

Gudrun Heidemann (Hg.)

Doing Memory Revisited

Transmediale und transgenerationale
Aktualisierungen



V&R unipress



unipress

Formen der Erinnerung

Band 77

Herausgegeben von
Jürgen Reulecke und Birgit Neumann

Gudrun Heidemann (Hg.)

Doing Memory Revisited

Transmediale und transgenerationale
Aktualisierungen

Unter Mitwirkung von Dr. Aleksandra Lévy-Lendzinska

Mit 35 Abbildungen

V&R unipress



**INSTYTUT
FILOLOGII
GERMAŃSKIEJ**

Wydział Filologiczny UŁ



**STOWARZYSZENIE
NAUCZYCIELI AKADEMICKICH**
NA RZECZ KRZEWIENIA KULTURY JĘZYKÓW EUROPEJSKICH



**FACULTÉ
DES LETTRES, LANGUES
ET SCIENCES HUMAINES**

i m a g e R

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Instituts für Germanistik an der Philologischen
Fakultät der Universität Łódź, des Hochschullehrer:innen-Verbands zur Förderung der Kultur
europäischer Sprachen und der Universität Paris-Est Créteil.

© 2024 Brill | V&R unipress, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis,
Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: © Regina Hofer, mit freundlichem Dank an die Künstlerin
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-6169

ISBN 978-3-8470-1654-0

Inhalt

Gudrun Heidemann Geschichte wird gemacht – eine Revision	7
I. Ludische Strategien	
Kalina Kupczyńska Sacrum, Profanum, Parodie – Comic-Narrationen über den Warschauer Aufstand 1944	23
Jana Schmidt Erinnerung öffnen: Grace Paleys <i>In Time Which Made a Monkey of Us All</i>	47
Elżbieta Tomasi-Kapral »Hört zu, das ist nicht wirklich passiert.« Jacek Dukajs Versuch, den Kriegszustand als ein phantasmagorisches Märchen darzustellen (<i>Wroniec</i> [Der Kräherich], 2009)	67
II. Transgenerationale und transmediale Fremdaneignungen	
Aleksandra Lévy-Lendzinska Der Madeleine-Effekt im transgenerationalen Diskurs der Schuld in Herta Müllers <i>Atemschaukel</i>	87
Gudrun Heidemann Ins fremde Text/Bild übersetzt. Transferierte (Familien)Geschichte(n) in Herta Müllers und Nora Krugs Alben	103

III. Performative Aktualisierungen

Ewa Mazurkiewicz

Kunst des Reenactments als Kunst der Erinnerung. Annäherung an historische Erinnerungsräume in Milo Raus *Die letzten Tage der Ceausescus* und *Hate Radio* 127

Irina Gradinari

»Doing Memory«. Über die Gegenwart der Vergangenheit im Film 139

Laure Gallouët

Zwischen Allgegenwart und Abwesenheit: Erinnerungsbilder und kollektives Gedächtnis in Österreich nach 1945 165

IV. Ge- und erfundene Biografien in Comic und Literatur.

Autor:innen-Gespräche

Gudrun Heidemann

»Die stummen Zeugen« – »Doing Memory« mittels Insektenschwärmen. Ein Gespräch mit Regina Hofer und Leopold Maurer 187

Gudrun Heidemann

»[D]ieses Dilemma, nicht immer zu wissen, woraus sich die Erinnerung an das eigene Erleben speist, hat mich interessiert« – »Doing Memory« mit Unsicherheiten. Ein Gespräch mit Alois Hotschnig 193

V. Didaktische Zugänge

May Naomi Blank

Rückschau zum Comic-Workshop *Grafische Geschichtsschreibung* mit Germanistik-Studierenden der Universität Łódź 203

Gudrun Heidemann mit Germanistik-Studierenden der Universität Łódź

Die »Erzählweise ist für mich schon das Hauptthema [...], eigentlich der Humor als Überlebensmethode« – »Doing Memory« mittels tragikomischer Inversion. Ein Gespräch mit Matthias Nawrat 219

Biogramme 229

Gudrun Heidemann

Geschichte wird gemacht – eine Revision

»Familie ist die Verbindung,
die durch das Vererben persönlicher Traumata entsteht,
Kultur, die Verbindung,
die das Vererben kollektiver Traumata entsteht.«¹

Rückblickend erweisen sich Lieder der auf dem kommerziellen Höhepunkt befindlichen Neuen Deutschen Welle wie *Ein Jahr (Es geht voran)* der Band Fehlfarben von 1980² resp. der Refrain *Geschichte wird gemacht* als Soundtrack einer Zäsur, die 1983 politisch etwa durch die Wahl Helmut Kohls zum Bundeskanzler oder den Einzug der Grünen ins Parlament gekennzeichnet ist. Die Nachkriegszeit schien beendet, dafür geriet die Zukunft in den Fokus von Ängsten und Befürchtungen, die sich aus Gegenwartsdiagnosen speisten. Neben Kriegsängsten aufgrund der atomaren Aufrüstung, erheblicher Inflation und einschneidenden Energieengpässen kam es durch den Klimawandel, der sich vor rund vierzig Jahren in Begriffen wie ›Waldsterben‹ oder ›saurer Regen‹ niederschlug, zu düsteren Prognosen.

Dass und wie Geschichte auch ›gemacht wird‹ und das nationalsozialistische Kriegskapitel 1983 keineswegs abgeschlossen war, verdeutlichte der Fälschungsskandal um die ›Hitler-Tagebücher‹. Diese wurden im April desselben Jahres im *Stern* veröffentlicht, ohne die einem Rehabilitierungsversuch gleichkommende »Umdeutung«³ des vermeintlichen Verfassers einer kritischen Prüfung zu unterziehen.⁴

Seit den 1980er Jahren erfolgte vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus eine akademische Konzeptionalisierung für das kollektive Gedächtnis, was allmählich den Diskurs bestimmte. Dass neben dem individuellen Gedächtnis ebenso ein soziales wirksam ist, griffen prominent Aleida und Jan Assmann unter Bezugnahme auf die Theorien von Maurice Halbwachs aus

1 L'Horizon 2022, S. 132.

2 Vgl. Fehlfarben 1980. Für nähere Angaben zur Band, zu dem Album und dem Lied – betrachtet unter methodologischen Aspekten des New Historicism – vgl. Hornberger 2016. Allgemein zur Neuen Deutschen Welle vgl. Homberger 2011.

3 Görtemaker 2023.

4 Zum Presseskandal gehört auch, dass die Fälschungen erst nach vierzig Jahren dem Bundesarchiv zu Forschungszwecken übergeben wurden. Vgl. auch die erstmalige kommentierte Veröffentlichung nach vier Jahrzehnten in Goetz 2023 sowie Funke 2023.

den 1920er Jahren⁵ auf und ergänzten es – grob formuliert – um das kollektive bzw. kommunikative Gedächtnis.⁶ Dieses koppelten sie an die Identitätsbildung von sozialen Gruppen, in denen Erinnern als »Formen des kollektiven Bezugs auf Vergangenheit«⁷ verstanden wird. Etabliert und aufgrund ihrer Desiderate diskutiert sowie verifiziert wurden und werden die hier angesichts ihrer zwischenzeitlich komplexen Ausdifferenzierung zwangsläufig unscharf skizzierten Konzepte laufend.⁸

So hebt Jan Assmann hinsichtlich des Generationenwechsels zwar das ›kommunikative Gedächtnis‹ einer Erlebnisgeneration hervor, deren Erinnerungen zu Lebzeiten den folgenden Generationen informell in Alltagssituationen ›kommuniziert‹ werden. Offen bleibe aber, ob dieses Gedächtnis sich letztlich als ›kulturelles Gedächtnis‹ verankert oder in Vergessenheit gerät.⁹ Ohnehin gewinnt das Generationenverhältnis zunehmend an Konjunktur, was mit dem Verschwinden der Erlebnisgeneration des Nationalsozialismus, dem Heranwachsen von Kriegsenkel:innen sowie der Zeugnisgeneration der Transformationen seit 1989/90 zusammenhängt. Hierbei sind weniger Retrospektiven auf Vergangenes von Bedeutung, sondern das ›Gestern im Heute‹, das über mehrere Generationen als Fortbestehen eines Erbes betrachtet wird.¹⁰ In dieser Hinsicht erweisen sich Generationenfragen auch als basale Kategorie für ein ›Doing Memory‹. Andreas Huyssen macht 2003 in *Present Pasts* für die Jahre davor einen »memory boom« aus: »a turning toward the past that stands in stark contrast to the privileging of the future so characteristic of earlier decades of twentieth-century modernity.«¹¹ In diesem Kontext konstatiert er, dass unabhängig von den möglichen Ursachen für den Erinnerungsboom eines gewiss sei: »[W]e cannot discuss personal, generational, or public memory separately from the enormous influence of the new media as carriers of all forms of memory.«¹² Exemplarisch zeigt Irina Gradinari dies anhand des Films und weitet hierbei Astrid Erlls mehrdimensionales Konzept zum kollektiven Gedächtnis mit dem Argument aus, dass »Medialität nicht nur eine Dimension darstellt, sondern allen anderen vorangeht.«¹³ Schon das Teilen des kollektiven Wissens erfolge jeweils medienspezifisch.¹⁴ In diesem

5 Vgl. Halbwachs 2020.

6 Vgl. A. Assmann 1999, J. Assmann 1999.

7 Erll 2005, S. 11, vgl. ebenso S. 24ff.

8 Vgl. Hubner 2023, Tuna/Wischhoff/Zinsmaier 2022, Frieß/Krawatzek 2022, Heidemann 2021, Krüger-Fürhoff/Schmidt/Vice 2021, Dorn/Nekula/Smyčka 2021, Henke/Vanassche 2020, Gradinari 2020, S. 28–36, Radonić/Uhl 2016.

9 Vgl. J. Assmann 1999, S. S. 48–66, insb. S. 50f.

10 Vgl. etwa Jureit 2006, Parnes/Vedder/Weigel 2005.

11 Huyssen 2003, S. 11.

12 Ebd., S. 18.

13 Gradinari 2020, S. 35, vgl. auch Erll/Nünning 2004.

14 Vgl. Gradinari ebd.

Sinne erweisen sich auch die in den jeweiligen Beiträgen herangezogenen Medien selbst als Mitgestalter eines ›Doing Memory‹.

Letztgenanntes lehnen Tanja Thomas und Fabian Virchow an das maßgebend von Judith Butler etablierte ›Doing Gender‹ an und folgen Meike Penkwitt, die in ihrem Beitrag *Erinnern und Geschlecht* von 2006¹⁵ »individuelles Erinnern [...] ganz ähnlich wie eine individuelle Auffassung von Geschlecht von hegemonialen Diskursen und Praktiken geprägt«¹⁶ betrachtet. Thomas und Virchow konstatieren in einer weiteren Analogie,

dass das Gedächtnis durch konkrete Erinnerungsakte (Doing Memory) hervorgebracht wird – ganz ähnlich wie der Geschlechtskörper durch die performative Akte des *Doing Gender*. [...] Zudem; G.H.] befördern Einsichten in Prozesse des *Doing Gender* auch erkenntnisfördernde Perspektiven auf Erinnern als in einer konkreten Gegenwart stattfindende (und kreative) Prozesse.¹⁷

Als ebenso »vermeintlich« wie die ausschließlich biologische Gender-Dimension erweist sich die im Akt des ›Doing Memory‹ sich materialisierende »historische[] Wahrheit«. ¹⁸ Vielmehr unterliegt diese Veränderungen, ist prozesshaft und fluid wie das ›Doing Memory‹ selbst, das unter unterschiedlichen, d. h. ebenso hegemonialen, affirmierenden wie demokratischen, konstruktiv-kritischen Prämissen auch in ein ›Undoing Memory‹ umschlagen kann.¹⁹ Ein solches attestiert auch Matthias Lorenz der multimedialen Narration von nichtstaatlicher rechter Gewalt unter dem Vorzeichen des ›Nationalsozialistischen Untergrunds‹ (NSU), dem sich der zusammen mit Thomas und Virchow herausgegebene Band *Rechte Gewalt erzählen. Doing Memory in Literatur, Theater und Film* widmet.²⁰ Zur früheren deutschsprachigen Literatur – der ›Gruppe 47‹ und folgender Dekaden – konstatiert Lorenz hierbei zutreffend, dass die »nahezu absolute Unaus-sprechlichkeit des eigenen Anteils am nationalsozialistischen Gewaltapparat« durch die spätere »Kinder- und vor allem Enkelgeneration zunehmend abgelöst [wurde] von einer literarischen Spurensuche nach den Verbindungslinien zwischen der eigenen Familienbiografie und der staatlichen rechten Gewalt im 20. Jahrhundert.«²¹ Solchen familiären und biografischen Verbindungen unterzieht vorliegender Band über die deutschsprachige Literatur hinaus und weitere Künste sowie Disziplinen einbeziehend eine Revision, die ähnlich motiviert

15 Penkwitt 2006.

16 Thomas/Virchow 2022, S. 34.

17 Ebd., S. 34f.

18 Ebd., S. 35.

19 Vgl. in unterschiedlicher medialer ›Agency‹ und multiperspektivisch Heidemann 2021 und zur Geschichte des ›Nationalsozialistischen Untergrunds‹ (NSU) etwa Fischer 2021, Thomas/Virchow 2022, S. 35f.

20 Vgl. Lorenz 2022.

21 Lorenz 2022, S. 5.

ist, indem neue Perspektiven eingenommen werden, die auch von den Opfern staatlicher wie medialer bzw. propagandistischer Gewalt ausgehen.²² Hinzu kommt ein erweiterter Fokus seitens der Beiträgerinnen, die mit einer zeitlichen Distanz von Jahrzehnten, die sie teils mit den Literat:innen und Künstler:innen teilen, Gewalt narrative unterschiedlichen Ausmaßes analysieren und auch hierbei historische Analogien ausmachen.

Freigelegt werden hierdurch unterschiedliche Spuren, die Renate Lachmann intertextuell wie folgt ausmacht:

Der Raum zwischen den Texten und der Raum in den Texten, der aus der Erfahrung desjenigen zwischen den Texten entsteht, ergibt jene Spannung zwischen extratextuell-intertextuell, die der Leser ›auszuhalten‹ hat. Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.²³

Diese legen die Beiträgerinnen offen, indem sie exemplarische Texte und Kontexte in den von von Graevenitz so genannten »Kreislauf der *memoria*«²⁴ zurückführen, sie gleichsam rückübersetzen in die Zeichen der »zirkulierenden *memoria*«²⁵. Spätestens seit dem ›iconic turn‹, teils als ›visual‹ oder ›pictorial‹ bezeichnet, kommt dem Bild und insbesondere der Fotografie auch als historisches Augenzeugnis ein veränderter Stellenwert zu. Bestimmte Momentaufnahmen haben sich ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben, obwohl diese an sich gar keine Geschichte erzählen, sondern letztlich lediglich – wenn auch stets vergangene – Augenblicke festhalten. Zu allen möglichen Anlässen wird für zukünftige Erinnerungen fotografiert und umgekehrt vergegenwärtigen Ablichtungen zurückliegende Ereignisse. Seit dem visuellen 19. Jahrhundert erfolgt ein ›Doing Memory‹ durch die Auswahl von – mitunter inszenierten – Motiven und Ablichtungen, durch Retuschen und Montagen der Abzüge.²⁶ So wurde zum 100. Jahrestag der Oktoberrevolution eine Wanderausstellung zu deren Symbolfotografie ›Sturm auf den Winterpalast‹ kuratiert, die der Herkunft des Bildes forensisch nachgeht. Die aus Schulbüchern und Bildbänden bekannte Aufnahme basiert nämlich keineswegs auf der historischen Erstürmung, sondern auf ein theatrales Reenactment, mit dem 1920 der russische Regisseur Nikolaj Evreinov beauftragt wurde.²⁷

Gerade angesichts solcher Täuschungsmanöver, deren Ausmaß durch digitale Potentiale längst in die Höhe schnellte, erleben manuelle Aufzeichnungen bzw.

22 Vgl. Lorenz 2022, S. 17–20.

23 Lachmann 1990, S. 35.

24 Graevenitz 1994, S. 137.

25 Ebd.

26 Vgl. Heidemann 2017, insbesondere S. 11–36 und S. 335–347.

27 Vgl. Arns/Chubarov/Sasse 2016.

Nachzeichnungen historischer Ereignisse eine Renaissance. Ihre Abstraktion erfasst gleichermaßen faktische Elemente wie Wissenslücken oder fiktionale Ergänzungen. Bezeichnenderweise gilt der mehr als hundertjährige Comic mit seinen subkulturellen Ausdrucksformen in Zeitungsstrips, Heften und Alben als ›Kriegskind‹²⁸, das sich auch als Quelle erweist, die gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegelt. So kämpften bereits US-amerikanische Comichelden wie Superman gegen die deutsche nationalsozialistische Bedrohung. Zunehmend gewinnt in den letzten Dekaden die Darstellung von ›Geschichte in Comics‹ eine Konjunktur, die insbesondere deren schwierige, problematische und belastende Aspekte anvisiert. So geht Hillary L. Chute zufolge mit der grafischen Materialisierung durch manuell erzeugte Text/Bilder in Panels eine Sichtbarmachung des physisch Absentem und damit ein ›neues Sehen‹ einher.²⁹ Als 1989 die erste deutsche Übersetzung von Art Spiegelmans *MAUS: A Survivor's Tale* herauskam, die im Original zunächst von 1980 bis 1991 als Serie erschien, führte dies zu hitzigen Debatten, die letztlich erheblich dazu beitrugen, dass Comics über den Krieg, gar aus Opferperspektive über den Holocaust erzählen.³⁰ Dies entspricht der Entwicklung eines neuen Umgangs mit Traumata, deren komplexe Geschichte jenseits einer chronologischen Linearität und Eindimensionalität verortet und verknüpft wird. In der grafischen Literatur erfolgt dies durch Rahmungen, die sich bestimmter Verfahren bedienen und als mediale Strategien darauf aufmerksam machen können, wie Geschichte gemacht wird.³¹ Gerade die fragmentierte und hybride Medialität von Comics erlangt Bedeutung in der Geschichtsschreibung, die dadurch (Augen)Zeugnisse und historiografische Praktiken hinterfragen und neu kontextualisieren kann.

In Polen sind Kriegsgeschichten tief im Geschichtsbewusstsein verankert, in der sozialen Kommunikation, dem Familiengedächtnis und nationalen Identitätsfragen stets präsent, was sich in Literatur, Film und Populärkultur ausdrückt.³² Dass und inwiefern dies auch und gerade für den Comic gilt, verdeutlicht unter den strategischen Prämissen polnischer Geschichtspolitik der Beitrag von KALINA KUPCZYŃSKA. Mit *Sacrum, Profanum, Parodie – Comic-Narrationen über den Warschauer Aufstand 1944* wird der spielerische Umgang mit einem ›Doing Memory‹ eingeleitet, das sich hier auf ein ›belastetes‹ Geschichtsnarrativ

28 Vgl. Platthaus 2020.

29 Vgl. Chute 2016.

30 Vgl. Frahm 2006, Spiegelman 2011, Frahm/Hahn/Streb 2021. Zwischenzeitlich gehört Spiegelmans *MAUS* zum Lehrkanon. In Tennessee wurde ein ›Kulturkampf‹ ausgelöst, nachdem eine Schulbehörde den Comic 2022 aus Lehrplan für die achte Klasse entfernt hatte, worauf internationale Reaktionen folgten.

31 Vgl. Schmid 2021.

32 Vgl. Kupczyńska/Makarska 2021, S. 55 sowie insgesamt Kapitel über den Geschichtscomic (II.2).

bezieht. Der Wechsel von ›Sacrum‹, ›Profanum‹ und ›Parodie‹ in der Comic-Auswahl erweist sich als transmedialer Reflex auf einen »patriotischen Bildungsauftrag«³³ unter den Vorzeichen eines nationalen Märtyrertums und Traumas. KUPCZYŃSKA macht die (Auftrags)Comics pointiert als »Exerzierplatz der polnischen Geschichts- und Erinnerungspolitik«³⁴ aus, auf dem das im dramaturgischen Beitragsaufbau zuletzt positionierte Beispiel zur Parodie als **ludische Gegenstrategie** gewissermaßen ausschert. Vorgeführt wird damit ebenso, wie polnische Geschichtspolitik unter Rückgriff auf populärkulturelle Ressourcen ›gemacht‹ wird, ideologische Bildungsaufträge aber auch dem Comic von seinen Ursprüngen an inhärente subkulturelle Gegenentwürfe provozieren.

Einen spielerischen Umgang mit dem literarisch vorgeführten ›Doing Memory‹ attestiert JANA SCHMIDT der 1922 geborenen jüdisch-amerikanischen Autorin Grace Paley. In deren Kurzgeschichte *In Time Which Made a Monkey of Us All* von 1959 kulminiere diese Strategie in einem *Erinnerung öffnen*, das in Paleys US-amerikanischer Gegenwart verankert ist und gerade dadurch ein ›multidirektionales Erinnern‹ an den Holocaust wie an Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki profiliere. Die Literatin lote auf diese Weise die Möglichkeitsbedingungen eines Erzählens über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsperspektiven aus, um deren Linearität eine Absage zu erteilen, vielmehr das ›Gemachte‹ der Geschichte(n) als Diskontinuität auszustellen. Durch film-analoge Montagetechniken komme es zu komischen Effekten, die historische Bedeutungszuweisungen und Lerneffekte unterlaufen: »Der Erinnerung wird damit ihre vermeintlich rettende und heilende Kraft genommen; das Verhältnis von Literatur und Geschichte ist kein erlösendes – über eine solche Vorstellung macht sich die Erzählung im gleichen Atemzug lustig, wie sie den Fortschritts-glauben verspottet.«³⁵ Nicht zufällig handelt es sich daher bei den ›verspielten‹ Strategien um Teenager.

Spielerische Dimensionen macht auch ELŻBIETA TOMASI-KAPRAL in ihrer Analyse von Jacek Dukaj's *Wroniec* [Der Kräherich] von 2009 aus. Den polnischen Roman über die Einführung des Kriegsrechts im Jahr 1981 versteht die Beiträgerin als *Versuch, den Kriegszustand als ein phantasmagorisches Märchen darzustellen*. Das Titelzitat »Hört zu, das ist nicht wirklich passiert.« fungiert als Motto einer narrativen Phantasmagorie, die sich aus der Perspektive eines im damaligen Warschau Siebenjährigen speist. Dessen kindlich verspielte Interpretation der dramatischen Ereignisse bedingt TOMASI-KAPRAL zufolge den Erinnerungsmodus von Herangewachsenen aus den 1970er-Jahrgängen. Dukaj folge dabei keinem der üblichen Erinnerungsdiskurse – weder im anklagenden

33 Kupczyńska, S. 25.

34 Ebd., S. 25.

35 Schmidt, S. 63.

noch im nostalgisch-ironisierenden Ton, sondern greife deren Elemente auf, um diese zu verkehren. Dass das märchenhafte Genre durch comichafte Illustrationen ergänzt wird, führt die Beiträgerin nicht nur auf die suggerierte Zielgruppe jugendlicher Leser:innen zurück, sondern auch zu einer aufschlussreichen Dimension von Geschichtspolitik. Auf Grundlage von Dukajs illustriertem Roman wurden unter Donald Tusks Regierung vom polnischen Institut für Nationales Gedenken eine Internetseite und ein Brettspiel entwickelt sowie eine Musik-CD produziert. Dadurch »wurde die Narration von Dukaj zum Bestandteil der polnischen Erinnerungspolitik und als eine deutlich lesbare und nachvollziehbare Allegorie des Kriegszustands in Polen anerkannt.«³⁶ Dem literarisch vorgeführten ›Doing Memory‹ wurden damit weitere transmediale und transgenerationale Potentiale attestiert, die zwischenzeitlich mangels eindeutiger Leseanweisungen bildungspolitisch verworfen wurden.

Ein ›Doing Memory‹, das transmedial operiert, indem es sich Bildtexte und Textbilder aus anderen Kontexten aneignet und dadurch unterschiedliche Generationen in Kontakt treten bzw. einander konfrontieren lässt, haben zwei vorliegende Beiträge gemeinsam, die unter anderem Werke Herta Müllers behandeln. Dass diese **transgenerationalen und transmedialen Fremdaneignungen** nicht nur an der Überführung von mündlich übermittelten (Familien)Biografien in literarische Narrative bzw. poetische Alben liegt, zeigt ALEKSANDRA LÉVY-LENDZINSKA anhand vom *Madeleine-Effekt im transgenerationalen Diskurs der Schuld in Herta Müllers Atemschaukel*. Unter Bezugnahme auf Müllers Frühwerk *Herztier* von 1994 analysiert die Beiträgerin die Transgenerationalität von Schuldfragen. Eine Textbildverbindung wird zwischen der verstaubten Rosine, der sich Auberg in *Atemschaukel* zuwendet, und der bekannten Madeleine-Episode bei Marcel Proust hergestellt, da beide Einverleibungen in die Kindheit zurückführten. Im Falle der verstaubten bitteren Rosine würden über den Ich-Erzähler hinaus Retrospektiven auf ›unheimlich heimgesuchte‹ Schlüsselszenen eines Schuldigwerdens freigelegt, das »als Ursache für die Reproduktion der Erinnerung als ›Doing Memory‹ im Körpergedächtnis«³⁷ betrachtet wird. Aus dieser Revision resultiert laut LÉVY-LENDZINSKA keine bewusste Rekonstruktion, sondern ein nicht-steuerbares Aufleben der Familiengeschichte(n). Solche macht GUDRUN HEIDEMANN in den Collagen von Herta Müller und Nora Krug als zugleich autobiographisch geprägt und fingiert aus. Ihr Beitrag *Ins fremde Text/Bild übersetzt. Transferierte (Familien)Geschichte(n) in Herta Müllers und Nora Krugs Alben* widmet sich Übertragungen aus dem mündlichen (Müller) und verbalgrafischen sowie fotografischen (Krug) Familienarchiv in Text/Bilder aus vorgefundenem Material. Müllers *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*

36 Tomasi-Kapral, S. 83.

37 Lévy-Lendzinska, S. 87.

von 2005 und *Der Beamte sagte* von 2021 erfassten Worthülsen der Elterngeneration sowie der Verhöre im deutschen Beamtenapparat auf be- und entfremdende Weise und in einer visuellen Duplizierung, die HEIDEMANN auf die »Seherschule des fremden Blick(en)s«³⁸ bei der Autorin zurückführt. Hingegen präsentiere Krugs Graphic Memoir *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* von 2018 zerstreute eigene und fremde Archiveinblicke. Auch wenn deren fotografische Spuren eine zeugnishaft Evidenz nahelegten, sei im arrangierten Material eine Kontingenz und Latenz erkennbar, die die Geschichten als spekulativ ausweisen. Die Alben beider Autorinnen zeichneten sich durch eine Verweisstruktur aus, die zum Hin- und Herblättern, zu einem taktilen Nachvollzug der visuellen Kompositionen einlädt. Die »narrativ-poetische[n] ›Übersetzungen« in fremde Text/Bilder ergeben schließlich transgenerationale Aktualisierungen, bei denen es durch die Neuverortung von Geschichte(n) trotz reproduzierender Verfahren zu auratischen Effekten kommt.«³⁹ Dies lege Müllers und Krugs Papierhandwerk nahe – ein ›Doing Memory revisited‹ anhand fingierten – im Sinne eines gestalteten und ertastbaren (lat. *ingere*) – Materials.

Performative Aktualisierungen einschlägiger historischer Gewaltakte analysiert EWA MAZURKIEWICZ in ihrem Beitrag *Kunst des Reenactments als Kunst der Erinnerung. Annäherung an historische Erinnerungsräume in Milo Raus Die letzten Tage der Ceausescus und Hate Radio*. Die beiden Projekte des Regisseurs resultierten aus dessen Konzept einer ›investigativen Anthropologie‹. Raus ›Doing Memory‹ durch Reenactment ziele darauf, »einen Weg zu finden von historischer Faktizität zu künstlerischer Wahrheit und ihn weiter zu verfolgen als ›Neuschreibung der Geschichte‹ und Herstellung von Gegenwart auf der Bühne mit ständigem Blick in die Zukunft«⁴⁰. So greife die Inszenierung *Die letzten Tage der Ceausescus* von 2009 auf den Schauprozess und die Hinrichtung des Diktatorenpaares im Jahre 1989 als einschneidendes Medienereignis zurück, dem der Regisseur selbst als Zwölfjähriger im Fernsehen zusah. Trotz fiktionaler Elemente zielte das Bukarester Reenactment auf auratische Effekte. Mit *Hate Radio* von 2011 greife Rau die mediale Komplizenschaft popkultureller Akteur:innen beim Genozid in Ruanda im Jahre 1994 auf. Auch hier sei immersiv verfahren worden, um durch ein Eintauchen in die historischen Kontexte ein ›geschichtliches Gefühl‹ und ›emotionales Gedächtnis‹ zu erzeugen.

Umgekehrt zu den besprochenen Reenactments, bei denen die einstigen medialen Kanäle in ihrer Mittelbarkeit gerade getilgt werden, handelt es sich beim Film um eine komplexe mediale Vermittlung, deren performativen Aktualisierungen IRINA GRADINARI nachgeht. Unter der Prämisse, dass der Film als

38 Heidemann, S. 106.

39 Ebd., S. 103.

40 Mazurkiewicz, S. 130.

performatives Medium kollektive Geschichtsbilder an gegenwärtige Identitätswürfe bindet, »diese ständig auf geltende politische Bedürfnisse der Gegenwart bezieht und so prozesshaft kollektive Erinnerungen als ›Doing Memory‹ entstehen lässt«⁴¹, widmet sich GRADINARI exemplarisch einem breitem Spektrum von Kriegsfilm und einer sowjetischen Kriminalserie. Ihre reichhaltige, vielfach kanonisierte Materialwahl ist dem Besterben nach einer Typologisierung geschuldet, durch die sich die *Gegenwart der Vergangenheit im Film* ausmachen lasse. Unter dieser Prämisse wird die Verzahnung des kollektiven Gedächtnisses mit Subjektivierungsprozessen auf der Leinwand fokussiert. Das ›Doing Memory‹ stütze sich im Film auf Dokumentarisches, was ein historisches Subjekt hervorbringe. Dieses im Beitrag metonymisch aufgefasste Verfahren geht von involvierten Zeug:innen aus – im Falle traumatischer Darstellungen würden seitens des Publikums Opferperspektiven erzwungen und allegorische Verfahren führen zu einer analytischen Teilhabe. Ein besonderer Einblick wird abschließend durch die russische Serie *Консультант* (Konsul'tant [Berater]) von 2016 geboten, die GRADINARI zufolge ein neues sowjetisches Vergangenheitsbild erzeugte, das zwar nicht zutraf, jedoch Kritik am damaligen System enthalte und es derart diskreditiere.

Zu den Verbrechen im 2021 fortgesetzten russischen Angriffskrieg gegen die Ukraine gehören neben unzähliger Ermordung und Folter die Zerstörung von Denkmälern. So haben die russischen Besatzer im Oktober 2022 in Mariupol das Denkmal für die ›Opfer des Holodomor von 1932–1933 und der politischen Repressionen‹ zerstört.⁴² Diese zynische Aktion spiegelt die jahrelange Geschichtspolitik Russlands wider – das Leugnen der Stalinistischen Verbrechen an der ukrainischen Bevölkerung. Entwürdigend wurde und wird versucht, ein nationales Trauma der Ukraine aus dem kollektiven Gedächtnis zu tilgen – der ›Holodomor‹ (Tötung durch Hunger), der vorsätzlich einkalkuliert wurde, um den Widerstand gegen die Kollektivierung zu brechen.⁴³ Deutlich wird hierdurch, dass Denkmäler nicht nur eine mahnende Funktion besitzen, sondern ebenso auf sie bezogene Angriffe zu einem symbolträchtigen Akt des ›Undoing Memory‹ geraten können. Grundsätzlich birgt ihre Präsenz im öffentlichen Raum ein Konfliktpotential, das laut Don Mitchell zu ›culture wars‹ führen kann.⁴⁴

Der Prä- und Absenz von symbolträchtigen Erinnerungsbildern, Denkmälern und Gedenken widmet sich LAURE GALLOUËT in Bezug auf die Zweite Republik Österreich. Die Beiträgerin fragt nach einer ›tabula rasa‹ angesichts der »Stilisierung als Neubeginn und Entwicklung einer eher selektiven Erinnerungspolitik

41 Gradinari, S. 139.

42 Vgl. Coynash 2022.

43 Vgl. Ogiienko 2022.

44 Vgl. Mitchell 2000.

in den Anfangsjahren«⁴⁵ nach 1945, analysiert etwa fotografische Erinnerungsbilder in ihren performativen Gesten, legt die schrittweise Vergangenheitsbewältigung, den Versuch von Auslassungen und deren Rücknahme dar. Leitend ist hierbei das spannungsreiche Verhältnis *zwischen Allgegenwart und Abwesenheit* im Gedenken unterschiedlichster Ausprägung, das jeweils den Umgang mit der Vergangenheit austariert, damit die Gegenwart positioniert und zwischen den Generationen vermittelt. Hierzu gehöre beispielsweise Ruth Beckermans Installation *The Missing Image* von 2015, bei der neben der Statue eines ›straßenwaschenden Juden‹ von Hrdlicka ein Kurzfilm von 1938 projiziert wurde, der lachende Zuschauer:innen bei einer solchen Demütigung zeigt. Indem diese Vergangenheitsüberlagerung, die historische Quasi-Belebung des Denkmals einen ›missing link‹ am Standort vergegenwärtigt, erfolgt eine performative Aktualisierung – ein erschreckendes Reenactment mit gefilmten Zeitzeug:innen.

Gerahmt werden die exemplarischen Einzeluntersuchungen aus literatur-, medien- und kulturwissenschaftlicher Perspektive als Schlaglichter auf ein ›Doing Memory Revisited‹, denen inhaltlich wie methodisch transmediale und transgenerationale Aktualisierungen gemeinsam sind, von Autor:innen-Gesprächen und didaktischen Zugängen.

In zwei Interviews werden ge- und erfundene Biografien in Comic und Literatur thematisiert. Das österreichische Autor:induo REGINA HOFER und LEOPOLD MAURER gibt Auskunft über seine Arbeitsweise bei dem auf Tonbandinterviews von 2004 mit Maurers Großvater, der zeitlebens bekennender Nationalsozialist war, basierenden Comic *Insekten*⁴⁶ von 2019. Erläutert wird ebenso grundsätzlich, warum sich gerade das verbalgrafische Medium für bruchstückhafte Erinnerungen eignet, und konkret, wie das Motiv der Insekten eingesetzt wird – »Die stummen Zeugen« – ›Doing Memory‹ mittels *Insektenschwärmen*. Diese ›erzeugen‹ bei der Rezeption ausgerechnet visuell eine unangenehme, sogar bedrohliche Geräuschkulisse, die eine weitere quasi-transmediale Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart und damit zwischen der Generation von Täter:innen und Enkel:innen herstellt. Auch das Gespräch mit dem österreichischen Autor ALOIS HOTSCHNIG dreht sich um ein biografisches Gedächtnis, das hier allerdings umgekehrt ein Opfer des Nationalsozialismus betrifft, dessen Erinnerungen lückenhaft sind. In seinem Roman *Der Silberfuchs meiner Mutter*⁴⁷ von 2021 interessiert HOTSCHNIG das »Dilemma, nicht immer zu wissen, woraus sich die Erinnerung an das eigene Erleben speist«. Sein literarisches ›Doing Memory‹ mit *Unsicherheiten* beruht auf jahrelangen Gesprächen mit dem 1942 geborenen Schauspieler Heinz Fitz, dem er in dem Roman seine

45 Gallouët, S. 166.

46 Hofer/Maurer 2019.

47 Hotschnig 2021.

Stimme leiht, sowie Recherchen, die sich aus dessen Überlebensgeschichte ergeben. HOTSCHNIG schildert unter anderem die Entstehungsumstände, sein Erzählverfahren biografischer Alternativversionen, Erinnerungsweisen und das Wechselverhältnis zwischen ›Dichtung und Wahrheit‹. Hieraus erklären sich das achronologische Vorgehen sowie die auffälligen Revidierungen in dem Roman.

Bei den didaktischen Zugängen handelt es sich zum einen um eine von MAY NAOMI BLANK erstellte *Rückschau* zu dem von ihr durchgeführten Comic-Workshop *Grafische Geschichtsschreibung*. Im Rahmen der Tagung »Doing Memory. Visuelle, virtuelle, verbale Zugänge«, die im Dezember 2021 am Institut für Germanistik der Universität Łódź stattfand, erstellten Germanistik-Studierende unter Anleitung der Künstlerin BLANK Geschichtscomics. Zur Vorbereitung wurden im Umkreis der Lodzer Studierenden zu einem selbst gewählten historischen Thema Interviews mit Zeitzeug:innen durchgeführt und Zeitdokumente wie Fotos, Erinnerungsstücke oder Briefe gesammelt. Die Rückschau bietet Einblicke in diese praktische Einführung ins Thema ›Doing Memory‹ samt dem Umgang mit sensiblen Themen, mit möglichen Erinnerungslücken seitens der Befragten und Wissenslücken seitens der Studierenden. Zum anderen erarbeiteten gleichfalls Germanistik-Studierende an der Universität Łódź Fragen an MATTHIAS NAWRAT – Autor des Romans *Die vielen Tode unseres Opas Jurek*⁴⁸ von 2015, der im Mai 2023 für eine Lesung am Institut für Germanistik zu Gast war. In den Fokus geriet hierbei insbesondere die ungewöhnliche Erzählweise aus Enkelperspektive, in der das (Über)Leben des Opas wie weiterer Mitglieder der polnischen Familie geschildert wird. Der historische Bogen reicht von der deutschen Besetzung in Warschau, über Ausschwitz, das im Roman polnisch Oświęcim genannt wird, bis nach Opole, das deutschen Leser:innen eher als Oppeln bekannt ist, in der Nachkriegszeit, von der Volksrepublik Polen bis zum Fall des Eisernen Vorhangs, aber auch in der Gegenwart. Für die Studierenden der Auslandsgermanistik stellten hierbei die polnische Herkunft von NAWRAT, der als Zehnjähriger nach Deutschland übersiedelte, und somit die auch polnisch-deutsche Familiengeschichte einen besonderen Anreiz fürs Nachfragen dar.

Ein Großteil vorliegender Beiträge geht auf die oben genannte Tagung zurück, die in Kooperation mit der Université Paris-Est Créteil unter Zusammenarbeit mit Dr. Aleksandra Lévy-Lendzinska mittels finanzieller Unterstützung unserer Fakultäten und des DAAD – gefördert aus Mitteln des Auswärtigen Amtes – stattfand. Für die engagierte Zusammenarbeit sei Aleksandra Lévy-Lendzinska herzlich gedankt. Ein besonderer Dank gilt zuallererst den Trägerinnen, ebenso danke ich den Mitwirkenden bei der Tagung und darüber hinaus sehr – namentlich May Naomi Blank, Regina Hofer & Leopold Maurer, Alois Hotschnig

48 Nawrat 2015.

und Matthias Nawrat. Ein Dankeschön für ihren über den Studienplan hinausgehenden Einsatz gebührt gleichfalls den in der Workshop-Rückschau wie im Interview genannten Germanistik-Studierenden.

Für die Gestaltung des Einbandbilds sei der Künstlerin Regina Hofer freundlich gedankt, für die Finanzierung des Bandes den im Impressum genannten Institutionen und für die Aufnahme in der vorliegenden Reihe den Herausgeber:innen.

Literatur

- Arns, Inke/Chubarov, Igor/Sasse, Sylvia (Hg.): Nikolai Evreinov & others »The storming of the Winter Palace«. Zürich/Berlin 2016.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999.
- Chute, Hillary L.: Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge 2016.
- Coydash, Halya: »Mariupol's Holdomor Memorial Destroyed by Occupation Troops to Further Erase Ukrainian History«, in: *Milwaukee Independent* v. 26.22.2022.
- Dorn, Lena/Nekula Marek/Smyčka Václav (Hg.): Zwischen nationalen und transnationalen Erinnerungsnarrativen in Zentraleuropa. Berlin 2021.
- Erl, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart/Weimar 2005.
- Erl, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York 2004.
- Fehlfarben: Monarchie und Alltag. LP: Weltrekord/EMI 1C 064–46 150. 1980.
- Fischer, Gabriele: »(Un)doing memory – fehlendes Erinnern an Todesopfer rechter Gewalt. Rekonstruktionen anhand eines Mordes im Landkreis Esslingen 1992«, in: *SozProb* 2021/32, S. 151–166.
- Frieß, Nina/Krawatzek, Félix (Hg.): Youth and Memory in Europe. Defining the Past, Shaping the Future. Berlin/Boston 2022.
- Frahm, Ole: Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans Maus – A Survivor's Tale. Paderborn/München 2006.
- Frahm, Ole/Hahn, Hans-Joachim/Streb, Markus (Hg.): Beyond MAUS. The Legacy of Holocaust Comics. Wien/Köln/Weimar 2021.
- Funke, Hajo: Gespräch. Dokument der Holocaustleugnung – Prof. Hajo Funke zur Erstveröffentlichung der gefälschten Hitler-Tagebücher. 2023, verfügbar unter: URL <https://www.swr.de/swr2/leben-und-gesellschaft/dokument-der-holocaustleugnung-prof-hajo-funke-zur-erstveroeffentlichung-der-gefaelschten-hitler-tagebuecher-100.html> [08.05.2023].
- Goetz, John (Hg.): Die echten falschen »Hitler-Tagebücher«. Berlin 2023.
- Görtemaker, Heike B.: »Konrad Kujau und die Umdeutung Hitlers in den »Tagebüchern«, in: Goetz, John (Hg.): *Die echten falschen »Hitler-Tagebücher«*. Berlin 2023, S. 41–74.

- Gradinari, Irina: Kinematografie der Erinnerung. Band 1: Filme als kollektives Gedächtnis verstehen. Wiesbaden 2020.
- Graevenitz, Gerhart von: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes »West-östlichen Divan«. Stuttgart/Weimar 1994.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer. Frankfurt a.M. 1985.
- Heidemann, Gudrun: Sehnsüchte. Fotografische Rekurse in Literatur und Film, Paderborn 2017.
- Heidemann, Gudrun (Hg.): Lethe-Effekte. Forensik des Vergessens in Literatur, Comic, Theater und Film. Paderborn 2021.
- Henke, Daniela/Vanassche, Tom (Hg.): Ko-Erinnerung. Grenzen, Herausforderungen und Perspektiven des neueren Shoah-Gedenkens. Berlin/Boston 2020.
- Hofer, Regina/Maurer, Leopold: Insekten. Wien 2019.
- Hornberger, Barbara: Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik. Würzburg 2011.
- Hornberger, Barbara: »Geschichte wird gemacht. Eine kulturpoetische Untersuchung von »Ein Jahr (Es geht voran)«, in: Helms, Dietrich/Phleps Thomas (Hg.): *Geschichte wird gemacht*. Bielefeld 2016, S. 77–99.
- Hotschnig, Alois: Der Silberfuchs meiner Mutter. Köln 2021.
- Hubner, Elena: »Was sind kulturelle Gedächtnisräume? – Erinnern, Raum und das kulturelle Gedächtnis nach Aleida und Jan Assmann«, in: *Geographica Helvetica* 2023/78.1, S. 143–155.
- Huysen, Andreas: Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford 2003.
- Jureit, Ulrike: Generationenforschung. Göttingen 2006.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei/Schmidt, Nina/Vice, Sue (Hg.): The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives. Berlin/Boston 2018.
- Kupczyńska, Kalina/Makarska, Renata (Hg.): Handbuch polnische Comickulturen nach 1989. Berlin 2021.
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M. 1990.
- L'Horizon, Kim de: Blutbuch. Köln 2022.
- Lorenz, Matthias N.: »Literatur als Thema und Aufgabe der Germanistik. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf die Erschließung eines Forschungsfeldes«, in: Lorenz, Matthias N./Thomas, Tanja/Virchow, Fabian (Hg.): *Rechte Gewalt erzählen. Doing Memory in Literatur, Theater und Film*. Stuttgart 2022, S. 3–28.
- Mitchell, Don: Cultural Geography. A Critical Introduction. Malden 2000.
- Nawrat, Matthias: Die vielen Tode unseres Opas Jurek. Reinbek bei Hamburg 2015.
- Ogiienko, Vitalii (Hg.): The Holodomor and the Origins of the Soviet Man. Reading the Testimony of Anastasia Lysyets. Aus dem Ukrainischen von Alla Parkhomenko and Alexander J. Motyl. Stuttgart 2022.
- Parnes, Ohad/Vedder, Ulrike/Weigel, Sigrid (Hg.): Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie. Paderborn 2005.

- Penkwitt, Meike: ›Erinnern und Geschlecht‹, in: *Freiburger FrauenStudien* 2006/12.19, S. 1–26.
- Platthaus, Andreas: ›Das Kriegskind Comic‹, in: icon Düsseldorf (Hg.): *Krieg und Migration im Comic. Interdisziplinäre Analysen*. Bielefeld 2020, S. 13–20.
- Radonić, Ljiljana/Uhl, Heidemarie (Hg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*. Bielefeld 2016.
- Schmid, Johannes C. P.: *Frames and Framing in Documentary Comics*. Cham 2021.
- Spiegelman, Art: *MetaMaus. A Look Inside a Modern Classic*, Maus. New York 2011.
- Thomas, Tanja/Virchow, Fabian: ›Doing Memory an rechte Gewalt in Medienkulturen. Grundzüge eines interdisziplinären Forschungsprogramms‹, in: Lorenz, Matthias N./Thomas, Tanja/Virchow, Fabian (Hg.): *Rechte Gewalt erzählen. Doing Memory in Literatur, Theater und Film*. Stuttgart 2022, S. 29–51.
- Tuna, Zeynep/Wischhoff, Mona/Zinsmaier, Isabelle (Hg.): *Bezeugen. Mediale, forensische und kulturelle Praktiken der Zeugenschaft*. Berlin 2022.

I. Ludische Strategien

Kalina Kupczyńska

Sacrum, Profanum, Parodie – Comic-Narrationen über den Warschauer Aufstand 1944

Abstract

Der Beitrag untersucht Repräsentationsformen des Warschauer Aufstands 1944 in ausgewählten polnischen Comicproduktionen nach 2000. Drei Comics werden in den Sektionen ›Sacrum‹, ›Profanum‹ und ›Parodie‹ vor dem Hintergrund der »martyrologischen Offensive« (Nijakowski 2008) in der polnischen Geschichtspolitik analysiert. Der Fokus liegt auf der Frage, wie sich der Comic als hybrides popkulturelles Medium und ein Medium des kulturellen Gedächtnisses im umkämpften Terrain politischer Deutungen des »nationalen Traumas« (Borodziej 2001) des Warschauer Aufstands positionieren kann. **Schlüsselwörter:** Warschauer Aufstand 1944, polnische Erinnerungspolitik, Geschichtspolitik, Geschichtcomic

1. Aufstand

Der Warschauer Aufstand von 1944 schreibt sich in eine lange Tradition der polnischen Aufstände ein; zu nennen wären unter anderem der Kościuszk-Aufstand von 1794 (auch russisch-polnischer und preußisch-polnischer Krieg genannt), der November-Aufstand von 1830, der Januar-Aufstand von 1863 – die zwei Letzteren gerichtet gegen das zaristische Russland.¹ Der Historiker Władysław Bartoszewski hat den Aufstand 1944 in einer Rede als »eines der symbolischen Glieder in der Kette des Kampfs um die Unabhängigkeit und Souveränität Polens«² bezeichnet. Diese Tradition lässt sich auch in den Biografien der Soldat:innen des Warschauer Aufstands erkennen – in vielen Fällen ist eine Fortsetzung der Familientradition bei der Teilnahme an Aufständen zu beob-

1 Vgl. Borodziej 2001, S. 8f.

2 »Es ist eine Tatsache, daß der Warschauer Aufstand im damals von Hitlerdeutschland besetzten Europa die einzige militärische Operation von derart großer Kraft, Intensität und Tragweite war, an der unmittelbar einige zehntausend und mittelbar einige hunderttausend Menschen beteiligt waren.« Bartoszewski 1986, S. 269.

achten.³ Włodzimirz Borodziej schreibt in seiner Studie *Der Warschauer Aufstand 1944*: »In der nicht gerade ruhigen Geschichte Polens der letzten Jahrhunderte gibt es kaum ein Ereignis, das mit dem Trauma des Warschauer Aufstands vergleichbar wäre.«⁴ Der Historiker betont vor allem die lange Vorbereitung des Aufstands und das Ziel der Erhebung, die ›polnische Frage‹ auf der internationalen Ebene mit einem Coup diametral zu verändern.⁵ Der Aufstand der grob geschätzt 40.000 meist unbewaffneten Soldat:innen sollte innerhalb von 48 Stunden die Naziherrschaft beenden und Sowjetrußland zu einer Revision seiner Polenpolitik zwingen.⁶ Nach 63 Tagen ergab sich die Führung des Aufstands, etwa 15.000 Soldat:innen gerieten in deutsche Gefangenschaft, die Zahl der Opfer in der Zivilbevölkerung wird auf bis zu 200.000 geschätzt, etwa 16.000 Aufständische sind umgekommen oder wurden vermisst. In der polnischen Historiografie ist die Frage der Zweckmäßigkeit des Aufstands nach wie vor Gegenstand von Debatten, was das Kollektivtrauma, von dem Borodziej schreibt, umso größer erscheinen lässt.

In der polnischen Erinnerungskultur und in den Deutungskämpfen nach 1989 spielt der Warschauer Aufstand eine prominente Rolle, und wird, wie die Kulturwissenschaftlerin Maria Kobielska in ihrer Monografie schreibt – neben dem stalinistischen Mord an polnischen Offizieren in Katyń und dem Kriegszustand von 1981 – als ein zentraler Einschnitt behandelt.⁷ 2004 wurde das Museum des Warschauer Aufstands eröffnet und ein Jahr später ein Wettbewerb für den besten Comic über den Aufstand initiiert. Als Ehrengesitzenden der Jury wählte man den Comicautor Henryk Chmielewski (1923–2021), der als Soldat am Aufstand beteiligt war und zugleich bis heute als ›Papa‹⁸ des polnischen Comics gilt. Ebenfalls 2005 wurde beim Polnischen Institut für Filmkunst ein Drehbuchwettbewerb für einen Film über den Warschauer Aufstand ausgeschrieben, bei dem zwei Drehbücher prämiert wurden, beide »erforderten erhebliche finanzielle Auslagen, weswegen eine Umsetzung unterblieben ist.«⁹

Als Ergebnis des vom Museum organisierten Comic-Wettbewerbs sind 2005 und 2006 in einem Nischenverlag zwei Anthologien mit dem Titel *Episody Powstania Warszawskiego* [Episoden des Warschauer Aufstands] erschienen, von 2008 bis 2012 brachte der internationale Egmont Verlag fünf weitere An-

3 »[D]ie überwältigende Mehrheit der Teilnehmer des Aufstands – d. h. junge Leute – war in der unabhängigen Republik Polen in großer Achtung vor den patriotischen Traditionen der Unabhängigkeitskämpfe und Aufstände erzogen worden.« Ebd., S. 266.

4 Borodziej 2001, S. 8.

5 Vgl. ebd., S. 13.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. Kobielska 2016.

8 Henryk Chmielewski ist in der polnischen Kultur als ›Papcio Chmiel‹ bekannt.

9 Król 2019, S. 177. Der Artikel bietet einen kurzen, aber fundierten Überblick über die Produktion und Rezeption der Filme zum Warschauer Aufstand.

thologien mit den im Wettbewerb ausgezeichneten Comics heraus.¹⁰ 2007 erschien eine sehr sorgfältig vorbereitete Anthologie mit dem schlichten Titel 44. In den Anthologien findet man unterschiedliche Zeichenstile, erzählt wird aus der Perspektive von Soldat:innen der Armia Krajowa [Polnischen Heimatarmee], von am Aufstand beteiligten Kindern, von Zivilist:innen und, viel seltener, von deutschen Soldaten. Viele der gezeichneten Geschichten basieren auf Informationen aus Interviews mit den Aufständischen, die sich im Museums des Warschauer Aufstands im Oral History Archiv befinden.¹¹

Die Anzahl und der Umfang der Anthologien bezeugen ein überdurchschnittlich großes Interesse an der Darstellung dieses konkreten historischen Ereignisses, kein anderes Einzelereignis hat bisher so viel Platz im polnischen Comic bekommen. Die Darstellung des Warschauer Aufstands wurde schnell zu einem Hauptthema für den polnischen Geschichtcomic der 2000er Jahre, wodurch das Medium Comic zum Exerzierplatz der polnischen Geschichts- und Erinnerungspolitik wurde. Wie die Comicautor:innen mit dem patriotischen Bildungsauftrag umgegangen sind, möchte ich im Folgenden an einigen Beispielen kurz darstellen. Ich fokussiere mich auf drei Bereiche: ›Sacrum‹, ›Profanum‹ und Parodie.

2. Sacrum: Ruinen, National(super)helden und Comics

2007 gab das Museum des Warschauer Aufstands die Anthologie 44 heraus. Der Direktor des Museums betonte in einer kurzen Notiz, dass die Publikation die Gefühle der jungen Generation ausdrückt, deren Großväter im Aufstand gekämpft haben, und damit Warschauer ›Superhelden‹ waren.¹² Hier klingt schon an, was ich als ›Sacrum‹ bezeichnen möchte, und zwar die Heroisierung der Aufständischen als fester Bestandteil des kulturellen und sozialen Gedächtnisses, die die Narration über den Aufstand prägt.¹³ Diese Heroisierung erfuhr auch

10 Einen detaillierten Überblick über die einzelnen Anthologien bietet de Bruyn 2010, S. 57–59.

11 Ein grafisch wie inhaltlich interessanter Comic, den ich hier aus Platzgründen nicht analysiere, ist *Powstanie. Za dzień, za dwa*. [Der Aufstand. Noch einen Tag, noch zwei] von Krzysztof Gawronkiewicz (Z) und Marzena Sowa (S) aus dem Jahr 2014, erschienen in polnischer und französischer Fassung. Der Comic erzählt den Aufstand »aus der Perspektive mehrerer Protagonist:innen, die im selben Warschauer Mietshaus wohnen.« Die Figuren »verkörpern unterschiedliche Haltung gegenüber der Ausnahmesituation der Besatzungszeit und sollen die Vielfaltigkeit von Kriegserfahrungen darstellen.« Czaja 2021, S. 61.

12 Jan Ołdakowski: »Przede wszystkim jednak antologia jest wyrazem emocji młodego pokolenia, którego dziadkowie – Powstańcy – to właśnie warszawscy ›super-bohaterowie.« [Die Anthologie drückt in erster Linie die Gefühle der jungen Generation aus, deren Großväter – die Aufständischen – ebensolche Warschauer ›Superhelden‹ waren]. Truściński 2007, S. 5.

13 Vgl. de Bruyn 2010, S. 47.