
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte
Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris
(Institut historique allemand)
Band 45 (2018)

DOI: 10.11588/fr.2018.0.70120

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

BETTINA SEVERIN-BARBOUTIE

GESCHICHTSERZÄHLUNGEN IN COMICFORM

Ein Forschungsbericht¹

2014 veröffentlichte Barbara Yelin ihre Comicerzählung »Irmina«². Darin erzählt sie die Geschichte einer ehrgeizigen jungen Frau in Deutschland, die auf der Suche nach Freiheit und sozialem Aufstieg Mitte der 1930er Jahre nach Großbritannien aufbricht, um dort ihr Glück zu versuchen. Nachdem sie in London eine Ausbildung zur Fremdsprachensekretärin begonnen hat, lernt sie Howard, einen aus der Karibik stammenden Studenten aus Oxford, kennen; die beiden verlieben sich. Die Freundschaft bricht jäh ab, als sie einige Zeit später in das nationalsozialistische Deutschland zurückkehrt. In Deutschland heiratet sie einen SS-Mann, wird Mutter und arrangiert sich mit dem Dritten Reich und seiner Ideologie, wird zur Mitläuferin. An eine Rückkehr nach London denkt sie nicht mehr. Ihre Träume von einst scheinen begraben. Howard wird derweil Generalgouverneur auf Barbados.

In der Bundesrepublik wurde »Irmina« mit Begeisterung aufgenommen. »Ein Frauenleben im Nationalsozialismus: Barbara Yelin legt das Comic-Glanzstück ›Irmina‹ vor«, rühmte Christian Schlüter in der »Frankfurter Rundschau«³. Ein Meisterwerk, mit dem die Autorin Yelin alle Erwartungen übertroffen habe, die man in sie setze, lobte Andreas Platthaus in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung«⁴, »nicht nur eine Graphic Novel über ein außergewöhnliches, unbequemes Thema, sondern auch über eine starke Frau von einer der wichtigsten Comic-Künstlerinnen ihrer Generation«, meinte Thomas Steinaecker in der »Süddeutschen Zeitung«⁵. Auch von staatlicher Seite wurde »Irmina« Außergewöhnlichkeit attestiert. 2015 erhielt Barbara Yelin den Bayerischen Kunstförderpreis in der Sparte Literatur, der damit erstmals für einen Comic verliehen wurde. Die Jury habe, so das Bayerische Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst in seiner Pressemitteilung vom 22. Juli 2015, die »überaus gelungene, zwanglose Verbindung von individuellem Schicksal und historischem Hintergrund« gewürdigt. Die umfangreiche

1 Der vorliegende Beitrag wurde zunächst in polnischer Sprache veröffentlicht: Bettina SEVERIN-BARBOUTIE, *Opowiadanie historii przez komiks. Sprawozdanie z badań*, übers. v. Izabela DROZDOWSKA-BROERING, in: Miloš ŘEZNÍK, Magdalena SARYUSZ-WOLSKA, Sabine STACH, Katrin STOLL (Hg.), *Historia w kulturze ponowoczesnej. Koncepcje – metody – perspektywy badawcze*, Kraków 2017, S. 191–208.

2 Barbara YELIN, *Irmina*, Berlin 2014.

3 Christian SCHLÜTER, Die ganze Welt stand ihr offen. Ein Frauenleben im Nationalsozialismus: Barbara Yelin legt das Comic-Glanzstück »Irmina« vor, in: *Frankfurter Rundschau*, 17. Oktober 2014.

4 Andreas PLATTHAUS, Drei Erfahrungen für ein ganzes Leben, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Dezember 2014, S. 10.

5 Thomas STEINAECKER, Das Nazifräulein, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10. Oktober 2014, S. 14.

Graphic Novel besteche auch durch »die differenzierte, ebenso einfühlsame wie kritische Darstellung der Hauptfigur«⁶.

Während sich die Kritiker über die literarische Qualität des Buches einig waren, gingen ihre Meinungen über dessen literarische Gattung auseinander. Die einen bezeichneten das Buch als Graphic Novel⁷ und ordneten es damit jener Kategorie von Comicerzählungen zu, denen in Verlagswelt und Medien besondere Eigenschaften zugesprochen werden. Sie gelten als ernsthafte, komplexe, künstlerisch anspruchsvolle Geschichten, die sich vorrangig an Erwachsene richten, ohne dass es bislang eine Definition des erstmals von dem Comiczeichner Will Eisner in den 1970er Jahren verwendeten Begriffs gäbe⁸. Andere sträubten sich gegen diese Zuordnung. Christian Schlüter etwa meinte, Barbara Yelin sei »etwas geglückt, das sehr viel einfacher und passender als Comicroman bezeichnet werden« könne⁹. Mit »Comicroman« verwendete der Journalist dabei nicht nur eine Bezeichnung, die die Autorin selbst für ihre Erzählung im Vorspann ihres Buches benutzte. Er rekurrierte damit ebenfalls auf einen Ausdruck, der in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft einen Typus von Comicerzählungen benennt, die international als spezifisch angesehen werden: Erzählungen, die in der Vergangenheit angesiedelt sind. In der englischsprachigen Forschung werden diese Erzählungen als *historical comic books* bezeichnet. Die deutschsprachige Forschung fasst sie als »Geschichtscomics« zusammen¹⁰. Die französischsprachige Forschung unterscheidet zwischen *bande dessinée historienne*, *bande dessinée historique* und *fiction à costumes*¹¹.

Um diese Comicerzählungen soll es im vorliegenden Beitrag gehen, genauer: um die Frage, wie es um ihre historische Erforschung bestellt ist. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der deutsch- und französischsprachigen¹² Geschichtsforschung, die sich zwar beide seit den 1970er Jahren mit diesen Erzählungen beschäftigen, bis heute aber eher neben- statt miteinander arbeiten, wie bereits ein kurzer Ausflug in einschlägige

6 Pressemitteilung vom 22. Juli 2015. URL: <https://www.km.bayern.de/pressemitteilung/9666/nr-294-vom-22-07-2015.html> (14.11.2016).

7 Etwa Steinaecker, Nazifräulein (wie Anm. 5), ferner das Bayerische Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst.

8 Will Eisner bezeichnete 1978 sein vier Kurzgeschichten umfassendes Buch *A Contract with God and Other Tenement Stories* als Graphic Novel. Zur Diskussion über den Begriff und seine Brauchbarkeit als Analysekategorie siehe u. a.: Thomas HAUSMANNINGER, Die Hochkultur-Spaltung. »Graphic Novels« aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive, in: Dietrich GRÜNEWALD (Hg.), *Der Dokumentarische Comic. Reportage und Biographie*, Essen 2013, S. 17–30; Lars VON TÖRNE, *Graphic Novels: Vom Türoffner zur Streitaxt*, in: *Der Tagesspiegel*, 4. Juli 2014, URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/graphic-novels-vom-tueroeffner-zur-streitaxt/10144890.html> (22.10.2016). Siehe ferner die Einwände von Kees RIBBENS, Die Darstellung des Zweiten Weltkriegs in europäischen Comics: Eine Fallstudie populärer Geschichtskultur, in: Barbara KORTE, Sylvia PALETSCHEK (Hg.), *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009, S. 121–145, hier S. 122.

9 Schlüter, *Die ganze Welt* (wie Anm. 3).

10 Sylvia KESPER-BIERMANN, Bettina SEVERIN-BARBOUTIE, *Verflochtene Vergangenheiten. Geschichtscomics in Europa, Asien und Amerika. Perspektiven auf ein Forschungsfeld*, in: *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 27/3 (2014), S. 7–28, hier S. 17.

11 Pascal ORY, Préface, in: Adrien GENOUDET, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris 2015, S. 13–16, hier S. 14.

12 Mit »französischsprachig« sind Frankreich, Belgien und die Schweiz gemeint.

Literaturverzeichnisse deutlich macht¹³. Um die implizite Übernahme von Semantiken der einen wie der anderen Wissenschaftssprache zu vermeiden, wird anstelle der in der deutsch- bzw. französischsprachigen Forschung geläufigen Termini eine Formulierung verwendet, die Bernd Dolle-Weinkauff vor einiger Zeit für die hier zur Debatte stehenden Erzählungen benutzte. Er sprach von »Geschichtserzählungen in Comicform« und subsumierte darunter Erzählungen unterschiedlicher Provenienz und Form, so auch *bandes dessinées* und Manga¹⁴. Bevor es um die Erkundung dieser Erzählungen in der Forschung selbst geht, werden einige Besonderheiten skizziert, die diese Erzählungen kennzeichnen.

I. Besonderheiten

Geschichtserzählungen in Comicform erzählen Geschichten, die in der Vergangenheit spielen, sind also historische Erzählmedien. Das Besondere an ihnen ist, dass sie Geschichten in einer ihnen eigenen Form und Ästhetik erzählen, in Comicform eben¹⁵. In Comicform bedeutet erstens, dass in räumlich aufeinanderfolgenden sogenannten »Panels« (frz. *vignette*¹⁶) erzählt wird. Das dem Film verwandte Erzählen in Sequenzen kann dabei entweder in einer Kombination aus Bild und Schrift oder auch nur in Bildern erfolgen, sodass Geschichtserzählungen in Comicform stets eine ikonografische Dimension besitzen, aber nicht literarisch sein müssen. In Comicform heißt zweitens, dass in Unterbrechungen erzählt wird und diese Unterbrechungen in dem Raum Gestalt annehmen, der die einzelnen Panels voneinander trennt. Diese inhaltlichen Leerstellen, auch »Hiatus« genannt, sind für die Lesenden nicht nur mit dem Auge erkennbar. Sie müssen von ihnen ebenfalls gedanklich überbrückt oder genauer: gefüllt werden. Geschichtserzählungen in Comicform können daher auf verschiedene Weise gelesen werden. In Comicform meint drittens, dass die erzählten Geschichten ihr »Gemachtsein [...] offen zur Schau« tragen, wie Thomas Steinaecker es vor einigen Jahren formulierte¹⁷. Darin unterscheiden sie sich grundsätzlich von Erzählungen, in denen Dargestelltes »als nicht Dargestelltes«¹⁸ wird. Zur Schau getragen wird das Gemachtsein dabei allein schon durch die Zeichnungen. Zur Schau getragen wird es ebenfalls durch spezifische Erzähl- und Zeichnungstechniken wie Rückblenden, unterschiedliche Farben für verschiedene Zeitebenen (Erzählzeit, erzählte Zeit) und/oder das Auftreten des/r Erzählenden. Paco Roca »Los surcos de azar« ist dafür exemplarisch. In dieser Geschichte, in der es ausgehend von den Erinnerungen eines Kriegsveteranen um den Werdegang spanischer Soldaten

13 Jüngstes Beispiel in der französischsprachigen Forschung: GENOUDÉ, Dessiner (wie Anm. 11).

14 Bernd DOLLE-WEINKAUFF, Was ist ein »Geschichtscomic«? Über historisches Erzählen in Comic, Manga und Graphic Novel, in: *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 24/3 (2014), S. 29–46, hier S. 38–41, Zitat S. 33.

15 Zum Folgenden siehe u.a. Christine GUNDERMANN, *Jenseits von Asterix, Comics im Geschichtsunterricht*, Schwalbach/Ts. 2007, S. 68–70.

16 Yves FRÉMION, *Case. Icône et vignette: La case n'existe pas*, in: Odette MITTERRAND (Hg.), *L'Histoire par la bande. Bande dessinée, Histoire et pédagogie*, Paris 1993, S. 35–40, hier S. 35.

17 STEINAECKER, *Nazifräulein* (wie Anm. 5).

18 Armin SAUPE, *Authentizität*, in: Frank BÖSCH, Jürgen DANYEL (Hg.), *Zeitgeschichte – Konzepte und Methoden*, Göttingen 2012, S. 144–164, hier S. 160.

geht, die im Spanischen Bürgerkrieg nach Frankreich flüchteten und unter französischer Führung im August 1944 an der Befreiung von Paris teilnahmen, zeichnet sich der Autor nicht nur selbst als interviewende Person in die Erzählung hinein. Durch den Wechsel der Farben (von bunt nach schwarz/grau-weiß nach bunt usw.) markiert er ebenfalls den Wechsel von der Erzählzeit zu der von dem Veteranen erinnerten bzw. erzählten Zeit und umgekehrt¹⁹. Beides – das Sich-Hinein-Zeichnen wie der Farbwechsel – hat zur Folge, dass unterschiedliche Zeitebenen neben- statt – wie in rein schriftlichen Erzählungen – nacheinander präsentiert werden. »In Comicform« meint deshalb viertens auch noch, dass Ungleichzeitiges gleichzeitig visualisiert werden kann.

Einige Autoren und Autorinnen gehen bei der Präsentation des Dargestellten als Dargestelltem noch weiter und thematisieren die Konstruktion des von ihnen Erzählten explizit in Form geschriebener Vor- oder Nachspanne außerhalb der eigentlichen Geschichte, wie man es etwa auch von Schriftstellern und Schriftstellerinnen kennt²⁰. Barbara Yelin beispielsweise erklärt, im Nachlass ihrer Großmutter »einen Karton mit Tagebüchern und Briefen« gefunden zu haben und durch diesen Fund zu »Irmira« inspiriert worden sei²¹. Emmanuel Guibert beschreibt, wie er den ehemaligen US-amerikanischen Soldaten Alan Cope, den Protagonisten seiner Erzählung »La Guerre d’Alan. D’après les souvenirs d’Alan Ingram Cope«, im Sommer 1994 zufällig auf der Insel Ré kennenlernte. »Einige Tage nach unserem Treffen«, fährt er fort, »fing er an, mir Geschichten aus dem Krieg zu erzählen. Wir gingen am Strand auf und ab, immer am Meer entlang. Er sprach, ich hörte zu. [...] Ich konnte buchstäblich sehen, was er erzählte. Als er seine Erzählung unterbrach, schlug ich ihm vor: ›Machen wir Bücher daraus. Sie erzählen, ich zeichne.²²« John Maker erläutert im Nachspann zu »Deadly skies«, einem 2016 erschienenen Comic, der eine Ausstellung des Canadian War Museums zum Luftkrieg im Ersten Weltkrieg begleitete, die sechs dargestellten Lebensgeschichten seien »all true. By presenting them in vivid colour, the Canadian War Museum team brought the day-to-day realities of the air war to life. How did we do it? We researched the stories by visiting archives, libraries and museums across Canada, Australia and the United Kingdom, and walking the grounds where these events took place. Working with the illustrators from storyboard to final display, we reviewed drawings, provided feedback and searched for photographs and colour references to evoke the experiences, people and places depicted²³.«

19 Paco ROCA, *Los surcos de azar*, Bilbao 2013.

20 Siehe Sabine MAINBERGER, Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur. Mit einem Blick in Perecs *Cahier de Charges* zu *La Vie mode d’emploi*, in: Gundel MATTENKLOTT, Friedrich WELTZIEN, Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses, Berlin 2003, S. 265–283, hier S. 265–267.

21 YELIN, Irmira (wie Anm. 2), S. 4.

22 »Quelques jour après notre rencontre [...] il a commencé à me raconter des épisodes de la guerre. Nous faisons des allées et venues sur une plage, le long de l’océan. Il parlait bien, j’écoutais bien. [...] Je voyais littéralement ce qu’il disait. Quand il a interrompu son récit, je lui ai proposé: ›Faisons des livres. Vous raconterez, je dessinerai.« Emmanuel GUIBERT, *La Guerre d’Alan. D’après les souvenirs d’Alan Ingram Cope*, Paris 2012, S. 3–4.

23 John MAKER, *Deadly Skies. Air War 1914–1918*, Ottawa 2016, Zitat S. 107.

Mit ihrem Vor- oder Nachspann verfolgen Yelin, Guibert und Maker je eigene Ziele. Yelin geht es darum, bei aller Sorgfalt in den Rechercharbeiten auf ihre kreative Rolle als Erzählerin hinzuweisen. Die historischen Hintergründe seien zwar »sorgfältig recherchiert«, erläutert sie. Für die Handlung habe sie sich jedoch »alle erzählerische Freiheit genommen: Die auftretenden Personen, ihre biografischen Zusammenhänge und viele der Schauplätze [seien] zugunsten der Dramaturgie frei gestaltet«²⁴. Guibert stellt »La Guerre d'Alan« als Spiegel persönlicher Erinnerungen Alans dar, genauer: als Spiegel jener Erinnerungen, die ihm dieser mitteilte. »Ich habe dieses Buch bewusst ›Alans Krieg‹ genannt«, so Guibert, »um zu zeigen, dass man darin keine Abhandlung über das Leben des US-amerikanischen Soldaten im Zweiten Weltkrieg findet. Es geht um einen einzelnen Mann, Alan Cope, um das, was er gesehen, erlebt und gefühlt hat, und was er mir fünfzig Jahre später zu erzählen bereit war.«²⁵ Maker wiederum bezweckt mit seinem Blick »behind the scenes«, die erzählten Geschichten zu beglaubigen.

Einige Geschichtserzählungen in Comicform enthalten statt solcher Vor- oder Nachspanne oder auch zusätzlich dazu Begleitmaterial. Joe Saccos »Gaza 1956. En marge de l'Histoire« beispielsweise umfasst neben einem Vorwort über die Entstehung der Erzählung mehrere Anhänge mit Briefen, Zeitungsausschnitten, Protokollauszügen und transkribierten Interviews²⁶. Eddi Campbells und Alan Moores »From Hell« wird von einem Appendix begleitet, in dem die historische Überlieferung zu den einzelnen Kapiteln – geschichtswissenschaftlichen Arbeitspraktiken durchaus ähnlich – kritisch reflektiert wird²⁷. »La Guerre d'Alan« beinhaltet einen Anhang mit Schwarz-Weiß-Fotografien, auf denen zum einen der Protagonist der Erzählung in unterschiedlichen Kontexten und Posen, zum anderen weitere Personen, Landschaften usw. zu sehen sind. Jeweils mit einer Fotografie Alans als Zivilperson beginnend und endend, vermittelt dieser »Photographic Memories« betitelte Anhang den Eindruck eines persönlichen, sorgsam geführten Fotoalbums²⁸.

Abgesehen von diesem Begleitmaterial oder alternativ dazu umfassen einige Erzählungen Vor- oder Nachworte, die nicht immer von den Erzählenden selbst stammen und eine Art Rahmenerzählung darstellen. Auch darin gibt es eine Parallele zu anderen historischen Darstellungsformen. »Irmina« etwa ist ein Nachwort des Historikers Alexander Korb, mit dem Yelin kooperiert hatte, beigefügt. Darin bettet Korb die Protagonistin in die Zeit des Nationalsozialismus ein und gibt darüber hinaus Einblicke in dessen geschichtswissenschaftliche Erforschung²⁹. An Jacques Tardis

24 YELIN, Irmina (wie Anm. 2), S. 4.

25 »Si j'ai voulu appeler ce livre La Guerre d'Alan, c'est bien pour signifier qu'on trouvera pas ici un essai sur la condition du G.I. dans la seconde guerre mondiale. Il s'agit uniquement d'un homme, Alan Cope, de ce qu'il a vu, traversé, ressenti et de ce qu'il a bien voulu me dire, cinquante ans après.« GUIBERT, Guerre (wie Anm. 22), S. 3–4.

26 Joe SACCO, Gaza 1956. En marge de l'Histoire, Zürich 2009, S. 390–412.

27 Eddi CAMPBELL, Alan MOORE, From Hell. Being a Melodrama in Sixteen Parts, Marietta, GA, 2006, Appendix I.

28 Ibid., o. S..

29 Alexander KORB, Irmina. Leben in der Zeitgeschichte. Ein Nachwort, in: YELIN, Irmina (wie Anm. 2), S. 275–283. Weitere Beispiele bei Ivan JABLONKA, Histoire et bande dessinée, in: La vie des idées (2014), S. 1–10, hier S. 5–9, URL: <http://www.laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html> (23.11.2016).

Erzählung »Putain de Guerre« schließt sich eine Darstellung von Tardis »Berater« Jean-Pierre Verney an³⁰, worin dieser das von Tardi in Form von »Kriegsannalen« Erzählte zugleich kontextualisiert und dokumentiert. Paco Roca »Los surcos de azur« wird begleitet von einem Nachwort des Geschichtswissenschaftlers Robert S. Coale³¹, in dem dieser erzählt, wie er selbst zu dem Thema kam, und darüber hinaus auf den Stellenwert der von Roca erzählten Geschichte sowie die historische Verbürgtheit der darin vorkommenden Figuren hinweist³². Nicht anders als in anderen Darstellungsformen finden sich einige dieser Vor- oder Nachworte ausschließlich in übersetzten Fassungen³³. »La Nueve. Les républicains espagnols qui ont libéré Paris« beispielsweise, die französischsprachige Version von »Los surcos de azur«, enthält im Gegensatz zur spanischsprachigen Originalversion ein Vorwort der Pariser Bürgermeisterin Anne Hidalgo³⁴, »Insel der Männer«, die deutschsprachige Ausgabe von »In Italia sono tutti maschi. Una graphic novel sul confino degli omosessuali durante il fascismo«³⁵, in welcher Luca de Santis und Sara Colaone schildern, wie Antonio Angelicola, ein Homosexueller, zusammen mit anderen homosexuellen Männern im faschistischen Italien auf eine Insel »verbannt« wurde, wird von einem mehrseitigen Nachwort Andreas Knigges begleitet. Wie Kolb in seinem Nachwort zu »Irina« bettet Knigge darin Angelicolas Werdegang in die jahrhundertalte Verfolgung homosexueller Männer in Europa ein und wirft zugleich Licht auf die in den 1980er Jahren einsetzende historische Aufarbeitung der Verfolgungsgeschichte unter Mussolini³⁶.

Über die mit diesem Zusatzmaterial verbundenen Intentionen liegen keine expliziten Absichtserklärungen vor. Das Material selbst deutet aber darauf hin, dass es entweder darum geht, Dargestelltes oder Dargestellte als historisch verbürgt zu präsentieren, oder aber die historische Welt, in welcher dieses bzw. diese zeit-räumlich verortet sind, zu beglaubigen. Das ist insofern bemerkenswert, als sich die Lesenden diese Geschichten eigentlich selbst aneignen sollen, mit diesem Material jedoch Vor-Wissen für die Lektüre an die Hand bekommen. »Authentizitätsbeteuerungen« hat Hans-Jürgen Pandel diese Vorgehensweise genannt und darin eine Gemeinsamkeit mit der Geschichtsschreibung gesehen. Die Geschichtsschreibung erhebe Wahrheitsansprüche, so Pandel, »die sie dadurch abzusichern sucht, daß sie Authentizitätsbeteuerungen macht. In der gleichen Weise verfahren manche der historischen Comics, indem sie selbst die Realitätsgrundlage definieren. [...] Sie geben sich als Autobiographen einer empirisch belegbaren Person oder beschreiben die Entstehungsbedin-

30 Jean-Pierre VERNEY, in: Jacques TARDI, Jean-Pierre VERNEY, Putain de Guerre 1914–1915–1916, Brüssel 2008, S. 49–67.

31 Coale beriet Roca wie Jean-Pierre Verney Jacques Tardi und Alexander Korb Barbara Yelin.

32 Robert S. COALE, in: ROCA, Surcos (wie Anm. 19), S. 322–323. In der französischsprachigen Ausgabe ist Coales Text ins Französische übersetzt.

33 Beispielhaft dafür: Julia SCHOCH, Doppelt unsichtbar – Daniel Anselme und sein Roman »Adieu Paris«. Ein Nachwort, in: Daniel ANSELME, Adieu Paris, Zürich, Hamburg 2015, S. 189–206.

34 Anne HIDALGO, in: ROCA, La Nueve. Les républicains espagnols qui ont libéré Paris, Paris 2014, o. S.

35 Luca DE SANTIS, Sara COLAONE, In Italia sono tutti maschi. Una graphic novel sul confino degli omosessuali durante il fascismo, Bologna 2010.

36 Andreas KNIGGE, Erinnern? Eine notwendige Anmerkung, in: *ibid.*, S. 167–175. Knigge verweist darauf, dass der Originaltitel auf einen Ausspruch Benito Mussolinis aus dem Jahr 1930 zurückgeht, wonach Italien nur »echte Männer« kenne (S. 170).

gungen der dargestellten Geschichte. [...]. Sie demonstrieren historische Dokumente, aus denen sie die Geschichte erzählen.«³⁷ Parallelen ließen sich aber ebenso gut zu Medien wie dem Fernsehen ziehen, das bei der Beschäftigung mit der Vergangenheit nicht nur mit vergleichbaren Beglaubigungspraktiken arbeitet wie Comics, sondern ebenso wie diese mit der Geschichtswissenschaft kooperiert³⁸.

II. Entstehung und Entwicklung

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass sich die deutsch- und französischsprachige Forschung seit den 1970er Jahren mit Geschichtserzählungen in Comicform beschäftigt³⁹. Einzig für Deutschland (BRD und DDR) liegt jedoch bislang eine Studie vor, die Einblicke in qualitative wie quantitative Entwicklungen bietet⁴⁰, sieht man einmal von kursorischen Überblicken zu französischsprachigen *bandes dessinées* ab⁴¹. Diese von René Mounajed stammende Studie umfasst zunächst eine mit der Veröffentlichung von »Prince Valiant« in deutscher Sprache im Jahr 1951 (Prinz Eisenherz) beginnende chronologische Darstellung der »Geschichtscomic-Geschichte« in Deutschland bis zum Jahr 2008⁴². Darüber hinaus enthält sie eine Bestandsaufnahme all jener Comics, die zwischen 1950 und 2008 entweder in Serienform oder als Einzelprodukte in Deutschland neu erschienen und einen Plot oder zumindest einen wesentlichen Handlungsstrang besaßen, der in einer vergangenen Epoche spielte⁴³. Insgesamt 361 Einzeltitel enthält diese »Geschichtscomicografie«

37 Hans-Jürgen PANDEL, Comicliteratur und Geschichte. Gezeichnete Narrativität, gedeutete Geschichte und die Ästhetik des Geschichtsbewußtseins, in: Geschichte lernen 37 (1994), S. 18–26, hier S. 20. Pandel lässt allerdings offen, was er unter Authentizität versteht.

38 Siehe die Ausführungen von Eva Maria GAJEK, Neue Wege? Fernsehdokumentationen über den Holocaust nach der Jahrtausendwende, in: Linda ERKER, Klaus KIENESBERGER, Erich VOGEL (Hg.), Gedächtnis-Verlust? Geschichtsvermittlung und -didaktik in der Mediengesellschaft, Köln 2012, S. 193–211, hier S. 206–207; Frank BÖSCH, Der Nationalsozialismus im Dokumentarfilm: Geschichtsschreibung im Fernsehen, 1950–1990, in: ID., Constantin GOSCHLER (Hg.), Public History. Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft, Frankfurt a. M. et al. 2009, S. 52–76; ID., Journalisten als Historiker: Die Medialisierung der Zeitgeschichte, in: Vadim OSWALT, Hans-Jürgen PANDEL (Hg.), Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart, Schwachbach 2009, S. 47–62.

39 Beispielhaft dafür sind folgende Veröffentlichungen: Dieter RIESENBERGER, Geschichte in Comics, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 25 (1974), S. 162–173; Histoire et bande dessinée. Actes du deuxième colloque international éducation et bande dessinée, La Roque d'Anthéron 1979.

40 René MOUNAJED, Geschichte in Sequenzen. Über den Einsatz von Geschichtscomics im Geschichtsunterricht, Frankfurt a. M. et al. 2009; siehe ferner den Überblick von Andreas PLATTHAUS, Geschichtserzählungen in Comics. Möglichkeiten und Grenzen eines Mediums, in: Raphael GROSS, Erik RAPHAEL (Hg.), Superman und Golem. Der Comic als Medium jüdischer Erinnerung, Frankfurt a. M. 2008, S. 38–41.

41 Pascal ORY, L'histoire par la bande?, in: Le Débat 177/5 (2013), S. 90–95; Michel PORRET, La bande dessinée éprouve l'histoire, in: ID., (Hg.), Objectif bulles. Bandes dessinées & histoire, Genève 2009, S. 11–41, hier S. 23–36.

42 MOUNAJED, Geschichte (wie Anm. 40), S. 50–77. Mounajed verschweigt allerdings nicht, dass Teile der Erzählung bereits Ende der 1930er Jahre unter dem Titel »Prinz Waldemar« in der Zeitschrift »Der Papagei« als Comicstrips veröffentlicht worden waren (S. 50, Anm. 154).

43 Ibid., S. 77–80, 201–274.

genannte Aufstellung, wobei Mounajed davon ausgeht, dass der von ihm ermittelte Bestand »mitnichten als vollständig betrachtet werden« kann⁴⁴.

Die Mehrzahl der von Mounajed ermittelten Neuerscheinungen stammt aus den letzten drei Jahrzehnten des Untersuchungszeitraums mit einem geradezu sprunghaften Anstieg in den 1980er Jahren. Diese Zunahme wurde damals bereits von Zeitgenossen beobachtet. So fiel Andreas Knigge 1988 die große Zahl von Titeln mit historischen Themen auf. Den Anstieg erklärte er dabei in erster Linie mit Angeboten aus Frankreich wie »Reisende im Wind« (frz. »Les Passagers du Vent«)⁴⁵. Aus dem Angebot ließen sich seiner Meinung nach aber noch lange keine Schlüsse auf die Nachfrage und erst recht nicht auf Geschichte als Trend ziehen, zumal er »das Geschichtsbewußtsein der Franzosen [für] wesentlich ausgeprägter« hielt »als das des deutschen Publikums«⁴⁶.

Fast drei Viertel der von Mounajed ermittelten Neuerscheinungen (ca. 73 %) spielen in der Neuzeit, mehr als die Hälfte (ca. 56 %) davon in der Zeit nach 1800. In den Erzählungen der 1950er bis 1970er Jahre dominierten eher weiter zurückliegende Zeiten wie die Alte Geschichte oder das Mittelalter. Die Zeitgeschichte nahm dagegen nur einen marginalen Stellenwert ein. Mit der eigenen, insbesondere jüngsten Geschichte wollte man sich offenbar in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg weder in der Bundesrepublik noch in der DDR auseinandersetzen. Darin unterscheiden sich Geschichtserzählungen in Comicform grundsätzlich von anderen Medien wie dem Fernsehen, die sich zunächst vor allem mit der jüngsten Zeitgeschichte beschäftigten⁴⁷.

Seit den 1980er Jahren nimmt das Interesse an der Zeitgeschichte zu. Waren in den 1970er Jahren nur knapp zehn Prozent aller historischen Erzählungen der Zeitgeschichte gewidmet, lag ihr Anteil in den 1980er Jahren bereits bei 25 Prozent, in den 1990er Jahren bei 34 Prozent und nach der Jahrtausendwende bei 40 Prozent. Der Anstieg von Geschichtserzählungen in Comicform korreliert also unübersehbar mit einem Bedeutungszuwachs der jüngsten Vergangenheit gegenüber weiter zurückliegenden Zeiten⁴⁸.

44 Ibid., S. 201. Ermittlungen von Sylvia Kesper-Biermann und Bettina Severin-Barboutie zufolge stieg die Zahl der Neuerscheinungen bis 2010 auf über 500 an. Siehe KESPER-BIERMANN, SEVERIN-BARBOUTIE, *Vergangenheiten* (wie Anm. 10), S. 25.

45 Herausgeber war das Verlagshaus Glénat; das Magazin wurde 1995 eingestellt. Gerald MUNIER, *Geschichte im Comic: Können ernsthafte historische Themen auch in Form von Bilder geschichten behandelt werden?*, in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte – Revue d'histoire 11 (2004), S. 110–118, hier S. 113; MOUNAJED, *Geschichte* (wie Anm. 40.), S. 56–58.

46 Andreas KNIGGE, *Trendthema Geschichte?*, in: ID., (Hg.), *Comic Jahrbuch 1988*, Frankfurt a. M., Berlin 1988, S. 280–282, Zitat S. 282. Einer Studie des ZDF aus den 1980er Jahre zufolge fühlten sich demgegenüber 40 % der Zuschauerinnen und Zuschauer vom Thema Geschichte angesprochen. Siehe Klaus ARNOLD, *Geschichtsjournalismus – ein Schwellenressort? Arbeitsweisen, Themen und Selbstverständnis von Geschichtsjournalisten in Deutschland*, in: ID., Walter HÖMBERG, Susanne KINNEBROCK (Hg.), *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung*, Berlin 2010, S. 87–107, hier S. 87.

47 Siehe Frank BÖSCH, *Getrennte Sphären? Zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Geschichte in den Medien seit 1945*, in: HÖMBERG, KINNEBROCK, *ibid.*, S. 45–62.

48 In Anlehnung an KESPER-BIERMANN, SEVERIN-BARBOUTIE, *Vergangenheiten* (wie Anm. 10), S. 25–27; sowie an MOUNAJED, *Geschichte* (wie Anm. 40), S. 79–80.

III. Korpus- und Begriffsbildungen

Sowohl in der deutsch- wie in der französischsprachigen Geschichtsforschung werden Geschichtserzählungen in Comicform seit den 1990er Jahren von anderen Comicerzählungen abgegrenzt. Der »historische Comic«, schrieb Pandel im Jahr 1994, »ist in der literarisch und ästhetisch ausgerichteten Comicforschung zwar kein Gattungsbegriff, ein solcher läßt sich geschichtsdidaktisch aber dennoch begründen.«⁴⁹ »Geschichtscomics sind ein Subgenre der Kunstgattung Comics«, erklärte Mounajed fünfzehn Jahre später⁵⁰.

Unterschiede gibt es jedoch in der Korpus- und Begriffsbildung. Die deutschsprachige Forschung versteht Geschichtserzählungen in Comicform als ein gemeinsames Textkorpus. Während sie diese anfangs als »historische«, »historisierende« bzw. »Historien-Comics« bezeichnete⁵¹, subsumiert sie sie mittlerweile unter den Sammelbegriff »Geschichtscomics«⁵². Eine einheitliche Definition dessen, was denn überhaupt »zum Genre der historisierenden Comics zu zählen« bzw. ein »Geschichtscomic«⁵³ sei, fehlt allerdings bis heute. Christine Gundermann bezeichnete 2007 jene Comics als Geschichtscomics, »die historische Inhalte aufweisen«. Dabei verstand sie jene Comics als Comics, die explizit unter diesem Namen veröffentlicht wurden⁵⁴. Sylvia Kesper-Biermann und Bettina Severin-Barboutie haben dagegen vor einigen Jahren vorgeschlagen, als Geschichtscomics »solche Comic-Alben (unter Ausschluss von kurzen Strips)« zu verstehen, »deren Handlung zum Abfassungszeitpunkt in der Vergangenheit angesiedelt ist und die gleichermaßen durch die Verflechtung von Fakten und Fiktion, die Verflechtung unterschiedlicher Zeitebenen sowie transnationalen Verflechtungen gekennzeichnet sind«. Dabei ging es ihnen auch darum, ein »möglichst breites Spektrum visueller Geschichtserzählungen« zu erfassen, »ohne von vornherein bestimmte Formate entweder – wie Heftserien – auszuklammern oder – wie *Graphic Novels* – zu privilegieren«⁵⁵.

Flankierend zur Korpus- und Begriffsbildung sind in der deutschsprachigen Forschung Vorschläge zur Binnendifferenzierung des Textkorpus gemacht worden, die auf der Funktionalität beruhen, die der Vergangenheit in den Erzählungen jeweils zugeschrieben wird. Den Anfang machte dabei Pandel mit seiner »Typologie visuellen Erzählens« im Jahr 1994. Darin unterschied er zwischen fünf Erzählkategorien⁵⁶: erstens dem »Quellencomic«, dessen Herkunft und Entstehungszeit, nicht aber dessen dargestellte Wirklichkeit historisch verbürgt sein mussten, zweitens der »Comicromance«, in welcher die Historie nur als Hintergrund bzw. Bühne diene, drittens

49 PANDEL, Comicliteratur (wie Anm. 37), S. 18–26.

50 MOUNAJED, Geschichte (wie Anm. 40), S. 46.

51 Von »historischen Comics« spricht etwa PANDEL, Comicliteratur (wie Anm. 37), S. 18; während Gerald MUNIER, Bildergeschichten (wie Anm. 45), hier S. 110, die Begriffe Historien-Comic bzw. historisierender Comic verwendet.

52 KNIGGE, Trendthema (wie Anm. 46), S. 280, sprach 1988 bereits von »Geschichts-Comic«.

53 MUNIER, Bildergeschichten (wie Anm. 45), S. 110; DOLLE-WEINKAUFF, Geschichtscomic (wie Anm. 14).

54 GUNDERMANN, Geschichte, Asterix (wie Anm. 15), S. 9–10.

55 KESPER-BIERMANN, SEVERIN-BARBOUTIE, Vergangenheiten (wie Anm. 10), S. 17–18.

56 PANDEL, Comicliteratur (wie Anm. 37), S. 22.

dem »Comicroman«, dessen Geschichte in einem erkennbaren Ausschnitt der Geschichte spielte, viertens dem »Epochencomic« mit frei erfundenen Figuren und Ereignissen sowie fünftens der »Comic-Historie«, die im engeren Sinne Historiografie bieten sollte⁵⁷. Pandels Typologie wurde in den Folgejahren durch zusätzliche Kategorien wie die »Comic-Groteske«, die »Geschichtsreportage« und den »Comic-Journalismus« erweitert, wodurch sich auch das Spektrum an Erzählungen des Textkorpus »Geschichtscomics« sukzessive vergrößerte⁵⁸. Jenseits dieser Erweiterungen ist sie jedoch bis heute in der Geschichtsdidaktik Grundlage für die Binnendifferenzierung von Geschichtserzählungen in Comicform geblieben.

Bernd Dolle-Weinkauff hat vor einigen Jahren eine Typologisierung vorgestellt, in welcher er Geschichtscomics als Gattung der grafischen Literatur begreift. Sie hat den Vorteil, dass sie neben dem historischen Stoff und der Bildlichkeit zusätzlich dem literarischen Erzählen bzw. der Gesamtnarration Rechnung trägt⁵⁹. Fünf Erzähltypen werden von ihm darin unterschieden. Es sind dies:

- erstens der zur Sachliteratur zählende »geschichtserzählende Sachcomic«, dessen Erzählung eine faktuale bzw. dokumentarische Prägung besitzt, wobei Dolle-Weinkauff mit »faktual« meint, dass sich die Gesamtnarration darauf richtet, historisches Faktenmaterial oder nach dem aktuellen Stand der Geschichtsschreibung als gesichert anzusehende Vorstellungen und Zusammenhänge zu präsentieren. Anders als in der Wissenschaft geht es in diesem Erzähltypus, dessen Entstehung Dolle-Weinkauff zeitlich nach 1945 und räumlich in den USA, später dann auch in Frankreich und Belgien verortet, nicht um die Erarbeitung neuen, sondern um die Popularisierung bereits vorhandenen historischen Wissens⁶⁰;
- zweitens der zur Gattung des historischen Romans gehörende »eigentliche historische Comic-Roman«. Seine Besonderheit sieht Dolle-Weinkauff darin, dass die Figuren wie im historischen Roman im Sinne Umberto Ecos zwar erfunden, ihr Denken und Handeln aber »durch die zu ihrer Zeit mögliche Gesellschafts- und Geschichtserfahrung bestimmt«⁶¹ sind und deshalb anders als in Pandels »Comic-

57 Ibid.

58 Unter anderem von Stefan WOLFINGER, Von Karl Marx bis Carl Barks, Comics und Geschichte, Wien 1999, S. 75; Tomas LOCHMAN, Neue Geschichten zur Alten Geschichte, in: Id. (Hg.), »Antico-mix«. Antike in Comics, Basel 1999, S. 95; Gerald MUNIER, Geschichte im Comic: Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart, Hannover 2000, S. 45–47; GUNDERMANN, Asterix (wie Anm. 15), S. 87–96; zu den Entwicklungen in der Geschichtswissenschaft siehe ebenfalls die kursorischen Bemerkungen von DOLLE-WEINKAUFF, Geschichtscomic (wie Anm. 14), S. 30–32, ferner demnächst Christine GUNDERMANN, Geschichte in Comics, in: Vadim OSWALT, Hans-Jürgen PANDEL (Hg.), Handbuch der Geschichtskultur, Schwalbach/Ts. (im Druck). Ich danke der Autorin für die freundliche Bereitstellung ihres Manuskripts.

59 DOLLE-WEINKAUFF, Geschichtscomic (wie Anm. 14), S. 32–46; siehe auch Dolle-Weinkauffs früheren Überlegungen zum historischen Erzählen in Bildgeschichte und Comic: Bernd DOLLE-WEINKAUFF, Geschichte zwischen Grandiosität und Gag. Historisches Erzählen in Bildgeschichte und Comic, in: Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten, Katalog zur Ausstellung in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, bearb. von Carola POHLMANN und Rüdiger STEINLEIN, Berlin 2000, S. 301–316.

60 DOLLE-WEINKAUFF, Geschichtscomic (wie Anm. 14), S. 33–36.

61 Ibid., S. 38.

roman« auch nicht in einem anderen historischen Kontext denkbar wären. Alles, was die Figuren sagen, wäre in der dargestellten historischen Epoche sagbar gewesen, ohne tatsächlich gesagt worden zu sein⁶²;

- drittens der »historische Abenteuerroman in Comicform« als zweite Variante des historischen Romans. Dolle-Weinkauff zufolge ist er in einer geschichtlichen Epoche angesiedelt, folgt aber einem von dem zeitlichen Kontext unabhängigen Erzählschema und könnte im Unterschied zum »eigentlichen historischen Comicroman« deshalb zu jeder beliebigen Zeit spielen⁶³;
- viertens die »Pseudohistorie« oder »Romanze«, eine der Literaturgattung »Romanze« zugeordnete Erzählung, in welcher die Vergangenheit als »Anderswelt« lediglich die Funktion eines Bühnenbildes oder einer Kulisse erfüllt und die deshalb nicht wirklich eine historische Erzählung ist;
- fünftens schließlich fiktionale Varianten wie der »komisch-groteske Geschichtscomic«, in welchem die Vergangenheit allein zu Unterhaltungszwecken parodistisch genutzt wird. Dolle-Weinkauff sieht darin eine Spielart der komischen Literatur⁶⁴.

In der französischsprachigen Forschung verhält es sich insofern anders, als Geschichtserzählungen in Comicform stets als Fiktion betrachtet werden. Darüber hinaus werden sie drei unterschiedlichen Korpora zugeordnet. Als *bande dessinée historique* werden jene Geschichtserzählungen in Comicform bezeichnet, die eine Wahrheit in der Vergangenheit verorten. Zur *bande dessinée historique* zählen jene, die historisch Wahrscheinliches präsentieren. Die Kategorie *fiction à costumes* konstituieren jene, die die Vergangenheit lediglich als Dekor benutzen⁶⁵.

IV. Probleme, Schwerpunkte und Perspektiven der Forschung

Geschichtserzählungen in Comicform zu erforschen, war und ist ein schwieriges Unterfangen. Die Probleme fangen schon bei der Suche nach ihnen an. Internetportale⁶⁶ und Bibliografien⁶⁷ informieren zwar über Comic-Neuerscheinungen in einzelnen Sprachräumen. In der Vergangenheit angesiedelte Erzählungen lassen sich

62 Ibid.; PANDEL, Comicliteratur (wie Anm. 37), S. 22.

63 DOLLE-WEINKAUFF, Geschichtscomic (wie Anm. 14), S. 41–44.

64 Ibid., S. 36–38.

65 Pascal ORY, Historique ou historienne?, in: MITTERRAND, Histoire, S. 93–96. Seit 2004 wird während der jährlich stattfindenden »Rendez-vous de l'Histoire de Blois« für die *bande dessinée historique* ein eigener Preis verliehen, der »Prix Château de Cheverny de la bande dessinée historique«. URL: <http://www.rdv-histoire.com/le-festival/les-prix/prix-chateau-de-cheverny-de-la-bande-dessinee-historique> (29.11.2016); siehe ferner ORY, L'Histoire par la bande (wie Anm. 41), S. 90. Darüber hinaus fanden in einigen Kommunen Frankreichs in der Vergangenheit Festivals statt, die eigens der *bande dessinée historique* gewidmet waren, so etwa in Senlis und in Braine-le-Château. URL: <http://www.leparisien.fr/bulles-60130/premier-festival-de-la-bd-historique-02-12-2010-1173826.php> (29.11.2016); <http://www.association-braine-culture.be/nos-evenements/festival-de-la-bd-historique> (29.11.2016).

66 URL: <http://www.bdtheque.com/> (22.11.2016); <http://www.actuabd.com/> (22.11.2016); <http://www.comicguide.de/> (22.11.2016).

67 Zum Beispiel der seit 1979 veröffentlichte »Guide de la Bande Dessinée«, der später in »Trésors de la Bande Dessinée« umbenannt wurde. Porret, bande dessinée, S. 13.

jedoch über sie nicht systematisch ermitteln⁶⁸. Wenn man bedenkt, dass allein im frankobelgischen Raum in den 1980er und 1990er Jahren jährlich mehr als 1000 Alben, im Jahr 2007 sogar über 3300 Alben publiziert wurden⁶⁹, erhält man eine Vorstellung davon, wie mühsam es ist, aus der Fülle an Neuerscheinungen Geschichtserzählungen in Comicform zu erschließen. Übersetzungen lassen sich mit Hilfe der Portale und Bibliografien ohnehin kaum finden. Das ist nicht nur deshalb bedauerlich, weil sie Aufschluss über Rezeptionsformen und -wege geben. Es ist es auch deshalb, weil unterschiedliche Sprachversionen, wie bereits erläutert, mitunter je eigenes Begleitmaterial enthalten, das in anderen Sprachversionen nicht existiert. Die Unterschiede zwischen der spanisch- und französischsprachigen Fassung von Paco Roca's »Los surcos de azar« sind bereits erwähnt worden. Ein weiteres Beispiel wären die italienisch- und die deutschsprachige Version von Luca de Santis' und Sara Colaone's »In Italia sono tutti maschi«. Die italienischsprachige Version enthält einen Vorspann von Tommaso Giartosio und Gianfranco Goretti sowie die Schriftfassung eines mündlich geführten Interviews mit einem Mann, der 1939 verhaftet und wegen des Verstoßes »contro la razza« auf eine der Tremiti-Inseln verbannt wurde⁷⁰. Dagegen wird die deutschsprachige Version, wie gesagt, von einem Nachwort Andreas Knigges eingerahmt.

Die Schwierigkeiten bei der Ermittlung von Geschichtserzählungen in Comicform setzen sich beim physischen Zugang zu ihnen fort, sieht man einmal ab von den leichter zugänglichen Webcomics. Gewiss, Einrichtungen wie die Bibliothek La Contemporaine in Nanterre⁷¹, die Bibliothèque nationale de France in Paris (BnF)⁷², das Institut für Jugendbuchforschung in Frankfurt⁷³ sowie die Bibliothek für Primär- und Sekundärliteratur zum Thema graphische Literatur in Hamburg (Bédétheek)⁷⁴ sammeln Comics systematisch und verfügen deshalb über umfangreiche Bestände an Geschichtserzählungen in Comicform⁷⁵. In vielen Bibliotheken fehlen diese jedoch bis heute⁷⁶. Wer sie erforschen will, muss daher mitunter selbst in die Tasche greifen.

68 Zugänglich unter folgendem Link: URL: <http://labojrsd.hypotheses.org/ressources/bibliographie> (15.11.2016).

69 40 % der 2007 erschienenen Produkte sollen Manga gewesen sein. Siehe Pascal LEFÈVRE, Gert MEESTERS, *Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle*, in: *Relief* 2/3 (2008), S. 290–308, hier S. 292.

70 Tommaso GIARTOSIO, Gianfranco GORETTE, *Una storia da raccontare*, in: DE SANTIS, COLAONE, *Italia* (wie Anm. 35), S. 5–7; »Ci furono femmine che piangevano quando venimmo via dalle Tremiti!«, in: *Ibid.*, S. 169–173, Zitat S. 169.

71 URL: <http://www.lacontemporaine.fr/> (14.03.2018). Dabei handelt es sich um die frühere Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC).

72 URL: <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html> (28.11.2016).

73 URL: <https://www.uni-frankfurt.de/54085409/Comic-Archiv> (28.11.2016).

74 URL: <https://www.slm.uni-hamburg.de/bibliothek/teillbibliotheken/graphische-literatur.html> (22.11.2016).

75 Siehe ferner das Archiv *Africa Comics* in Sasso Marconi (Bologna): URL: <http://www.africa-comics.net> (19.05.2018).

76 Für die Situation in der Bundesrepublik siehe die Ausführungen von Matthias HARBECK, *Das Massenmedium Comic als Marginalbestand im deutschen Bibliothekssystem? Analyse der Sammlungsstrategien und -absprachen in wissenschaftlichen und öffentlichen Bibliotheken*, Berlin 2009, URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/2647/253.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (14.03.2018).

Als schwierig erweist sich schließlich ebenfalls die Suche nach und der Zugang zu einschlägiger Fachliteratur, obwohl inzwischen allgemeine oder thematische Bibliografien als Rechercheinstrumente zur Verfügung stehen⁷⁷.

Ungeachtet dieser Hürden bei der Erforschung von Geschichtserzählungen in Comicform liegt eine Vielzahl an Untersuchungen vor, die sich mit ihnen beschäftigen⁷⁸. Man kann diese Studien nach historischen Themen, Epochen, Räumen usw. bündeln; und in den vorliegenden Bibliografien wurde dieser Weg bereits beschritten. Man kann sie aber auch in Hinblick auf die Funktion systematisieren, welche Geschichte darin besitzt. Wenn man das tut, lassen sich zwei Arten von Studien ausmachen: solche, die explizit nach der Funktion von Geschichte fragen⁷⁹, und solche, die diese implizit untersuchen. Letztere lassen sich wiederum in drei Kategorien unterscheiden: erstens in Studien, die Geschichtserzählungen in Comicform als konstruierte bzw. vermittelnde Instanzen von Erinnerungen untersuchen, zweitens in Studien, die diese als Konstruktionen oder Repräsentationen historischer Wirklichkeiten (Epochen, Ereignisse, Themen oder Personen, aber auch Geschlechter⁸⁰ oder Gefühle⁸¹) analysieren, und drittens in Studien, die sie als Gebrauchsgegenstände in den Blick nehmen und dabei so unterschiedliche Aspekte untersuchen wie öffentliche Inszenierungen⁸² oder Verwendungsweisen in der politisch-historischen Bildung⁸³. In allen drei Kate-

77 Allgemeine Bibliografien: Bonner Online-Bibliographie zur Comicforschung, URL: <http://www.comicforschung.uni-bonn.de/> (5.6.2016); Bibliographie générale, URL: <http://labojrsd.hypotheses.org/ressources/bibliographie> (15.11.2016). Thematische Bibliografien liegen in erster Linie in französischer Sprache für die beiden Weltkriege vor: Philippe TOMBLAINE, *La Seconde Guerre mondiale dans la bande dessinée*, Montrouge 2015; Viviane ALARY, Benoît MITAINE, *Lignes de Front. Bande dessinée et totalitarisme, Chêne-Bourg 2011*; Vincent MARIE, *La Grande Guerre dans la bande dessinée: de 1914 à aujourd'hui*, Historial de la Grande Guerre, Chêne-Bourg 2009; Bruno DENÉCHÈRE, Luc RÉVILLON, 14–18 dans la bande dessinée. *Images de la Grande Guerre de Forton à Tardi*, Paris 2008.

78 Unberücksichtigt bleiben an dieser Stelle all jene Studien, die sich allgemein mit der Geschichte des Comics bzw. Comics in der Geschichte beschäftigen.

79 Siehe etwa die Arbeiten von Pandel, Gundermann und Dolle-Weinkauff; ferner Sylvia KESPER-BIERMANN, »Globalizing Comic Books from Below«. Comics und Friedensbewegungen in den 1970er und 1980er Jahren, in: Bernd DOLLE-WEINKAUFF (Hg.), *Geschichte im Comic. Befunde – Theorien – Erzählwissen*. 10. Wissenschaftstagung der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor), Berlin 2017, S. 307–324, hier S. 317–321; Christophe GRANGER, *Voir l'événement. Roman graphique et narration historique*, in: *Sociétés et Représentation* 32/2 (2011), S. 155–166.

80 Sylvia KESPER-BIERMANN, Ein kompromissloser Blick aus der weiblichen Perspektive? Geschlechterkonstruktionen im Geschichtcomic am Beispiel von *Gift*, in: Elisabeth CHEAURÉ, Sylvia PALETSCHKE, Nina REUSCH (Hg.), *Geschlecht und Geschichte in populären Medien*, Bielefeld 2013, S. 153–172.

81 Beispielsweise Kenji KAJIYA, *How Emotions Work: The Politics of Vision in Nakazawa Keiji's Barefoot Gen*, in: Jacqueline BERNDT (Hg.), *Comic Worlds and the World of Comics: Towards Scholarship on a Global Scale*, Kyoto 2010, S. 245–261.

82 Siehe u. a.: Sylvia KESPER-BIERMANN, Bettina SEVERIN-BARBOUTIE, *Reader zur Ausstellung »Tout le monde kaputt« – Der Erste Weltkrieg im Comic*. Ausleihhalle der Universitätsbibliothek der LMU München, 15. Januar–11. April 2014 (20.2.2014), URL: http://www.ngzg.geschichte.uni-muenchen.de/personen/l_siemann/kesper_biermann/reader/index.html (14.11.2016); ferner Bettina SEVERIN-BARBOUTIE, *Kriegskrankenschwestern und Geschlechterrollen in einer Ausstellung*, in: *Münchner Ärztliche Anzeigen* 102/6, 2014, S. 13, URL: http://www.zuckschwerdtverlag.de/uploads/tx_oezsvzeitschrift/pdfs/MAEA_2014_07.pdf (14.11.2016).

83 Für den Einsatz im Schulunterricht in Frankreich siehe statt einzelner Titel die unter folgendem

gorien nehmen zeithistorische Themen wie die beiden Weltkriege⁸⁴ und der Holocaust einen hohen Stellenwert ein⁸⁵, aber auch Themen wie Migration⁸⁶ und Berg-

- Link zugängliche, fortlaufend erweiterte Bibliographie: URL: <https://labojrsd.hypotheses.org/ressources/bibliographies-thematiques/bibliographie-bd-et-enseignement> (15.11.2016); einschlägig für die deutschsprachige Forschung: MOUNAJED, Geschichte (wie Anm. 40), S. 122–161; GUNDERMANN, Asterix (wie Anm. 15), S. 97–175; Stefan SEMEL, Comics im problemorientierten Geschichtsunterricht: Die spinnen, die Comicer, in: Uwe UFFELMANN (Hg.), Neue Beiträge zum Problemorientierten Geschichtsunterricht, Idstein 1999, S. 205–220; ferner Geschichte lernen 37 (1994): Geschichte im Comic; Geschichte lernen 153/154 (2013): Comics und Graphics novels.
- 84 Zum Ersten Weltkrieg u. a.: Vincent BERNIERE, La Grande Guerre en Bande dessinée, Beaux-Arts, 2014; Susanne BRANDT, »Der Krieg sind wir« – eine vielschichte Debatte um den Ersten Weltkrieg in Notre Mère la Guerre, in: KESPER-BIERMANN, SEVERIN-BARBOUTIE, Vergangenheiten (wie Anm. 10), S. 59–79; DIES. (Hg.), Der Erste Weltkrieg. Geschichte in Comics, Alpen 2012; Hans GROTE, Rhythmen des Luftkampfes. Zur Darstellung des Richthofen-Mythos in historischen Comics, in: Sylvia PALETSCHKE, Wolfgang HOCHBRUCK (Hg.), Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur, Essen 2008, S. 99–117; La Grande Guerre au miroir de la bande dessinée, in: 14–18. Mission centenaire, URL: <http://centenaire.org/fr/print/886> (25.1.2017); Esther MACCALLUM-STEWART, The First World War and British Comics, in: University of Sussex Journal of Contemporary History 6 (2003), S. 1–18; Aviel ROSHWALD, Richard STITES (Hg.), European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment and Propaganda 1914–1918, Cambridge 1999. Zum Zweiten Weltkrieg siehe u. a.: Traits résistants: la Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours (catalogue d'exposition), Lyon 2011; José Joaquín RODRIGUEZ MORENO, Los comics de la Segunda Guerra Mundial: producción y mensaje en la Editorial Timely: 1939–1945, Cadix 2010; Pascal LEFÈVRE, The Unresolved Past, Repercussions of World War II in Belgian Comics, in: International Journal of Comic Art 9/1 (2007), S. 296–310; Pierre THOMA, L'image de la Seconde Guerre mondiale dans les albums de bande dessinée, Paris 2000 (Mémoire de maîtrise); Cyril Azouvi, Le souvenir de la Seconde Guerre mondiale dans la bande dessinée francophone (1945–1990), Paris 1997 (Mémoire de maîtrise). Zur historischen Entwicklung der Darstellung von Krieg im Comic allgemein: Bettina SEVERIN-BARBOUTIE, Mathieu JESTIN, Bande dessinée et guerre, in: Encyclopédie pour une Histoire Nouvelle de l'Europe, URL: <http://ehne.fr/notice/guerres-et-traces-de-guerre/representations-de-la-guerre/guerre-et-bande-dessinee> (5.6.2016).
- 85 Tanja ZIMMERMANN, Der Comic im Aufstand: Der Holocaust in Joe Kuberts *Yossel*. April 19, 1943, in: Kalina KUPCZYNSKA, Renata MAKARSKA (Hg.), Comic in Polen. Polen im Comic, Berlin 2016, S. 91–106; Martin FRENZEL, Der Holocaust im Comic, in: APUZ 64, 33–34 (2014), S. 30–34; Sylvia KESPER-BIERMANN, Holocaust und Hiroshima. Das Tagebuch der Anne Frank im japanischen Manga, in: Peter SEIBERT, Jana PIEPER, Alfonso MEOLI (Hg.), Anne Frank. Mediengeschichten, Berlin 2014, S. 99–116; Kees RIBBENS, War Comics Beyond the Battlefield. Anne Frank's Transnational Representation in Sequential Art, in: BERNDT, Worlds (wie Anm. 80), S. 219–233; Michael BACHMANN, Der abwesende Zeuge, Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah, Tübingen 2010; Marco BEHRINGER, Der Holocaust in Sprechblasen: Erinnerung im Comic, Marburg 2009; Martine GABISON-CRETENET, La représentation de l'Holocauste dans les arts visuels et du spectacle et esthétisation de l'horreur, Thèse de Doctorat, Bordeaux 2009; Jonathan HAUDOT, Shoah et bande dessinée, Paris 2010; Ole FRAHM, Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS - A Survivor's Tale, Paderborn 2006; Deborah R. GEIS, Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's »Survivor's tale« of the Holocaust, Tuscaloosa, Ala. 2003; Pierre-Alban DELANNOY, »Maus« d'Art Spiegelman: bande dessinée et Shoah, Paris 2003; Oliver NAPEL, Auschwitz im Comic – Die Abbildung unvorstellbarer Zeitgeschichte, Münster 1998. Siehe ferner das an der Justus-Liebig-Universität angesiedelte Forschungsprojekt von Markus Streb, Comic – Holocaust – Gender. Geschlechterkonstruktionen in sequenziellen Darstellungen des Holocaust.
- 86 Beispielsweise Barbara EDER, Bewegte Erinnerung. Zur »autofiktionalen« Erinnerungskonstruk-

bau⁸⁷ kommen darin vor, ferner die Darstellung anderer historischer Epochen wie das Mittelalter oder die Antike⁸⁸.

Darüber hinaus sind in der deutsch- und französischsprachigen Forschung in den vergangenen Jahren neue Perspektiven für die Erforschung von Geschichtserzählungen in Comicform eröffnet worden. So haben Kesper-Biermann und Severin-Barboutie vorgeschlagen, diese Erzählungen in ihren Verflechtungen in den Blick zu nehmen⁸⁹. Demgegenüber hat Adrien Goudet dafür plädiert, statt der Erzählungen selbst die Zeichnungen oder genauer: das Zeichnen »en tant qu'émanation graphique – et donc scriptuaire ; autrement dit dans toute sa dimension d'écriture« in den Mittelpunkt zu rücken⁹⁰. Dabei ging es ihm auch darum, Zeichnen und Zeichnung als Handlung und Produkt konzeptionell in das zu integrieren, was im Französischen »écriture de l'histoire« genannt wird und mit dem Begriff »Geschichtsschreibung« nicht hinlänglich ins Deutsche übersetzt werden kann, weil »Geschichtsschreibung« in der akademischen Welt in Deutschland bis heute oftmals mit »Geschichtswissenschaft« gleichgesetzt wird⁹¹.

Zusätzliche Erkenntnismöglichkeiten ergeben sich, wenn man Geschichtserzählungen in Comicform in doppeltem Sinn als konstruiert betrachtet: als durch die schreibende bzw. zeichnende Hand des Autors oder der Autorin geschaffene Wirklichkeit ebenso wie als durch Lesende bzw. Rezipierende konstruierte Wirklichkeiten. Aus dieser Perspektive kommen nicht nur Erzählen und Lesen/Verwenden als kreative Handlungen zum Vorschein⁹². Es verschiebt sich zugleich der Blick von der Frage nach Authentizität bzw. Repräsentationen auf die Konstruktion und Ästhetisierung des Erzählten sowie die Nutzung und Deutung des Gelesenen bzw. Be-

tion in den Comics emigrierter Graphic-Novel-Autorinnen, in: *Comparativ. Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung* 24/3 (2014), S. 97–111.

- 87 Siehe Sylvia KESPER-BIERMANN, »Unearthing a buried past«. Bergbau im Comic, in: LWL-Industriemuseum (Hg.), *Bergbaukulturen in internationaler Perspektive. Diskurse und Imaginationen*, Essen 2018, S. 125–138.
- 88 U. a.: Julie GALLEGRO (Hg.), *La bande dessinée historique. Premier cycle: l'antiquité*, Pau 2015; LOCHMAN, »Antico-mix« (wie Anm. 58); Hubert MITTLER, *Prinz Eisenherz oder das Mittelalter der Sprechblase. Das Bild von Ritter und Rittertum zwischen 1000 und 1200 in ausgewählten historisierenden Comics*, Frankfurt a. M. 2008.
- 89 KESPER-BIERMANN, SEVERIN-BARBOUTIE, *Verflochtene Vergangenheiten* (wie Anm. 10), S. 24–28.
- 90 GENOUDET, *Dessiner* (wie Anm. 11), S. 24. In der Ausstellung »Tout le monde kaputt« – Der Erste Weltkrieg im Comic, die 2012 zunächst in Düsseldorf, später dann unter anderem in Gießen (2013) und München (2014) zu sehen war, ging es just auch um diese Frage. URL: <http://www.geschichte.hhu.de/lehrstuehle/neuere-geschichte/unsere-forschung/tagungen/tout-le-monde-kaputt-der-erste-weltkrieg-im-comic.html> (29.11.2016); <https://www.uni-giessen.de/ub/archivakt/2013/ausstellungtoutlemondekaputt> (29.11.2016); <http://www.ub.uni-muenchen.de/aktuelles/archiv/tout-le-monde-kaputt/index.html> (29.11.2016).
- 91 Exemplarisch dafür ist der Titel des folgenden Aufsatzes: Dirk VAN LAAK, *Erzählen, Erklären oder Erbsenzählen. Über das Verhältnis von Literatur und Geschichtsschreibung*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66 (2015), S. 365–383.
- 92 Zum kreativen Akt des Lesens siehe u. a. die geschichtswissenschaftlichen Arbeiten von Roger CHARTIER, Guglielmo CAVALLO (Hg.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris 1997; ferner Michel DE CERTAU, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 293–311; sowie Umberto ECO, *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, hrsg. von Michael FRANZ, Stefan RICHTER, Leipzig 1995, S. 190–203.

trachteten. Mit anderen Worten weicht die statische Lesart der Erzählung einer dynamischen Herangehensweise. Darüber hinaus rücken die Kontexte und Verflechtungszusammenhänge in den Vordergrund, in denen Geschichtserzählungen in Comicform produziert, gelesen, verwendet werden, ferner die Beziehungen, die sie zu anderen Varianten historischer Wirklichkeitskonstruktionen⁹³ unterhalten, zu Film und Literatur⁹⁴ etwa, aber auch zu geschichtswissenschaftlichen Arbeiten. Und es eröffnen sich Möglichkeiten zum Nachdenken über das Schreiben und Rezipieren von Geschichte insgesamt und damit auch über die Rolle der Geschichtswissenschaft in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit und Darstellung bzw. Deutung von Vergangem⁹⁵.

93 Zur narrativen Konstruktion von Wirklichkeit allgemein: Hayden WHITE, *Postmodernism and Textual Anxieties*, in: ID., *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory 1957–2007*, hrsg. von Robert DORAN, Baltimore 2010, S. 304–317, vor allem S. 308–313.

94 In Studien, die das Verhältnis zwischen Literatur und Geschichtsschreibung untersuchen, sind sie bislang nicht berücksichtigt worden. Siehe beispielsweise VAN LAAK, *Erzählen* (wie Anm. 90); ferner ID., *Literatur und Geschichte. Eine Beziehungsanalyse*, Berlin 2012.

95 Siehe die Ausführungen von GENOUDET, *Dessiner* (wie Anm. 11), vor allem S. 37–58; sowie folgendes Themenheft: *Le Débat* 177/5 (2013): *La culture du passé*.