bedeutet, dass in diesen Darstellungen besonderer Wert auf die Reflexionen aus der Gegenwart gelegt wird. Dies gelingt den Autoren durch eine dichte Verflechtung der Text- und Bildelemente in Kombination mit den narrativen Ebenen. Somit entstehen Möglichkeiten, das erinnernde Ich überlegen und seine Erinnerungen auf sich selbst wirken zu lassen.

Während des Nachdenkens der Figuren durch Textelemente der extradiegetischen Ebene kann die intradiegetische Ebene gleichzeitig grafisch erzählt werden. Die Reflexionen werden somit zeitgleich mit der Erinnerung präsentiert. Dies ermöglicht ein schnelles wie auch dichtes Erzählen der Rahmen- und Binnenerzählung. Das erzählende und erinnernde Ich sind in diesen Darstellungen nicht nur begleitende autodiegetische Erzähler, sondern agieren auch als reflektierender Narratoren, die Erinnerungen mit einem Gegenwartsbezug reflektiert. In *Aber ich lebe* und *Dreizehn Geheimnisse* werden in den grafischen Modalitäten auf der intradiegetischen Ebene die Erinnerungen dargestellt. Durch den Einsatz von Textelementen werden die Bilder der Vergangenheit aus der Ebene der Gegenwart heraus in Zweifel gezogen oder Unsicherheit hinzugefügt. An manchen Stellen wirken die schriftlichen Elemente auch bestätigend, was auf besonders gut etablierte Erinnerungen schließen lässt. Durch sich wiederholende Phrasen wie „Ich erinnere mich nicht“ oder „ich glaube“ kommentiert beispielweise die Protagonistin Arbel die grafische Darstellung. Diese Bemerkungen können Indizien für zu weit entfernte oder auch traumatische, verdrängte Erinnerungen des individuellen Gedächtnisses sein und auf unverfügbare vorbewusste Gedächtnisleistungen Arbels hindeuten. Yelin verdeutlicht die Stärke der Erinnerungen

Arbels noch zusätzlich durch semiotische Mittel. Zum Beispiel lässt sie Zeichnungen undeutlicher Erinnerungen verschwimmen.

Auch in der Erinnerung der Kamp-Brüder werden Zweifel thematisiert. Durch die dargestellte Gedächtnisleistung beider Brüder in einer Erzählung entstehen verschiedene Perspektiven. Eventuelle Scheinerinnerungen lassen sich durch zwei Erzählungen in derselben Graphic Memoir sehr gut multimodal darstellen lassen. Ein Beispiel hierfür sind Kaninchen, die entweder zu Ostern oder zu Weihnachten gegessen wurden und an die sich beide Brüder unterschiedlich erinnern.

Die teilweise dargestellte Unsicherheit ist im individuellen Gedächtnis nicht unüblich und zeigt, dass die autobiographische Erinnerung vergänglich, von der Gegenwart beeinflussbar ist, einen konstruktiven Charakter enthält und von Subjektivität geprägt ist. Auch die durch Closures entstehenden Leerstellen tragen zu einer fragmentarischen und labilen Darstellung der Erinnerung bei. Ohne Closures würde ein Comic jedoch nicht funktionieren, deshalb eignet er sich gut für die Darstellung individueller Erinnerungen.

Durch zeitdeckende dargestellte Szenen werden auch im Gedächtnis fest etablierte Erinnerungen vermittelt. Dies würde wiederum beweisen, dass sich trotz der teilweise demonstrierten Zweifel auch Momente des ereignisspezifischen Wissens in den Narrativen finden lassen. Darstellungen dieser Art zeugen von meist gut memorierten Erinnerungen. Dies lässt sich im Bild durch detaillierte und deutliche Zeichnungen darstellen.

In den Erzählungen wird auch deutlich, dass nicht allein der zeitliche Abstand für die unterschiedliche Erinnerungshaftigkeit verantwortlich ist, sondern auch die emotionale Verbundenheit der Zeitzeugen an die Erinnerung. Besonders prägende Ereignisse können als Feld-Erinnerung (Monolog-Version) gut grafisch präsentiert werden, auch Schattierungen und Farben tragen dazu bei, Stimmungen effektiv zu vermitteln. Gefühle lassen sich auch durch die Mimik in Gesichtern gut darstellen. Erinnerungen, mit denen sich die Zeitzeugen scheinbar sehr schwertun, können in der grafischen Literatur bildlich unterstützt werden. Die Gefühle müssen nicht schriftlich ausformuliert werden. Beispiele hierfür sind: Gefühle wie Schmerz (Abb. 58) und Angst (Abb. 59). Auch in *Jenseits der Regeln* lassen sich solche Erzählstützen finden. Die Darstellung des Hungers ist hierfür ein Beispiel (Abb. 60), wobei die Emotionen im Gesicht des erinnerten Schaffer hier durch den Text verstärkt werden. Durch die grafische Darstellung bleibt es dem Leser meist selbst überlassen, die Emotionen zu interpretieren. Dies ermöglicht eine offene Vermittlung, die andeutet, sich jedoch nicht ganz festlegt.

Die Erzählung *Jenseits der Regeln* unterscheidet sich von den beiden anderen Primärtexten in mehreren Punkten. Schaffers Erinnerungen werden in großen, weitläufigen Analepsen abgebildet, die wenige Reflexionen aus der Gegenwart zulassen. Zwar bleibt die Stimme des erinnernden Ichs in den Textelementen ebenso gegenwärtig, allerdings wird das Geschehen überwiegend kommentiert und nicht wie bei den Kamp-Brüdern oder Yelin reflektiert. Durch die Dominanz der Rückblicke wird hingegen ein sehr detaillierter und durchgängiger Einblick in die Erinnerungen des Zeitzeugen ermöglicht. Somit wird dem Leser der Holocaust in Transnistrien sehr nah gebracht, da er den Erlebnissen fast durchgängig folgen kann. Aufgrund dieser zum Teil sehr zeitdeckend erzählten Geschichte überwiegt der Inhalt der Erlebnisse gegenüber den Emotionen, Reflexionen und dem konstruktiven Charakter.

Durch das Hinzufügen von weiteren Ebenen, wie der Landkarte bei Schaffer oder der Geschichte der Eltern bei Rolf und Nico Kamp werden weitere Information für den Leser zugänglich gemacht. Diese Erweiterungen beschäftigen sich nicht mehr direkt mit der autobiographischen Gedächtnisleistungen der Zeitzeugen, sondern steuern externe und zum Teil semantische Informationen hinzu. Durch das Beibehalten derselben Fokalisierung bleibt allerdings der Rahmen mit den Zeitzeugen im Fokus erhalten, obwohl die narrative Ebene in den Bildelementen wechselt.

An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass die Anthologie drei verschiedene Erzählungen mit unterschiedlichen Varianten der Erinnerungsdarstellungen bietet. Die Autoren verwenden unterschiedliche semiotische, multimodale und narratologische Mittel, um die Erinnerungen zu thematisieren. Auch der Gegenwartsbezug nimmt verschiedene Rollen in den Erzählungen ein. Somit ergeben sich sehr unterschiedliche Darstellungen, die jedoch alle Erinnerungsbilder evozieren und somit Perspektiven der Shoah sichtbar machen. In den Erzählungen, in denen die Reflexion aus der Gegenwart betont dargestellt wird, ist die Präsentation der Emotionen und die Thematisierung der individuellen Erinnerungen stärker vertreten. Diese Beiträge behandeln den Erinnerungsprozess an eine traumatische Kindheit



Abb. 58: Schmerz wird auf der Bildebene thematisiert (Yelin, 2022, S. 20).



Abb. 59: Mimik in Rolfs Gesicht (Seliktar, 2022, S. 123).



Abb. 60: Das Gefühl des Hungers auf der Bildebene (Schaffer, 2022, S. 58).

und beleuchten somit einzelne Bestandteile und die Zusammensetzung des Gedächtnisses. Während die Erzählung *Jenseits der Regeln* die erlebte Geschichte dem Leser näher bringt.

Gemeinsam haben die drei grafischen Narrative, dass sie den Leser zum Suchen, Nachdenken, Diskutieren und Hinterfragen einladen. Die Kombination von Text und Bild ermöglicht es, viele Informationen auf nur wenigen Seiten zu vermitteln. In einem Text beispielsweise muss eine Szene erst mit mehreren Worten oder gar Sätzen beschrieben werden, während durch Eigenschaften einer Zeichnung eine Szene in einem einzigen Panel gezeigt werden kann. Mithilfe von Farben, Schattierungen und Perspektiven kann dem Leser unmittelbaren Zugang zur Geschichte und verschiedenen Umgebungen oder Stimmungen vermittelt werden. Additiv, parallel oder auch korrelativ verlaufende Panels erlauben unterschiedlichste Kombinationen der Ebenen und Elemente. Die Bilder ergänzen die Texte und die Texte supplieren die Bilder. Nur in einer Beziehung und über mehrere Panels hinweg können Handlungen konstruiert werden. Die grafischen Darstellungen sind also nicht nur illustrierendes Begleitmaterial, sondern existenzielle Bestandteile der Texte.

Diese Kombination in der multimodalen Präsentation der Erinnerung eröffnet auch Übertragungsmöglichkeiten für den Leser. Durch die vielschichtige Vermittlung können die Darstellungen als Erinnerungstützen für weitere Menschen und eventuelle Zeitzeugen funktionieren. In den Bildern lässt sich beispielsweise detektivisch nach Einzelheiten suchen. Durch diese Details können Anknüpfungen beim Lesen entstehen. Auch durch Closures entstehende Leerstellen können Erinnerungen bei Betrachtern oder anderen Zeitzeugen wecken und diese vielleicht sogar zum Ausfüllen ermutigen. Somit könnten weitere individuelle Erinnerungen in das kollektive Gedächtnis einfließen.

Allerdings muss der Leser beim Lesen dieser Erzählungen stets beachten, dass die Zeitzeugen selbst nicht als Autoren der Narrativen gelten und somit die dargestellten Erinnerungen eventuell nicht realitätsnah wiedergegeben werden. Es sollte bedacht werden, dass es sich bei den in grafischer Literatur dargestellten Abbildungen meist um Zeichnungen handelt, die ein imaginäres Bild der Vergangenheit zeigen, das durchaus in Konflikt zwischen sinnlicher Erfahrung und der Vermittlung von Fakten stehen kann (Merten, 2021, S. 33). Dies ist eine gewisse Schwäche der analysierten grafischen Medien. Hinzu kommt, dass die Gedächtnisleistungen einer künstlerischen Verarbeitung unterliegen und nicht von den Erinnernden selbst gezeichnet wurden. Eine Arbeitsteilung von Texter und Zeichner ist zwar durchaus üblich (Schröer, 2016, S. 269), allerdings sollte dies dem Leser stets bewusst sein, denn auf den präsentierten Erinnerungen liegt ein Filter der Übersetzung der Comic-Autoren.

6.2 Das Zusammenspiel von Primärtexten und Anhängen

Der Anhang der Anthologie nimmt eine besondere Rolle in der Interpretation ein. In den Primärtexten werden die individuellen Gedächtnisleistungen vierer Zeitzeugen eines historischen Ereignisses dargestellt. Die Anhänge hingegen knüpfen an diese grafischen Erzählungen an und erweitern die autobiographischen Erinnerungen. Die Peritexte sind Begleitmaterial, das physisch in der Anthologie enthalten ist und somit für den Leser leicht zugänglich wird. Durch die unterschiedliche Einteilung nehmen die Peritexte in Bezug auf die Primärtexte verschiedenen Funktionen ein.

Der Metacomic *Hinter den Kulissen* macht den Leser mit den Autoren des Projektes bekannt. Er erfährt ihre Sicht auf das Projekt, etwas aus ihren eigenen Leben und über ihre Herkunft. Durch die Bekanntmachung und den Einblick in die Gedanken der Autoren wird Vertrauen aufgebaut. Auch die Erklärung des Zeichenprozesses ist in dieser Hinsicht positiv, denn durch diese Erklärung versteht der Leser nun leichter, wie die Erzählungen entstanden und welche Wahlen im Prozess getroffen wurden. Diese Hintergrundinformationen können es dem Leser erleichtern, in Bezug auf die Primärtexte den autobiographischen Pakt von Lejeune (1994) zu akzeptieren, obwohl die Erzähler nicht mit den Autoren gleichzusetzen, sind. Allerdings wird nicht deutlich, ob die Zeitzeugen bei der Auswahl der einzelnen Darstellungen beteiligt waren. Dies könnte beim Publikum den Glauben an den Vertrag wieder schwächen. Jedoch wird durch die Erklärung des Erarbeitungsprozesses die Seriosität des Projektes gestärkt. Der Leser erfährt, dass ein ganzes Team die Zeichner unterstützt hat, wie genau und über welchen Zeitraum mit dem Projekt gearbeitet wurde. Zusätzlich bietet dieser Peritext einen Einblick in die heutige Zeit. Durch die grafische Darstellung des Zoommeetings und der Erwähnung der Coronapandemie wird auch die Gegenwartsperspektive, aus der die Zeitzeugen berichten, von den Autoren erweitert.

Im zweiten Peritext *Wie das Leben weiterging* werden die episodisch-autobiographischen Erinnerungen der multimodalen Darstellungen auf längere Lebensabschnitte erweitert (vgl. Erll, 2011, S. 96; Schacter 2001, S. 150f.). In diesem Abschnitt vervollständigen die Zeitzeugen die Primärerzählungen, indem sie einige Lehrstellen der Geschichte schließen, ihr restliches Leben darlegen oder auch auf andere Individuen eingehen, um anhand von ihnen das autobiographische Gedächtnis auf eine kollektive Ebene zu heben. Die Menschen, die Rolf und Nico erwähnen, gehören zum Beispiel derselben Gruppe an, die Erinnerungen und Erfahrungen an ein historisches Ereignis teilt, jedoch enden deren Schicksale sehr unterschiedlich. Betty zum Beispiel überlebte den Holocaust nicht. Somit macht Nico auf eine Gruppe der nicht-überlebenden Opfer

aufmerksam und erweitert die Anthologie auf diese Weise. Einige der Zeitzeugen berichten auch von der Zusammenarbeit zwischen ihnen und den Autoren. Die Ehrlichkeit, die dabei zum Vorschein kommt, wie zum Beispiel die anfängliche Skepsis Arbels, ist ein positiver Aspekt. Denn dieser bestärkt den autobiographischen Pakt und das Vertrauen in die Autoren. Der Leser kann sich nun sicherer sein, dass mit den Erinnerungen ehrlich umgegangen wurde und dass eine authentische Darstellung der Gedächtnisleistung in den Primärtexten zu finden ist.

Im dritten Peritext wird das autobiographische Gedächtnis der Zeitzeugen mit Geschichtsbildern verknüpft. Die Botschaft der Anthologie wird nun wissenschaftlicher und ist nicht mehr von Subjektivität geprägt, sondern beschäftigt sich mit der offiziellen Geschichtsschreibung. Durch diese Anknüpfung können die multimodal dargestellten autobiographischen-episodischen Gedächtnisleistungen als einige wenige, von Millionen unerzählter Opfergeschichten in Zukunft exemplarische in das kollektive Gedächtnis der Shoah überführt werden. Die Voraussetzung hierfür ist eine positiv verlaufende, weitreichende Rezeption der Anthologie.

Durch das Schlusswort der Herausgeber wird deutlich, dass es sich bei der vorliegenden Anthologie um das Produkt eines akademischen Forschungsprojektes handelt. Der Leser erfährt nun mehr über den wissenschaftlichen Kontext des Projektes. Durch diesen Beitrag wird auf die Forschungsrelevanz und das Interesse der Wissenschaft an der Einbringung der individuellen Erinnerungen im kollektiven Gedächtnis eingegangen und die Relevanz der Darstellung traumatischer Themen in grafischen Narrativen hervorgehoben (vgl. Wrobel, 2015, S. 9). Dem Leser wird deutlich gemacht, wie viel wissenschaftliche Arbeit hinter dem Projekt liegt und warum dieser Beitrag nicht als Unterhaltungsliteratur, sondern als seriöses Produkt eines Forschungsprojektes zu betrachten ist.

6.3 Das Potenzial der Anthologie im kollektiven Gedächtnis

Die in den Primärtexten präsentierten individuellen Erinnerungen lassen sich mit dem kommunikativen (A. Assmann & J. Assmann, 1994, S. 118) oder auch dem collected Memory (Olick, 1999, S. 338) in Verbindung bringen. Denn wie die Zeichnungen und Peritexte verraten, wurden die Erinnerungen durch Gespräche zwischen Zeitzeugen und Comic-Autoren gesammelt. Die grafischen Darstellungen der extradiegetischen Ebene zeigen Situationen des Alltags der Zeitzeugen, aus denen sie über ihre Erinnerung berichten. Die Gespräche finden allerdings nicht nur im Rahmen der Familie statt (vgl. J. Assmann, 1988, S. 10), sondern werden von Außenstehenden eingeleitet, begleitet und aufgefangen. Die Art und

Weise, wie die Erinnerungen „gesammelt“ werden, erinnert stark an die geschichtswissenschaftliche Methode der Oral History, die zum Ziel hat, individuelle Erinnerungen in der Geschichtsschreibung zu inkludieren. Auch die Einbindung des erinnerungsstützenden Materials (vgl. Baumann, 2015) während des Erinnerns unterstützen diese Überlegungen.

Der zeitliche Bezug des kommunikativen Gedächtnisses (vgl. Assmann, 1988, S. 11, Erll, 2011, S. 32) wird durch die Aufzeichnungen der Erinnerung in den grafischen Narrativen aufgehoben. Die Einordnung der Anthologie im kollektiven Gedächtnis verändert sich. Die individuellen Erinnerungen sind nun keine unspezifische, ungeformte und von Beliebigkeit gekennzeichnet Gedächtnisleistungen mehr (vgl. J. Assmann, 1988, S. 10), sondern gewinnen durch die Bearbeitung der Comic-Autoren und der Publizierung im Rahmen eines wissenschaftlichen Projektes an Identitätskonkretheit, Konstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität (J. Assmann, 1988, S. 13-15). Dadurch, dass drei Kindheitserinnerungen des Holocausts thematisiert werden, wird die Identität der dargestellten Gruppe deutlich. In diesem Sinne kann die Anthologie zu einem Speichermedium von Erinnerungen werden, das die Erlebnisse einer Gruppe aus verschiedenen Perspektiven präsentiert und festhält. Der Forschungsaspekt und die Begründung des Erfassens der Gedächtnisleistungen fördern die Konstruktivität, während die Übersetzung von Gedanken und Erinnerungen in multimodale Texte zur Geformtheit und Organisiertheit beitragen. Aufgrund der Erweiterungen der Peritexte wird auch auf die Verbindlichkeit und Reflexivität auf andere Gruppen aufmerksam gemacht (vgl. A. Assmann, 2018, S. 134).

Durch das Dokumentieren der individuellen Erinnerungen wird die Anthologie zu einem Transformator, der es überhaupt erst ermöglicht, die einzelnen subjektiven Gedächtnisleistungen in das kollektive Gedächtnis einzuspeisen (vgl. Erll, 2005, S. 251). Die Erinnerungen werden in dem Moment zu einem lebendigen Archiv, indem sie niedergeschrieben und für immer festgehalten werden. Sollte einmal die Schriftsprache in der Gesellschaft verwirren (vgl. Erll, 2005, S. 255), würden noch immer die Bilder vermitteln können, dies ist ein Vorteil der grafischen Literatur. Die Anthologie trägt auch dazu bei, zwei Zeitebenen zu erläutern und Eindrücke dieser einzufangen. Dies geschieht, indem sowohl die Erinnerung an den Holocaust gezeigt werden wie auch die heutige Gegenwart. Dadurch wird die Anthologie zu einer Quelle, die zwei Zeiten schriftlich und grafisch verkörpert.

Ein weiteres Argument, die Anthologie als Gedächtnisspeicher zu betrachten, ergibt sich aus dem Kommentar Warburgs über die *mnemische Energie* der Kunst (vgl. Erll, 2011,

S. 22). Dieses Argument trifft besonders gut auf die grafischen Elemente der Anthologie zu, denn diese sind laut Lacassin als Kunst akzeptiert (Merten, 2021, S. 4) und können somit helfen, die emotionale Intensität, die der Betrachter empfindet, an späteren Zeitpunkten wieder zu entladen (vgl. Erll, 2011, S. 22). Die Sammlung verwahrt auch den heutigen Status und Stand der Erinnerungskultur. Denn *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* hält durch den stark vorhandenen Gegenwartsbezug und durch die Schilderungen eines Lebens nach dem Holocaust Details über die jetzige Gegenwart fest und zeigt, inwiefern die Shoah heute nach ca. 80 Jahren von den Opfern verarbeitet wurde.

Als Beitrag im kulturellen Gedächtnis trägt die Anthologie vielleicht nicht unbedingt mit einem historisch immer korrekten oder gar vollständigen Bild des Holocausts bei, jedoch fügt sie einzelne Erinnerungen ein, die von Zeitzeugen reflektiert und mit langen Zeitabstand festgehalten wurden. Somit steht die Reflexion der Zeitzeugen nach einem ganzen Leben und der momentane Gegenwartsbezug im Vordergrund dieses Erinnerungsmediums. Wobei hier auf die Unterteilungen der Anthologie achtgegeben werden muss. Da Werte wie Normen im Speicher beiseitegestellt werden und die Wahrheit der Erinnerung im Fokus steht (vgl. Erll, 2005, S. 249), bleibt anzumerken, dass die Sammlung viele subjektive und zweifelnde Erinnerungen enthält, bei deren Wahrheitsgehalt sich der Betrachter nicht sicher sein kann. Allerdings sorgen die Peritexte für einen historischen Rahmen, in denen sich die individuellen Erinnerungen einordnen können.

Ein anderes Potenzial wäre die Anthologie als Funktionsgedächtnis (Erll, 2011, S. 35) zu sehen. Wenn es zirkuliert und weitere Zeitzeugen erreicht, die ebenfalls mit ihrer Erinnerung zu einem noch weiteren Bild der Erinnerung an den Holocaust beitragen können, bleibt die Anthologie als kollektives Gedächtnis virulent. Sie wird in diesem Fall auch als *Cue* (vgl. Erll, 2005, S. 256) genutzt. Denn durch ihr Material in Verbindung mit den eventuellen Erzählungen weiterer Zeitzeugen wird sie zu einem Abrufhinweis.

Die Anthologie könnte somit als ein kultureller Text in das kollektive Gedächtnis einfließen, denn sie ist ein Speicher von individuellen Erinnerungen, die mithilfe von Peritexten erweitert und erklärt werden können. Gleichzeitig ist sie ein Gegenstand der Erinnerung für weitere Zeitzeugen. Andererseits kann *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* auch als kollektiver Text (vgl. Erll, 2005, S. 266) verstanden werden. Die Primärtexte sind autobiographische Berichte, die individuelle Vergangenheitsversionen wiedergeben. Durch den Peritext des historischen Kontextes wird diesen jedoch auch eine Wirklichkeitsversion hinzugefügt. Somit wird die Sammlung zugleich zu einem literarischen

Beitrag, der ein Geschichtsbild vermittelt, was sowohl individuelle Erinnerungen wie auch offizielle Geschichtsschreibung enthält (vgl. Welzer, 2010, S. 19).

7 Fazit

Die drei grafischen Narrative können aufgrund ihres autobiographischen Inhaltes der Gattung *graphic Memoirs* untergeordnet werden. Diese Einordnung zeigt, dass Texte der grafischen Literatur sehr unterschiedlich verortet werden können und müssen. Die Darstellungen *Aber ich lebe*, *Jenseits der Regeln* und *Dreizehn Geheimnisse* können nicht nur als Comics oder Graphic Novels bezeichnet werden, sondern müssen aufgrund des Wahrheits- bzw. Wahrhaftigkeitsanspruches des Genres Graphic Memoir als seriöse Beiträge zur internationalen Shoah-Gedächtniskultur wahrgenommen werden, die individuelle Erinnerungen bewahren und weitervermitteln.

Yelin, Libicki und Selikat zeigen, dass man individuelle Erinnerungen, Reflexionen aus der Gegenwart und Emotionen auf unterschiedliche Weise visuell vermitteln kann und dass mithilfe der multimodalen Darstellung andersartig Schwerpunkte innerhalb einer Erzählung gelegt werden können. Sie beweisen durch die Anwendung verschiedener Techniken, dass sowohl die Text- und Bildelemente wichtige Rollen in der Vermittlung spielen. Die Kombination von verschiedenen Ebenen ermöglichen verschiedene Interpretations- und Verwendungsmöglichkeiten sowie unterschiedliche Mimesis des Erinnerns. In Narrativen *Aber ich lebe* und *Dreizehn Geheimnisse* werden die Erinnerungen aus der Gegenwart heraus kommentiert und reflektiert, während in der Erzählung *Jenseits der Regeln* die Handlungen und Ereignisse der Kindheit im Vordergrund stehen.

Es scheint, als ob sich die Darstellung von Gedächtnisleistungen besonders als Bild-Text-Narrative eignet. Denn diese können Erinnerungen durch eine Modalität darstellen, während die andere sich mit der Reflexion und Kommentierung ebenjener befasst. Der Text kann zum Beispiel die Gedanken und Überlegungen des erinnernden Ichs aufzufangen, während allein durch Bilder die Geschichte der Vergangenheit mit dem erinnerten Ich im Fokus zeitgleich erzählt wird. Durch diese Kombination ergeben sich dynamische und dichte Erzählungen, in denen in kürzester Zeit viele detaillierte Informationen den Leser erreichen können.

Die grafischen Narrative eignen sich auch, um verschiedene Bestandteile des episodisch-autobiographischen Gedächtnis zu thematisieren. Denn durch die gleichzeitige Anwesenheit der narrativen Ebene können Subjektivität, Unsicherheiten und Fragmente der Erinnerung beigefügt werden. Auch Emotionen lassen sich durch Bilder einfach realisieren.

Durch die wechselnden Fokalisierungen entstehen in den analysierten multimodalen Texten zwar inhaltsreiche Erzählungen, jedoch lässt sich die endgültige Fokalisierung

teilweise nur erschwert feststellen. Da neben den erinnernden und erzählenden Protagonisten auch die Comic-Autoren in der extradiegetischen Ebene als Figuren anwesend sind, wird der autobiographische Pakt zur Herausforderung des Lesers. Dies kann eine Herausforderung darstellen, da einige konkrete Informationen in der Unsicherheit der Interpretation untergehen können. Fragen wie: *Sind diese Erinnerungen von Arbel beschrieben worden oder doch eher eine Interpretation von Yelin?* können dann nicht mehr eindeutig beantwortet werden.

Eine weitere Stärke hingegen liegt in der Bildebene der Narrative. Indem die Bilder für sich sprechen dürfen, lassen sie auch Raum für Interpretationen der Emotionen. Somit legen sich die visuellen Darstellungen der Geschichte nicht ebenso fest, wie beispielweise Texte es tun würden. Durch die Zeichnungen entstehen auch Bilder, die es als Fotografien niemals geben wird und niemals gab. Sie werden deshalb zu einer wertvollen Quelle. Wenn keine Fotografien erhalten sind, können somit Abbilder wie Zeichnungen, „der Ursprünglichkeit der Wirklichkeitserfahrung am nächsten [...] kommen“ (Merten, 2021, S. 24). Denn obwohl die Bilder in den analysierten Primärtexten allein Zeichnungen und Skizzen bleiben, vermitteln sie einen Eindruck der damaligen Umgebungen.

Die Herausforderung auf dieser visuellen Ebene sind jedoch auch hier die Autoren der drei Primärtexten. Denn sie selbst haben die Lagersysteme, Deportationszonen wie Transnistrien oder auch die Verstecke in den Niederlanden womöglich nie mit eigenen Augen gesehen. Der Leser muss sich deswegen darauf verlassen, dass die Erzählungen der Zeitzeugen möglichst authentisch in die grafischen Übersetzungen der Autoren eingeflossen sind. Durch die eingefügten Peritexte wird das Vertrauen zu den Comic-Zeichnern und in die professionelle Aufarbeitung der individuellen Erinnerung jedoch gestärkt.

In Bezug auf die dargestellten Erinnerungen muss das Thema Wahrheit mit einer gesunden Skepsis betrachtet werden. Denn es bleibt hierbei zu bedenken, dass es sich bei den in grafischen Medien dargestellten Bildern um Inszenierungen der individuellen Erinnerungen handelt. Es ist kein Archivmaterial, das die Vergangenheit objektiv wiedergibt.

Es lässt sich somit schlussfolgern, dass es in der grafischen Literatur, wie auch in der individuellen Erinnerung viele Tücken in Bezug auf die Wahrheit gibt. Durch die aber zugleich der Erinnerungsprozess und die Erinnerungshaftigkeit desto mehr zur Geltung kommen. Die Stärken der Darstellung scheinen deshalb eher in dem dargestellten Prozess des Erinnerns zu liegen. Durch ein selbstreflexives Verhältnis zur Wahrheit und dem Erinnern oder auch dem sich nicht-Erinnern, steigt das Potenzial der grafischen Medien. Grafische Zeichnungen scheinen eine aufgeschlossener Interpretation zu ermöglichen, da sie auf kurzer

Fläche detaillierte und viel Informationen an den Leser weitergeben können und auch weitere Individuen zum Erinnern anregen können.

Durch die Peritexte wird die Anthologie zu einem Beitrag der professionellen Vermittlung der autobiographischen Erinnerung. Durch die Dokumentation des Arbeitsprozesses von der Idee bis hin zum fertigen Buch kann die wissenschaftlich kommentierte Anthologie nicht zuletzt zu einem Wegweiser für weitere ähnliche Projekte werden. Denn durch die Gespräche mit den Comic-Künstlern entstehen Verbindungen zwischen der Sprache und den Erinnerungen, die die Erinnerungen Form annehmen lassen (vgl. A. Assmann, 2021, S. 25). Der Leser sieht somit nicht nur die bereits aufgefangenen Erinnerungen, sondern darf auch auf den Prozess der Entstehung blicken. Somit wird die Wichtigkeit, mit den vorherigen Generationen über Traumata zu sprechen, umso stärker hervorgehoben und ermuntert die Leser idealerweise zur eigenen Nachforschung.

Fest steht, dass die grafischen Narrative die traumatischen Kindheitserinnerungen angemessen wiedergeben. Durch die Präsentationen wird deutlich, dass sowohl die Erinnerungen wie auch die Reflexionen aus der Gegenwart beleuchtet werden können. In dem sowohl Unsicherheiten und verschiedene Perspektiven in den Primärtexten thematisiert werden, erscheinen diese als ideale Weise und als ehrlicher Versuch, individuelle Erinnerungen so authentisch wie möglich aufzufangen und darzustellen. Durch die Anhänge wird auch der geschichtliche Kontext erörtert, die Reflexionen erweitert und der Prozess des Auffangens der Erinnerungen beleuchtet. Dank dieser wissenschaftlichen Ergänzung entkoppelt die Anthologie dem Trivialliteraturfaktor.

8 Ausblicke

In dieser Studie wurde durch die Untersuchung der grafischen Darstellungen in *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* gezeigt, dass die grafische Literatur Potenzial innerhalb der Erinnerungsdarstellung und der Thematisierung traumatischer Themen aufweist. Dieses Erkenntnis sollte zum Anlass genommen werden, weitere multimodale Texte zu analysieren und in Bezug auf Traumata oder Erinnerungen näher zu untersuchen. Durch zukünftige Forschung könnte noch genauer untersucht werden, ob die grafische Literatur eigene Qualitäten hervorbringen kann, welche rein schriftliche Texte nicht thematisieren können. Dies sollte im Rahmen verschiedenen Themen und in verschiedenen Forschungsbereichen passieren. Auch gegenüberstellende Untersuchungen sollten in Betracht gezogen werden.

Wie in der vorliegenden Arbeit bereits angedeutet, eignet sich die grafische Literatur gut, um Emotionen darzustellen. Auch hierzu könnte ein Forschungsprojekt im Rahmen der Affekttheorie entstehen, das sich mit der Gefühlsrealisierung in multimodalen Texten befasst.

Es könnte auch über eine Erweiterung der aktuellen Analyse der Paratexte der Anthologie nachgedacht werden. In einem solchen Projekt könnten die vorhandenen Epitexte näher untersucht werden. Durch Filme und Interviews, die unter anderem auf der Website <https://holocaustgraphicnovels.org/films/> zugänglich sind, könnte das Projekt noch genauer und umfangreicher beleuchtet werden. Somit könnte man vielleicht einige Fragen rund um den Entstehungsprozess noch detaillierter erklären.

Es bleibt abzuwarten, ob weitere Projekte wie dieses in Zukunft entstehen. Falls dies zutreffen sollte, könnten die entstandenen Produkte in einem akademischen Rahmen miteinander verglichen werden. Das Ziel einer solchen Analyse könnte sein, eine bestmögliche Vorlage für das Auffangen von Erinnerungen durch Visualisierungstechniken zu erarbeiten. Auch wie die Anthologie von verschiedenen Lesern aufgenommen wird und wie sie als potenzielle Gedächtnisstütze funktioniert, muss abgewartet werden, bevor man einen möglichen Effekt untersuchen könnte.

Eine weitere vergleichende Studie könnte sich aus Untersuchung weiterer von den Autoren realisierten Texten ergeben. Somit könnten einige Interpretationen der Bildebene in der vorliegenden Studie bestätigt oder entkräftet werden. Denn die Frage, ob es sich bei den visuellen Darstellungen um eine Anpassung an die erzählten Erinnerungen handelt oder um den künstlerisch eigenen Stil der Autoren blieb unklar.

Interessant wäre es außerdem, die Anthologie in einem didaktischen Rahmen zu analysieren. Dann könnten Vermittlungsfragen und eventuelle Probleme der Anthologie

genauer beleuchtet werden und die Sammlung mithilfe heutiger Herausforderungen und Chancen einer *Erziehung nach Auschwitz* (Theodor W. Adorno) anhand der spezifischen Ästhetik des Graphic-Novel-Projektes beschrieben werden. Auch die praktische Anwendung der Anthologie im didaktischen Sinne wäre ein Forschungsansatz. *Wie würden die Texte im Klassenzimmer zur Geschichtsvermittlung beitragen und von Schülern aufgenommen werden?*

Auch Themen wie die Mobilität der Vergangenheit (vgl. Ezrahi, 1995), die Fiktionalität und Faktizität in Erinnerungen (vgl. White, 2015), wie auch die Argumentation darüber, dass man nie das Ganze einer historischen Begebenheit erfassen könne (vgl. Friedländer, 2007)⁶¹, könnten in einer weiteren Analyse der Anthologie näher erörtert werden.

⁶¹ „Even the mightiest pen could not depict the whole, real, essential truth.“ (Friedländer, 2007, XIII)

Literaturverzeichnis

Übersicht der Kapitel in *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust* (2022):

- Yelin, B. (2022). Aber ich lebe: Nach den Erinnerungen von Emmie Arbel. In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 9-45). München: C.H.Beck.
- Libicki, M. (2022). Jenseits der Regeln: Nach den Erinnerungen David Schaffer. In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 47-83). München: C.H.Beck.
- Seliktar, G. (2022). Dreizehn Geheimnisse: Nach den Erinnerungen von Nico und Rolf Kamp. In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 85-128). München: C.H.Beck.
- Libicki, M., Seliktar, G., Yelin, B. (2022). Hinter den Kulissen. In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich leb: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 131-140). München: C.H.Beck.
- Arbel, E. (2022). Wie das Leben weiterging: "Ich fürchte mich vor nichts und niemandem". In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 141-143). München: C.H.Beck.
- Schaffer, D. (2022). Wie das Leben weiterging: "Wenn ich mich an die Regeln gehalten hätte, wäre ich nicht hier". In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 143-145). München: C.H.Beck.
- Kamp, N. (2022). Wie das Leben weiterging: "Das Bild, das mich nicht loslässt". In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 146-147). München: C.H.Beck.
- Kamp, R. (2022). Wie das Leben weiterging: "Wir versuchten, ein normales Leben zu führen". In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 147-148). München: C.H.Beck.
- Löw, A. (2022). Historische Hintergründe: "Emmie Arbel und das nationalsozialistische Lagersystem". In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 149-154). München: C.H.Beck.
- Korb, A. (2022). Historische Hintergründe: "David Schaffer und der Holocaust in Transnistrien". In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 154-162). München: C.H.Beck.
- Hondius, D. (2022). Historische Hintergründe: "Die Brüder Nico und Rolf Kamp und das Überleben in Verstecken ". In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 162-169). München: C.H.Beck.
- Schallié, C., Huculak, M., Spaar, I.S. & Dubbelman, J.E. (2022). Über dieses Projekt. In C. Schallié (Hrsg.), *Aber ich lebe: Vier Kinder überleben den Holocaust*. (S. 162-169). München: C.H.Beck.

Weitere Literatur:

- Abel, J. & Klein, C. (2016). Leitfaden zur Comicanalyse. In J. Abel & C. Klein (Hrsg.), *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. (S. 77-106) Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Abraham, U. & Lay, T. (2020). Graphic Novels. *Fremdsprache Deutsch*. <https://doi.org/10.37307/j.2194-1823.2020.63.03>.
- Alter, A. (27.12.2022). Art Spiegelman on Life With a ‘500-Pound Mouse Chasing Me’. *The New York Times*. [Art Spiegelman Reflects on ‘Maus’ - The New York Times \(nytimes.com\)](https://www.nytimes.com)
- Assmann, A. (2021). *Der lange Schatten der Vergangenheit*. (4. Aufl.). München: C.H.Beck.
- Assmann, A. (2018). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. (1. Aufl. im Verlag). München: C.H.Beck.
- Assmann, A. & Assmann, J. (1994). Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: K. Merten, S. J. Schmidt, S. Weischenberg (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, (S. 114-140). Opladen, Leverkusen: Westdeutscher.
- Assmann, J. (1996). Kulturelle und literarische Texte, in: Antonio Loprieno (Hrsg.), *Ancient Egyptian Literature. History and Forms*, (S. 59-82). Leiden: Brill.
- Assmann, J. (1988). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. in J. Assmann & T. Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*. (S. 9-19). Frankfurt: Suhrkamp.
- Bachtin, M. (1989). *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Barry, L. (2002). *One! Hundred! Demons!*. Montreal: Drawn and Quarterly.
- Baumann, J. (22. Januar 2015). *Oral History – Der wissenschaftliche Umgang mit Erinnern und Vergessen*. In: [Oral History: Entstehung, Methode und Herausforderungen \(geschichte-lernen.net\)](https://www.geschichte-lernen.net)
- Basseler, M., Birke, B. (2005). Mimesis des Erinnerns. In A. Erll, & A. Nünning, (Hrsg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (S. 123-148). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Bertschik, J. (August, 2016). Uhu. *Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Literatur, Kunst und Kultur der Zwischenkriegszeit*. <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/uhu/>.
- Blees, C. (17.06.2022). Graphic Novels von Literaturklassikern: Mehr als nur bebilderte Romane. *Deutschlandfunk Kultur*. [Graphic Novels von Literaturklassikern - Mehr als nur bebilderte Romane | deutschlandfunkkultur.de](https://www.deutschlandfunkkultur.de).

- Buhl, H. (2011). Funny Nazis? Comics zwischen Information und Unterhaltung. In: Palandt R. (Hrsg.), *Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus in Comics*. (S. 405-418). Berlin: Archiv der Jugendkulturen e.v..
- Chute, H. (2010). *Graphic Women. Life narrative and contemporary comics*. New York City: Columbia University Press
- Cook, R.T. (2012). "Why Comics Are Not Films: Metacomics and Medium-Specific Conventions. In A. Meskin & R.T. Cook (Hrsg.), *The Art of Comics. A Philosophical Approach*. (S.165-187). Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell
- Dittmar, F. (2017). *Comic-Analyse*. (2. Aufl.). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Eder, B. (2016). Graphic Novels. In J. Abel & C. Klein (Hrsg.). *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. (S. 156-161) Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Eisner, W. (2008). *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. New York City: Ww Norton & Co.
- Erll, A. (2011). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur*. Weimar: J.B. Metzler.
- Erll, A. (2005). Literatur als Medium des kollektiven Erinnerns. In A. Erll, A. Nünning, (Hrsg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (S. 249-276). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Erll, A., Nünning, A. (2005). Literaturwissenschaftliche Konzept von Gedächtnis: Ein Einführender Überblick. In: A. Nünning, A. Erll. *Geschichtskonzepten der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, (S.1-10). Berlin: De Gruyter.
- Ezrahi, S. D. (1995). Representing Auschwitz. *History and Memory*. 7(2). (S.121-154).
- Frahm, O. (2016). Produktion, Distribution und Rezeption von Comics und Graphic Novels. In J. Abel & C. Klein (Hrsg.). *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. (S. 38-52) Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Friedländer, S. (2007). *Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*. Göttingen: Wallstein.
- Genette, G. (1994). *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University.
- Goldenberg, G. (2007). *Neuropsychologie: Grundlagen, Klinik, Rehabilitation*. (4. Aufl.) München: Urban & Fischer).
- Halbwachs, M. (1991). *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Halbwachs, M. (1985). *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Irwin, K. (2004). Graphic nonfiction : a survey of nonfiction comics. In: *Collection Building*, (S. 106-120).
- Jones, M.T. (2005). Reflexivity in Comic Art. In: *International Journal of Comic Art*. 7(1) (S. 270-286).
- Klüger, R. (2006). *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein.
- Klüger, R. (05.05.2011). *Respekt vor den Opfern, Sprache statt Gerede, Trauer statt Rührung* https://www.parlament.gv.at/ZUSD/PDF/Gedenktagsrede_RuthKlueger.pdf (Parlamentskorrespondenz Nr. 447)
- Knigge, A.C. (2016). Geschichte und kulturspezifische Entwicklung des Comics. In J. Abel & C. Klein (Hrsg.). *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. (S. 3-37) Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Krämer, S. (1998). "Was haben Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?" In: Dies. (Hrsg.): *Medien - Computer - Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. (S. 9-26). Frankfurt am Main.: Suhrkamp.
- Kress, G. (2009). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Oxfordshire: Routledge.
- Lauer, G. (2020). *Lesen im digitalen Zeitalter*. Darmstadt: wbgAcademic.
- Lejeune, P. (1994). *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1990). *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*. Opladen, Leverkusen: Westdeutscher.
- Madden, M. (2005). *99 Ways to Tell a Story: Exercise in Style*. New York: Jonathan Cape.
- Merten, T. (2021). *Die Shoah im Comic seit 2000: Erinnern zeichnen*. Berlin: De Gruyter.
- Mertens, S. (20.01.2023). *Nationalsozialismus im Comic. Das Grauen in Bildern*. Deutschlandfunk Kultur. [Nationalsozialismus im Comic - Das Grauen in Bildern | deutschlandfunkkultur.de](https://www.deutschlandfunkkultur.de/nationalsozialismus-im-comic-das-grauen-in-bildern).
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics*. New York: HarperCollins Publishers.
- Miller, A. & Pratt, M. (2004). Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'. In *Belphégor: Populäre Literatur und Medienkultur*. https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47696/04_01_Miller_trnsgr_en_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Nora, P. (1998). *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.
- NTNU (2023). *GraL – Grafisk Litteratur*. <https://www.ntnu.no/isl/gral>.

- Nünning, A. (1995). *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Trier: WVT.
- Nünning, V., Nünning, A. (2010). *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Berlin: J.B. Metzler.
- Olick, J.K. (1999). Collective Memory: The Two Cultures In: *Sociological Theory* 17(3), S. 333-348. <https://doi.org/10.1111/0735-2751.00083>.
- Packard, S., Rauscher, A., Sina, V., Thona, J.-N., Wilde, L.R.A., Wildfeuer, J. (2019). *Comicanalyse. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Panter, P. (1926). *Ein Bild sagt mehr als tausend Worte*. Uhu, S. 75. <https://www.textlog.de/tucholsky/kritiken-rezensionen/ein-bild-sagt-mehr-als-tausend-worte>.
- Russel, N. (2006). Collective Memory before and after Halbwachs. *The French Review* (S. 792-804). <https://www.jstor.org/stable/25480359>.
- Schacter, D.L. (2002). *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers*. Boston: Mariner Books.
- Schacter, D. L. (2001). *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Leipzig: Rowohl.
- Semon, R. (1908). *Die Mneme: als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig: W. Engelmann.
- Schickowski, K. (2014). *Der Comic: Geschichte, Stile, Künstler*. Ditzingen: Reclam.
- Schröer, M. (2016). Graphic Memoirs – autobiographische Comics. In J. Abel & C. Klein (Hrsg.). *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. (S. 263-275) Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Schmidt, C. (02. September 2022). *"Lebend wieder in Bergen-Belsen zu stehen, war wie ein Sieg"*. NDR [Holocaust-Überlebende Irene Butter: Glück, Wunder - und ein Sieg | NDR.de - Geschichte - Menschen](https://www.ndr.de/Holocaust-Überlebende-Irene-Butter-Glueck-Wunder-und-ein-Sieg-1-NDR.de-Geschichte-Menschen).
- Schwüler, M. (2008). *Wie Comics erzählen: Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Smith, S. & Watsen, J. (2010). *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Stadlmann, F. (1964). *Comics. Die Entwicklung der Bildgeschichten von Altamira bis Asterix*. Wien: Verlag Kammer für Arbeiter und Angestellte.
- Thomas, I.M. (1991). Form and Funktion in Metacomics: Self-Reflexivity in the Comic Strips. In: *Studies in Popular Culture* (S. 1-10) 13/2.
- Tulving, E. (1983). *Elements of episodic Memory*. Oxford: Oxford UP.

- Tulving, E. (1985). How many Memory systems are there? In: *American Psychologist*. Band 40, (S. 385–398).
- Unfried, B. (1991). Gedächtnis und Geschichte: Pierre Nora und die lieux de memoire. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, (S. 79–99). <https://doi.org/10.25365/oezg-1991-2-4-5>.
- Warberg, S. (2018). *Grafisk Litteratur*. In: Sørensen, I. (Red.) *Norsk 5 - 10. Litteraturboka* (S. 214-140). Oslo: Universitetsforlaget.
- Welzer, H. (21. Juni 2010). Erinnerungskultur und Zukunftsgedächtnis. In: bpb (Hrsg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte*. (S. 16-22). Das Parlament.
- Werner, L. (2016). Metacomics. In J. Abel & C. Klein (Hrsg.). *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. (S. 38-52) Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Wertsch, J. (2004). *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.
- With, H.V. (2015). The History Fiction Divide. *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History*. 20(1-2). (S. 17-34). <https://doi.org/10.1080/17504902.2014.11435381>.
- Whitlock, G. (2006). Autobiographics: The Seeing ,I‘ Of the Comic. In: *Modern Fiction Studies* 52(4). (S. 965-979).
- Withlock, G & Poletti, A. (2008). „Self-Regarding Art). In: *Biography* 31(1).
- Wiesel, E. (1968). *Gesang der Toten. Erinnerung und Zeugnis*. München: Herder Freiburg.
- Wrobel, D. (2015). Graphic Novels. In: *Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht*. 42 (252). (S. 4-14).

Anhang

Anhang 1: Das Seitenlayout im Comic

Anhang 2: Übersicht der Abbildungen in dieser Studie

Anhang 1: Das Seitenlayout im Comic

- 1 Panel Bezeichnung für ein einzelnes Bild im Comic
- 2 Panelrahmen grenzt ein Panel von anderen Panels ab
- 3 Gutter Zwischenräume zwischen den Panelrahmen
- 4 split Panels großes Panel, das durch Gutters zerschnitten wird
- 5 Sequenz Kombination aus mehreren Panels, Panelrahmen und Gutter
- 6 Grid Raster aus verschiedenen Panels
- 7 uniform Grid Raster aus beispielsweise drei mal zwei Panels
- 8 landscape Grid Panels, die mit dem Muster eines Seitenlayouts brechen
- 9 Seitenlayout Anzahl und Anordnung der Panels auf einer gesamten Seite



Angang 2: Übersicht der Abbildungen in dieser Studie

- Abb. 1: Panel mit einem gewellten und verschwimmenden Rahmen (Yelin, 2022, S. 25).
- Abb. 2: Panel ohne Rahmen (Libicki, 2022, S. 76).
- Abb. 3: Panel mit einem durchgängigen und geraden Rahmen (Libicki et.al., 2022, S. 133).
- Abb. 4: *Moment-to-moment closure* (Yelin, 2022, S. 12).
- Abb. 5: *Action-to-action closure* (Yelin, 2022, S. 31).
- Abb. 6: *Subject-to-subject closure* (Seliktar, 2022, S. 118).
- Abb. 7: *Scene-to-scene closure* (Seliktar, 2022, S. 116-117).
- Abb. 8: *Aspekt-to-aspekt closure* (Seliktar, 2022, S. 113).
- Abb. 9: *Non-sequitire* (Seliktar, 2022, S. 95).
- Abb. 10: *Uniform-grid* mit einem *landscape-grid* (Yelin, 2022, S. 35).
- Abb. 11: *Opening Panel* und *opening spreads* der drei Primärtexte (Yelin, 2022, S. 9; Libicki, 2022, S. 46-47; Seliktar, 2022, 84-85).
- Abb. 12: Textlastiges Panel (Libicki, 2022, S. 77).
- Abb. 13: Bildlastiges Panel (Seliktar, 2022, S. 95).
- Abb. 14: Formen und Funktionen des Gedächtnisses.
- Abb. 15: Formen und Funktionen des individuellen Gedächtnisses.
- Abb. 16: Individuelles Gedächtnis nach A. Assmann (2021, S. 24).
- Abb. 17: Episodisch-Autobiografische Gedächtnisleistung nach Erll (2011, S. 96) und Schacter (2001, S. 150f.).
- Abb. 18: Die verschiedenen Bedeutungen des kollektiven Gedächtnisses nach Olick (1999, S. 338, 342).
- Abb. 19: Unterscheidung des kollektiven Gedächtnisses nach Jan und Aleida Assmann.
- Abb. 20: Hunger als zentrales Thema erkannt durch: Visuelle Information in einzelnen Cartoons, Blick-führung durch Sequenzen und Verbindung von Schrift und Bild im Comic (Libicki, 2022, S. 58).
- Abb. 21: Opening Splash: Zigarettenrauch, dargestellt durch weiße, dünne, geschwungene Linien, die sich von der Zigarette wegbewegen (Yelin, 2022, S. 9).
- Abb. 22: Auspuffgase eines Autos (Yelin, 2022, S. 21).
- Abb. 23: Frisch aufgebrühter Tee und Zigarettenrauch (Yelin, 2022, S. 31).
- Abb. 24: Ein Fischgericht und dessen Geruch (Yelin, 2022, S. 38).
- Abb. 25: Dunkle Farben gehören zur Erinnerung, während helle Farben die Gegenwart zeigen (Yelin, 2022, S. 34).
- Abb. 26: Verbale narrative und non-narrative Erzählrede im selben Panel (Seliktar, 2022, 97).
- Abb. 27: Textelemente der extradiegetischen Ebene werden als verbale narrative Erzählrede präsentiert, während die non-verbale Begleitung (mittleres Grid, rechtes Panel) an die intradiegetische Ebene gebunden ist. Im Layout sind Emmie Arbel, Orli, Neyia und Barbara Yelin zu sehen (Yelin, 2022, S. 18).
- Abb. 28: Die begleitenden Textelemente werden mit der Stimme von Arbel thematisiert. Dieses Layout zeigt auch einen typischen Übergang zwischen der extradiegetischen und intradiegetischen Ebene. Meist beschäftigen sich die Gedanken Arbels bereits mit der Vergangenheit, während die grafische Darstellung erst in den nächsten Panels

- folgt (Yelin, 2022, S. 17).
- Abb. 29: Ein Foto als Erinnerungsstütze lässt die Erinnerungen deutlicher und präziser erscheinen (Yelin, 2022, S. 14-15).
- Abb. 30: Die grafische Darstellung ermöglicht mehr Emotionen zu identifizieren, obwohl die textliche Begleitung nüchtern und mit Abstand präsentiert wird (Yelin, 2022, S. 20).
- Abb. 31: In diesem Abschnitt wechselt die Bildebene der diegetischen Ebenen häufig. Der Regen verbindet die Erinnerungen. Gleichzeitig trägt er zur Stimmung der Handlung in der intradiegetischen Ebene bei. Durch die Visualisierung Arbels in der extradiegetischen Ebene lässt sich auch ihre gegenwärtige Verzweiflung über die Situation anhand ihrer Körpersprache interpretieren (Yelin, 2022, S. 28-29, 30-31, 32-33, 34-35).
- Abb. 32: Semiotische Zeichen wie Linien verbinden die Ebenen (Yelin, 2022, S. 43).
- Abb. 33: „Ich bin ok.“ (Yelin, 2022, S. 35), „Ich weiß, dass ich stark bin“ (Yelin, 2022, S. 41) oder „Aber ich lebe“ (Yelin, 2022, S. 9, 44). Das Zigarettenrauchen verbindet Panels, auch über mehrere Seiten hinweg.
- Abb. 34: Darstellung möglicher Feld-Erinnerungen (Yelin, 2022, S. 21, 38).
- Abb. 35: Arbel reagiert auch in der Gegenwart auf Handlungen oder Ereignisse, die sie selbst erlebte. Diese Erfahrungen scheinen sie auch in der Gegenwart, teilweise unbewusst, zu beeinflussen (Yelin, 2022, S. 22, 26).
- Abb. 36: Die grafische Modalität befindet sich in der extra-diegetischen Ebene, während der non-verbale Text sich mit der Vergangenheit beschäftigt (Yelin, 2022, S. 27).
- Abb. 37: Im ersten Panel wird der Leser mit dem erinnernden Ich und erinnertem Ich bekannt gemacht. Somit werden zugleich die Aktualität beider Ebenen etabliert (Libicki, 2022, 48).
- Abb. 38: Auch in der Vergangenheit wird direkt zitiert, allerdings als non-verbale narrative Erzählrede (Libicki, 2022, S. 51).
- Abb. 39: Bruch in der Normalperspektive (Libicki, 2022, S.55).
- Abb. 40: Bruch der realistischen Darstellung (Libicki, 2022, S. 62).
- Abb. 41: Der einzige Wechsel auf Bildebene zurück in die extradiegetische Ebene, dargestellt durch ein interior Splash. Die verbal-narrative Erzählrede steht im Kontrast zu der in non-verbaler Rede in der intradiegetischen Ebene (Libicki, 2022, S. 71).
- Abb. 42: Eine weitere Ebene der Erzählung: Durch Landkarten wird die Erinnerung Schaffers ergänzt (Libicki, 2022, S. 48, 81).
- Abb. 43: Der Pseudo-iterativ kann laut Basseler und Birke (2005, S. 129) die Perspektive der Erinnerung erweitern. Dieses Ereignis kann sich mehrfach zugetragen haben und auch für mehrere Menschen derselben Gruppe zutreffen. (Libicki, 2022, S. 60).
- Abb. 44: Eine weitere mögliche pseudo-iterative Erzählform. Ein einschneidendes Ereignis in die Erinnerung Schaffers, dass sich vielleicht auch mehrmals zugetragen hat (Libicki, 2022, S. 62).
- Abb. 45: Bild und Text verlaufen den Ebenen nach parallel zueinander. Der Text befindet sich in der Vergangenheit, während das Bild noch in der Gegenwart verweilt, erst nach einigen Panels, treffen sich die Modalitäten und bestärken einander zeitlich (Seliktar, 2022, S. 88-89).
- Abb. 46: Kontraste in der Darstellung der Ebenen. Detailliert und mit Farbe wird die gegenwärtige Ebene präsentiert, während die Vergangenheit dunkel und ungenauer erscheint (Seliktar, 2022, S.109-110).
- Abb. 47: Kaninchen zu Weihnachten oder zu Ostern? Einer der Brüder erinnert sich nicht richtig (Seliktar, 2022, S. 112-113).
- Abb. 48: Eine textlich bedingte Leerstelle, in der die Gefühle von Rolf nicht bestätigt werden. Allerdings überlässt die grafische Darstellung Raum für eine Interpretation der Emotionen (Seliktar, 2022, S.123).
- Abb. 49: Derselbe Ort in den verschiedenen zeitlichen Ebenen (Seliktar, 2022, S. 116-117).
- Abb. 50: Derselbe Ort, allerdings zu verschiedenen Zeiten und durch unterschiedliche Perspektiven (Seliktar, 2022, S.

122-124).

- Abb. 51: Der erste Anhang *Hinter den Kulissen* wird als Zoommeeting thematisiert (Libicki, Seliktar & Yelin, 2022, S. 131).
- Abb. 52: Die Herausgeberin Charlotte Schallié als Host im Rahmen des multimodal dargestellten Zoom-Meeting (Libicki, et al., 2022, S. 137).
- Abb. 53: Reflexionen der Künstler über Vor- und Nachfahren. Ein Einblick der, die im kommunikativen Gedächtnis beschriebenen, Generationen entsteht (Libicki, et.al., 2022, S. 139).
- Abb. 54: Yelin fertigt eine Skizze an (Yelin, 2022, S.39).
- Abb. 55: Die Kamera im Hintergrund des Geschehens (Libicki, 2022, S. 48).
- Abb. 56: Die Aufnahmesituation in *Dreizehn Geheimnisse* (Seliktar, 2022, S. 87).
- Abb. 57: Die Skepsis der Zeitzeugin gegenüber dem Genre „Comic“ wird nicht verheimlicht (Yelin, 2022, S. 40).
- Abb. 58: Schmerz wird auf der Bildebene thematisiert (Yelin, 2022, S. 20).
- Abb. 59: Mimik in Rolfs Gesicht (Seliktar, 2022, S. 123).
- Abb. 60: Das Gefühl des Hungers auf der Bildebene (Schaffer, 2022, S. 58).

