

THEMATISCHER SCHWERPUNKT: Angst und Mut

<https://doi.org/10.18778/2196-8403.2020.01>

BRIGITTE SCHULTZE

Angst als Textspur und Bildspur in Graphic Novels zum historischen Geschehen des 20. Jahrhunderts

Neben vielen anderen Charakterisierungen, etwa ‚Jahrhundert der Diktatoren‘, ist für das 20. Jahrhundert wahrscheinlich auch die Formulierung ‚Jahrhundert der Angst‘ gerechtfertigt. Dieser Beitrag ist ein erster Versuch, die Darstellung von *Angst* in verbal-piktoralen Narrativen zu erschließen. Text- und Bildspuren zu *Angst* – politisch genutzte Techniken der Angsterzeugung einerseits und bis zu dauerhafter Traumatisierung gehende Angsterfahrung andererseits – sind in vielen Graphic Novels zur Geschichte des 20. Jahrhunderts ein wesentliches Deutungsangebot. Obwohl ästhetisch und intellektuell anspruchsvoll, somit ein Angebot zur Aufarbeitung von Geschichte, ist diese Fokussierung von *Angst* der Forschung bislang entgangen. Diese Untersuchung betrifft erlebte und erlittene Geschichte vom Ersten Weltkrieg bis zur Wendezeit um 1989. In einer Auswahl von fünf Graphic Novels deutscher, französischer, polnischer und tschechischer Experten des Genres, bieten gerade die Bildspuren atmosphärische Dichte, Genauigkeit und zugleich Offenheit für weitere Interpretation.

Schlüsselwörter: JAKUES TARDI, JAROSLAV RUDIŠ, SIMON SCHWARTZ, Graphic Novel, verbal-piktoraler Paratext, Traumatisierung, Berliner Mauer, Ostmitteleuropa

Angst (anxiety / fear) as verbal and pictorial trace in graphic novels on historical events of the 20th century

Next to many other characterizations, e.g. ‘century of dictators’, the wording ‘century of anxiety’ is probably likewise justified for the Twentieth century. This contribution is a first attempt at inquiring into the presentation of *anxiety* in verbal-pictorial narratives. Verbal and pictorial traces of anxiety (fear) – i.e. techniques of causing anxiety (fear) for political ends on the one hand and experience of anxiety (fear) on the other hand – are a substantial meaning making offer in many graphic novels on the history of the 20th century. Though esthetically and intellectually demanding, hence an offer of reappraisal

of the past, so far, the topic of anxiety (fear) has escaped the attention of research projects. This study concerns history experienced and endured from World War One to the time of change around 1989. In a choice of five graphic novels by German, French, Polish and Czech experts of the genre, especially pictorial traces of *Angst* offer atmospheric density, precision and, at the same time, openness for further interpretation.

Keywords: JAKUES TARDI, JAROSLAV RUDIŠ, SIMON SCHWARTZ, Graphic Novel, verbal-pictorial paratext, traumatization, Berlin Wall, Central East Europe

Strach jako ślad tekstowy i graficzny w powieściach graficznych dotyczących historii XX wieku

Dla XX wieku, obok wielu innych określeń, jak np. ‘stulecie dyktatorów’, można uznać za właściwe sformułowanie ‘stulecie strachu’. Niniejszy artykuł jest pierwszą próbą opisu tematyki *strachu* w narracjach tekstowo-graficznych. Ślady tekstowe i graficzne dotyczące strachu – począwszy od politycznie wykorzystywanych technik wytwarzania strachu, a kończąc na doświadczeniu strachu prowadzącym do trwałej traumatyzacji – stanowią jedną z głównych treści znaczeniowych w powieściach graficznych na temat historii XX wieku. Będąc estetycznie i intelektualnie wymagającym zagadnieniem – jako oferta do przerabiania historii – temat strachu nie był do tej pory przedmiotem badań naukowych. Niniejszy artykuł dotyczy przeżywanej i doznawanej historii od I wojny światowej do przełomowego roku 1989. W dokonanych wyborze pięciu noweli graficznych autorstwa niemieckich, francuskich, polskich i czeskich twórców ślady graficzne oferują atmosferyczną zwartość, dokładność i pole do dalszych interpretacji.

Słowa kluczowe: JAKUES TARDI, JAROSLAV RUDIŠ, SIMON SCHWARTZ, powieść graficzna, paratekst słowno-obrazowy, traumatyzacja, Mur Berliński, Europa Wschodniośrodkowa

Einleitung: Multimediale Bedeutungsbildung mit sichtbaren und verdeckten Äußerungen von Angst

Durch die Ereignis- und Verlaufsgeschichte begründet, wird das 20. Jahrhundert in geschichts- und literaturwissenschaftlichen Arbeiten und journalistischen Beiträgen, auch in fiktionalen und halb-fiktionalen Texten, durch zahlreiche bündige Formulierungen charakterisiert. Man denke an die sprichwörtlich verwendete deutsche Übersetzung von Nadežda Mandel’štams *Vospominanija* [Erinnerungen]: *Das Jahrhundert der Wölfe* (KEMP 2009:622).¹ Vieles spricht dafür, dass auch Angst – einerseits als politisch gewollte Erzeugung von Angst (vgl. WIESBROCK 1967:19), andererseits als individuelle und kollektive Erfahrung (vgl. CHEVALLIER 1930) – zu den Grundmerkmalen des 20. Jahrhunderts

¹ In eine ähnliche Richtung zielt der Befund von ‚Brutalisierung‘ als Verhaltensmerkmal (vgl. SCHULTZE 2004).

zu zählen ist. Als materialreiche, bislang offensichtlich noch nicht ‚themenbezogen‘ erschlossene Textquellen sind hier Graphic Novels (Comics), d.h. verbal-piktorale Narrative, gewählt. Es interessieren vor allem die Verfahren der Darbietung und die Einblicke in Angsterzeugung und Angsterfahrung im Kontext der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Angst ist teilweise im Medium Sprache, als Textspur, teilweise auch vorrangig oder ausschließlich im bildlichen Medium, als Bildspur, exponiert. In vielen Fällen ergibt sich Bedeutungsbildung aus dem Zusammenwirken beider Komponenten.²

Die allgemeinen Befunde zu den eingesehenen Textquellen (den fünf Fallstudien und weiteren multimedialen Narrativen) sind diese: In graphischen Narrativen (Graphic Novels, Comics) zu den Kriegen und Diktaturen des 20. Jahrhunderts nehmen Textspuren und Bildspuren von Angst beträchtlichen Raum ein. Angst wird direkt benannt, auch in ihrer Wirkweise bestimmt. Angst ist überdies hinter parasprachlichen Äußerungen und in bildlichen Komponenten fassbar. In nicht wenigen international verbreiteten Graphic Novels sind Text- und Bildspuren von Angst entscheidend an intellektueller, emotionaler und ästhetischer Bedeutungsbildung beteiligt.³ Auch da, wo Angsterleben und mit Angst verbundene Traumata an Einzelfiguren dargestellt werden, geht es zumeist um Gruppenerfahrungen. Soweit erkennbar, ist dieser Akzent in Graphic Novels des 20. Jahrhunderts bislang zwar in einzelnen Texten, z.B. in JACQUES TARDIS (1993/2014): *C'était la guerre des tranchées* / JACQUES TARDIS (2013): *Grabenkrieg*, nicht aber als umfassende Thematik erkannt worden.

In den hier interessierenden deutschen, französischen, polnischen und tschechischen Texten ist jeweils ein einsilbiges Wort Bedeutungsträger der wortgestützten Spur: das deutsche Wort ‚Angst‘, das französische Wort *la peur* und *strach* in den polnischen und tschechischen Beispielen. Vokabular mit teilweise ähnlicher Bedeutung, z.B. ‚Furcht‘ im Deutschen, *l'angoisse* im Französischen und *obawa* [Angst, Furcht, Besorgnis] im Polnischen, kommen entschieden seltener vor, sind darüber hinaus in der Regel als Erfahrungen konkreter einzelner Situationen, nicht aber der Gesamtsituation genannt. Parasprachliche Artikulationen von Angst (Interjektionen, Onomatopöien wie AH!) weisen von der Sache her unterschiedliche Grade semantischer Eindeutigkeit auf. Oft

² Soweit erkennbar, liegen zu der hier vorgenommenen Texterschließung keine Modelluntersuchungen vor.

³ Es fällt auf, dass ‚Mut‘ in den hier zu betrachtenden Texten relativ selten direkt benannt ist. Fälle von persönlichem Mut kommen – ohne als solche bezeichnet zu werden – in manchen ‚Angst überwindenden‘ Entscheidungssituationen vor.

klingen Angst, Überraschung, Ratlosigkeit und vieles mehr gleichzeitig an. Verdeckte Spuren von Angst sind z.B. in Fragen fassbar. In vielen Panels oder anders angelegten Textseiten der Graphic Novels ergänzen verbale Bekundungen und bildlicher Ausdruck von erlebter Angst (z.B. in einem angst erfüllten Gesicht) einander. Angst kann aber auch hinter sachlichen Mitteilungen zu ahnen sein. In bildlichen Komponenten sind außer Mimik auch Gestik und Körperhaltung überaus informativ. Unter den bildlichen Komponenten ist die Mimik besonders aussagehaltig. Hier sei erwähnt, dass Angst zu denjenigen Grundbefindlichkeiten des Menschen gehört, die am ehesten in einer kulturunspezifischen Mimik fassbar sind. Die politisch betriebenen Mechanismen der Angsterzeugung kommen in den einzelnen Fallstudien auf unterschiedliche Art und mit unterschiedlicher Deutlichkeit zum Ausdruck.

Textkorpus und Begrifflichkeit

Die Text- und Bildspuren von Angst sollen in fünf zwischen 1993 und 2014 entstandenen Graphic Novels aufgezeigt und mit Blick auf das Vorkommen und die sprachlichen und piktoralen Verfahren der Darstellung von Angst sowie die erkenntnisstiftende Leistung der multimedialen Textspur befragt werden. Es geht um graphische Erzählungen, die teilweise durch dokumentarisches Material und Bezüge zu weiteren medialen Formen (Filmen, Werken der bildenden Kunst) semantisch angereichert sind.⁴

Das erste Fallbeispiel betrifft die Dauerbelastung durch elementare Angst während des ‚Grabenkriegs‘ im Ersten Weltkrieg sowie damit verbundene Traumata: JACQUES TARDI (1993/2014): *C’était la guerre des tranchées* [Grabenkrieg]. Im zweiten Text folgen auf traumatisierende Erlebnisse im Konzentrationslager Auschwitz weitere angstbesetzte Situationen in Europa und Amerika: REINHARD KLEIST (2012): *Der Boxer. Die wahre Geschichte des Hertzko Haft. Nach dem Buch „Eines Tages werde ich alles erzählen“ von Alan Scott Haft*. Menschliches Dasein in permanenter Angst ist im Warschau unmittelbar vor dem Aufstand vom 1. August 1944 gestaltet: KRZYSZTOF GAWRONKIEWICZ / MARZENA SOWA (2014): *Powstanie. 1. Za dzień, za dwa* [Aufstand. 1. In einem, in zwei Tagen]. Im vierten Beispiel geht es um Angstneurosen eines Zivilisten nach Erfahrungen während des Zweiten Weltkriegs: JAROSLAV RUDIŠ / JAROMÍR 99 [= JAROMÍR ŠVEJDÍK] (2006/2011): *Alois Nebel. Kreslená románová trilogie*

⁴ Für umfassende Hilfe bei der Materialbeschaffung und der Herstellung des Manuskripts bedanke ich mich bei Beata Weinhausen.

[JAROSLAV RUDIŠ / JAROMÍR 99 (2012): *Alois Nebel*]. Im fünften Text ist Angst nicht direkt benannt. Sie ist ausschließlich in bildlichen Komponenten fassbar – einerseits als Angsterfahrung ‚ausreisewilliger‘ DDR-Bürger kurz vor 1989, andererseits als ein ganzes Zeichensystem bzw. ein Bündel politischer Mechanismen zur Erzeugung von Angst: SIMON SCHWARTZ (2009, erweiterte 8. Auflage 2017): *drüben!*

Das Phänomen der Angst wird also in Verbindung mit verschiedenen Knotenpunkten der Geschichte ausgelotet. Eine terminologische Bestimmung von Angst, d.h. Angsterfahrung, die allen Texten gerecht werden könnte, lässt sich nicht finden. Vom Grundverständnis des Wortes – ‚Enge‘, ‚Beklemmung‘ (vgl. lat. *angustus, angustiae*) – ausgehend, ist hier eine reaktiv entstehende, zumeist real erlebte Erfahrung extremer, umfassender Bedrohung gemeint. Der einzelne Mensch, ggf. ein Kollektiv, sieht sich einer Situation ausgesetzt, gegen die er sich nicht wehren kann. Neben Angsterfahrungen, die überwunden werden, stehen aus Angsterleben hervorgegangene Traumata (‚Verwundungen‘, ‚Beschädigungen‘),⁵ die ein ganzes Leben begleiten. Die Mechanismen zur Angsterzeugung – Bedrohung, Einschüchterung, Terror und anderes mehr – sind in den Texten in der Regel nicht benannt. Sie sind in bildlichen Komponenten gegeben, die aktive Leser gemäß ihrer graphischen Kompetenz, ggf. auch gemäß ihrer Vertrautheit mit historischen Kontexten, aufnehmen werden.

Zum begrifflichen Instrumentarium dieses Analysevorhabens gehören neben Multimodalität, Graphic Novel, Comic(s), Haupttext und Paratext. Da der in linguistischen Arbeiten bevorzugte Terminus ‚Multimodalität‘ ein sehr breites Forschungsfeld beschreibt, das hier so nicht benötigt wird,⁶ scheint der literaturwissenschaftliche Begriff ‚Multimedialität‘ angemessen. Es geht vor allem um

⁵ Das Thema (auch Motiv) der Angst ist offensichtlich vor allem in Erzähltexten (Romanen, Kurzgeschichten usw.) erschlossen worden. HORST S. DAEMMRICH und INGRID DAEMMRICH (1987:35-38) skizzieren die Funktion von Angst sowie charakteristische künstlerische Verfahren der Darstellung in Prosagenres wie Schauerroman und Gothic Novel. Darstellungen, welche „die unterschiedlichen Kunstgattungen überschreite[n]“, d.h. Formen multimedialer Gestaltung, sehen HÄFNER und RANABAUER (1967:89-93) insbesondere bei ‚Trauma und Gewalt‘ gegeben. Angst ist in diesem Fall impliziter Bestandteil von ‚Trauma und Gewalt‘, d.h. Gewalterzeugung wie auch Gewalterfahrung. Diese Konstellation gilt für mehrere der fünf Graphic Novels.

⁶ Vgl. die einleitenden Ausführungen von NINA-MARIA KLUG und HARTMUT STÖCKL im Handbuch *Sprache im multimodalen Kontext* (2016:25): „Multimodale Texte

das Zusammenwirken verbaler (textueller) und piktoraler (bildlicher) Komponenten. Mit Blick auf die deutungsgebende Rolle von Onomatopöien in vielen graphischen Narrativen sind akustische Anteile mit zu bedenken.

Der Terminus Graphic Novel wird hier im Sinne von TABACHNICKS Handbuch (2017:1) verstanden:

An extended comic book freed of commercial constrictions [...] able to tackle complex and sophisticated issues using all the tools available to the best artists and writers – [...] one of the most exciting areas of humanistic study today.

Dieses Verständnis betont den Unterschied zu seriellen, der Massenkommunikation dienenden, rasch zu rezipierenden Comics. Es geht von einer gewissen graphischen Kompetenz der Leser und Leserinnen (vgl. SCHULTZE 2017b:195f.) ebenso von der Bereitschaft aus, ästhetischen, emotionalen und intellektuellen Gewinn aus wiederholter Lektüre zu erzielen.

Die terminologische Festlegung wurde für das vorliegende Projekt gewählt: die fünf Texte sind sowohl in den Editionen selbst als auch in Besprechungen abwechselnd als ‚Graphic Novel‘ oder ‚Comic‘ ausgewiesen. Es können auch beide Begriffe in der gleichen Publikation vorkommen. Das ist teilweise in einer Verwendung der Termini als Synonyme begründet, liegt aber auch an unterschiedlichen Vorstellungen von Dachbegriffen und Subkategorien.⁷ ‚Paratext‘ ist verstanden als ein Ensemble verbaler und piktoraler Komponenten neben dem Haupttext (vgl. SCHULTZE 2018b:144-146). Der Terminus umfasst die Bestandteile des gedruckten Buches (*carrier media*) wie Vorder- und Rückendeckel, Klappentext, Titelseite, Seite mit Impressum sowie funktional unterschiedenes Informationsmaterial in der Art von Titel und Untertitel, Widmung, Inhaltsverzeichnis, Vorwort, Appendix und anderes mehr. Die Bestandteile des Paratextes können multimedial angelegt sein, d.h. verbale und piktorale

[...] beruhen wesenseigen auf der semantischen und funktionalen Verknüpfung bzw. wechselseitigen Integration verschiedener Zeichenmodalitäten – wie Sprache, Bild, Musik, Geräusch in einem textuellen Rahmen (z.B. in Film, Comic oder illustrierter Zeitschrift). Multimodalität schließt aber auch die Realisierung einer Zeichenmodalität in unterschiedlichen Medien (wie z.B. Sprache in Schrift, Rede und Gesten) sowie die Kombination mehrerer medialer Formate [...] ein.“

⁷ In der Forschung gibt es zum einen die Tendenz, ‚Graphische Erzählung‘ (*Graphic Narrative*, vgl. STEIN / THON 2013) als Dachbegriff (*umbrella term*) zu verwenden, ‚Graphic Novel‘, ‚Comic‘, ‚Manga‘ und andere Formen als Subtypen (-genres) zu sehen. Häufig ist jedoch auch *Comic(s)* bzw. *Comic Art* der bevorzugte Dachbegriff, dem ‚Graphic Novel‘ als Subgenre zugeordnet ist.

Komponenten aufweisen. Paratext und Haupttext sind ggf. in der Weise intra-textuell aufeinander bezogen (vgl. BROICH/PFISTER 1985:49f.), dass Passagen des Haupttextes in dieser oder jener Komponente des Paratextes zitiert werden. Die paratextuelle Anlage der hier zu betrachtenden Fallstudien steht für ein Spektrum von Möglichkeiten. Während die Graphic Novel von SIMON SCHWARTZ, *drüben!*, fast ohne Paratext auskommt, sind in TARDIS *C'était la guerre des tranchées* [Grabenkrieg] und REINHARD KLEISTS *Boxer* Bestandteile verbalen und bildlichen Paratexts (Einführung, Widmung, Impressum, Appendix usw.) entscheidend am Deutungsangebot beteiligt. So sind auch paratextuelle Komponenten nach ihrem Anteil an der Text- und Bildspur zur Angst zu befragen.

JACQUES TARDI: *C'était la guerre des tranchées* [Grabenkrieg]

In JACQUES TARDIS Graphic Novel (Album, eine im Umfang begrenzte, großformatige Publikation) *C'était la guerre des tranchées* [Grabenkrieg] ist *la peur* [Angst] eine kohärenzbildende Textspur. Die erste Nennung dieses Wortes gibt es auf der ersten Textseite, in der Einleitung des Autors, d.h. im Paratext (vgl. TARDI 2014:[5]).⁸ Die letzte Erwähnung findet sich auf der letzten Seite des Albums, im Anhang, in einer Auflistung von Filmen und Büchern, die das Projekt inspiriert haben, somit nochmals im Paratext.⁹ In der Textspur wird *la peur* vierzehnmal genannt, davon elfmal im Haupttext. Dadurch, dass diese Nennungen über die ganze graphische Erzählung verteilt sind (auf Seite 124 von 126 Seiten ist das Wort nochmals verwendet), kann der Eindruck von Omnipräsenz dieses starken Affekts entstehen. Die Textspur ist durch einige sinnverwandte Wörter verstärkt, z.B. das Verb *craindre* (TARDI 2014:66) [fürchten]. In vielen bildlichen Komponenten ist Angst gleichfalls wahrnehmbar. Auch wenn sich

⁸ In diesem Beitrag wird, mit wenigen Ausnahmen, aus der zweiten Auflage zitiert, deren Haupttext in den verbalen Komponenten nahezu identisch mit der ersten Auflage (1993) ist (vgl. SCHULTZE 2017b:201, 205, 226). Mehrere der hier in Bezug auf Text- und Bildspuren erschlossenen Graphic Novels haben keine Seitenzählung. Teilweise sind nur paratextuelle Komponenten ungezählt. Erschlossene Zählung ist in eckige Klammern gesetzt.

⁹ Der Anhang mit bibliographischen Daten („filmographie“, „bibliographie“) ist nur in der Erstausgabe enthalten (vgl. TARDI 1993:[127]; SCHULTZE 2017a:52). Die vergleichend hinzugezogene 2. Auflage der deutschen Übersetzung bietet beide Nennungen von Angst in der paratextuellen Rahmung (vgl. TARDI 2013:4, 125).

die Leserrezeption schwer beziffern lässt, gibt es Bildspuren, bei denen von Konsens der Rezipienten ausgegangen werden darf.

Die Text- und Bildspuren von Angst verweisen ohne Frage auf den Entstehungszusammenhang von *C'était la guerre des tranchées* [Grabenkrieg], insbesondere auf Trauma und Traumatisierung durch „langwährende Dauerbelastung durch elementare Angst, wie sie [...] der Fronteinsatz bringen kann“ (HÄFNER / RAUABAUER 1967:80). Bleibende Traumatisierung war das Schicksal von TARDIS Großvater, der den Ersten Weltkrieg in einem Bombenkrater überlebt hatte, dadurch nur noch „stumm dahinvegetierte“ (SCHULTZE 2017b:201). Durch den jahrelangen Anblick dieses nurmehr physisch anwesenden Großvaters traumatisiert (das prägende Kindheitserlebnis), hatte TARDI die Graphic Novel als Mittel zur Traumabewältigung gewählt (vgl. SCHULTZE 2017b:202). Das durch Erzählungen der Großmutter weitervermittelte persönliche Erleben des Kriegs (vgl. TARDI 2014:29; KNAPP 2019:12) ist durch umfassendes Quellenmaterial – Bücher, Schwarz-Weiß-Filme, Fotografien (vgl. MARIE 2008:8, 10f.), Hilfestellungen eines Experten zum Ersten Weltkrieg (vgl. SCHULTZE 2017a:52, bes. Anm. 11) – von einem individuellen Zeugnis in eine gültige künstlerische Aussage zu menschlicher Dummheit und Unverbesserlichkeit in jedem Krieg erweitert. Etwas wie die Essenz des Leids der Soldaten ist in TARDIS Einleitung so zum Ausdruck gebracht:

[S]uccession de situations non chronologiques, vécues par des hommes manipulés et embourbés, visiblement pas contents de se trouver où ils sont, et ayant pour seul espoir de vivre une heure de plus, souhaitant par-dessus tout rentrer chez eux... en un mot, que la guerre s'arrête! Il n'y a pas de „héros“, pas de „personnage principal“, dans cette lamentable „aventure“ collective qu'est la guerre. Rien qu'un gigantesque et anonyme cri d'agonie. (TARDI 2014:[5])

[Eine Abfolge von nicht chronologischen Situationen, erlebt von Männern, die manipuliert sind und im Morast stecken geblieben, erkennbar nicht zufrieden mit dem Ort, an dem sie sind, und mit der einzigen Hoffnung, eine Stunde länger zu leben, über alles hoffend, zu ihnen zurückzukehren... in einem Wort, daß der Krieg aufhört! Es gibt keine ‚Helden‘, keine Hauptperson in diesem beklagenswerten kollektiven Abenteuer, das der Krieg ist: Nichts als ein gigantischer und anonymer Todesschrei.]¹⁰

Die erwähnte erste Nennung des Wortes *la peur* [Angst] in dieser Einleitung bezieht sich auf die Aussagekraft von Kriegsfotos, d.h. Bildquellen, die der Experte Jean-Pierre Verney TARDI überlassen hatte: „clichés de pauvres types,

¹⁰ Im Folgenden sind, sofern nicht anders angezeigt, alle Übersetzungen aus dem Französischen, Polnischen und Tschechischen von mir.

allemands, ou français, au regard perdu, car malgré la pose, *l'angoisse et la peur* restent visibles“¹¹ (TARDI 2014:[5]) [Aufnahmen von armen Kerlen, Deutschen oder Franzosen, mit leerem Blick, denn trotz der Pose bleiben Qual und Angst sichtbar]. Diese Zeilen enthalten Lese- und Sehhilfen für Rezipienten: die allgegenwärtige Angst in und hinter den piktoralen Komponenten zu entdecken. In der paarigen Formel *l'angoisse et la peur* ist Angst auf spezifische Weise in den Blick gebracht. *l'angoisse* bezeichnet oft bestimmte Formen von Angst, etwa Todesangst (, -qual‘, , -furcht‘). Die Zeilen der Einleitung veranschaulichen zugleich die enge Verbindung von Haupttext und Paratext in *C'était la guerre des tranchées* [Grabenkrieg] (vgl. SCHULTZE 2017b:203, 205; SCHULTZE 2018b:573).

Die Verbindung von Haupt- und Paratext ist z.B. auch in Hinweisen auf GABRIEL CHEVALLIERS 1930 ediertem Roman *La Peur* [Angst]¹² deutlich. Dieser Text ist dreimal (darunter auf der nicht paginierten letzten Seite (vgl. Anm. 9) genannt.¹³ In einem in den Haupttext eingeschalteten Exkurs, d.h. einer paratextuellen Komponente, versetzt sich der Autor TARDI in die Rolle eines für seine Kameraden Suppe herbeischaffenden Soldaten, erinnert an die Erzählungen der Großmutter, beklagt die Unfähigkeit der Menschen aus Irrtümern zu lernen (vgl. TARDI 2014:[27-30]; SCHULTZE 2017a:52f.). Überdies nennt der Autor einige seiner wichtigsten Textquellen: „Mais mon préféré reste *La Peur*, de Gabriel Chevallier“ (TARDI 2014:[30]) [Aber meine Vorliebe bleibt *La Peur* von Gabriel Chevallier].

CHEVALLIERS Roman protokolliert und reflektiert das Daseinsgefühl der Angst im Krieg. Es können nur einige Knotenpunkte im dargestellten Geschehen und einige Kernaussagen vorgestellt werden. Auch hier bildet das Wort *la peur* eine Art Rahmen um die gesamte Erzählung. Die Ausgangssituation zeigt Menschen, die – gleichsam blind – in den „großen Wahnsinn“ („la grande folie“, CHEVALLIER 1930:16) hineintaumeln: „Qui a peur? Personne! Personne encore...“ (CHEVALLIER 1930:18) [Wer hat Angst? Niemand! Noch niemand...]. Am Kriegsende erweist sich die anhaltende Erfahrung von extremer Angst als

¹¹ Die Kursivierungen in Originalzitatzen stammen von mir und dienen der Verdeutlichung der Angstspur im Text.

¹² Das Album *C'était la guerre des tranchées* [Grabenkrieg] lässt erkennen, dass TARDI CHEVALLIERS vielgelesenen Roman intensiver rezipiert hat, als die Textreferenzen vermuten lassen.

¹³ Im Haupttext zeigt ein Panel zur ‚Generalmobilmachung‘ eine jubelnde Menge und einige wenige ernste Gesichter. Die Bildunterschrift zitiert den Roman von Gabriel Chevallier: „Les hommes sont des motons [...]“ (TARDI 2014:36) [Die Menschen sind Schafe].

Haupthindernis, den Frieden wahrzunehmen und als neues Lebensgefühl zu genießen: „Nous ne sommes pas habitués encore à ne plus avoir peur“ (CHEVALLIER 1930:318) [Wir sind noch nicht daran gewöhnt, keine Angst mehr zu haben]. Für den Erzähler des Romans (er gesteht, dass Goethe und Shakespeare seine ‚Vaterländer‘ seien), der durch einen Lazarettaufenthalt für eine Weile vom Dasein in den Schützengräben befreit ist, ist Angst die alle Soldaten in den Gräben einigende Erfahrung: „Les risques que nous avons courus ensemble, la peur qui nous a secoués, nous ont unis“ (CHEVALLIER 1930:92) [Die Gefahren, die uns zusammengebracht haben, die Angst, die uns erschüttert hat, haben uns vereint.]. Das Bewusstsein dieser Schicksalsgemeinschaft im Zeichen der Angst bleibt trotz vorübergehender räumlicher Trennung (während des Lazarettaufenthalts) bestehen.

Die größte Ballung des Wortes *la peur* findet sich in einer Art Ansprache des Erzählers an eine interessierte, mit verbreiteten Denkmustern vertraute Krankenschwester. Die Krankenschwester wird mit Aussagen wie diesen konfrontiert:

Ce terme de peur vous a choquée. Il ne figure pas dans l’histoire de France – et n’y figurera pas. Pourtant, je suis sûr maintenant qu’il y aurait sa place, comme dans toutes les histoires. Il me semble que chez moi les convictions domineraient la peur, et non la peur les convictions. Je mourrais [...] dans un mouvement de passion. Mais la peur n’est pas honteuse: elle est la repulsion instinctive de notre corps, devant ce pour quoi il n’est pas fait. (CHEVALLIER 1930:123)

[Dieser Ausdruck Angst hat Sie schockiert. Er tritt in der Geschichte Frankreichs nicht auf und wird in ihr nicht auftreten. Ich bin jetzt dennoch sicher, daß er seinen Platz hätte, wie in allen Historien [Nationalgeschichten]. Es scheint mir, daß bei mir die Überzeugungen die Angst dominieren, und nicht die Angst die Überzeugungen. Ich wäre [...] in einer Regung von Leidenschaft gestorben. Aber die Angst ist nicht schändlich: sie ist die impulsive Abscheu unseres Körpers vor etwas, wofür er nicht gemacht ist. [...] Der bewußte Mut, Mademoiselle, beginnt mit der Angst].¹⁴

Bis zum Romanende werden weitere Facetten von Angst zusammengetragen. Angst wird allen Soldaten zugestanden, den französischen wie auch den deutschen. Alle sind durch ihre Angsterfahrungen psychisch und sozial deformiert: „la peur nous a rendus cruels“ (CHEVALLIER 1930:246) [Angst hat uns grausam gemacht].

¹⁴ Soweit erkennbar, sind Angst und Mut an keiner anderen Stelle des Romans in dieser Weise zueinander ins Verhältnis gesetzt.

Während in CHEVALLIERS Roman der kohärente Bericht eines Erzählers geboten wird, gibt es in TARDIS Album keinen narrativen Zusammenhang (vgl. den Hinweis auf „nicht chronologische Situationen“ in der Einleitung, TARDI 2014:[5]). Eine Folge von Episoden wird durch das übergreifende Thema von Krieg, vor allem Grabenkrieg, zusammengehalten. Viele der Episoden zeigen das Innere der Schützengräben und deren unmittelbare Umgebung, apokalyptische Zerstörung in Landschaften und Siedlungen, auch einige noch nicht eroberte Orte in Frankreich. Ein zentrales Element sind Darstellungen zum persönlichen Dasein und Ende einzelner Soldaten (vgl. SCHULTZE 2017a:52; SCHULTZE 2017b:202). Hier finden sich die meisten Aussagen zur Angst. Die Dimensionen des Weltkriegs kommen u.a. durch Bilder und Panels mit Truppen anderer Länder in den Blick (vgl. MARIE 2008:20).

Die graphische Gestaltung – schwarz-weiß und viele Grautöne – entspricht TARDIS Bildquellen: Schwarz-Weiß-Filmen und Fotografien (vgl. MARIE 2008:8, 10f.). Das scheinen die der Katastrophe angemessenen Farben zu sein (vgl. SCHULTZE 2017a:52).

Die Aussagen zur Angst finden sich zumeist in knappen Monologen oder Gedankenberichten (d.h. in Ich-Form oder Er-Form). Ähnlich wie in CHEVALLIERS Roman ist das Eingeständnis persönlicher Angst als selbstverständlich gesehen. Unterschiedliche situative und persönliche Kontexte lassen die Vorstellung mehrerer Beispiele geboten erscheinen. Neben der verbalen interessiert jeweils die graphische Komponente: das Verhältnis von artikulierter Angst zu Gesichtsausdruck, Körperhaltung etc.

In einigen solchen Selbstaussagen hören die Soldaten gleichsam in sich hinein. Stirn und Augen sind völlig oder weitgehend unter dem Helm verborgen, die Lippen geschlossen, der Körper ist reglos, wie ‚festgesetzt‘ (TARDI 2014:26, 32, 38, 61, 74). Drei Beispiele mögen dies veranschaulichen: Der gemeinsam mit seinem Kameraden Dufour als Horchposten eingesetzte Paul Carpentier erlebt, dass Dufour – unvorschriftsmäßig aus dem Schutz des Grabens herausgekrochen – mit einem Bauchschuss verwundet wird. Er holt den Verwundeten, trotz dessen inständiger Bitten, nicht zurück: „Je n’ai pas osé bouger, j’ai eu peur et puis j’avais ordre de rester ici. [...] Je ne souhaite qu’une seule chose: être tué à mon tour“ (TARDI 2014:32) [Ich habe nicht gewagt, mich zu bewegen, ich hatte Angst und außerdem hatte ich den Befehl hier zu bleiben. [...] Ich wünsche nichts weiter als eines: selbst getötet zu werden]. Angst und Tod sind wiederholt nebeneinander genannt. In Reflexionen des Soldaten Lafont („dans un coin isolé de la tranchée“ [allein in einer Ecke des Grabens]) heißt es in einem Gedankenbericht: „depuis longtemps habitué à la boue, la

peur et la mort“ (TARDI 2014:38) [seit Langem gewöhnt an den Schlamm, die Angst und den Tod]. Bei vielen Soldaten, anders als bei Offizieren, denen die Moral der Kompanie wichtiger ist als ein Menschenleben, die vermeintliche Deserteure standrechtlich erschießen lassen (vgl. TARDI 2014:51, 68, 85), bleibt der ‚moralische Kompass‘ auch in Extremsituationen erhalten. Vor einer Konfrontation mit deutschen Soldaten in offener Landschaft erfasst ein Soldat seine Situation so: „J’étais là avec hommes que je ne connaissais pas, [...], crispé sur mon fusil et j’avais peur. J’aurais voulu rentrer chez moi et j’avais honte aussi de m’appêter à tuer. J’avais honte pour moi et les autres...“ (TARDI 2014:61) [Ich war da mit Menschen, die ich nicht kannte [...], in mein Gewehr verkrampft und ich hatte Angst. Ich wollte lieber nach Hause zurückkehren und ich hatte auch Scham, dass ich bereit war zu töten. Ich schämte mich für mich und die Anderen...].¹⁵ Das mittlere von drei Panels zeigt eine in das Gewehr verkrampfte linke Hand. Die verbale und die piktorale Textspur bestätigen und verstärken einander (vgl. Abb. 1, TARDI 2013:36).



Abb. 1

Ein weiteres mit Aussagen zu Angst verbundenes Bildprogramm ist ein Soldat mit einem offenen, tiefemsten Gesicht, dessen vor Angst geweitete Augen gleichsam ins Leere schauen. Der Soldat Desbois schließt diese Bemerkungen in einen Lagebericht ein: „J’ai peur d’être tué. [...] j’ai l’impression qu’aujourd’hui je

¹⁵ Der Wunsch, heimkehren zu können („rentrer chez eux...“) [TARDI 2014:5]), ist eines von vielen Beispielen für verbalen Intratext, d.h. der engen Verbindung von Haupttext und Paratext in *C’était la guerre des tranchées* [Grabenkrieg] (vgl. SCHULTZE 2018b:573).

vais mourir...“ (TARDI 2014:42) [Ich habe Angst, getötet zu werden. [...] ich habe den Eindruck, dass ich heute sterben werde...]. Ein Panel gegen Ende der Graphic Novel veranschaulicht eine weitere Facette der allgegenwärtigen Angst. Soldaten stehen nach billigem Wein an, der auf einem Sargdeckel ausgeschenkt wird: „...ainsi tu crèveras ivre, c’est ton espoir, mais *la peur dégrise*...“ (TARDI 2014:120) [...so wirst du betrunken krepieren, das ist deine Hoffnung, aber die Angst ernüchert...].

Unter den besonders deutlichen Bildspuren von Angst sind Konfrontationen der Soldaten mit teilweise überlebensgroß gezeichneten Ratten. Ein Panel (vgl. TARDI 2014:20) zeigt den Soldaten Binet – mit Angstschweiß auf der Stirn und weit aufgerissenen Augen – mit einer zur Nachtzeit auf seiner Uniform aufgetauchten Ratte.¹⁶ Zu den besonders prägnanten Bildspuren ohne verbale Hinweise gehört z.B. auch eine Episode in einem Pariser Café im Augenblick allgemeiner Kriegseuphorie. Ein alter Mann („le seul individu lucide [...] en ce lieu?“ (TARDI 2014:37) [das einzig scharfsinnige Individuum [...] an diesem Ort?“] verweigert sich der Intonation der Marseillaise. Beschimpft und physisch bedrängt, verlässt der Alte – gebeugt, mit zutiefst erschrockenen Augen, verkrampter rechter Hand – das Café. Senkrecht stehend und selbstzufrieden betrachten mehrere Cafégäste die Flucht des gebeugten, um Verzeihung bittenden Alten (vgl. TARDI 2014:37). Diese kurze Episode zeigt, dass kritische Distanz zur ‚Dummheit‘ des Krieges in persönliche Isolation führen kann.¹⁷

Die Erschließung der Präsentation von Angst in TARDIS *Grabenkrieg* könnte außer dem Roman von CHEVALLIER auch Bilder von OTTO DIX enthalten, aus denen in dem Album zitiert wird (vgl. TARDI 2014:37).

REINHARD KLEIST: *Der Boxer. Die wahre Geschichte des Hertzko Haft. Nach dem Buch „Eines Tages werde ich alles erzählen“ von Alan Scott Haft*

In der Prosavorlage zu REINHARD KLEISTS Graphic Novel *Der Boxer* gibt es mehr Nennungen des Wortes ‚Angst‘ als in der hier zu betrachtenden multimedialen

¹⁶ Auf der Titelseite der deutschen Ausgabe (vgl. TARDI 2013) ist eine Abbildung des Kriegsordens von TARDIS Großvater (vgl. TARDI 1993) durch das Bild einer übergroßen Ratte, die sich einem Toten nähert, ersetzt. Eine piktorale Komponente aus dem Haupttext (vgl. TARDI 1993:20) ist somit im Paratext vorweggenommen.

¹⁷ Das Unverständnis der Daheimgebliebenen den Soldaten gegenüber nimmt in CHEVALLIERS Roman noch größeren Raum ein.

Adaption.¹⁸ Wie zu zeigen ist, übernimmt in der Graphic Novel wiederholt die Bildspur die verbalen Bekundungen von Angst,¹⁹ setzt auch eigene piktorale Akzente.

KLEISTS multimediale Umsetzung der Romanvorlage, der nach Tonbandaufzeichnungen von Hertzko Hafts Sohn Alan Scott Haft erstellten Biographie, zeigt eine markante Gliederung. Auf einen kurzen, nicht spezifizierten Vorspann (vgl. KLEIST 2012:5-7) folgen zwei längere Hauptteile (vgl. KLEIST 2012:8-115; 116-170) und ein kurzer Schlussteil (vgl. KLEIST 2012:171-182). Ähnlich wie in Alan Scott Hafts Buch, gibt es auch in der Graphic Novel *Der Boxer* einen umfangreichen verbalen und bildlichen Paratext. Der auf den Buchdeckeln, den Innenseiten der Buchdeckel, dem Titelblatt usw. enthaltene Paratext zitiert Bildkomponenten des Haupttexts. Zum Paratext gehört ein umfangreicher Anhang mit schriftlichem und bildlichem Informationsmaterial („Boxen im KZ“, KLEIST 2012:184-198; vgl. SCHULTZE 2018b:570f.). Hier sind Bildspuren von Angst zu entdecken, ist verdeckte Angst zu ahnen.

Die Gliederung der beiden Hauptteile der Graphic Novel ist geographisch bestimmt. Teil 1 bietet Erinnerungen Hertzko Hafts an Europa, Teil 2 gilt dem Emigrantenschicksal in Amerika. Teil 1 zeigt die brutale Machtübernahme der Nationalsozialisten in Polen, vor allem in der Gegend von Łódź, das Grauen des Vernichtungslagers Auschwitz, Hertzko Hafts Überlebenskampf in dem Lager Jawórzno als ein von einem SS-Offizier protegierter Boxer, eine Folge von Todesmärschen, die Flucht aus Polen, bizarre Lebensumstände als ‚displaced person‘ in Süddeutschland bis zur Emigration in die USA unter falschem Namen. Teil 2 bietet den mühsamen Weg einer Boxerkarriere in New York, der mit der Hoffnung verbunden ist, Leah könne von ihm erfahren, schließlich das mit verbaler und physischer Bedrohung verbundene Ende der Boxerkarriere, die Gründung einer Familie, den bescheidenen Alltag als Gemüsehändler. Bedrohung und Angst gehören somit auch zu Hertzko Hafts Erfahrungen als Boxer in den USA.

¹⁸ Im ersten Teil der Biographie (vgl. HAFT 2009:14-95) kommt nicht nur das Wort mehrfach vor (vgl. HAFT 2009:76, 81). Mit der Überschrift „Alpträume“ ist darüber hinaus traumatisierendes Angsterleben herausgestellt.

¹⁹ Neben dem eindeutig dominanten Grundwort ‚Angst‘ kommen in KLEISTS Textvorlage weitere Ausdrücke des semantischen Feldes, z.B. „Furcht“ (HAFT 2009:12, 152) und „Schiss“ (HAFT 2009:10) vor. Es könnte aufschlussreich sein, das semantische Feld insgesamt zu untersuchen, ggf. das englische Original, *Harry Haft. Auschwitz-Survivor, Challenger of Rocky Marciano*, vergleichtend hinzuzuziehen.

Die bildliche Gestaltung des Buchdeckels kündigt diejenigen Konstellationen in Hertzko Hafts Lebenslauf an, die besonders mit Angsterfahrungen verbunden sind. Blau-grau getönt, zeigt die linke Seite des Buchdeckels eine Prozession von Gefangenen (noch in Zivilkleidung, in Rückenansicht), die sich, von Soldaten bewacht, zum Eingang des Lagers Auschwitz bewegt.²⁰ Unter den Häftlingen ist, in seitlichem Profil gezeichnet, Hertzko Haft zu erkennen. Tiefernste, dunkle Augen, zusammenhängende, geschwungene Augenbrauen und schmale, nach unten gezogene Lippen werden als visuelles Merkmal der Figur eingeführt.²¹ Die Hertzko Haft herausstellende Bildkomponente kündigt ein fundamentales Dilemma an. Haft ist einerseits Teil der in permanenter Erniedrigung und existentieller Angst vereinten Schicksalsgemeinschaft der KZ-Häftlinge, andererseits ist er isoliert von und in dieser Gemeinschaft als jemand, der für sein Überleben gegen Mithäftlinge boxt, deren Tod in Kauf nehmen muss und in Kauf nimmt. Diese Rolle zwingt ihn, ein Opfer der Naziherrschaft, zugleich in die Rolle eines Täters. Der Teil 2 ist auf der rechten Seite des Buchdeckels in den Blick gebracht. Durch Brauntöne von der Auschwitzdarstellung deutlich abgesetzt, ist der muskulöse, in Amerika erfolgreiche Schwergewichtsboxer Harry Haft gezeigt. Der Gesichtsausdruck verrät durch nichts abzulenkende Konzentration. Auf dem Deckblatt ist die Angst zunächst verdeckt. Rezipienten dürften sie dennoch ‚mitlesen‘.

Im Haupttext der Graphic Novel, d.h. dem kurzen Vorspann und den Teilen 1-3, bietet die Textspur zur Angst ein markantes Profil. Die Rahmung der Hauptteile 1 und 2, d.h. der Vorspann und der Schlussteil (3), enthalten das Wort ‚Angst‘ als bedeutungsbildendes Signal. Im Hauptteil 1, in dem Angst das Daseinsgefühl entscheidend prägt²² und zugleich die Grundlage für Traumatisierung ist, fehlt

²⁰ Es handelt sich um einen Bildausschnitt aus dem Haupttext, d.h. piktoralen Intratext (vgl. BROICH / PFISTER 1985:49f.). Der Haupttext bietet auf einer ganzen Seite (ohne verbale Komponenten) die Rampe von Auschwitz – mit Güterwagons und einer geradezu endlosen Prozession bewachter Gefangener (vgl. KLEIST 2012:48).

²¹ REINHARD KLEISTS Arbeitsweise wird in der Forschung, vor allem in Feuilletonbeiträgen, beschrieben. KLEIST, der Fotografien als Bildquelle nutzte, „zeichnet Fotos“ nach, „um sich dem Menschen auf dem Bild anzunähern“. „Irgendwann“, so KLEIST, „verinnerlicht man die Figur und hat ein Gefühl, wie sie agieren und sprechen würde“ (KNOBEN 2017:24).

²² HÄFNER und RANABAUER (1967:80f.) sprechen von „langwährender Dauerbelastung durch elementare Angst [...], wie sie [...] die als ausweglos erlebte Gefährdung der gesamten leib-seelischen Existenz [...] der im KZ-Lager Inhaftierten [...]“ erfahren.

diese Vokabel völlig. Es sind somit nur Bildspuren geboten. Im Teil 2 gibt es hingegen eine Ballung von sieben Nennungen des Wortes. Die auffällige Anlage der Textspur wie auch einige der vielen Bildspuren seien etwas eingehender betrachtet.

Die narrativ gegebene Rahmung der Teile 1 und 2 betrifft Hertzko Hafts Suche nach seiner ersten Liebe, Leah, in den USA – 18 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Im Vorspann erinnert sich Hafts Sohn Alan Scott Haft an den September 1963. Mit seiner Familie in New York lebend, hatte der wortkarge Vater (Hertzko / Harry Haft) überraschend eine Reise nach Miami (Florida) angeordnet. Als ältester Sohn sollte Alan seinen Vater bei der Suche nach Leah unterstützen. Der Vater verspricht den Bericht zu seinem Leben, der bei KLEIST titelgebend genutzt ist: „Eines Tages werde ich dir alles erzählen“ (KLEIST 2012:7). Die Suche nach Leah ist im Teil 3 wiederaufgenommen und zu Ende erzählt (vgl. KLEIST 2012:172-181). Nach geradezu endlosen, in 11 kleineren Panels veranschaulichten telefonischen Anfragen Alans (vgl. KLEIST 2012:173) kann der Vater seine – durch schweren Krebs entstellte – erste Liebe Leah kurz sprechen. Beim Abschied lässt Leah ihn auf Jiddisch wissen, sie habe ihn „nie vergessen“ (KLEIST 2012:180). Die letzte Seite der Graphic Novel (vgl. KLEIST 2012:182) zeigt Hertzko Haft allein davongehend, mit dem nochmaligen Versprechen „Eines Tages werde ich dir alles erzählen“.

Die auf das Wort ‚Angst‘ gestützten Sätze der Rahmung sind fast gleichlautend. Alan charakterisiert das Verhältnis zu seinem Vater so: „Ich hatte oft Angst vor ihm“ (KLEIST 2012:6). – „Ich hatte häufig Angst vor ihm“ (KLEIST 2012:172). Die Angst vor dem „jähzornigen“ Vater wird dabei ein wenig durch Stolz auf den starken Vater, „harten Burschen“ (KLEIST 2012:172) kompensiert. Im Vorspann gibt Alan Scott Hafts Mutter einen Hinweis auf die „sozial-emotionale“ Andersartigkeit²³ ihres Mannes. Sie verweist auf seine „furchterregende Vergangenheit“ (KLEIST 2012:6). Der dauerhaft traumatisierte Hertzko Haft hatte keine „Fähigkeiten zur Affektregulation“ und „Beziehungsgestaltung“ (MAERCKER 2017:62) entwickeln können.

Neben Bildspuren zur Angst bietet der Teil 1 eine Reihe knapper Aussagen zum Entstehungskontext der lebenslangen Traumatisierung. Einleitend veranschaulicht der Teil 1, dass Erniedrigung und durch physische Gewalt erzeugte Angst bereits zu Hertzko Hafts früher Kindheit gehören. Ein prügelnder Lehrer grenzt jüdische Schüler aus; Hertzkos ältester Bruder Aria, der nach dem frühen Tod des Vaters für sieben Geschwister Vaterpflichten übernehmen muss, schlägt und tritt das Kind. Auf dem Boden liegend, weitere Tritte fürchtend

²³ MAERCKER (2017:63) spricht von „sozial-emotionalen Kompetenzdefiziten“.

(„Aria hör auf!“), begreift Hertzko: „Von diesem Moment an hieß es nur noch arbeiten. Sonst setzte es Prügel“ (KLEIST 2012:14f.). Während der Registrierung zum Arbeitslager verhilft Hertzko seinem Bruder Aria dennoch zur Flucht, gerät als Minderjähriger ins Arbeitslager und KZ. Zu den Erfahrungen seiner Sozialisation gehört dann Selbstverteidigung mit den eigenen Fäusten (vgl. KLEIST 2012:19f.).²⁴

Die Bildspuren zu Angsterleben im Lager Auschwitz sind so zahlreich, dass einige Beispiele genügen müssen. Die für REINHARD KLEISTS graphische Kunst charakteristischen harten Schwarz-Weiß-Kontraste (es gibt keine Grautöne) betonen gleichsam die Absolutheit aller Vorgänge. Eine Folge von fünf Panels zeigt z.B. Hertzko Hafts ‚Verwandlung‘ zum Häftling mit eintätowierter Nummer. Ein wortloses Panel unmittelbar vor der schmerzhaften Prozedur zeigt den kahlen Kopf des noch nicht einmal Sechzehnjährigen (s. hinterer Buchdeckel) mit greisenhaftem Gesicht; die rechte Hand liegt schützend auf der Stelle des linken Unterarms, die die Häftlingsnummer tragen wird (vgl. KLEIST 2012:49). Eine Folge von Bildspuren zur Angst gibt es auch, als Hertzko Haft an den Öfen zur Leichenverbrennung arbeiten muss: „Ich bereute es, am Leben zu sein“ (KLEIST 2012:50). Als er sich schreiend weigert, diese Arbeit zu tun: „Ich kann nicht...!“ (KLEIST 2012:51), rettet ihn ein SS-Offizier (Schneider), der ihn später zu ‚seinem‘ Boxer macht: „Ich hatte keine Wahl“ (KLEIST 2012:63). Bei den Boxkämpfen ist Angst ein ständiger Begleiter: „sie würden mich erschießen, wenn ich mich weigerte“ (KLEIST 2012:65). Zu den Bildspuren der Angst bei den Boxkämpfen gehören scharfe Schäferhunde als „Herrschaftsinstrumente“ (WIESBROCK 1967:19). Die Hunde sind offensichtlich zur Erzeugung und Steigerung von Angst eingesetzt (vgl. Abb. 2, KLEIST 2012:73). Einzelne Panels gelten nur dieser Instrumentalisierung der Tiere („WAF“, KLEIST 2012:69, 72f.). Weitere Bildspuren von Angst, nicht nur im Gesichtsausdruck, der Gestik und Körperhaltung von Hertzko Haft, sondern auch anderer Gestalten ließen sich in den Darstellungen der Todesmärsche (KLEIST 2012:77f.) und Fluchtversuche (85f.) erörtern. Als Folge von Angst und Traumatisierung zeigt sich in Hertzko Hafts Verhalten extreme Brutalisierung, z.B., wenn er – aus Furcht vor Entdeckt-Werden – ein altes Paar erschießt,

²⁴ Hertzko Haft ist den Erfahrungen verbaler und physischer Gewalt ohne jede vorherige mentale Stabilisierung ausgesetzt: Frühzeitig von Schulbildung ausgeschlossen, kann er kaum lesen und schreiben, ist zu wortarm, Probleme argumentierend zu verhandeln. Die Defizite im Sozialverhalten sind somit nicht allein auf die Angst-erfahrung im KZ Auschwitz zurückzuführen.

das ihn für die Nacht aufgenommen hatte (KLEIST 2012:95). Diese und andere Formen ‚defekten‘ Sozialverhaltens werden nur dargestellt, nicht reflektiert.



Abb. 2

Teil 2 der Graphic Novel beginnt mit Hertzko Hafts Überfahrt nach Amerika an Deck eines mit Auswanderern überfüllten Schiffs. In Text- und Bildspuren kehrt die Angsterfahrung der KZ-Zeit wieder. In Alpträumen sieht der nunmehr 23-Jährige Menschenlangen, die auf die lodernden Gasöfen zugehen. Bei einem Angstschrei („Ah!!!“, KLEIST 2012:118) von einem Mitreisenden geweckt, erklärt der von seiner Vergangenheit heimgesuchte Haft: „Es riecht verbrannt! Da verbrennen Menschen“ (KLEIST 2012:118). Er sieht wichtige Gestalten seines bisherigen Lebenswegs, Leah, die Mutter, auch den SS-Offizier Schneider. Zu Beginn der Boxkarriere in Amerika (als Harry / Herschel Haft) scheint das Angsterleben des „grimmigen Europa“ überwunden zu sein: „weit hinter mir“ (KLEIST 2012:124). Die Angst kehrt jedoch zurück, als Haft nach Misserfolgen in Harlem („ganz unten“, KLEIST 2012:132) gegen farbige Boxer kämpfen muss. Er wird als ‚Weißer‘ ausgegrenzt. Die auf ‚Angst‘ lautende Textspur setzt wieder ein: „Ich ignorierte ihre Sprüche einfach. Die konnten mir keine

Angst einjagen. Nicht nach dem, was ich in Europa erlebt hatte“ (KLEIST 2012:133). Zu dieser Aussage gehört eine präzise graphische Darstellung. Vor mehreren Umkleidekabinen mit farbigen Boxern steht der nachdenkliche Harry Haft – mit bloßem Oberkörper, geballter linker Faust, der rechten Hand auf der KZ-Nummer. Einander ergänzend, zeigen Text- und Bildspur, dass die im KZ durchlebte Angst nicht überboten werden kann. Angsterleben in Europa einerseits und in Amerika andererseits wird auch in paarig angelegten Bildkomponenten verdeutlicht. Ein Boxkampf des ‚weißen‘ Haft gegen einen kräftigen farbigen Schwergewichtler ist z.B. in dieser Weise als paarige Bildspur gestaltet: Ein Panel zeigt das Brustbild des muskulösen, nachdenklich-sorgenvoll dreinblickenden Haft der realen Kampfsituation (der fand 1948 statt); das anschließende Panel – auf weißem statt auf schwarzem Hintergrund – bietet ein Bild des ausgeglichenen Boxers der KZ-Zeit (vgl. KLEIST 2012:135). Offensichtlich durch die Erinnerung angespornt, beendet Haft den Kampf erfolgreich (KLEIST 2012:136f.). Nach einer Reihe von Niederlagen ist dann ein Sieg über Rocky Marciano, „den bisher noch niemand schlagen konnte“ (KLEIST 2012:141),²⁵ eine letzte Chance zur Fortführung der Boxerlaufbahn. Marcianos Trainer, selbst polnischer Jude, gibt Hertzko Haft Hilfestellung (vgl. KLEIST 2012:141f.). Ein prominenter Hypnotiseur soll Haft dahin bringen, die Ursachen fehlender „Höchstleistungen zu beseitigen“ (KLEIST 2012:145). Der Hypnotiseur setzt bei dem Affekt der Angst an. Auf zehn Seiten der Graphic Novel folgen nun sieben Nennungen des Wortes. Zunächst orientiert sich der Hypnotiseur an der Dreizahl: „Wovor haben Sie am meisten Angst?“ – „Du hast keine Angst vor Marciano.“ – „Du hast keine Angst“ (KLEIST 2012:146). Als vor dem Kampf ominöse „Beschützer“ Marcianos Harry Haft drängen, sich in der ersten Runde zu ergeben, beruft Haft sich wieder auf das nicht zu überbietende Angsterleben im KZ. Die im Teil I fehlende Textspur zur Angst ist hier – in zeitlicher Distanz – gleichsam nachgetragen: „Du machst mir keine Angst!“ / „In Deutschland wollten sie mich schon erledigen, und ich bin immer noch da!“ (KLEIST 2012:148). Haft begreift, dass er von den „Beschützern Marcianos“ Todesdrohungen erhalten hat, dass er diesmal der Angst nicht wehrlos ausgeliefert ist: „Nicht hier in Amerika.“ / „Nicht wegen eines Boxkampfes...“ (KLEIST 2012:150). Er hat seine Vorentscheidung fürs Überleben getroffen, nutzt die Chance zur Lösung von der Opferrolle. Eine halbseitige textlose graphische Darstellung zeigt ihn auf dem Weg zum Boxkampf – mit Leah, seiner Mutter, Aria und Anderen im imaginierten Hintergrund (vgl. KLEIST 2012:151). Die Drohgesten (ein anderer

²⁵ Vgl. den Titel der englischen Biografie (Anm. 17).

Marciano-Gegner kommt ums Leben) tun jedoch ihre Wirkung: „[J]etzt konnte er die Angst nicht abschütteln“ (KLEIST 2012:152).²⁶ Mit verzerrtem Gesicht wiederholt Haft die Hypnose-Übung: „Ich habe keine Angst...“ (KLEIST 2012:156). Mit mehreren Bildern von den Erfahrungen auswegloser Angst im Kopf, d.h. Bildern aus dem KZ (vgl. KLEIST 2012:158-160), beendet Haft den Kampf, lässt den Schiedsrichter „zählen“ (KLEIST 2012:159f.). Die Gründe für sein Verhalten verschweigend, trennt Haft sich vom Boxsport, beginnt ein, wenn auch nicht sorgenfreies, so doch angstfreies Leben in Amerika.

Es steht außer Frage, dass die Bildspuren zur Erfahrung von Angst im KZ eine weitergehende Erschließung verdienen.

KRZYSZTOF GAWRONKIEWICZ / MARZENA SOWA: *Powstanie. 1. Za dzień, za dwa* [Aufstand. 1. In einem, in zwei Tagen]

Das gemäß französischer Tradition von dem Künstler KRZYSZTOF GAWRONKIEWICZ und der Autorin MARZENA SOWA geschaffene Album *Powstanie. 1. Za dzień, za dwa* [Der Aufstand. 1. In einem, in zwei Tagen] unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den beiden vorangehenden Graphic Novels zur Geschichte des 20. Jahrhunderts. Der raum-zeitliche Ausschnitt ist viel kürzer. Er gilt allein dem von deutschen Truppen besetzten Warschau vom Frühjahr 1944 bis zum Beginn des Warschauer Aufstands am 1. August 1944. Dieser Ausschnitthaftigkeit entspricht ein Textumfang von 64 ungezählten Seiten. Es gibt fast keinen Paratext (vgl. SCHULTZE 2018b:566f.). Das dargestellte Geschehen betrifft in erster Linie das persönliche Dasein einer Warschauer Familie und Hausgemeinschaft sowie mehrerer teilweise zur Hausgemeinschaft gehörender Paare, deren Zusammenhalt und Zukunft zerstört, zumindest aber fundamental bedroht ist. Je näher der Aufstand rückt, umso mehr sind die Vertreter der jungen Generation gedrängt, ihre Haltung – zwischen aktiver Teilnahme und einer Zuschauerrolle – für sich selbst und ihre Umgebung zu klären.

Ungeachtet der historischen Situation, insbesondere der von den Nationalsozialisten systematisch eingesetzten Mechanismen der Angsterzeugung, wird ‚Angst‘ mehr indirekt als direkt in den Blick gebracht. Es gibt nur drei direkte Nennungen des Wortes, und die bei TARDI und KLEIST beobachtete präzise Setzung von ‚Angst‘ im Textaufbau fehlt. Angsterfahrung im Sinne hilflosen

²⁶ Auch bei dem kommerziellen (mafiosen?) Interessen folgenden amerikanischen Profiboxen dienen scharfe Hunde der Angsterzeugung („Waf“, KLEIST 2012:154, 159).

Ausgeliefertseins an ein Terrorregime ist hier nicht multimedial dargestellt, muss vielmehr von intellektuell und emotional aufgeschlossenen Rezipienten mitgelesen werden. In dem Album zum Warschauer Aufstand geht es also vor allem um indirekte oder verdeckte Hinweise zur Angst. Oft ergänzen sich verbale und piktorale Signalsetzungen, z.B. zu Mechanismen der Angsterzeugung einerseits und Verhaltensformen der Angstabwehr aufseiten der Warschauer Bürger andererseits.

Indirekte Hinweise zum Leben in Angst gibt es bereits auf dem vorderen und hinteren Buchdeckel, d.h. in den wichtigsten paratextuellen Komponenten des Bandes (vgl. SCHULTZE 2018b:566f.). Dominiert von Schattierungen von Dunkelgrau und am oberen und unteren Bildrand in tiefem Schwarz endend, zeigt der vordere Buchdeckel die völlig zerstörten mehrstöckigen Häuser der Warschauer Innenstadt. Das absolute Herrschaft anzeigende Emblem des Reichsadlers markiert ein Gebäude als Gefahrenzone. Am rechten unteren Bildrand gibt es ein kleines Zeichen menschlichen Lebens. Durch helles Grau hervorgehoben, hält sich ein junges Paar eng umschlungen aneinander fest. Dies dürfte das zentrale Figurenpaar des Bandes, Alicja und Edward, sein (vgl. GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[58f.]). Die Bildkomponente steht aber auch für andere Paare, die eine gemeinsame Zukunft für sich ersehnen. In der gegebenen Situation ist die enge Umarmung auch als Geste gegenseitigen Schutzes gegen die ständige Bedrohung zu sehen.

Die einzige bildliche Darstellung des hinteren Buchdeckels ist eine indirekte Signalsetzung zur Angst. Ein isoliertes Panel zeigt einen Ausschnitt von Alicjas Gesicht mit einem angsterfüllten, weit geöffneten Auge sowie Edwards tiefen, dem Rezipienten zugewandten Blick. Das Panel ist piktoraler Intratext, der sich auf den Anfang des Haupttextes bezieht. Einen Deutschen in Uniform beobachtend, der selbstherrlich, mit der Hand an seiner Pistole, die Front des „Deutschen Theaters“ abschreitet, stellt Edward fest: „Wystarczy być Polakiem, żeby umrzeć“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[8]) [Es reicht, Pole zu sein, um zu sterben]. Während die piktorale Komponente auf dem Buchdeckel eine bedrohliche Situation allenfalls andeutet, gibt das Text und Bild verbindende Panel eine präzise Aussage zu politischen Gegebenheiten. In dem vorangehenden Panel (es zeigt den selbstsicheren Offizier) enthält Edwards Text diese Aussage: „Może nas zabić, gdy tylko zechce“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[8]) [Er kann

uns töten, wenn er nur will].²⁷ Die den Bewohnern Warschaus ständig ins Bewusstsein gebrachte Lebensgefahr kann Angst als Bestandteil des Daseinsgefühls erzeugen. In der multimedialen Darstellung ist dies, wie gesagt, verdeckt enthalten (vgl. Abb. 3, GAWRONKIEWICZ/SOWA 2014:[8]).



Abb. 3

Bei den drei direkten Nennungen des Wortes *strach* [Angst] geht es ausschließlich um eine Thematisierung, nicht um die Beschreibung konkreten Angsterlebens. Dem Wunsch seiner Mutter folgend, will Edward sich von politischen Aktionen gegen die Besatzungsmacht ‚fernhalten‘. Der an den Vorbereitungen

²⁷ JOCHEN BÖHLER (2017:6) gibt historische Informationen zu dem Angst erzeugenden Terror: Seit Beginn des Krieges seien die Polen „Freiwild“ gewesen. – DANIEL BREWING (2019:6) äußert sich ausführlicher zur Angst während der deutschen Besetzung Polens: „Die Allgegenwart von Gewalt [...] erzeugte eine Atmosphäre um sich greifender Angst und löste Gefühle des Ausgeliefertseins aus.“ Aus dem Tagebuch des Widerstandskämpfers Zygmunt Klukowski, eines Arztes, zitiert er u.a. diese Passage: „Wir leben in permanenter Angst vor Durchsuchungen, Verhaftungen, Prügeln, der Inhaftierung oder Internierung, [...] und natürlich vor der Erschießung“.

zum Aufstand beteiligte Roman erklärt: „*Zrozumiałbym strach, ale nie obojętność i egoizm. Nie ma nic gorszego*“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[31]) [Ich könnte Angst verstehen, aber nicht Gleichgültigkeit und Egoismus. Es gibt nichts Schlimmeres.]. Roman argumentiert offensichtlich im Kontext der Erfahrungen polnischer Freiheitskämpfe: Der Kampf sollte wenigstens gedanklich mitgetragen werden.

Während bei der ersten Nennung des Wortes nur das ernste Gesicht des Sprechers gezeigt ist, geht die zweite mit einer piktoralen Darstellung einher, die eine geradezu perfekte Inszenierung militärischer Macht bietet. Wie Roman Angst als legitime Haltung einzelner Menschen begreift, sieht auch Alicja diesen Affekt nicht als kollektives, sondern als persönliches Erleben. Im oberen Drittel einer graphisch exponierten Textseite ist – gegen tiefschwarzen Hintergrund – ein in Grau gehaltenes Seitenporträt von Alicja gezeigt. Alicja meint: „*Ale do wszystkiego można się przyzwycząić. Do niebezpieczeństwa, ryzyka, terroru*“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[33]) [Aber man kann sich an alles gewöhnen. An Gefahr, an Risiko, an Terror.]. Der größere Teil der Textseite bringt dann eine Differenzierung der Aussage. Die piktorale Gestaltung bietet, wie gesagt, eine Manifestation absoluter militärischer Macht: Hinter einem Trommler und Fanfenträgern mit Symbolen wie Hakenkreuz, Reichsadler und Totenköpfen bewegen sich in präziser Aufstellung deutsche Infanteristen, die im Hintergrund nur noch als kleine schwarze Flächen zu erkennen sind. Die militärische Übermacht endet am Horizont. Dort erscheint auf schwarzem Hintergrund ein riesiger Reichsadler, umgeben von rotgefärbten Wolken. In das apokalyptische Feuer am Himmel sind zwei Sprechblasen eingelassen. Offensichtlich an ihren im Krieg umgekommenen Bruder Jan denkend, schränkt Alicja ihre Aussage ein: „*Tylko w chwili, gdy nadchodzi śmierć, a zwłaszcza śmierć kogoś bliskiego, świadomość powraca. / A wraz z nią strach i niepomiarna beznadność*“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[33]) [Nur in dem Moment, wo der Tod kommt, und vor allem der Tod von jemandem Nahestehenden, kehrt das Bewusstsein zurück. / Und zugleich mit ihm Angst und grenzenlose Hilflosigkeit.].²⁸ Das Substantiv *beznadność* [Hilflosigkeit] hebt einen entscheidenden Aspekt der Angst hervor, die völlige Ohnmacht gegenüber der Gegenwart und Zukunft.

²⁸ Im Tagebuch des Widerstandskämpfers Klukowski (vgl. Anm.26) ist das Angst-erleben noch umfassender gesehen als bei der jugendlichen Alicja.

Die dritte Nennung des Wortes ‚Angst‘ bezieht sich auf die Jüdin Mejra, die große Liebe eines polnischen Geschäftsmannes, Pan Stanisław, der gute Beziehungen zu seinen jüdischen Landsleuten zu haben pflegte. Als alle Juden ins Ghetto umgesiedelt werden, versteckt der Geschäftsmann Mejra in seinem Haus. Um den Geliebten nicht zu gefährden, geht Mejra dann während seiner Abwesenheit ins Ghetto. Während Mejra sich in ihrem Versteck aufhält, sieht sie bisweilen einen deutschen Soldaten, der seine polnische Liebe, Anna, besucht. Obwohl Mejra genau weiß, dass dieser Soldat „keinerlei Bedrohung“ für sie ist, empfindet sie Angst: „[S]trach przed niemieckim mundurem był instynktowny“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[46]) [die Angst vor der deutschen Uniform war instinktiv]. Die wenigen direkten Nennungen von Angst geben somit ein ‚aufgefächertes‘ Bild von den Bedingungen für Angsterfahrung.²⁹

Zu den Bildspuren, die in besonderer Weise auf politisch gewollte „Manipulation der Angst“ (BOSSLE 1967:54-61) hinweisen, gehört z.B. eine halbseitige, neben dem dominanten Schwarz mit rötlich-grauen Schattierungen arbeitende Darstellung von zehn Toten an zwei nebeneinanderstehenden Galgen (vgl. GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[23]). Eine isolierte Sprechblase auf der unteren Bildhälfte enthält einen Rat zur Vermeidung solcher Demütigung: „Nie dawajcie im powodów, aby was skrzywdzili“ [Gebt ihnen keine Anlässe, euch etwas zuleide zu tun]. Das Album enthält auffallend viele indirekte Signalsetzungen dazu, sich nicht durch die von den Nazis erdachten Manipulationen der Angst ‚unterkriegen‘ zu lassen. Der weitgehend unausgesprochene Widerstand von Alicjas Mutter besteht z.B. darin, das bisherige bürgerliche Leben fortzuführen, sich gegen den Terror der Außenwelt abzuschirmen. Alicja erinnert sich an Edwards Beobachtungen hierzu: „Wśród twojej rodziny zawsze udawało się zapomnieć o wojnie“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[20]) [In deiner Familie gelang es immer, den Krieg zu vergessen].³⁰ Zu der kollektiv praktizierten Wahrung der eigenen Würde, Angstabwehr usw. gehört auch der österliche Kirchgang des Jahres 1944 in gepflegter, festlicher Kleidung (vgl. GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[27]). Als eine Form aktiveren Widerstands und Zurückweisung von Angst lassen sich Karikaturen sehen, in denen deutsche Offiziere als einfältige

²⁹ Die französische Ausgabe, die Seiten zählt (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014b:31, 33, 46) gibt *strach* als *la peur* wieder. Während der polnische Text das Wort in einem Fall als isolierte Zeile hervorhebt, wählt die französische Fassung den Satzanfang zur Hervorhebung: „La peur revient“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014b:33) [die Angst kehrt zurück].

³⁰ Die französische Version des Albums stellt diese Form privaten Widerstands und impliziter Angstabwehr auf dem Rückendeckel heraus (vgl. SCHULTZE 2018b:567).

Bürokraten gezeigt sind (vgl. GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[25f.]). An diesem Widerstand mitwirkend, findet Roman, eine solche kurzfristige Entlastung der Leute sei „warte ryzyka“ (GAWRONKIEWICZ / SOWA 2014a:[31]) [das Risiko wert]. Aufmerksame Leser dürften weitere Text- und Bildspuren zum – historisch eingübten – Umgang der Polen mit politisch erzeugter Angst entdecken.

JAROSLAV RUDIŠ / JAROMÍR 99 (= JAROMÍR ŠVEJDÍK): *Alois Nebel. Kreslená románová trilogie* [Alois Nebel]

Diese Fallstudie betrifft zeitlich und geographisch weniger eingegrenztes Geschehen als die vorangehende. Die episodisch und teilweise verrätselt dargestellten Vorgänge gelten der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft in Ostmitteleuropa, der russischen (kommunistischen) Herrschaft (hier dürften sich zwei Zeiträume überlagern, d.h. die Zeit nach 1968 könnte mit aufgerufen sein), schließlich dem Chaos um und kurz nach 1989 – dem Ende des kommunistischen Machtblocks und dem Eindringen von westlich-globalem ‚lifestyle‘ und Kommerz in die Metropole Prag. Geographische Fixpunkte oder auch Räume sind Bílý Potok (‚weißer Bach‘) an der tschechisch-polnischen Grenze (vor allem die Bahnstation, an der Alois Nebel Fahrdienstleiter ist, und das Heim für psychisch Kranke, in dem sein Angsttrauma behandelt wird), dann die waldige Gegend des Altvatergebirges in den Ostsudeten und die Metropole Prag. Der Kern der hier interessierenden Text- und Bildspur ist ein Gefangenentransport der nationalsozialistischen Besatzungsmacht, der Alois Nebels Station überfallartig heimgesucht hat. Hinzu kommen Züge mit russischen Soldaten, Güterzüge nach Auschwitz und andere ‚angstbesetzte‘ Erinnerungen. Manche der mit Ostmitteleuropa verbundenen Greuel hat Alois Nebel aus Berichten Anderer in die ihn belastenden Schreckensbilder (sie überfallen ihn als Halluzinationen) eingefügt.

In den wesentlichen, mit dieser Graphic Novel verbundenen Anliegen des Teams RUDIŠ / ŠVEJDÍK gehört ohne Frage der Wunsch, das über Jahrhunderte hin multilinguale, multiethnische, konfessionell vielfältige Ostmitteleuropa in den Blick zu bringen,³¹ vor allem eine Aufarbeitung der historischen Vorgänge

³¹ Die sprachliche und graphische Vielfalt (lateinische und kyrillische Schrift, ostasiatische Graffiti) ist, oftmals Komik schaffend, geradezu in Szene gesetzt. So ist *Alois Nebel* eine Herausforderung für Rezipienten, Übersetzer und die Übersetzungsforschung (vgl. SCHULTZE 2018a:262-265).

im 20. Jahrhundert anzuregen. Auf dem Rückendeckel der Gesamtausgabe der Trilogie *Alois Nebel* ist diese Verständnishilfe gegeben:

Po kolejích se dostanete všude, do Lisabonu i do Osvětimi, do vlastní minulosti i do pochybností, které vám zanechali rodiče, příbuzní a přátelé. Příběhy ze století, o němž si myslíme, že už je dávno na námi. (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011)³²

[Auf den Schienen kommt der Mensch heute überall hin, nach Lissabon ebenso wie nach Auschwitz, zur eigenen Vergangenheit und zu Zweifeln, die ihnen von Eltern, Verwandten und Freunden hinterlassen worden sind. Geschehnisse eines Jahrhunderts, von dem wir denken, dass wir es lange hinter uns gelassen haben.]

Anders als Hertzko Haft in KLEISTS Graphic Novel *Der Boxer*, ist Alois Nebel keine biographische Gestalt, sondern eine Kunstfigur mit einer literarischen Tradition. Der Fahr diensteleiter gehört zu den tschechischen Antihelden in der Art von Jaroslav Hašeks Švejek und Bohumil Hrabals Miloš Hrma in *Ostře sledované vlaky* [Reise nach Sondervorschrift, Zuglauf überwacht].³³ Dieser Antiheld ist eine Herausforderung für dominante Lebenshaltungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In einer auf permanente Beschleunigung, globale Mobilität und Profit eingestellten Welt steht Alois Nebel für tschechische Sesshaftigkeit, Selbstgenügsamkeit. Ein besonderes Merkmal seiner Abneigung gegen Veränderung ist seine Lektüre alter Eisenbahnfahrpläne. Diese Re-Lektüren nutzt er zu seiner Selbststabilisierung bei Angsterleben.

Eine auf *strach* [Angst] gestützte Textspur findet sich in der Graphic Novel *Alois Nebel* nicht. Es gibt jedoch vielfältige, unterschiedlich kontextualisierte Bildspuren zu erlebter Angst. Alois Nebel hat auch das Wort ‚Angsttrauma‘ nicht in seinem Sprachschatz. Doch gibt es eine ausgeprägte auf das Wort *mlha* [Nebel]³⁴ gestützte Textspur: Die Alois ängstigenden Erinnerungen werden durch Nebel ausgelöst bzw. kündigen sich durch Nebel an. Bei Ausbruch des Angsttraumas ist Alois Nebel noch Fahr diensteleiter. Dieser Vorgang wird im Folgenden etwas ausführlicher dargestellt. In die Heilanstalt gebracht, erzählt er zumeist von seinen Erlebnissen. Seine Hörer sind zum einen Ärzte, zum

³² Diese paratextuelle Komponente enthält offensichtlich eine Anspielung auf die im öffentlichen Diskurs der Tschechischen Republik lange verdrängte Vertreibung der Deutschen. Der nach der Graphic Novel gedrehte Animationsfilm stellt das „Trauma der Vertreibung der Deutschen“ besonders heraus (FLAMM 2013).

³³ Auf beide Figuren bzw. Texte wird in *Alois Nebel* intertextuell Bezug genommen.

³⁴ In der deutschen Übersetzung ergibt sich durch die Identität des Eigennamens mit der Textspur *mlha* (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[19, 24, 41 passim]) [Nebel] eine besondere Verdichtung.

anderen ein ‚stummer‘ Zuhörer (Němý), ein in Polen gesuchter Mörder, der am Ende des dargestellten Geschehens Selbstmord begeht.

Der Ausbruch des Angsttraumas in einer „normální sobotní šichta“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[14ff.]) [ganz normalen Samstagsschicht] im Herbst ist am Texteingang dargestellt. Zu nächtlicher Stunde erblickt der Fahrdienstleiter plötzlich eine dampfende „mašina [...] válečná“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[16]) [Kriegslok]. Die zugleich Faszination und Schrecken auslösende Lok ist ganzseitig dargestellt, in schwarz-weißen Formen, die an Scherenschnitte (eine Volkskunst in ŠVEJDÍKS Heimat Jeseník) und Linolschnitte erinnern (vgl. SCHULTZE 2017a:57). Alois' telefonische Erkundigung nach einem „deutschen Lazarettzug“, mit „lauter SS-Leuten“ löst bei dem Telefonpartner Franta Irritation aus: „Jakej lazaret'ák? Ty zase blbneš, vid'?“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[18]) [Was für ein Lazarettzug? Du redest wieder Unsinn, nicht wahr?]. Das Kriegstrauma bzw. Angsttrauma hat sich somit für Außenstehende bereits zu einem früheren Zeitpunkt bemerkbar gemacht. Frantas besorgte Rückfrage erreicht den traumatisierten Eisenbahner schon nicht mehr. Das folgende Panel zeigt Alois Nebels angsterfülltes Gesicht mit starren, gleichsam nach innen gerichteten Augen. Die in Druckbuchstaben (schwarz auf weißem Untergrund) gegebene Gedankenblase lautet: „A najednou přišla ta mlha. Z mašiny slezli dva náckové, leskly se jim oči. Řvali na mě, jestli rozumím německy“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[19]) [Und plötzlich kam der Nebel. Von der Lok sprangen zwei SS-Leute herab, ihre Augen glänzten. Sie schrien mich an, ob ich deutsch verstehe]. Ein SS-Offizier mit dunkler Brille fragt nach knappem Gruß („Heil Hitler!“) nach Wasser für die Verwundeten und Krankenschwestern. Die verbalen (ausschließlich deutschen) und piktoralen Komponenten zu diesem überfallartigen Halt an Alois Nebels Bahnstation Bílý Potok sind als Foto- bzw. Filmserie in 24 kleinen Panels dargeboten (vgl. RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[20f.]). Befehle des SS-Mannes („Schnell!“), Bitten um Wasser („Wasser!“ / „Noch!“), Bruchstücke verzweifelter Selbstbekundungen („Ich bringe mich um“), Fragen nach Alois Nebels kommunistischer Großmutter („Wo ist die rote Schlampe?“) und andere Wortfetzen wechseln einander ab. In die psychiatrische Klinik gebracht, erzählt Alois Nebel bereitwillig von seinen Schreckbildern: „Když mě sem přivezli, tak jsem se klepal z těch svých představ“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[24]) [Als man mich hierher brachte, habe ich so gezittert von meinen Vorstellungen]. Das Angsttrauma kehrt auch in der Klinik wieder. Nun ist Auschwitz in die Schreckbilder einbezogen: „A najednou mě zase přepadla ta mlha a vidím, jak se po první koleji šine parní vlak, co vypadá jako had“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[76]) [Und plötzlich überfiel mich der Nebel und ich sehe, wie ein

Dampfzug, der wie eine Schlange aussieht, auf dem ersten Gleis einfährt]. Ein längliches Panel zeigt einen verplombten Güterzug. Der Schrecken ist dadurch gesteigert, dass der Freund Wachek aus einem Wagon heraus um Hilfe ruft – „Já nechci“ [Ich will nicht]. Wacheks Verzweiflung ist graphisch durch ein verzerrtes Gesicht und drei übergroße gespreizte Hände in den Blick gebracht (vgl. Abb. 4, RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[76]). Alois Nebel ist, wie er feststellt, „Bylo mně jasné, kde je konečná toho vlaku“ [Mir war klar, wo die Endstation von diesem Zug war]. In einem Textfeld ist die auf dem hinteren Buchdeckel ausgebrachte Wendung zu Zügen nach Lissabon und Auschwitz: „Po kolejích“ [Auf den Schienen] zitiert. Alois Nebel berichtet Franta und dem Inspektor von dem, was er gesehen hat. Seine Selbsttherapie „kousek klidu“ [ein wenig Ruhe] besteht darin, dass er sich zur Lektüre der alten Fahrpläne „na hajzlík“ [auf die Toilette] zurückzieht. Die Turbulenzen in seinem Hirn sind als schwarz-weißer Wirbel veranschaulicht. Ein Arzt schaltet sich ein: „to byla zase mlha, že jo?“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[78-83]) [das war wieder der Nebel, nicht wahr?].

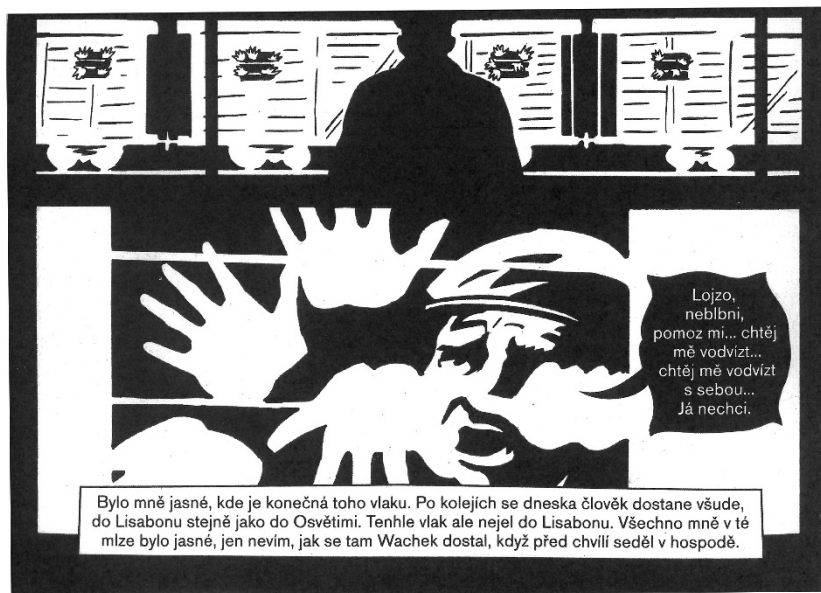


Abb. 4

Manche Erzählungen des Alois Nebel während seines Klinikaufenthalts, etwa zu Eisenbahnlieferungen von Braunkohle und Patronen an eine russische Kaserne in einer ehemaligen Festung, haben sicher einen recht hohen Wirklichkeitsgehalt. Als anlässlich der Feiern zur Oktoberrevolution ein russischer Soldat desertiert und auf Alois Nebels Dachboden Schutz sucht, den „Náčelníka mohl trefit šlak“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[31]) [den Vorsteher fast zum Infarkt bringt], ist Alois Nebel unmittelbar mit der Brutalität des russischen Militärs konfrontiert. Er versorgt den Deserteur, bis jener sein Versteck verlässt und offensichtlich von Russen erschossen wird. Jetzt begreift Alois Nebel seine eigene Gefährdung: „jsem dostal strach“ [ich bekam Angst]. Seine Fahrpläne helfen ihm, „klid“ [Ruhe] zu finden (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[35]).

Das Wort ‚Angst‘ kommt auch in Verbindung mit der Vertreibung der Deutschen aus dem Sudetenland vor. Über den deutschen Eisenbahner Müller, der während des Kriegs „pomáhal [...] Čechům“ [den Tschechen half], berichtet Alois Nebel, jener habe der Abschiebung zuvorkommen wollen „ze strachu z velké české pomsty“ [aus Angst vor der großen tschechischen Rache], die „musela přijít“ (RUDIŠ / JAROMÍR 99 2011:[46]) [kommen musste].

Es ließen sich weitere Beispiele für mit Angsterfahrungen verbundene historische Geschehnisse und Situationen im ostmitteleuropäischen Raum aufzeigen. Mit Blick auf Alois Nebels Traumatisierung durch das überfallartige Auftauchen des von der SS befehligten Lazarettzugs auf dem Bahnhof von Bílý Potok ist festzustellen, dass das Trauma überwunden wird. Eine entscheidende Hilfe ist die Tatsache, dass der ‚Sonderling‘ seine große Liebe, Květa, findet und Stabilisierung seines Daseins erfährt. Während das persönliche Trauma überwunden wird, ist die Aufarbeitung des kollektiven Traumas der Vertreibung der Deutschen – zumindest andeutungsweise – als Aufgabe für die Zukunft gezeigt.

Gemäß der hier betrachteten Teilmenge des Deutungsangebots in der Graphic Novel *Alois Nebel*, der noch mehr aufzuarbeitenden Geschichte Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert, sind – ausgesprochen oder verdeckt artikuliert – Angsterfahrungen ein bedeutsamer Bestandteil dieses historischen Raumes.

SIMON SCHWARTZ: *drüben!*

In dem letzten Fallbeispiel³⁵ sollen die vorangehenden Texterschließungen um weitere Aspekte von Angsterzeugung und Angsterfahrungen in der Geschichte des 20. Jahrhunderts ergänzt werden. Es geht, wie einleitend erwähnt, ausschließlich um Bildspuren. Auch wenn einzelne Rezipienten einige der beispielhaft zu besprechenden graphischen Darstellungen unterschiedlich aufnehmen dürften, ist insgesamt mit einem hohen Grad an rezeptionellem Konsens zu rechnen. Die mit einem großen Spektrum von Grautönen, etwa 5 mm breiten schwarzen Panelrändern und nochmals größeren schwarzen Umrahmungen jeder Buchseite gestaltete Graphic Novel bietet bedeutungsbildende atmosphärische Intensität. Angsterfahrungen sind u.a. durch Nahansichten der Figuren und markierte Perspektivierungen, z.B. Aufsichten, in den Blick gebracht (vgl. PLATTHAUS 2018:6).

Der Zeichner und Autor SIMON SCHWARTZ zeigt in dem 108 Seiten umfassenden Buch *drüben!* – unter „Auflösung der Chronologie“ in der narrativen Präsentation (vgl. VOGT 2018:12) – den schwierigen Weg seiner Eltern zur Entscheidung, die DDR legal, gemäß den Helsinki-Vereinbarungen (vgl. SCHWARTZ 2017:62f.), für immer zu verlassen, sodann die vielfältigen Drangsalierungen durch das DDR-Regime bis zur Erteilung der Ausreisegenehmigung und die Ankunft in West-Berlin. SCHWARTZ berichtet über Vorgänge, die teilweise vor seiner Geburt stattgefunden haben, die er aus Erzählungen der Eltern und Großeltern, vor allem der politisch aufgeschlossenen Großeltern mütterlicherseits (vgl. VOGT 2018:10-12), kennt. Bildspuren zu Angsterfahrung der Eltern nehmen besonders großen Raum ein.

Zwei Teilmengen von ‚Angst‘ sind deutlich unterschieden. Eine Teilmenge bilden die politisch gewollten Mechanismen zur Erzeugung von Angst. Hierher gehören die auf die gesamte Bevölkerung ausgerichteten Orte der Angst, vor allem die Berliner Mauer, darüber hinaus die Techniken zur Einschüchterung einzelner ausreisewilliger Bürger, d.h. Bespitzelung, Polizeiverhöre, Hausdurchsuchungen u.a.m. Die zweite Teilmenge betrifft das Angsterleben der Ausreisewilligen in jeder staatlicherseits erdachten Maßnahme der Repression und den schrittweisen Verlust aller das Daseinsgefühl stabilisierenden Sicherheiten. Ein spezifisches Moment des Verlusts an Sicherheiten ist Isolation im menschlichen Umfeld: wenn Freunde und Bekannte aus Angst vor persönlicher Gefährdung den Kontakt mit ‚Feinden der Republik‘ meiden.

³⁵ Die mehrfach nachgedruckte (hier wird die 8. Auflage verwendet) und in mehrere Sprachen übersetzte Graphic Novel ist die Diplomarbeit des Künstlers.

Die zentralen angstbesetzten Orte sind die Grenzbefestigungen der Berliner Mauer und der Grenzübergang Berlin-Friedrichstraße.³⁶ Eine auf das Wesentliche verkürzte ganzseitige Darstellung eines Abschnitts der Berliner Mauer (vgl. SCHWARTZ 2017:7) eröffnet die Graphic Novel: Auf ein Stück Betonwand aus vorgefertigten Bauelementen folgt der Grenzstreifen mit einem Wachhaus, einer die Gegend ausleuchtenden hohen Lampe, dem Stacheldrahtzaun und einer weiteren Betonmauer; die dahinterliegenden mehrstöckigen Gebäude sind durch zusätzliches Mauerwerk so aneinander angeschlossen, dass kein Lichtstrahl durch die Befestigungsanlage hindurchdringen kann; die Fenster der Gebäude sind verschlossen, teilweise zugemauert; es gibt keinerlei Zeichen für menschliches Leben. Der gleichsam versiegelte Ort bietet den Eindruck bedingungsloser Menschenfeindlichkeit. Ein halbseitiges weiteres Panel, das ein Mauerstück auf der Westberliner Seite zeigt, lässt mit Malereien auf der Mauer, Grünanpflanzungen und Autos auf dem Fahrdamm Spuren menschlicher Aktivität erkennen.

Der Grenzübergang Friedrichstraße ist auf insgesamt 13 Seiten zweimal dargestellt. In beiden Fällen sind sowohl die Techniken des Überwachungsstaats zur Angsterzeugung als auch erlebte Angst als Bildspur greifbar. Auch wenn das Wort ‚Angst‘, wie gesagt, nicht vorkommt, gibt es sowohl in dem für den Autor SIMON SCHWARTZ kennzeichnenden straffen, objektiven Erzählbericht als auch in einigen Sprechblasen Anzeichen enormer Beklemmung. Zunächst geht es um die zugelassenen Besuche des kleinen Simon bei seinen Großeltern mütterlicherseits in der DDR (eine Kollegin der Mutter bringt das Kind nach Ostberlin), sodann um die Ausreise der dreiköpfigen Familie aus der DDR nach Westberlin. Angesichts der dichten, zur Re-Lektüre auffordernden Darstellung müssen einige Beispiele genügen.

Nachdem die Mutter das Kind an die Kollegin übergeben hat, bereitet dieser Erzählertext auf eine Textspur vor: „Aber da war immer diese Sorge, dass man mich nicht wieder zurücklassen würde“ (SCHWARTZ 2017:23). Das nachfolgende Panel zeigt die Mutter, eine kleine Figur, vor grau gekachelten Wänden und unter einer massiven, geradezu erdrückenden, schwarz-grauen Deckenkonstruktion (vgl. SCHWARTZ 2017:23). Der Kopf der dem Kind angstvoll nachblickenden Mutter (einer Brillenträgerin) ist fast größer als der geradezu erstarre

³⁶ Die englische (amerikanische) Übersetzung von *drüben!* – *The Other Side of the Wall* erläutert die Bedeutung von ‚Bahnhof Friedrichstraße‘ in einem Glossar (vgl. SCHWARTZ 2015:109) und veranschaulicht die Lage von ‚Friedrichstraße Station‘ auf einer kleinen Kartenskizze (vgl. SCHWARTZ 2015:111).

Oberkörper. Der Vorgang des Grenzüberttritts (vgl. SCHWARTZ 2017:24-29) ist auf 16 Panels dargestellt, die nahezu völlig ohne menschliche Rede präsentiert sind. Es gibt allenfalls Ziffern und Buchstaben, etwa auf dem von einem Volkspolizisten sorgfältig gesetzten Stempel der DDR (vgl. SCHWARTZ 2017:27). Neben den Grautönen bilden hier die hellen Gesichter und Hände einen deutlichen Kontrast zu schwarzen Markierungen: Die Tür- und Fensterrahmen sind schwarz, das Kind muss durch einen dunkel ausgekleideten schlauchartigen Raum gehen, zwei Räume sind völlig schwarz gehalten, der hämisch blickende Volkspolizist hat eine übergroße, tiefschwarze Krawatte usw.³⁷ Der Überwachungsstaat ist durch ein wortloses Panel mit Überwachungskameras mit einem als Statue mit Maschinengewehr präsentierten Volkspolizisten (er hat ein [!] starr blickendes Auge) verdeutlicht. Angsterleben ist sowohl bei der Begleiterin, die das Kind zumeist an der Hand hält, als auch bei Simon greifbar (vgl. Abb. 5, SCHWARTZ 2017:25). Auf mehreren Panels (die Einflüsse von Comic-Strip bzw. Cartoon sind evident, vgl. PLATTHAUS 2018:4) blickt das Kind fragend-skeptisch aus der Untersicht auf den Volkspolizisten. Neben den großen, schwarzen Pupillen geben geschlossene, teilweise schräg gestellte Lippen und hängende Arme Auskunft über die Gefühlslage. Die Starre löst sich schlagartig, als nach Grenzkontrolle und -übertritt die Großmutter aus einer Schar dunkelgrau gezeichneter, verängstigt dreinblickender Wartender dem Kind als helle Figur zuwinkt. Hier zeigen sich wichtige künstlerische Verfahren von SIMON SCHWARTZ. Die Bildgestaltung folgt vor allem der subjektiven Wahrnehmung,³⁸ und die Panelfolge zu Angst und Beklemmung ist durch ein nachfolgendes Panel zu schlagartig ‚verscheuchter‘ Angst besonders markiert.

³⁷ SIMON SCHWARTZ findet eine eigene Bildsprache für den eigentlich helleren, vollständig ausgeleuchteten Ort (vgl. VOGT 2018:12).

³⁸ Vgl. Anm. 34.

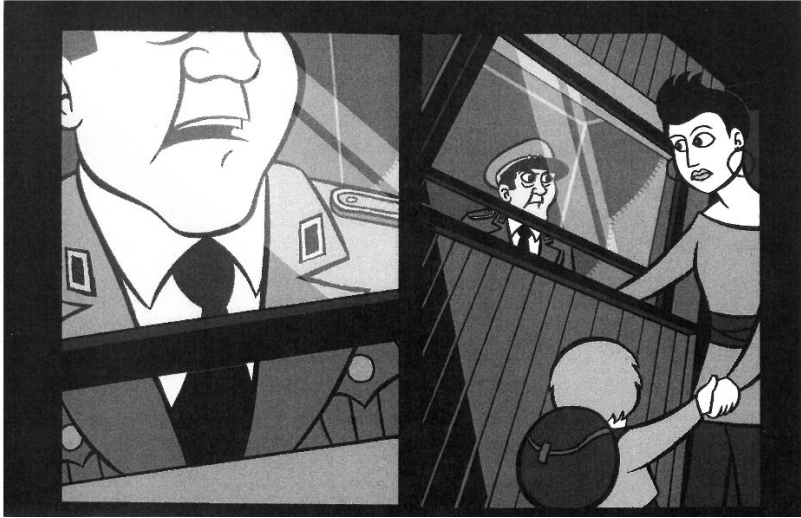


Abb. 5

In der Darstellung der Ausreise der Familie aus der DDR (hier ist der zentrale angstbesetzte Ort, der Pavillon ‚Tränenpalast‘ genannt; vgl. SCHWARTZ 2017:102) sind vor allem Mechanismen der Angsterzeugung – Gepäckkontrolle, eine Trennung von dem Vater beim Übergang – gezeigt. Die angst erfüllten über-großen Augen der Mutter (vgl. SCHWARTZ 2017:105) sind dann geschlossen, zwei schmale Striche unter der großen Brille, als die Familie wieder vereint, die letzte ‚Angstsituation‘ aufgelöst ist.

Von den Mechanismen des DDR-Staates zur Bestrafung und Angsterzeugung seien im Folgenden Bespitzelung, Einbruch und Wohnungsdurchsuchung sowie Vorladung der Polizei als ‚Bildmuster‘ betrachtet.³⁹ Der Vorgang der Bespit-

³⁹ Es ließen sich auch weitere Schrecken auslösende Maßnahmen nennen. Eine Form von Persönlichkeitsentzug liegt z.B. darin, dass Simons Vater, nunmehr Dozent an der Hochschule Erfurt, einen von der Partei angefertigten Vortrag zum Afghanistan-Krieg (einem ‚gerechten Krieg‘) halten muss (vgl. SCHWARTZ 2015:69-73). Der Vater hadert mit seinem Bild im Spiegel, beschließt, aus der DDR fortzugehen. Anstelle des Parteiabzeichens erscheinen Risse auf seiner Jacke (vgl. SCHWARTZ 2015:73). – Nach dem Rauswurf aus der Partei in einem ‚mehrstündigen Verfahren‘ an der Hochschule Erfurt, ist der Vater stumm, mit geschlossenen Augen, vor einer

zelung von Simons Vater – einer seiner Schüler muss über ihn, den Klassenlehrer, bei der Direktorin Bericht erstatten – ist in elf Panels gezeigt (vgl. SCHWARTZ 2017:52-55). Ein doppelformatiges Panel zeigt ein großes, leeres Klassenzimmer, in dem sich der Lehrer mit betroffen-angsterfülltem Blick stehend an einen Schülertisch anlehnt. Hinter ihm sitzt der zu Spitzeldiensten herangezogene Schüler Michi, dem das Ungeheuerliche der Situation bewusst zu sein scheint (vgl. SCHWARTZ 2017:54). Die Betroffenheit im Gesicht des Lehrers weicht erst, als er in der Straßenbahn einen seiner besten Freunde trifft (vgl. SCHWARTZ 2017:55).

Der Wohnungseinbruch mit Hausdurchsuchung ist wiederum in einer Folge von Panels (zehn), davon einer ganzseitigen Präsentation, dargestellt (vgl. SCHWARTZ 2017:56-59). Dieser Angriff auf die private Existenz (die Frau hat bei der Kirche eine Arbeit als Restauratorin gefunden) ist als Zerstörung jeder persönlichen Ordnung – des Mobiliars, der Bücher, Bilder usw. – vorgeführt. Ein Panel zeigt im Großformat das verzerrte Gesicht der hilflos weinenden Ehefrau (vgl. SCHWARTZ 2017:58). Im letzten Panel hält sich das Paar inmitten der Spuren hemmungsloser Verwüstung eng umschlungen aneinander fest.⁴⁰

Die Vorladungen der Kriminalpolizei wegen „staatsfeindlicher“ Aktionen gelten dem arbeitslosen „Hausmann“, der sein Kind hütet (SCHWARTZ 2017:88-91). Mit Simon im Tragetuch, erscheint der Vater zu den Verhören. Der Gesichtsausdruck ist erschrocken-alarmiert („Was für eine Straftat?“), Besorgnis, wenn nicht Angst, bleiben auf dem Heimweg zurück (SCHWARTZ 2017:91).⁴¹

Die Bildspur zu Angsterzeugung und Angsterleben ist so dicht und graphisch genau, dass – unter Einbeziehung des Individualstils des Künstlers SIMON SCHWARTZ – eine eigenständige Untersuchung lohnend sein könnte.

ausgrenzenden („Verräter“, „Faschist“) Plakatwand dargestellt (SCHWARTZ 2015:75). Er hält seine persönliche Befindlichkeit vor den Anwesenden verborgen.

⁴⁰ Diese Geste gegenseitigen Beschützens gegen Gefühle von Ausgeliefert-Sein und Angst erinnert an Darstellungen des Paares Alicja und Edward in dem Album *Powstanie* [Aufstand].

⁴¹ Schikanierungen der Mutter reichen bis zu Angst auslösenden physischen Angriffen (SCHWARTZ 2015:94f.).

Im Zeichen von Krieg und Diktatur: Angst in / zwischen Text und Bild

Die in fünf Graphic Novels (1993-2014) erschlossenen verbalen und piktoralen Komponenten der Darbietung von Angst bringen Angst als Merkmal der Geschichte des 20. Jahrhunderts in den Blick. Von daher ließe sich mit einer gewissen Berechtigung von einem ‚Jahrhundert der Angst‘ sprechen. Der übergreifende Kontext sind Kriege (der Erste und Zweite Weltkrieg) und Diktaturen (die Diktatur der Nationalsozialisten und die DDR-Diktatur, in *Alois Nebel* auch das Sowjetregime). In allen Texten ist ‚Angsterleben‘ fokussiert: als ohnmächtiges Ausgeliefertsein an weitgehend anonyme existentielle Not apokalyptischen Ausmaßes (so die künstlerische Aussage von *TARDIS Grabenkrieg*) oder an ‚adressierbare‘ fundamentale Bedrohung bzw. Vernichtung menschlicher Würde und Existenz (im Holocaust, während der Naziherrschaft in Polen und der Tschechoslowakei, in der DDR). Auch da, wo individuelles Erleben im Mittelpunkt verbal-piktoraler Gestaltung steht, ist kollektive historische Erfahrung als Horizont mitgegeben (siehe die paratextuelle Anlage von *KLEISTS Boxer*) oder mitzudenken (siehe das individuelle Dissidentenschicksal in der Graphic Novel *drüben!*). Die Quellen (Ursachen) und Strategien (Mechanismen) von Angsterzeugung sind – abhängig vom historischen Geschehen (Krieg, Diktatur oder Krieg und Diktatur) sowie vom künstlerischen Verfahren – mit unterschiedlicher Direktheit in den Blick gebracht. In *TARDIS Album* ist Angsterzeugung etwas wie ein ‚Situationsmerkmal‘ von Krieg, insbesondere Grabenkrieg, zugleich mit sich wiederholenden Bildern gibt es die sich wiederholenden verbalen Elemente im Haupt- und Paratext: Schlamm, Angst, Tod usw.

In der polnischen Graphic Novel (im Album-Format), *Powstanie* [Aufstand] sind Strategien der Angsterzeugung (Allgegenwart von SS-Offizieren, Zurschaustellung erhängter polnischer Staatsbürger, für Terror genutzte Sperrstunden) vor allem als Bildprogramm, daneben in sparsamen verbalen Komponenten gegeben. Auch die Angsterzeugung in der DDR-Diktatur ist vor allem in bildlichen Darstellungen zu rezipieren – in Absperrungen und Sicherungsanlagen, Aktionen der Staatssicherheit, Signalsetzungen allgegenwärtiger Beobachtung. Als Folge von Angsterzeugung ist u.a. Isolation in der menschlichen Umgebung genannt.

Es steht außer Frage, dass die künstlerische Erkundung und Gestaltung von Angst in Graphic Novels vor allem als erlebte, bis zur Traumatisierung erlittene Angst, daneben auch als ‚situationsgegebene‘ oder aktiv betriebene Angsterzeugung, einen eigenständigen Beitrag zum historischen Geschehen im 20. Jahrhundert leisten kann. Im „goldenen Zeitalter der Graphic Novel“

(KICK 2012.1:1; vgl. TABACHNICK 2017:1) dürfte das emotionale, intellektuelle und ästhetische Angebot der hier selektiv erschlossenen Texte mehr Rezipienten erreichen als manche nur wortgestützte Publikationen. Die multimediale Gestaltung macht auf engstem Raum gleichermaßen genaue wie offene Deutungsangebote. Sie fordert aktive Rezipienten, die ihre graphische Kompetenz in die Bedeutungsbildung einbringen. Die Graphic Novel hat Darstellungsmöglichkeiten, zu denen traditionelle Texte nicht in der Lage wären (vgl. TABACHNICK 2017:2f.). Eine in Worte gefasste Schilderung der Angst des Soldaten Binet bei der vor seinem Gesicht auftauchenden großen Ratte (vgl. TARDI 2014:20) klänge wahrscheinlich banal, wäre wegen der Länge und Details inakzeptabel. Ein in Worte gefasster Bildvergleich zwischen dem physisch gesunden, muskulösen Boxer Harry Haft in New York und dem (erinnerten) ausgemergelten boxenden KZ-Insassen ist gleichfalls undenkbar. Es ergäbe sich eher ein plattes denn ein erkenntnistiftendes Lektüreangebot. Ähnliches gilt für das verzerrte, angsterfüllte Gesicht der Restauratorin nach der Verwüstung der Privatwohnung durch die Staatssicherheit in *drüben!*. Die Bildspuren zur Angst verbinden atmosphärische Dichte, Detailgenauigkeit und Offenheit für Deutungen (oft Herausforderungen zu Re-Lektüre und Vergleich) in einer Weise miteinander, wie dies vor allem das Bildmedium leisten kann.

Außer den hier untersuchten Graphic Novels zu Text- und Bildspuren von *Angst* als Merkmal der Geschichte des 20. Jahrhunderts liegen in vielen Ländern weitere graphische Narrative (auch ein angeschlossenes Übersetzungsgeschehen) vor. Zusätzliche Einblicke wünschte man sich im Hinblick auf verbale und piktorale Spuren der Angsterzeugung, des Nebeneinanders von kollektiver und individueller Angsterfahrung und die Verwendung von bildlichen Komponenten, wo Sprache nicht mehr verfügbar ist. Anschlussforschungen könnten – je nach Fallstudie – von Teamarbeit oder auch einer Hinzuziehung von Vertretern weiterer Fächer (Historiker, Medienwissenschaftler) profitieren.

Literatur

BÖHLER, JOCHEN (2017): *Nur ein Leben als ob. Während der deutschen Besatzung Polens von 1939-1944 waren die Bewohner des Landes rechtlose Gejagte. Das Ausmaß der Gewalt übersteigt das Vorstellungsvermögen – die Folgen des Terrors sind in Polen bis heute zu spüren.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 229/02.10.2017:6.

BOSSLE, LOTHAR (1967): *Politischer Terror und Manipulation der Angst.* In: WIESBROCK, HEINZ (ed.): *Die politische und gesellschaftliche Rolle der Angst.* Frankfurt a.M., 54-61.

- BREWING, DANIEL (2019): *Das Volk soll selbst nach Gewalt schreien. Die Nationalsozialisten haben den Überfall auf Polen mit Berichten über angebliche Greuel an der deutschen Minderheit in Polen über Monate propagandistisch vorbereitet. Dabei konnten sie an ältere antipolnische Feindbilder anknüpfen.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 203/02.09.2019:6.
- BROICH, ULRICH / PFISTER, MANFRED (eds.) (1985): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen.
- CHEVALLIER, GABRIEL (1930): *La Peur. Roman.* (Librairie Stock) Paris.
- DAEMMRICH, HORST S. / DAEMMRICH, INGRID (1987): *Angst.* In: DAEMMRICH, HORST S. / DAEMMRICH, INGRID (eds.): *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch.* Tübingen, 35-38.
- DABROWSKI, MIECZYSLAW / WÓJCIC, TOMASZ (eds.) (2014): *Dwudziestowieczność [Merkmalhaftigkeit des 20. Jahrhunderts].* Warszawa.
- FLAMM, STEFANIE (2013): *Gezeichnete Erinnerungslücken. Der Animationsfilm „Alois Nebel“ ist die großartige Verfilmung eines tschechischen Bestseller-Comics. Er erzählt die Geschichte vom Trauma der Vertreibung der Deutschen.* <https://www.zeit.de/kultur/film/2013-12/animationsfilm-alois-nebel-rezension>. (13.01.2015).
- GAWRONKIEWICZ, KRZYSZTOF / SOWA, MARZENA (2014): *L'Insurrection. 1. Avant l'orage.* Dupuis.
- GAWRONKIEWICZ, KRZYSZTOF / SOWA, MARZENA (2014a): *Powstanie. 1. Za dzień, za dwa [Aufstand. 1. In einem, in zwei Tagen].* Warszawa.
- HAFT, ALAN SCOTT (2009): *Eines Tages werde ich alles erzählen. Die Überlebensgeschichte des jüdischen Boxers Hertzko Haft.* Aus dem Amerikanischen von Patrick Bartsch. Göttingen [Nachwort, 159-162].
- HÄFNER, HEINZ / RANABAUER, HILTRUD (1967): *Angst, Terror und ihre Folgen in medizinischer Sicht.* In: WIESBROCK, HEINZ (ed.): *Die politische und gesellschaftliche Rolle der Angst.* Frankfurt a.M., 80-93.
- HOCHREITER, SUSANNE / KLINGENBÖCK, URSULA (eds.) (2014): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel.* Bielefeld.
- KEMP, FRIEDHELM (2009): *Nadežda Mandel'stam. Vospominanija [Erinnerungen].* In: ARNOLD, HANS LUDWIG (ed.): *Kindlers Literatur Lexikon.* 3. völlig neu bearbeitete Aufl. Bd. 10. Stuttgart / Weimar, 622.
- KICK, RUSS (ed.) (2012): *The Graphic Canon 1. From the „Epic of Gilgamesh“ to Shakespeare to „Dangerous Liaisons“.* New York [Introduction: 1].
- KLEIST, REINHARD (2012): *Der Boxer. Die wahre Geschichte des Hertzko Haft. Nach dem Buch „Eines Tages werde ich alles erzählen“ von Alan Scott Haft.* Hamburg.
- KLUG, NINA-MARIA / STÖCKL, HARTMUT (eds.) (2016): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext.* Berlin / Boston.

- KNAPP, GOTTFRIED (2019): *An der Seite des Vaters. Jacques Tardi schließt seine Trilogie „Ich René Tardi. Kriegsgefangener im Stalag II B“ ab, einen autobiographischen Rückblick auf ein mörderisches Jahrhundert.* In: *Süddeutsche Zeitung* 161/15.07.2019:12.
- KNOBEN, MARTINA (2017): *Der Comic-Künstler Reinhard Kleist plant eine Graphic Novel über den schwulen Boxer Emile Griffith. Um sich mit der Figur vertraut zu machen, zeichnet er Skizze um Skizze.* In: *Süddeutsche Zeitung* 249/28., 29.10.2017:24.
- MAERCKER, ANDREAS (2017): *Trauma und Traumafolgestörungen.* München.
- MARIE, VINCENT (2008): *La BD de case en classe: Enseigner la souffrance et la mort avec „C’était la guerre des tranchées“ de Jacques Tardi.* Poitier.
- MAZUR, DAN / DANNER, ALEXANDER (2017): *The International Graphic Novel.* In: TABACHNICK, STEPHEN E. (ed.): *The Cambridge Companion to the GRAPHIC NOVEL.* Cambridge U.K. [Introduction, anon: 1-7].
- PLATTHAUS, ANDREAS (2018): *Ethnographic Novels, Historiographic Novels und Iconographic Novels.* In: SCHWARTZ, SIMON: *Geschichtsbilder. Comic & Graphic Novels.* Berlin, 4-9.
- PLATTHAUS, ANDREAS (2019): *Abgeordnete aus anderthalb Jahrhunderten: Der Illustrator Simon Schwartz hat im Auftrag des Deutschen Bundestages politische Geschichte ins Bild gesetzt.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Magazin.* April 2019:49-52.
- RUDIŠ, JAROSLAV / JAROMÍR 99 (2011): *Alois Nebel. Kreslená románová trilogie* [Gezeichnete Romantrilogie]. Praha.
- RUDIŠ, JAROSLAV / JAROMÍR 99 (2007): *Alois Nebel. Biały Potok. Powieść graficzna* [Weißer Bach. Graphic Novel]. Przekład polski Michał Słomka. Poznań.
- RUDIŠ, JAROSLAV / JAROMÍR 99 (2012): *Alois Nebel.* Aus dem Tschechischen von Eva Profousová. Dresden / Leipzig.
- SCHMITZ, ULRICH (2016): *14. Multimodale Texttypologie.* In: KLUG, NINA-MARIA / STÖCKL, HARTMUT (eds.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext.* Berlin / Boston, 327-347.
- SCHULTZE, BRIGITTE (2004): *Brutalizacja jako znanie dwudziestowieczności: morderstwo mimochodem i inne formy zabijania w sztukach teatralnych Witkacego.* In: DĄBROWSKI, MIECZYSLAW / WÓJCIK, TOMASZ (eds.): *Dwudziestowieczność.* Warszawa, 589-597.
- SCHULTZE, BRIGITTE (2017a): *Graphic novel (comic) and translation: constitutive components and selective deviation evaluated.* In: SOMMERFELD, BEATE / KĘSICKA, KAROLINA / KORYCIŃSKA-WEGNER, MAŁGORZATA / FIMIĄK-CHWILKOWSKA, ANNA (eds.): *Übersetzungskritisches Handeln. Modelle und Fallstudien.* Frankfurt a.M., 43-67.
- SCHULTZE, BRIGITTE (2017b): *Respected, supported, misdirected: the reader of/in translated graphic novels.* In: SULIKOWSKI, PIOTR / SULIKOWSKA, ANNA / LESNER, EMIL (eds.): *Translation Landscapes – Internationale Schriften zur Übersetzungswissenschaft.* Bd. 1. Hamburg, 191-229.
- SCHULTZE, BRIGITTE (2018a): *Strategies of meaning making in the focus: onomatopoeia and interjections in translated graphic novels.* In: SULIKOWSKI, PIOTR / SULIKOWSKA,

- ANNA / LESNER, EMIL (eds.): *Translation Landscapes – Internationale Schriften zur Übersetzungswissenschaft*. Bd. 2. Hamburg, 255-283.
- SCHULTZE, BRIGITTE (2018b): *Textual and pictorial components in the focus: paratext in translated graphic novels*. In: *Zeitschrift für Slawistik* 63.4:561-590.
- SCHWARTZ, SIMON (2015): *The Other Side of the Wall*. Translated by Laura Watkinson. Minneapolis.
- SCHWARTZ, SIMON (2017): *drüben!* Berlin.
- SCHWARTZ, SIMON (2018): *Geschichtsbilder. Comics & Graphic Novels*. Berlin.
- STEIN, DANIEL / THON, JAN-NOËL (eds.) (2013): *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin / Boston.
- STÖCKL, HARTMUT (2016): *I. Multimodalität – Semiotische und textlinguistische Grundlagen*. In: KLUG, NINA-MARIA / STÖCKL, HARTMUT (eds.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin / Boston, 5-35.
- TABACHNICK, STEPHEN E. (ed.) (2017): *The Cambridge Companion to THE GRAPHIC NOVEL*. Cambridge U.K.: Cambridge University Press [Introduction, anon.: 1-7].
- TARDI, JAQUES (2013): *Grabenkrieg*. Aus dem Französischen von Michael Hein, Handlettering: Volker Hamann. Zürich.
- TARDI, JAQUES (2014): *C'était la guerre des tranchées*. Bruxelles.
- VOGT, CHRISTINE (2018): *Der Biograph mit dem Zeichenstift. Historisches Erzählen aus ungewöhnlicher Perspektive*. In: SCHWARTZ, SIMON (ed.): *Geschichtsbilder. Comics & Graphic Novels*. Berlin, 10-17.
- WIESBROCK, HEINZ (ed.) (1967): *Die politische und gesellschaftliche Rolle der Angst*. Frankfurt a.M.
- WIESBROCK, HEINZ (1967): *Einführung in die Thematik des Bandes*. In: WIESBROCK, HEINZ (ed.): *Die politische und gesellschaftliche Rolle der Angst*. Frankfurt a.M., 5-21.