

Sándor Trippó (Debrecen)

Zeitgeschichte in Comics. Inszenierung historischer Authentizität in der Graphic Novel „Grenzfall“ (2011)

Die BILD-Sonderausgabe, die anlässlich des 25. Jahrestages der Friedlichen Revolution am 9. November 2014 kostenlos in den Briefkästen vieler deutscher Haushalte landete, sorgte bestimmt für manches Schmunzeln beim Frühstückskaffee. Die Zeitung beinhaltete nämlich einen satirischen Comic des ungarischen Comickünstlers Tamás Gáspár (Abb. 1).¹ Diese Bildergeschichte zeigt den Mauerfall aus einem recht ungewöhnlichen Blickwinkel. Im Mittelpunkt steht jener inzwischen sprichwörtlich gewordene Saunabesuch, den sich die junge DDR-Physikerin Angela Merkel am Abend der historischen Ereignisse gönnte. Dass es sich hierbei um keine erfundene Geschichte handelt, hat die amtierende Bundeskanzlerin vor ein paar Jahren im ARD-Morgenmagazin selber bestätigt.² Schon der Titel des Jubiläumscomics („Wie Angela Merkel den Mauerfall verschwitzte“) verweist auf die spöttisch-ironische Redeweise, mit der eine kritische Geschichtsbetrachtung hervorgebracht wird. Während nämlich die politischen Umwälzungen der Jahre 1989/90 in der Öffentlichkeit trotz mancher Ambivalenz generell als Sternstunden deutscher Geschichte gefeiert werden, erscheinen dieselben Ereignisse als Nebensächlichkeiten und sogar als Irritationen aus der biographischen Perspektive einer Akademikerin, die zu DDR-Zeiten gesellschaftliche Anerkennung und eine relative Freiheit genossen hat. In diesem Sinne verbinden sich in diesem Comic Gegenerinnerung und aktuelle Gesellschaftskritik, denn die Demokratisierungsprozesse werden durch diese ironische Perspektivierung als eine ungerechte Machtkonvertierung der Bildungselite positioniert. In diesem Sinne erzählt der BILD-Comic ebenso viel vom Mauerfall, wie von aktuellen gesellschaftlichen Befindlichkeiten. Eine solche Lesart entfaltet sich dadurch, dass der Comic mit seinen Erzählverfahren Gegensatzstrukturen herstellt und die Grenze zwischen der erzählten und der historischen Wirklichkeit verschwimmen lässt. Das Spannungsverhältnis zwischen der angedeuteten individuellen und der öffentlich propagierten Wahrnehmungsweise wird dabei bereits dadurch geschaffen, dass Merkels handgezeichnete und im grellen Pullover gekleidete Figur in einem vorwiegend schwarzweißen Milieu erscheint, während sich der Hintergrund als eine Montage aus Originalfotos erkennen lässt.

1 Gáspár, Tamás: Wie Angela Merkel den Mauerfall verschwitzte. In: BILD. 9. November 2014, S. 13.

2 Vgl.: Wie Merkel den Mauerfall fast verschwitzte (ohne Verfasser) In: Süddeutsche Zeitung (Online-Ausgabe, 17. Mai 2010) URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/-november-wie-merkel-den-mauerfall-fast-verschwitzte-1.132919> (Stand: 01.06.2015).



Abb. 1 Zeitungscomic „Wie Angela Merkel den Mauerfall verschwitzte“

Dieser Zeitungscomic fokussiert auf eine Episode der Zeitgeschichte, dient aber eher dazu, das vermutlich ungestörte Fortbestehen vorwendezeitlicher Machtkonstellationen auszuleuchten und brisante Nachwendekarrieren zu persiflieren. Der Comic forciert Gegenwartsbezüge und politische Intrigen und weist demzufolge eine Verwandtschaft mit journalistischen Karikaturen und Spottbildern auf. Gleichzeitig hebt sich die Erzählung von diesen Traditionslinien ab, indem einerseits Karikaturen meistens Einzelbilder sind, andererseits ist Serialität als zentrales Erzählprinzip hier nicht aufzuspüren, da diese Geschichte keine Fortsetzungen hatte. Aus diesem Grund kommen die für Comicstrips typische Erzähltechniken nicht zum Einsatz: feste Einstellungen, Gesten, Sprüche sowie fixierte Rollenverteilungen, die für kurze Strips charakteristisch sind und der schnellen Erkennung der Figuren dient, sind in diesem Fall nicht vorhanden.

1. Gedächtnismedium Comic: die DDR-Vergangenheit und das graphische Erzählen

Was jedoch dieses Comicbeispiel veranschaulicht, ist, dass Comics als Austragungsort von symbolischen Machtkämpfen um die erinnerungspolitische Deutungshoheit anzusehen sind. Das Medium Comic bietet Möglichkeit zur diskursiven Auseinandersetzung mit konkurrierenden, im kollektiven Gedächtnis noch nicht fest verankerten Vergangenheitsentwürfen. So gesehen sind Comics als Zirkulationsmedien

einzustufen, denn sie ermöglichen öffentliche Debatten über „spezifische erinnerungskulturelle Herausforderungslagen“³. Diese Medienangebote stellen nach Astrid Erll verhältnismäßig unbeständige Vergangenheitsversionen dar, weil „[...] sich ihre Funktion in der synchronen Verbreitung von Informationen erschöpft und sie schnell durch aktuelle Medienangebote ausgetauscht werden [...]“⁴.

Hier muss Erwähnung finden, dass Erll diesen Mediumbegriff ursprünglich zur Unterscheidung zwischen den verschiedenen Funktionalisierungsweisen der Literatur als Gedächtnismedium entwickelt hat. Erll erweiterte dabei Aleida Assmanns Konzept des Speichermediums und differenzierte zwischen verschiedenen Rezeptionsweisen (Speicherung, Zirkulation, Abruf). Zu beachten gilt dabei auch, dass Texte kontextabhängig sowohl als Zirkulations-, als auch als Speichermedien zu klassifizieren sind. Das bedeutet, dass die Belletristik nicht nur mögliche Vergangenheiten inszeniert, sondern gleichzeitig auch Wertvorstellungen und Sichtweisen eines Zeitalters konserviert. Als eine weitere Schnittfläche zwischen Erinnerung und Literatur identifiziert Erll noch die intertextuelle Vernetzung von literarischen Werken, wobei eine literaturgeschichtliche und gattungshistorische Genealogie als Gedächtnis der Literatur postuliert wird.⁵

Diese literaturwissenschaftlichen Ansätze lassen sich unter Berücksichtigung der medialen Ausprägungen auch auf die vielfältigen Spielarten des graphischen Erzählens übertragen. Graphische Erzählformen setzen nicht nur Erinnerungen und historische Wirklichkeiten eindrucksvoll in Szene, sondern ihre Figurenkonstellationen, dominanten Handlungsstränge sowie vielschichtigen textuell-visuellen Erzählweisen bieten auch Einblicke in die Selbst- und Fremdwahrnehmung einer Erinnerungsgemeinschaft. Auf Grund dieser Aspekte kann man sogar auf gesellschaftlich akzeptierte und verdrängte Dimensionen des kollektiven und individuellen Erinnerns in einem bestimmten Zeitalter schließen. Wenn man ausgehend von diesen Überlegungen nun konkret nach möglichen Berührungsfeldern zwischen dem Gedächtnismedium Comic und der DDR-Vergangenheit fragt, dann ergeben sich ebenfalls drei miteinander eng verflochtene Dimensionen dieser Wechselwirkungen. Diese stellen auch teilweise überlappende Arbeitsfelder einer historisch perspektivierten und intermedial ausgerichteten Forschungsrichtung dar. Erstens können Comics als alternative Geschichtsschreibung untersucht werden, indem die diversen Vergangenheitsimaginationen in zeitgenössischen Erzählformen unter die Lupe genommen werden. Zweitens kann man Comics als historische Überlieferungen über Produktionsgeschichte sowie über Identitäts-

3 Erll, Astrid: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: de Gruyter, 2005, S. 249-276, hier S. 255.

4 Ebd.

5 Vgl.: Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Berlin: Metzler, 2005, S. 61-80.

und Alteritätskonstruktionen betrachten und epochenspezifische ästhetische und ideologische Besonderheiten in vorwendezeitlichen und gegenwärtigen Bildergeschichten freilegen. Drittens lassen sich intertextuelle und interpiktoriale Querverbindungen zwischen Comics mit einem historischen Schwerpunktthema erkennen. Demzufolge scheint es ebenfalls sinnvoll, in Anlehnung an Erlls Thesen das Gedächtnis des Comics zu erforschen und die (Dis)Kontinuität gattungstypischer Erzählweisen in Geschichtscomics seit 1945 bis heute zu beschreiben. Zu diesen Themen finden sich wissenschaftliche Auseinandersetzungen in der deutschsprachigen Forschungslandschaft bisher eher nur sporadisch, obwohl sich die repräsentationskritische Analyse historischer Themen im Comic augenscheinlich als eigenständiges Forschungsgebiet (innerhalb der Geschichtsdidaktik) etabliert hat.⁶ Diese Lücken in der Forschungsliteratur sind wahrscheinlich teilweise mit dem immer noch fragwürdigen Status comicbezogener Fragestellungen im Wissenschaftsdiskurs zu begründen, aber auch die allgemeinen Tendenzen des deutschen Erinnerungs- und Gedächtnishaushaltes sind hierfür verantwortlich. Die graphischen Imaginationen über den Holocaust und das NS-Regime wurden nämlich in verschiedenen Comicgattungen (Superhelden-Comics, autobiographischen Graphic Novels usw.) wesentlich intensiver recherchiert, als die Inszenierungen der geteilten Nachkriegsgeschichte. Des Weiteren ist es auch mit der geringfügigen heimischen Comicproduktion zu zeitgeschichtlichen Themen zu erklären, dass die deutsche Teilungsgeschichte in Comics bisher kaum zum Untersuchungsgegenstand gemacht wurde. Es ist aber davon auszugehen, dass eine rege medien- und kulturwissenschaftliche Diskussion in den kommenden Jahren anlaufen wird, da erst vor kurzem die zweite deutsche Diktatur sowie deren Zusammenbruch als Erzählthema in die deutschsprachige Comic-Literatur Eingang gefunden haben.

2. Inszenierung der Vorwendezeit in Comics und Graphic Novels

Besonders das Super-Gedenkjahr, wie der „Spiegel“-Journalist Klaus Wiegrefe das Jahr 2014 bezeichnete⁷, hat eine regelrechte Konjunktur der DDR-Thematik ausgelöst. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei nun auf einige letztes Jahr veröffentlichte Werke hingewiesen. So eine Neuerscheinung war „Die Herbst der Entscheidung“, ein nichtfiktionaler Comic mit durchgehend schwarzweißen Panels, der die Ereignisse von 1989 vor dem Hintergrund der

6 Vgl. dazu u.a. folgende Standardwerke: Munier, Gerald: Geschichte im Comic: Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart. Hannover: Unser Verl., 2000; Gundermann, Christine: Jenseits von Asterix : Comics im Geschichtsunterricht. Schwalbach/Ts.: Wochenschau-Verlag, 2007; Mounajed, René: Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht. Frankfurt a. M. [u.a.]: Peter Lang, 2009.

7 Vgl.: Wiegrefe, Klaus: Weltkrieg und Mauerfall: Gauck rettet das Super-Gedenkjahr. In: Spiegel (Online-Ausgabe) 09. November 2013 URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/gauck-bundespraesident-rettet-super-gedenkjahr-a-932405.html> (Stand: 01.06.2015)

Leipziger Montagsdemonstrationen schildert.⁸ Der Konflikt zwischen Vater und Sohn wird dabei auf die gesellschaftlichen Umwandlungsprozesse bezogen und Letztere erscheinen dadurch quasi als ein Generationskonflikt auf kollektiver Ebene. Mawils Bestseller „Kinderland“ erzählt auch aus der Perspektive eines ostdeutschen Teenagers, fokussiert aber im Funny-Stil Schüler- und Kinderalltag im Arbeiter- und Bauernstaat, wobei die Wiedervereinigung als jähes Ende der Kindheit dargestellt wird.⁹ Aus einem anderen Blickwinkel zeigen die ersten zwei Bände der Serie „Das Upgrade“ diese historischen Erfahrungswelten. Als Vorlage wurde hier auf US-amerikanische Superhelden-Comics zurückgegriffen und im Mittelpunkt steht der Jungpionier Ronny Knäusel, der einzige Superheld der DDR, der sich nach dem Mauerfall als Hartz-IV-Empfänger durch den Alltag kämpft.¹⁰ Das Buch „Treibsand: Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR“ zeichnet sich im Unterschied zu diesen Comics dadurch aus, dass hier die Friedliche Revolution aus der Außenperspektive eines amerikanischen Korrespondenten gezeigt wird, wobei durch Handlungselemente wie die chronischen Zahnschmerzen und die wiederkehrenden Albträume des Protagonisten die Problematiken des Erinnerns und des (graphischen) Erzählens aufeinander bezogen werden.¹¹

Diese Erzählungen über die Vorwendezeit werden häufig unter dem kontroversen Sammelbegriff Graphic Novel subsumiert, aber man kann bereits auf Grund der hier nur skizzenhaft angeführten Beispiele erahnen, dass die deutsche Zeitgeschichte in mannigfaltigen Formen und Gattungen des graphischen Erzählens imaginiert wird. Die dubiose Kategorie Graphic Novel entpuppt sich daher eher als ein Label, das zu Vermarktungszwecken eingesetzt wird und eine hohe künstlerische Qualität suggerieren soll, aber keineswegs auf einheitliche ästhetische oder narrative Charaktermerkmale hinweist. Trotz der relativen Vielfalt gilt derzeit in dieser Comiclandschaft ein nichtfiktionaler, dokumentarischer Diskurs als dominant. Die meisten Erzählungen sind stark der politischen Bildungs- und Aufklärungsarbeit verpflichtet und meistens aus akribischen geschichtswissenschaftlichen Recherchen hervorgegangen. Sie streben eine möglichst detailtreue, streng an Zeitzeugenberichten und Originaldokumenten orientierte Umsetzung von Lebensgeschichten an. Diese Werke sind außerdem spürbar dadurch gekennzeichnet, dass sie ihre historische Authentizität auf Schritt und Tritt dezidiert in den Vordergrund stellen.

8 Hoffmann, PM/Lindner, Bernd: Herbst der Entscheidung. Berlin: Ch. Links, 2014.

9 Witzel, Markus (= mawil): Kinderland. Berlin: Reprodukt, 2014.

10 Wüstefeld, Sascha/Gaupner, Ulf S.: Das Upgrade: Band 1. Berlin: Zitty, 2013.

bzw. Wüstefeld, Sascha/Gaupner, Ulf S.: Das Upgrade: Band 2: Pioniernachmittag in Tenochtitlán. Berlin: Zitty, 2013.

11 Mönch, Max/Lahl, Alexander: Treibsand: Eine Graphic Novel aus den letzten Tagen der DDR. Berlin: Metrolit, 2014.

3. Herstellung der Authentizität im dokumentarischen Diskurs

Im Folgenden möchte ich am Beispiel einer Graphic Novel vorführen, mit welchen Strategien dieser dokumentarische Diskurs arbeitet, um historische Authentizität herzustellen und die graphisch-textuell inszenierten Erinnerungen als erlebte Geschichte zu positionieren. Die Analyse setzt sich mit dem Comic „Grenzfall“ auseinander, der als erstes gemeinsames zeithistorisches Projekt von Thomas Henseler und Susanne Buddenberg 2011 beim avant-Verlag, mit Unterstützung der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, erschienen ist.¹² Diese Comicautoren widmeten sich später noch in ihren Arbeiten der ostdeutschen Geschichte. 2012 wurden unter dem Titel „Berlin- Geteilte Stadt. Zeitgeschichten“¹³, Zeitzeugenerinnerungen herausgegeben und 2014 folgte noch die Fluchtgeschichte „Tunnel 57“ mit ausführlichen Sachkommentaren und didaktischen Hinweisen.¹⁴ Im September 2015 kommt sogar ein extra für Grundschulkinder entworfenes Comic-Sticker-Album auf den Buchmarkt.¹⁵

Als unmittelbare Anregung zur Untersuchung diente ein Aufsatz, in dem Anne Hillenbach anhand dreier Geschichtscomics comicspezifische Authentisierungsstrategien herausgearbeitet hat.¹⁶ Diese Verfahren seien konstitutiv für Geschichtscomics und „machen es erst möglich, den historischen Comic als historisch zu lesen, seine Botschaften als subjektive Wahrheit zu erfassen und aus ihm über Geschichte, Politik und Milieus zu lernen.“¹⁷ Diese Verfahren seien gattungsbezogene Differenzmerkmale, indem erst durch diese Strategien historische Wirklichkeiten nicht als bloße zeitliche Rahmenbedingungen erscheinen. Hillenbach identifiziert textuelle, visuelle (Zeichenstil und Fotografien), paratextuelle und kontextuelle Strategien und beschreibt auch ansatzweise, wie die Handlungsführung zur Beglaubigung der Erzählung eingesetzt werden kann. In diesem Beitrag möchte ich diese Erkenntnisse aufgreifen, aber auch kritisch erweitern.

Authentizität wird in meinen Ausführungen, wie bei Hillenbach, keineswegs als eine Übereinstimmung mit einer historischen Realität verstanden. Gemeint ist eher der Konstruktionsprozess, mit dessen Hilfe zwischen der comicinternen und der comicexternen Welt Bezugsverhältnisse zustande gebracht werden und

12 Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Grenzfall. Berlin: avant, 2011.

Bei Quellenangaben im Text verwende ich die Seitenzahlen dieser Ausgabe.

13 Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Berlin- Geteilte Stadt: Zeitgeschichten. Berlin: avant, 2012.

14 Henseler, Thomas/Buddenberg, Susanne: Tunnel 54. Eine Fluchtgeschichte als Comic. Berlin: Ch. Links, 2014.

15 Vgl.: Webseite Berlin History Verlag URL: http://www.berlinstory-verlag.de/vorankuenigungen/titel/245-DDR-Geschichte_zum_Einkleben.html (Stand: 28.07.2015)

16 Vgl.: Hillenbach, Anne: Authentisierungsstrategien in historischen Comics. In: Hangartner, Urs/Keller, Felix/Oechslin, Dorothea (Hg.): Wissen durch Bilder : Sachcomics als Medien von Bildung und Information, S. 131-147. Bielefeld: transcript, 2013.

17 Ebd., S. 145.

Geschichtsdarstellungen als wirklichkeitsgetreu und historisch nachvollziehbar gestaltet werden.¹⁸ Außerdem verwende ich die Begriffe Comics, Graphic Novels, graphische Erzählformen in diesem Aufsatz weitgehend synonymisch und werteneutral, obwohl bekanntermaßen nicht nur produktions- und rezeptionsbezogene, sondern auch erzähltechnische Unterschiede zwischen diesen Formen von Bilder geschichten bestehen. Dasselbe gilt auch für die Terminologie Geschichtscomic, historischer Comic und historisierender Comic, denn diese Konzepte sind auch in der Forschungsliteratur oft nicht klar voneinander abzugrenzen.

4. Changieren zwischen Krimi und Dokumentation

Die ausgewählte Graphic Novel fokussiert die oppositionelle Bewegung in der DDR, insbesondere die Entstehungskontexte der Ost-Berliner Samisdat-Zeitschrift „Grenzfall“. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Schüler Peter Grimm, der die EOS Alexander-Humboldt-Schule besucht und sich mit seinen Freunden in der Friedensbewegung engagiert. Besondere Aufmerksamkeit erhält in der Erzählung, wie die DDR-Staatssicherheit die sich formierende oppositionelle Szene überwacht und unter Druck setzt. Das Werk lässt sich in erster Linie als Geschichtscomic und als ein nachgezeichneter Zeitzeugen-

bericht lesen. Gleichzeitig verweisen aber einige Handlungsstränge oder erzähltechnische Merkmale auf weitere Genres. Die Graphic Novel kann deshalb auch als eine Geschichte über Erwachsenwerden oder als ein historischer Krimi gelesen werden.

Eine solche Gattungszuordnung legt zum Beispiel das Einbanddesign nahe (Abb. 2). Im Hintergrund des Coverbildes sind maschinengeschriebene Zeilen, vermutlich aus einem Verhörprotokoll zu lesen. Im Vordergrund sieht man einen blondhaarigen Jungen mit einem verzweiferten Gesichtsausdruck. Diese Einstellung wird in Farbe mit einem Fernglaseffekt wiedergegeben, außerdem sind Szenen mit Stasi-Männern vor einem schwarzen Hintergrund mit weißen Linien abgebildet.

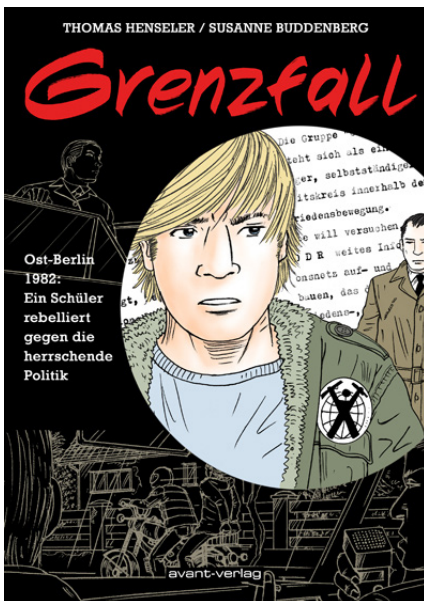


Abb. 2 Coverdesign als Rezeptionslenkung

18 Ebd., S. 132.

Die Bilder wurden jenen Sequenzen entnommen, welche die Handlung aktionsreich und spannungsvoll erscheinen lassen. Den Stasi-Mann am Auto findet man bei der Durchsuchungsaktion „Falle“ wieder (75). Die Szene unten stammt aus der Sequenz, in der die Jugendlichen die Witwe des Regimekritikers Robert Havemann besuchen und dabei überwacht werden (21). Die Überschrift auf der linken Seite betont den Konflikt zwischen Peter Grimm und dem Regime. Hervorgehoben werden dadurch Rebellion und Widerstand als zentrale Themen. Diese Gestaltung weist außerdem Ähnlichkeiten mit Kinoplakaten für Action- und Spionagefilme auf und rückt Bespitzelung in den Vordergrund. Eine spannungsvolle, krimiähnliche Erzählung wird auf diese Weise impliziert. Als eine weitere Anspielung auf die Krimigattung im Buch erscheint auch, dass es erst am Ende der Erzählung verraten wird, wer als IM Cindy über die Oppositionellen Berichte abgegeben hat. Hinweise auf diese Person sind wie in einem Detektivroman vorhanden und laden zur Ermittlung ein. Die Erklärung dafür, dass im Buch trotzdem der dokumentarische Charakter dominant bleibt, ist größtenteils dem schwarzweißen, häufig an Originalfotos orientierten Zeichenstil zu verdanken, der durch klare Konturen und gleichmäßig, meistens nach demselben Muster verteilten Panels gekennzeichnet ist. Dieses Erscheinungsbild impliziert einen ernsthaften Umgang mit der DDR-Vergangenheit. Die Autoren haben diese rigide Panelstruktur bewusst gewählt, wie sie darauf auch in einem Interview aufmerksam machen: „Über eine extravagante Seitengestaltung würde der Leser eher reflektieren, dies würde ihn von der Geschichte ablenken.“¹⁹ Aus dem Interview geht es ebenfalls hervor, dass sich Henseler und Buddenberg an Vorbilder wie Joe Sacco, Jiro Taniguchi und Naoki Urasawa orientiert haben.²⁰ Dadurch, dass die Comickünstler sich mit solchen Aussagen bewusst in die Tradition von journalistischen Sachcomics stellen und sich auf ausgewiesene Künstler dieses Genres beziehen, wird „Grenzfall“ ebenfalls als eine glaubwürdige Darstellung der Vergangenheit positioniert. Angesichts der weiteren Arbeiten ist diese konsequente ästhetische Entscheidung auch als eine Art Branding zu beschreiben, wobei Henseler und Buddenberg ihre Kunst zu zeitgeschichtlichen Themen als eine Marke auf dem Bildungsmarkt und in der Erinnerungslandschaft zu etablieren versuchen. Ähnliche Formen der Selbstlegitimation findet man auch in anderen Interviews. Die Comickünstler definieren sich tendenziell als kompetente und empathische Geschichtsschreiber und betonen ihre unmittelbare Beziehung zu den erzählten Geschichten: „Als Chronist muss man sowohl ihn [den Zeitzeugen] als auch seine Geschichte respektieren. Bei allen unseren Projekten haben wir am Ende eine enge persönliche Beziehung zu unseren Interviewpartnern.“²¹

19 Muschwecks, Christian: Deutsch-deutsche Geschichten: Interview mit Thomas Henseler und Susanne Buddenberg. In: Comigate. Unabhängiges Comicmagazin seit 2000. (Online-Ausgabe, 12. Januar 2013). URL: <http://archiv.comigate.de/Interviews/deutsch-deutsche-geschichten-interview-mit-thomas-henseler-und-susanne-buddenberg.html> (Stand: 01.06.2015)

20 Ebd.

21 MacLean, Rory: Rory MacLean im Gespräch mit Susanne Buddenberg & Thomas Henseler.

5. Visuelle Authentisierungsverfahren

Authentisierungsverfahren erschöpfen sich aber nicht in Zeichenstil und Farbe. Bildzitate und andere visuelle Referenzen können gleichfalls zur narrativen Selbstbestätigung genutzt werden, wobei historische Orte, Personen wirklichkeitsnah, fotorealistisch abgebildet werden. Auch wenn die Authentizität von Fotoaufnahmen ebenfalls eine kulturelle Konstruktion ist, wird Bildern häufig ein höherer Grad an Echtheit beigemessen, wenn sie erkennbar auf fotografischen Vorlagen beruhen. In dieser Graphic Novel werden Originalfotos oft ohne wesentliche Änderungen im Zeichenformat in die Erzählung eingeflochten, an anderen Stellen werden hingegen nur einzelne Elemente kopiert oder bestimmte Aspekte von Originalfotos angedeutet. Ein Beispiel hierfür ist das Panel, das die Sequenz über die Durchsuchungsaktion der Staatssicherheit abschließt und beinahe komplett mit einem Foto aus dem BStU-Archiv übereinstimmt (Abb. 3).²² Die abweichenden Panelränder, die aufeinander gelegte Fotos nachahmen, sind eindeutige visuelle Signale dafür, dass man mit einem nachgezeichneten Bild zu tun hat.

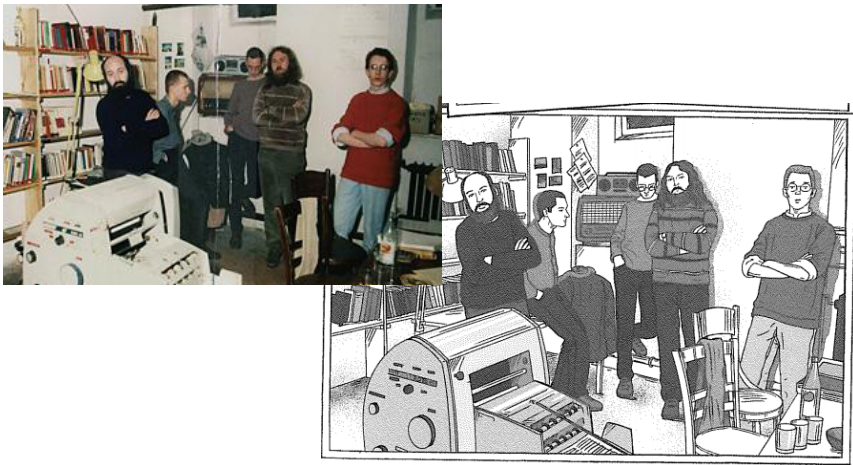


Abb. 3 Ein Originalfoto und seine Nachzeichnung im Comic (S. 77)

Webseite des Goethe-Instituts. Dossier Medienkunst in Deutschland. April 2013 (Ergänzung von mir, ST). URL: <http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/men/kun/bud/de10788391.htm> (Stand: 01.06.2015)

- 22 Zu meinen Recherchen nach authentischen Bildvorlagen habe ich die Webseite *Jugendopposition in der DDR* benutzt, die im Rahmen eines wissenschaftlich betreuten Kooperationsprojekts der Bundeszentrale für politische Bildung und der Robert-Havemann-Gesellschaft e.V. entstanden ist und über ein umfangreiches Fotoarchiv verfügt. Die Originalfotos in den Abbildungen stammen aus dem Archiv-Bereich dieser Webseite. Der Leser wird weder in der Graphic Novel, noch auf der Verlagswebseite explizit auf diese Vorlagen aufmerksam gemacht. URL: <http://www.jugendopposition.de/> (Stand: 01.06.2015)



Abb. 4. Interbildlichkeit als Strukturreferenz (S. 62)

Ein weiteres Panelbeispiel (Abb. 4) zeigt, dass auch Bilder, die zwar keine deckungsgleichen Kopien von Originalaufnahmen sind, auch als Authentisierungsmittel eingesetzt werden können. Schon die typische Einstellung mit einem kreisförmigen Ausschnitt ist fähig, Überwachungsaufnahmen aus Stasi-Akten in Erinnerung zu rufen und Authentizität zu suggerieren. Das ist jedoch nicht als ein Bildzitat im engeren Sinne zu beschreiben. Vielmehr ist diese visuelle Strategie ein interpiktorialer Verweis, mit dem produktionstechnische Bedingungen und kontextspezifische Wahrnehmungsmuster simuliert werden. Diese Form der Strukturreferenz wird bei Hillenbach nicht als eigenständiges Authentisierungsverfahren klassifiziert, denn in ihren Analysen taucht dieser Typ nicht auf.

6. Paratextuelle Verweistekniken

Die Hillenbach'schen Thesen erfordern auch an weiteren Stellen eine leichte Ergänzung und Präzisierung. Paratextuelle Verweistekniken sind beispielsweise zu eng gefasst:

Der Begriff des Paratextes wird hier in einer engeren Rahmung als der ursprünglichen, von Genette geprägten, verstanden, nämlich als eine Textform, die zwar werkitern, aber außerhalb des literarischen Textes angesiedelt ist, wie zum Beispiel Klappentexte, Vorworte etc.²³

Solche paratextuellen Referenzen finden sich vermehrt in „Grenzfall“. Es gibt zahlreiche Hinweise darauf, dass der Comic auf wahren Begebenheiten beruht. Dass die Entstehung von der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur unterstützt wurde, macht das Werk auch als ein wissenschaftlich fundiertes Unternehmen glaubhaft. Das Quellen- und Literaturverzeichnis im Anhang sowie die Danksagung an die am Projekt beteiligten Experten und Zeitzeugen können als Beweise für eine sorgfältige und professionelle Arbeitsweise ausgelegt werden.

23 Hillenbach: Authentisierungsstrategien in historischen Comics (wie in Anm. 16), S. 132.

Das Glossar zum epochenspezifischen Wortschatz (z.B.: Führungsoffizier, HA XX, KSZE) ist als Paratext eine terminologische Entlastung für Unkundige, wodurch gleichzeitig eine bestimmte Rezeptionsweise (etwa: Einsatz in Geschichtsunterricht oder politischer Bildung) favorisiert wird.

Es gibt aber andere textuelle Elemente, die „Grenzfall“ als einen dokumentarischen Comic ausweisen, die aber nach Hillenbach (und nach Genette) nicht als paratextuell zu bezeichnen sind. Diese Texte sind zwar streng genommen nicht werkintern, da sie nicht im Buch abgedruckt werden. Sie entspringen doch auch der Produktionsebene und steuern Lesererwartungen, beeinflussen wesentlich Rezeptionshaltungen. Gemeint sind hierbei zum Beispiel Webinhalte, die auf der Homepage des Verlags einzusehen sind: Kurzbeschreibungen, Links zu einschlägigen Rezensionen sowie Unterrichtsvorschläge mit Aufgaben. Diese Texte lassen sich meines Erachtens als Paratexte erkennen, indem sie stark werkbezogen und produktionstechnisch kaum von anderen im Buch abgedruckten Texten außerhalb der Erzählung zu trennen sind. Eine Besonderheit dieser Texte ergibt sich außerdem daraus, dass sie nicht ausschließlich Deutungsangebote der Comicproduzenten beinhalten. Sie sind demnach in Genettes Wortgebrauch teilweise auch metatextuell geprägt. In diesen Texten sind nämlich sogar Aussagen und Urteile von produktionsunabhängigen Akteuren vorzufinden. Ausgewählte Zitate aus Buchbesprechungen und Interviews sind daher zwischen paratextuellen und metatextuellen Authentisierungsverfahren des Hillenbach'schen Modells anzusiedeln. Das macht gleichzeitig sichtbar, dass die für Geschichtscomics konstitutiven Verfahren oft ineinander greifen und auf mehreren Ebenen wirksam sind.

7. Verflechtung visueller und textueller Authentisierungsverfahren

Die Interaktionen zwischen den bei Hillenbach beschriebenen Strategien beschränken sich aber nicht auf Wechselwirkungen zwischen Para- und Metatexten. Eine weitere Sequenz soll zunächst veranschaulichen, wie sogar visuelle und textuelle Selbstbestätigungsverfahren im Comic interagieren. Die ausgewählte Panelfolge zeigt die Friedenswerkstatt in der Berliner Erlöserkirche, wo Peter Grimm mit anderen Oppositionellen die erste Ausgabe der Zeitschrift „Grenzfall“ verteilen wollte (Abb. 5). Die Panels reproduzieren Originalplakate dieser Veranstaltung und verorten damit die Ereignisse im ostdeutschen gesellschaftlichen Milieu der späten 80er Jahre. Die Plakate sind dabei als partielle Bildzitate zu bezeichnen, da sie keine vollständig nachgezeichneten Fotos darstellen. Neben visuellen Hinweisen sind es auch die Stasi-Berichte, welche sich sowohl stilistisch, als auch typographisch von anderen Teilen des Comics abheben und die Erzählung als authentisch konstruieren. Die Authentizitätskonstruktion erfolgt dabei auf mehreren Ebenen. Die visuellen Beglaubigungsverfahren lassen sich auch in einem intertextuellen Zusammenhang deuten. Die Stasi-Berichte und die Plakate reflektieren unter intertextuellen

Gesichtspunkten Strukturmerkmale von historischen Textsorten, obwohl sie nicht immer wortgetreu in die Erzählstruktur eingearbeitet sind. In diesem Zusammenhang kann man behaupten, dass die echten Berichte, die als Vorlage genutzt wurden, als Prätexte fungieren und als kontextuelle Verfahren die Wirklichkeitsbezüge des Comics unterstreichen. Textuelle und piktoriale Verfahren sind demzufolge hier eher in einer engen Verflechtung, denn als eigenständige Strategien zu konzeptualisieren. Diese textuellen Elemente (hier: Stasi-Berichte, Plakate) sind zwangsläufig mit bildlichen Referenzen untrennbar verzahnt, indem Texte in Comics immer auch als Bilder wahrgenommen werden können.



Abb. 5 Verzahnte Authentisierungsverfahren (S. 60)

8. Anschlusskommunikation als Authentisierung

Authentizität wird nicht nur durch vielfältige Querverbindungen zur werkexternen Wirklichkeit verhandelt. Es gibt auch Formen der Authentizitätssuggestion, die sich weder mit ästhetischen Qualitäten, noch mit produktionsbezogenen Bedingungen und Entscheidungen verbinden. Bei Hillenbach werden diese sogenannten kontextuellen Verfahren zwar erwähnt, aber in den Beispielanalysen nicht ausführlich herausgearbeitet.²⁴ Anzunehmen ist, dass mit kontextuellen Strategien Formen der Rezeptionslenkung gemeint sind, die vom jeweiligen sozio-kulturellen Entstehungs- und Rezeptionskontext bestimmt werden. In diesem Sinne ist zum Beispiel die gesamte Anschlusskommunikation, d.h. die Buchrezensionen, Fernsehmeldungen, Einträge in Online-Foren als kontextuelle oder metatextuelle Techniken zu beschreiben.

24 Vgl.: ebd.

In diesem Zusammenhang zeigt bereits ein kurzer Überblick über die online veröffentlichten Presstexte, dass auch hier tendenziell eine „authentisierende“ Lesart favorisiert wird. In einem Deutschlandfunk-Interview betonen Henseler und Buddenberg zum Beispiel die Seriosität ihres Werkes, indem sie „Grenzfall“ im Gegensatz zu Comicstrips als Graphic Novel positionieren: „Also wir haben da nicht Kulleraugen, große Nasen á la Asterix und Mickey Mouse, sondern es sind eben wirklich filmische Geschichten [...]“. ²⁵ Die Authentizitätsansprüche werden dementsprechend einerseits durch eine elitäre Abgrenzung von comictypischen Darstellungsweisen, andererseits durch einen Vergleich mit dem Medium Film verstärkt. Durch die Betonung des Filmischen wird deshalb das Zeichnerische am Werk verdrängt und das vermeintliche graphische Fingieren in den Hintergrund gestellt. Außerdem wird auch hier hervorgehoben, dass die Autoren „intensiv recherchiert und zahlreiche Fotos aus öffentlichen und Privatarchiven durchgesehen [haben]“. ²⁶ Dass das Projekt didaktische Ziele verfolgt und deswegen sich vorrangig an Jugendliche richtet, wird im Interview mehrmals erwähnt. Zum Schluss wird noch nahegelegt, dass sogar Erwachsene durch „die Zeichnungen und Dialoge den Alltag einer Meinungs-diktatur plastisch“ ²⁷ erleben können. All diese Aspekte suggerieren, dass das Buch als Quellendokument oder mindestens als eine historisch durchaus korrekte Erzählung rezipiert werden soll, die sich zu Unterrichtszwecken eignet.

Dieser didaktische Charakter steht auch in anderen Berichterstattungen im Mittelpunkt: Caroline Stern beschreibt das Werk als ein „dokumentarische[s] Auf-tragswerk“ und die Graphic Novel selbst sei „Geschichte zum Anfassen“ ²⁸. Diese Bewertung findet sich zwar auf einer nicht besonders bekannten Webseite, wird trotzdem auf der Verlagswebseite wegen der positiven Beurteilung veröffentlicht. Melanie Alperstaedt vom DDR-Museum Berlin operiert nicht nur mit ähnlichen Formulierungen („Geschichte in einer unterhaltsamen Form“), sondern schätzt den Comic sogar als eine zeithistorische Quelle ein: „Wer kannte wen, wer half in welcher Situation und wo traf man sich. Welche Rolle spielte die Kirche dabei, wie intervenierte die Staatssicherheit und geht alles gut aus? Alles Fragen, auf die dieses Buch eine Antwort gibt.“ ²⁹ Die Annahme, dass diese Erzählung historische

25 Bertsch, Matthias: Auf den Spuren einer Diktatur. In: Webseite des Deutschlandfunks. 8. August 2011. URL: http://www.deutschlandfunk.de/auf-den-spuren-einer-diktatur.1310.de.html?dram:article_id=194430 (Stand: 01.06.2015)

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Stern, Carolina: Grenzfall – ein Beispiel für Jugendopposition in der DDR. Webseite suite101.de URL: <http://suite101.de/article/grenzfall--ein-beispiel-fuer-jugendopposition-in-der-ddr-a114273#.VXRbhEbdddUM> (Stand: 01.06.2015)

29 Alperstaedt, Melanie: Geschichte in einer unterhaltsamen Form: Das Comic „Grenzfall“ aus dem avant-verlag. Webseite des DDR-Museums. 10. Januar 2012 URL: <http://www.ddr-museum.de/de/blog/thema-ddr/geschichte-in-einer-unterhaltsamen-form-das-comic-bdquogrenzfallldquo-aus-dem-avant-verlag> (Stand: 01.06.2015)

Lernprozesse fördern kann, wird mit Hinweisen auf Zeitzeugeninterviews und Beratungsgespräche bekräftigt. In ihrem Artikel für die „Prenzlauer Berg Nachrichten“ stuft Brigitte Preissler „Grenzfall“ auch als „ein gezeichnetes Geschichtsbuch“³⁰ ein und meint, dass nicht vorrangig Comicliebhaber auf ihre Rechnung kommen, sondern Menschen, die sich für die Zeitgeschichte interessieren. Dies bedeutet wiederum die Verdrängung der comicspezifischen Ästhetik zu Gunsten der Faktentreue und dient zur Herstellung der narrativen Glaubwürdigkeit.

Alles in allem kann man festhalten, dass im Falle dieser Graphic Novel die werkexternen/metatextuellen Kontexte besonders stark auf das Unterrichtspotenzial fokussieren und dadurch rückwirkend die Authentizität konstruieren. Zu diesem Zweck wird eine Dichotomie zwischen billigen und einfach gezeichneten, unterhaltsamen Comicstrips und niveauvoll gestalteten, auf sorgfältigen Recherchen basierten Graphic Novels zustande gebracht. So wird eigentlich der Unterschied zwischen Populärkultur und Hochkultur unter Berufung auf ästhetische Aspekte wiederhergestellt. Die latente Abwertung von Comicstrips wird also indirekt zur Rechtfertigung des nichtfiktionalen, dokumentarischen Erzähldiskurses funktionalisiert.

9. Werkinterne und -externe Unterminierung der Authentizität

Authentisierungsstrategien sind aber ambivalente Verfahren, die auch produktionstechnische Aspekte aufdecken können, die eine authentisierende/dokumentarische Rezeptionsweise unterminieren. Ein Beispiel hierfür: In einem Interview für das Comicmagazin „Comicgate“ werden die Comicautoren neben „Grenzfall“, auch über ihr anderes Buchprojekt „BERLIN- Geteilte Stadt“ befragt. Recherchen, Gespräche mit Zeitzeugen sowie ein intensiver Austausch mit Wissenschaftlern werden auch hier erwähnt und als Beweise für einen dokumentarischen Wert angeführt. Das Filmische an Grimms Biographie wird erneut in den Vordergrund gestellt: „Seine Geschichte las sich wie aus einem Lehrbuch für Dramaturgie, wie eine Blaupause für einen Thriller [...]. Das hätte man sich als Drehbuchautor gar nicht besser ausdenken können.“³¹ Diese Aussage authentisiert die Graphic Novel, indem behauptet wird, dass der historische Stoff zur Nacherzählung einlädt und kaum eine dramaturgische Anpassung erfordert. An anderen Stellen wird aber gerade die hier implizit negierte erzähltechnisch bedingten Änderungen und der Konstruktionscharakter des Comics offen thematisiert. Die Comicautoren berichten nämlich darüber, auf Grund welcher Aspekte sie die Lebensgeschichten für die Comicsammlung ausgewählt haben:

30 Preissler, Brigitte: DDR-Geschichte in Bildern. In: Prenzlauer Berg Nachrichten (Online-Ausgabe, 9. Juni 2011) URL: http://www.prenzlauerberg-nachrichten.de/kultur/kulturnachrichten/_/ddr-geschichte-in-bildern-17327.html (Stand: 01.062015)

31 Muschwecks: Deutsch-deutsche Geschichten (wie in Anm. 19).

1. Die Zeitzeugen mussten damit einverstanden sein, dass ihre Lebensgeschichte in Comicform verarbeitet wird und sie mussten für Interviews zur Verfügung stehen. 2. Die Protagonisten der Geschichten mussten zum Zeitpunkt der Handlung Schüler oder junge Erwachsene sein. 3. Die Geschichte musste in die historische Chronologie passen, wir wollten einen Bogen vom Mauerbau bis Mauerfall spannen. 4. Der authentische Ort musste noch soweit intakt sein, dass man die damaligen Ereignisse heute noch vor Ort gut nachvollziehen kann. 5. Die verschiedenen Orte sollten in relativer Nähe zueinander liegen und gut erreichbar sein, da der Comic auch als historischer Stadtführer genutzt werden kann.³²

Diese Kriterien beziehen sich zwar nicht auf „Grenzfall“, aber man kann wohl annehmen, dass bei Peter Grimms Geschichte auch ähnliche Vorüberlegungen getroffen wurden und die Autoren bei der Themenauswahl zwangsläufig auch dramaturgische Gesichtspunkte erwogen haben. Darüber hinaus wird in einer kurzen Aussage auch anerkannt, dass die Gestaltung des Layouts Autorenintentionen untergeworfen ist: „Sehr intensiv wird die Auseinandersetzung, wenn wir in der Auflösung der Geschichte um jedes einzelne Panel feilschen und versuchen, den bestmöglichen Blickwinkel zu finden.“³³ Es wird demzufolge ersichtlich, dass Vergangenheitserzählungen in Comics mit medienspezifischen dramaturgischen Mitteln operieren, um die Leseraufmerksamkeit zu erregen und aufrechtzuerhalten. Diese Aspekte von Geschichtscomics implizieren zwar keine Geschichtsfälschung, legen aber eindeutig offen, dass diese Vergangenheitsentwürfe zwangsläufig selektiv und unter gewissen Aspekten vorgeformt sind, auch wenn Authentisierungsstrategien dies zu verschleiern versuchen.

Auch werkinterne Eigenschaften können enthüllen, dass die Authentizität von Geschichtscomics eine bloße Konstruktion ist. Auf der Handlungsebene findet man in „Grenzfall“ beispielsweise eine Sequenz, in der oppositionelle Gruppen mit ihren Namen und Vertretern vorgestellt werden. Die Sequenz fungiert ausschließlich als Authentisierung, indem auf diese Weise die dargestellten Ereignisse gesellschaftshistorisch kontextualisiert werden, und im Comic eine historische Atmosphäre geschaffen wird. Dass diese Gruppen und Personen gar keine Funktion in der Handlung haben, weist indirekt auf diese Beglaubigungsverfahren hin. Auf der textuellen Ebene haben weiterhin die Einschübe von Zeitzeugenaussagen sowohl eine authentisierende, als auch verfremdende Wirkung. Dass Peter Grimm und Wolfgang Rüdtenklau aus der Gegenwart die Geschehnisse in den Panels kommentieren, kennzeichnet diese Handlungsstränge als biographisch. Andererseits wird dadurch auch der Konstruktionscharakter der Erzählung enthüllt: In der Sequenz über die Durchsuchungsaktion übernimmt Rüdtenklau die Erzählposition, da Peter Grimm diese Ereignisse nicht miterlebt hat. Dies bekräftigt zwar den Erinnerungscharakter dieser Sequenz, aber macht indirekt auch auf die Narration aufmerksam. Auf der bildlichen Ebene findet man eine ähnliche

32 Ebd.

33 Ebd.

Doppeldeutigkeit: Rüddenklaus Figur erscheint in derselben Sequenz im oberen Teil des einen Panels. Damit wird der Wechsel der Erzählposition eindeutig signalisiert und Rüddenklau als Zeitzeuge konstruiert. Gleichzeitig macht eine solche visuelle Kennzeichnung der veränderten Erzählführung sichtbar, dass die zeitlichen Ebenen zwangsläufig visuellen Konstruktionsprozessen unterworfen sind. Darüber hinaus verraten die Vergangenheitsentwürfen in Comics mit ihrem Erscheinungsbild zwangsläufig immer, dass sie Inszenierungen von historischen Wirklichkeiten sind. Bernd Dolle-Weinkauff bringt diese Problematik in einem Aufsatz folgenderweise auf den Punkt:

Im Comic jedoch sind Figuren, Requisiten, Milieus und Handlungen sogleich als vermittelte Darstellungen, d.h. als Hervorbringungen von Zeichenstift, Feder und Pinsel erkennbar. So »realistisch« sie bisweilen daherkommen mögen, geben sie sich doch auf den ersten Blick als künstliche Schöpfungen zu erkennen.³⁴

Diese Medienspezifität gilt auch für die hier untersuchte Graphic Novel und weist zugleich auf die Ambivalenz der beschriebenen photographischen Authentisierungsverfahren hin. Während die photographischen Referenzen auf echte Aufnahmen die Erzählwirklichkeit legitimieren, lenken sie gleichzeitig die Aufmerksamkeit auch auf mediale Differenzen zwischen Fotografie und Zeichnung und unterminieren damit gewissermaßen die Authentizitätsansprüche des Comics.

10. Fazit

Wie diese Analyse zeigte, kommen die von Hillenbach beschriebenen Authentisierungsverfahren sogar in einer dokumentarisch geprägten Graphic Novel über die ostdeutsche Vorwendezeit zum Einsatz. Anhand zahlreicher Panel- und Sequenzanalysen wurde auch herausgearbeitet, wie die werkinternen und werkexternen Strategien zur Herstellung der Authentizität immer in produktive Wechselwirkungen treten und dadurch einander gleichzeitig verstärken oder unterminieren können. Anzunehmen ist schließlich, dass diese authentisierende Rezeptionslenkung nicht nur in dokumentarisch geprägten Comics über die Vorwendezeit vorhanden ist. Zu beantworten sind deshalb Fragen danach, mit welchen Verfahren andere Formen des graphischen Erzählens eine Atmosphäre erschaffen, die sich mit früheren historischen sozio-kulturellen Milieus assoziieren lassen. Ob sich Authentisierungsstrategien mit bestimmten erinnerungspolitischen Herausforderungen verbinden oder unabhängig von behandelten Ereignissen und Aspekten auftauchen, bleibt ebenfalls eine Frage für künftige Auseinandersetzungen mit Comics zur DDR-Thematik.

34 Dolle-Weinkauff, Bernd: Über Gewalt-Design im Comic. In: Dolle-Weinkauff, Bernd/ Ewers, Hans-Haino/Jaekel, Regina (Hg.): Gewalt in aktuellen Kinder- und Jugendmedien. Von der Verherrlichung bis zur Ächtung eines gesellschaftlichen Phänomens. Weinheim und München: Juventa, S. 127-146, hier S. 127.