

Der graphische Historienroman zur Thematisierung des Nationalsozialismus im Literaturunterricht?

Eine Untersuchung des literar-ästhetischen und literaturdidaktischen Potenzials von Barbara Yelins *Irmina*

Timo Schummers/Maike Jokisch

1 Einleitung: Historisches Erzählen und das Thema ›Nationalsozialismus‹

»In unserer Gegenwart erleben Erzähltexte mit historischen Themen oder zumindest historischer Szenerie eine neue Hochkonjunktur.«¹ Dabei scheint der Holocaust² als Thematik und dessen Darstellung in den Künsten gerade seit der Jahrtausendwende von den Autorinnen und Autoren »als die zentrale von der jüngeren Vergangenheit aufgeworfene Frage«³ verstanden zu werden. Gleichmaßen ist die Auseinandersetzung mit dem Thema ›Nationalsozialismus‹ als identitätsstiftender Erinnerungsauftrag anzusehen, der zu einem festen Bestandteil »unterschiedlicher Erinnerungskulturen«⁴ geworden ist. Mit Blick auf aktuelle Publikationen gilt es jedoch zu berücksichtigen, dass die heute auf den Markt gebrachten künstlerischen Deutungsversuche nicht mehr von den Zeit- und Augenzeugen des Zweiten Weltkriegs stammen, sondern von gänzlich

-
- 1 Daniel Fulda und Stephan Jaeger, 2019, Einleitung. Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur, in: Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert, hg. von Daniel Fulda und Stephan Jaeger, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 1-53, S. 1.
 - 2 Der Begriff ›Holocaust‹ hat sich trotz seines kritikwürdigen Bedeutungsursprungs (›Brandopfer‹) als international verwendetes Bezugswort für den von den Nationalsozialisten begangenen Genozid an den europäischen Juden durchgesetzt, was sich zum Beispiel an dem Gedenkstättenlogo von Yad Vashem erkennen lässt, das den Schriftzug ›The World Holocaust Remembrance Center‹ trägt; siehe dazu auch Iris Roebing-Grau und Dirk Rupnow, 2015, Einleitung, in: Holocaust-Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität, hg. von Iris Roebing-Grau und Dirk Rupnow, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 9-15, S. 9.
 - 3 Helmut P. E. Galle, 2019, Vom Zeugnis zur Fiktion. Zur Holocaustliteratur in deutscher Sprache seit 1990, in: Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert, hg. von Daniel Fulda und Stephan Jaeger, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 181-204, S. 182.
 - 4 Roebing-Grau und Rupnow, Einleitung [Anm. 2], S. 9.

Unbeteiligten. Damit geht einher, dass die Werke als durch künstlerische Imagination erschaffene Fiktionen bezeichnet werden, die »zwangsläufig nicht deckungsgleich mit dem realen Ereignis sind«, ⁵ unseren Zugang zu der vergangenen Geschichtsepisode aber stark beeinflussen. Auch das heutige Feld der »ästhetischen Formen, denen die ethische Fracht des Gedenkens, der fragenden Auseinandersetzung, des tastenden Verständnisses zugetraut wird«, ⁶ ist vielfältiger geworden. In der Literatur werden mittlerweile Werke in die Gattung der Holocaustliteratur eingeschlossen, denen man wenige Jahrzehnte zuvor noch mit großer Skepsis und harscher Kritik begegnete. ⁷

Darüber hinaus haben sich in den letzten Jahren die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Gedenkens drastisch verändert. Dies ist auch für literaturdidaktische Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit von herausragender Bedeutung, zumal in der letzten Zeit von einer »dramatisch nachlassenden literarischen Bildung über die Komplexe Antisemitismus, Nationalsozialismus und Shoah« ⁸ die Rede ist. Denn den heute Heranwachsenden, die in einer an Heterogenität zunehmenden Gesellschaft aufwachsen, fehlt nicht nur der direkte Bezug bzw. Zugang zu dem zurückliegenden geschichtlichen Ereignis, sondern die »durch die neuen Medien veränderten Darstellungs- und Rezeptionsbedingungen« ⁹ haben auch Einfluss auf deren Aneignungsprozess der NS-Erinnerung. ¹⁰

Trotz dieser Entwicklungen und deren Wichtigkeit für Bildungsprozesse ist mit Blick auf das literarische Feld jedoch zu bemerken, dass bis heute unterschiedliche Auffassungen darüber bestehen, welche Werke der Literatur überhaupt in die Gattung der Holocaustliteratur einzuschließen sind, d.h., ob ein eng- oder weitgefasster Gattungsbegriff anzuwenden ist. Dass das historische Ereignis des Holocaust insbesondere seit den 1990er Jahren verstärkt zum Gegenstand historischer Romane gemacht wird, steht allerdings außer Zweifel und liegt vielleicht gerade an dem sich vergrößernden zeitlichen Abstand zu den barbarischen Ereignissen im »Dritten Reich« und einer sich dadurch vermehrt einstellenden Toleranz gegenüber (kritisch-)künstlerisch-fiktiven Formaten. In diesem Zusammenhang ist auch Barbara Yelins 2014 veröffentlichter Comic-Roman *Irmina* zu betrachten. Ihre anspruchsvolle Graphic Novel zum Thema »Mitläufertum in der NS-Zeit« soll den Untersuchungsgegenstand dieses Beitrags bilden und über eine literar-ästhetische Analyse hinsichtlich didaktischer Anknüpfungspunkte für den

5 Ebd.

6 Ebd., S. 10f.

7 Als Beispiel hierfür können die Reaktionen auf Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur* (E: 1975/D: 1977) sowie auf Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995) aufgeführt werden, die nach ihrer anfänglichen Skandalisierung in der Öffentlichkeit letztlich doch breit rezipiert wurden und zum Gegenstand des wissenschaftlichen Diskurses avancierten oder sogar in den Kanon der Holocaustliteratur übergingen.

8 Jens Birkmeyer, 2008, Einleitung, in: Holocaust-Literatur und Deutschunterricht. Perspektiven schulischer Erinnerungsarbeit, hg. von Jens Birkmeyer, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 1-13, S. 1.

9 Hans-Joachim Hahn und Bettina Bannasch, 2018, Einleitung: Multimediale und multidirektionale Erinnerung an den Holocaust, in: Darstellen, Vermitteln, Aneignen. Gegenwärtige Reflexionen des Holocaust, hg. von Bettina Bannasch und Hans-Joachim Hahn, Göttingen: V&R unipress, S. 9-25, S. 16.

10 Vgl. ebd., S. 16.

Literaturunterricht hinausgehend auch bezüglich ihres Potenzials für Erinnerungssarbeit am kulturellen Gedächtnis beleuchtet werden.

2 Erzählen über den Holocaust in Graphic Novels und Gegenstandsbestimmung von Comic-Romanen

Im großen Feld der Holocaustliteratur lassen sich – jenseits historischer Romane – allgemein ebenso all jene bis dato entstandenen Graphic Novels verorten, die vornehmlich seit den 1990er Jahren zum Themenfeld ›Nationalsozialismus und Holocaust‹ entstanden sind und seitdem als ›Holocaustcomics‹ enorm an Popularität gewonnen haben.¹¹ Dabei ist unter dem Begriff ›Graphic Novel‹ zunächst grundsätzlich »nicht mehr und nicht weniger zu verstehen als eine der *großen Form* in der erzählenden schrifttextlichen Literatur entsprechende Spielart des Comics, die ihre Handlungen in einer Kombination von verbalem und piktorialem Code konstituiert«.¹²

Wenngleich sich frühe Ursprünge der Graphic Novel-Produktionen in (West-)Europa bis in die 1960er Jahre zurückverfolgen lassen, so sind doch vor allem die Entwicklungsschritte in den 1970er und 1980er Jahren im französischsprachigen sowie US-amerikanischen Raum für die heute verfügbaren Comic-Romane wesentlich. Als Repräsentant für ihre Anfänge steht bis heute der Comic-Zeichner Will Eisner mit seinem 1978 in den USA veröffentlichten und als ›Graphic Novel‹ betitelten Buch *A Contract with God*.¹³

Das Thema ›Holocaust‹ griff dann einige Jahre später der Comic-Zeichner Art Spiegelman auf. In seiner heute als »Jahrhundertwerk«¹⁴ bezeichneten (auto-)biografischen Graphic Novel *Maus*¹⁵ schildert er die Geschichte seiner jüdischen Eltern, die das Kon-

11 Siehe hierzu exemplarisch Martin Frenzel, 2014, Der Holocaust im Comic, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ) 33–34, S. 30–34.

12 Bernd Dolle-Weinkauff, 2009, Phänomen Comic-Roman. Zur Entstehung und Entwicklung der Graphic Novel, in: *ki&em* 61, 3, S. 16–28, S. 16f. Im Unterschied zu den lange Zeit als minderwertig unter Generalverdacht gestandenen Comic-Serien handelt es sich bei graphischen Romanen um aufwändige nicht-serialisierte Erzählungen, die fiktionale sowie nicht-fiktionale Inhalte aufweisen können. Außerdem lassen sich in der Anordnung der visuellen sowie textlichen Elemente vielfach literar-ästhetische Innovationen wiederfinden. Ihre Tendenz zu ernsten und abgeschlossenen Handlungen, zu (auto-)biografisch geprägten Inhalten sowie zu einem literarischen Anspruch sind des Weiteren Distinktionsmerkmale, die Comic-Romane auszeichnen (vgl. Dolle-Weinkauff, Phänomen Comic-Roman [s.o.], S. 17, 24f.; Barbara Eder, 2016, Graphic Novels, in: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung, hg. von Julia Abel und Christian Klein, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 156–168, S. 157).

13 Vgl. Dolle-Weinkauff, Phänomen Comic-Roman [Anm. 12], S. 17ff.; Eder, Graphic Novels [Anm. 12], S. 156; Andreas C. Knigge, 2016, Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics, in: Comics und Graphic Novels. Eine Einführung, hg. von Julia Abel und Christian Klein, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 3–37, S. 29ff.

14 Knigge, Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics [Anm. 13], S. 31.

15 Nachdem Band I von Spiegelmans *Maus. A Survivor's Tale* im Jahr 1986 in Buchform veröffentlicht wurde, kam Band II 1991 auf den amerikanischen Markt. Die deutsche Übersetzung mit dem Titel *Maus. Die Geschichte eines Überlebenden* erschien erstmals 1989 (Band I) bzw. 1992 (Band II). Für sein Werk erhielt Spiegelman als erster Comic-Zeichner im Jahr 1992 den Pulitzer-Preis (vgl. Christine Gundermann, 2007, Jenseits von Asterix. Comics im Geschichtsunterricht. Unter Mitarbeit von

zentrationen in den Konzentrationslagern Auschwitz-Birkenau überlebten. Zwar entbrannte nach der Veröffentlichung eine heftige Diskussion darüber, inwiefern der Holocaust im Comic dargestellt werden könne und dürfe,¹⁶ mittlerweile besteht aber Einigkeit darüber, dass ihm mit *Maus* ein Meilenstein gelungen ist, »weil hier ein Thema mit den Mitteln des grafischen Erzählens in höchst adäquater Weise bewältigt wird, welches beispielhaft für die besonderen Schwierigkeiten historisch-biografischen Erzählens steht«.¹⁷ Auch allgemein erfährt die Frage der Verhältnismäßigkeit von Holocaustcomics inzwischen fast durchweg positive Resonanzen.¹⁸

Spiegelmanns *Maus* kann im Rückblick stellvertretend für den Beginn der Etablierung von Comic-Romanen mit anspruchsvollen Themen gesehen werden,¹⁹ weshalb in der Folgezeit viele weitere Zeichner und Zeichnerinnen sich dem Genre²⁰ der Graphic Novel zuwandten. Obwohl in den letzten Jahren eine Ausdifferenzierung von Themenschwerpunkten in graphischen Romanen zu beobachten ist, nehmen viele aktuelle Publikationen dennoch weiterhin historische Perspektiven auf (gesellschafts-)politisch vergangene Ereignisse ein. In der Tradition Spiegelmanns bildet die NS-Zeit dabei bis heute einen viel beachteten Gegenstand historischen Erzählens in graphischer Literatur. Zwar entstanden in den vergangenen Jahren eine Vielzahl von Holocaustcomics durch Autorinnen und Autoren des europäischen sowie US-amerikanischen Auslands,²¹ jedoch sind auch einige Produktionen von Zeichnern und Zeichnerinnen des deutschsprachigen Raumes veröffentlicht worden, die hierzulande breit rezipiert wurden. So fanden beispielsweise die im Jahr 2012 von Reinhard Kleist veröffentlichte Graphic Novel *Der Boxer*²² sowie die 2013 von Ulli Lust veröffentlichte und auf dem gleichnamigen Roman von Marcel Bayer basierende Comic-Erzählung *Flughunde*²³ große Beachtung. Beide Publikationen führten darüber hinaus innerhalb der Literaturdidaktik zu gewinnbringenden Forschungsarbeiten und Praxisbeiträgen hinsichtlich didaktischer Potenziale für den Deutschunterricht.²⁴

Kristin Land, Torsten Schmidt, Christian Badel. Schwalbach/Ts.: Wochenschau, S. 44; Art Spiegelman, 2019, *Die vollständige Maus*, 12. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer).

16 Vgl. Gundermann, *Jenseits von Asterix* [Anm. 15], S. 44; Frenzel, *Der Holocaust im Comic* [Anm. 11], S. 30.

17 Dolle-Weinkauff, *Phänomen Comic-Roman* [Anm. 12], S. 22.

18 Vgl. z.B. Christine Gundermann, 2018, *Inszenierte Vergangenheit oder wie Geschichte im Comic gemacht wird*, in: *Ästhetik des Gemachten: Interdisziplinäre Beiträge zur Animations- und Comicforschung*, hg. von Hans-Joachim Backe, Julia Eckel, Erwin Feyersinger, Véronique Sina und Jan-Noël Thon, Berlin: de Gruyter, S. 257-283, S. 259.

19 So zumindest argumentieren Barbara Eder und Andreas C. Knigge (vgl. Eder, *Graphic Novels* [Anm. 12], S. 160f.; Knigge, *Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics* [Anm. 13], S. 31).

20 Zwar ist es in der Forschung umstritten, die Graphic Novel als Genre zu bezeichnen (vgl. z.B. Eder, *Graphic Novels* [Anm. 12], S. 156), der Autor und die Autorin dieses Beitrags plädieren jedoch dafür, die Graphic Novel als eigenes Genre anzuerkennen, weshalb hier der Genre-Begriff auch zur Kategorisierung von Comic-Romanen herangezogen wird.

21 Vgl. Frenzel, *Der Holocaust im Comic* [Anm. 11], S. 33f.; Christine Gundermann, 2015, *Comics als historische Quelle*. [https://visual-history.de/2015/01/26/comics-als-historische-quelle/\(25.09.2020\)](https://visual-history.de/2015/01/26/comics-als-historische-quelle/(25.09.2020)).

22 Vgl. Reinhard Kleist, 2012, *Der Boxer*. Die wahre Geschichte des Hertzko Haft. Hamburg: Carlsen.

23 Vgl. Ulli Lust und Marcel Beyer, 2013, *Flughunde*. Graphic Novel. Berlin: Suhrkamp.

24 Siehe für didaktische Implikationen zu *Der Boxer* beispielsweise Gabriela Scherer, 2016, *Anforderungen und didaktisches Potenzial aktueller Erinnerungsliteratur in Form von Graphic No-*

Im Zusammenhang mit der zunehmenden Verarbeitung des Nationalsozialismus im Comic-Roman durch Autorinnen und Autoren in Deutschland ist auch die Entstehung von Yelins Graphic Novel *Irmina* zu nennen. Ihr meisterhaft illustriertes Werk gehört im weitesten Sinne zur Gattung der Holocaustliteratur, insofern hier ein weitgefasster Begriff dieses Genres vertreten wird, der nicht nur in einschlägigen Literaturlexika,²⁵ sondern beispielsweise auch von der Arbeitsstelle ›Holocaustliteratur‹ der Justus-Liebig-Universität in Gießen unterstützt wird:

Ausgehend von der Tatsache, dass die Verbrechen der Nationalsozialisten gegen andersdenkende und vermeintlich andersartige Menschen bereits 1933 begannen und dass darüber auch sofort (im weiteren Sinne) literarisch geschrieben wurde, halten wir es für sinnvoll, zu der Gattung [Holocaustliteratur, Anm. d. Verf.] Texte über alle Aspekte der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik beginnend mit den ersten Maßnahmen der Ausgrenzung ab 1933 bis hin zu den Massenmorden während des Zweiten Weltkriegs zu zählen [...]. Wir gehen davon aus, dass sich im Laufe der Zeit eine eigenständige Gattung entwickelt hat, die sich durch gemeinsame Merkmale gut beschreiben lässt.²⁶

Im Unterschied zu den meisten anderen graphischen Romanen mit einer Fokussierung auf den Nationalsozialismus besteht die Besonderheit der Erzählung Yelins allerdings darin, dass die Autorin weniger die Verbrechen der NS-Zeit thematisiert, sondern den Erzählschwerpunkt auf das Leben einer »normale[n] Deutsche[n]«²⁷, die schließlich zur Mitläuferin im NS-Regime wird, lenkt. Indem so die Lebensgeschichte einer weiblichen Figur in den Mittelpunkt gestellt wird, betritt Yelin mit ihrer Fokussierung einer Protagonistin im Kontext von Mittäterschaft ein Terrain, das sowohl in der historiografischen Forschung, als auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bis in die

vels – Reinhard Kleists *Der Boxer*. Die wahre Geschichte des Hertzko Haft, in: *Neue Formen des Poetischen. Didaktische Potenziale von Gegenwartsliteratur*, hg. von Irene Pieper und Tobias Stark, Frankfurt a.M.: Lang, S. 103-118. In Bezug auf den hier verfassten Beitrag sei darüber hinaus Frau Prof. Dr. Scherer für wichtige Anmerkungen herzlich gedankt. Für didaktische Anregungen zu *Flughunde* siehe zum Beispiel die Ideen von Torsten Mergen, 2015, *Zeitgeschichte untersuchen und kommentieren*, in: *Praxis Deutsch* 252, S. 46-51.

- 25 Vgl. Sven Kramer, 2007, *Holocaustliteratur*, in: *Metzler Lexikon Literatur*, hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighof, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 324-325. Kramer definiert den weiten Begriff der Gattung wie folgt: »Der weiteste Begriff von ›H.‹ umfasst alle Texte, die sich auf die Shoah beziehen. Er impliziert eine Ausweitung auf nicht verfolgte Gruppen und den Übergang von der Dokumentation zur Fiktion.«
- 26 Arbeitsstelle Holocaustliteratur, o.J., *Holocaust- und Lagerliteratur. Zur Definition des Gegenstandes*. [https://www.holocaustliteratur.de/deutsch/Holocaustliteratur/\(01.10.2020\)](https://www.holocaustliteratur.de/deutsch/Holocaustliteratur/(01.10.2020)). Wichtig zu ergänzen ist, dass es, ebenso »[w]ie es nicht ›den‹ Holocaust gibt, so gibt es auch nicht ›die‹ Holocaustliteratur. Sie ist – bei aller Berechtigung, sie als eine Gattung zu betrachten – im hohen Maße heterogen und perspektivengebunden« (Sascha Feuchert und Katja Zinn, 2005, *Multiperspektivität als Kernkonzept eines didaktischen Umgangs mit Holocaustliteratur*, in: *Perspektivenvielfalt im Unterricht*, hg. von Ludwig Duncker, Wolfgang Sander und Carola Surkamp, Stuttgart: W. Kohlhammer, S. 125-143, S. 129).
- 27 Barbara Yelin, 2014, *Irmina*. Mit einem Nachwort von Dr. Alexander Kolb, Berlin: Reprodukt, S. 79, im Folgenden werden Belege im Fließtext unter Angabe der Seitenzahl gegeben.

1990er Jahre hinein wenig beachtet wurde.²⁸ Betrachtet man das Werk genauer, lassen sich jenseits der innovativen stofflichen Perspektivierung zahlreiche literar-ästhetische Besonderheiten historisch-graphischen Erzählens feststellen. Die veränderte inhaltliche Fokussierung auf den Nationalsozialismus und die erzähltechnische Gestaltung des Werkes bieten fruchtbare didaktische Potenziale für politisch-historische Erinnerungsarbeit sowie literarisches Lernen.

3 Thematischer Kontext, narrative Strategien und erzählerische Verfahren der Graphic Novel *Irmina*

3.1 Thematisch-inhaltliche Impulse der Graphic Novel im Spiegel der Historie

Yelins *Irmina* kann unter Berücksichtigung des Paradigmenwandels der 1970er Jahre bzgl. der Gattung des historischen Romans auch als eine sich in diese Tradition einreihende metahistoriografische Fiktion beschrieben werden, in der über die Konstruktivität von Geschichtsbildern und Erinnerung nachgedacht wird:

Im Gegensatz zu traditionellen Formen von fiktionaler Geschichtsdarstellung rücken innovative Erscheinungsformen des historischen Romans den Prozeß der imaginativen Rekonstruktion der Vergangenheit sowie epistemologische, methodische und darstellungstechnische Probleme der Historiographie in den Mittelpunkt. Daher zeichnen sie sich durch ein hohes Maß an ästhetischer und historiographischer Selbstreflexivität aus.²⁹

Reflexionen zur Erinnerungsrekonstruktion lassen sich sowohl auf der zeichnerischen Gestaltungsebene als auch auf der Handlungsebene entdecken, wie im Folgenden noch ausgeführt werden soll. Auf der Handlungsebene gelingt es Yelin außerdem, die Atmosphäre und die Alltagswelt der zurückliegenden Geschichte in ihren Bild-Text-Kompositionen aufleben zu lassen. Die Koppelung von Wissensvermittlung über historische Ereignisse und emotionaler Anteilnahme, wie sie im Literaturunterricht durch die Perspektivübernahme im besten Fall erfolgt, ermöglicht, dass eine »bewusste Beziehung zu historischen Sachverhalten«³⁰ entstehen kann. Karlheinz Fingerhut erkennt in dieser Zusammenführung ein nicht zu unterschätzendes Potential:

Die Angebote an die Rezipienten, sich selbst in die fiktiven Welten zu begeben, ist deutlich größer als die, die im Bereich der Geschichte, und seien es Dokumentationen

28 Vgl. Kathrin Kompisch, 2008, Täterinnen. Frauen im Nationalsozialismus, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 7.

29 Ansgar Nünning, 2002, Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans, in: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 541-569, S. 547.

30 Clemens Kammler, 2008, Literarisches Lernen in der Erinnerungskultur. Anmerkungen zu einer Aufgabe des Deutschunterrichts, in: Holocaust-Literatur und Deutschunterricht, hg. von Jens Birkmeyer, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 47-60, S. 49.

von ›Alltagsgeschichte‹, möglich sind. Von daher ist es sinnvoll, in Institutionen wie der Schule Geschichtsbewusstsein gerade über den Weg der Begegnung mit Literatur und der Literaturgeschichte aufzubauen und dazu kognitive und emotional bestimmte Zugangsweisen miteinander zu verbinden.³¹

Yelin zeichnet in ihrer Graphic Novel den Lebensweg ihrer Protagonistin Irmina nach, die sich im Verlauf des Zweiten Weltkrieg zu einer aktiven Regimeunterstützerin und Profiteurin entwickelt, welche den großen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang, der sich auch aus den Konsequenzen ihres Handelns ergibt, nicht erkennen will – stattdessen begibt sie sich mit verschlossenen Augen in den Strudel der Zeitgeschichte:

Deutschlands Zukunft schien grenzenlos, und das Land herrschte über Europa. Tatsächlich markierte diese Zeit vor der militärischen Niederlage Deutschlands für viele Frauen und Männer einen Höhepunkt in ihrem Leben. Ihr Schweigen über die Juden und andere Opfer des Holocaust zeugt auch vom Egoismus der Jugend und des Ehrgeizes, vom ideologischen Klima, in dem diese deutschen Mädchen aufwuchsen, und davon, dass diese prägenden Jahre auch nach dem Krieg noch wirksam waren. Als Teenager, eifrige Berufstätige und Frischverheiratete steckten diese Frauen tief in den eigenen Plänen, ganz gleich, ob sie sich auf einem kleinen Bauernhof im Schwäbischen oder in einer geschäftigen Hafenstadt wie Hamburg ihre Zukunft ausmalten. Sie wünschten sich respektable Berufe und ein gutes Einkommen. Sie wollten Freunde und etwas Schickes zum Anziehen haben; sie wollten reisen und tun, wonach ihnen der Sinn stand.³²

Damit wird einer der wohl ausdauerndsten Mythen der Nachkriegszeit mit Yelins Erzählung revidiert – die Vorstellung »von der unpolitischen Frau.«³³ Dieser wurde hinreichend durch die von den Täterinnen vor Gericht getätigten Ausflüchte befördert. Hierbei wurde bevorzugt das Pflichtbewusstsein und die Autoritätshörigkeit zur Begründung der eigenen Handlungsweise bedient. Die eigene moralisch-ethische Verantwortung rückte in dieser Auslegung in den Hintergrund.³⁴ In diesem Kontext macht Marita Krauss auf das zur Zeit des Nationalsozialismus aufgestellte »breite Feld der Frauen«,³⁵ die weder zu den Opfern, noch zu den Widerstandskämpferinnen gehörten, sondern als Mitläuferinnen, Profiteurinnen und Täterinnen »auf unterschiedlichste Weise in das NS-System eingebunden waren«,³⁶ aufmerksam. Dabei habe die Mehrzahl

31 Karlheinz Fingerhut, 2012, Didaktik der Literaturgeschichte, in: Grundzüge der Literaturdidaktik, hg. von Klaus-Michael Bogdal und Hermann Korte, München: Deutscher Taschenbuch, S. 147-165, S. 149.

32 Wendy Lower, 2016, Hitlers Helferinnen. Deutsche Frauen im Holocaust. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 23f.

33 Ebd., S. 25.

34 »Was sie nicht sahen – oder nicht sehen wollten –, war, dass das Soziale politisch wurde und dass ihr scheinbar kleiner Beitrag zu den Alltagsgeschäften in Verwaltungs-, Militär- oder Parteiorganisationen auf ein genozidales System hinauslief« (ebd., S. 25).

35 Marita Krauss, 2008, Rechte Frauen. Mitläuferinnen, Profiteurinnen, Täterinnen in historischer Perspektive, in: Sie waren dabei. Mitläuferinnen, Nutznießerinnen, Täterinnen im Nationalsozialismus, hg. von Marita Krauss, Göttingen: Wallstein, S. 1-19, S. 7.

36 Ebd., S. 7.

von ihnen während der NS-Zeit die Stabilisierung des Regimes erst ermöglicht, indem sie nicht nur im privaten und häuslichen Kontext als emotionale Stütze agierten, sondern auch wichtige Funktionen innerhalb des NS-Staates einnahmen.³⁷ Sie waren »keineswegs nur Opfer eines patriarchalen Systems«,³⁸ sondern selbstbestimmte Entscheidungsträgerinnen, die sich für einen bestimmten Werdegang innerhalb des NS-Staats entschieden hatten, obwohl es auch zu der damaligen Zeit Alternativen gegeben hätte.

Auch wenn »jegliche Verallgemeinerungen über alle deutsche Frauen«³⁹ innerhalb einer Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit fehlleiten müssen, gilt es dennoch zu bedenken, worauf Lower in Anlehnung an die Historikerin Ann Taylor Allen hinweist:

Solange man deutsche Frauen einer anderen Sphäre zuteilt oder ihren politischen Einfluss für minimal erklärt, ist die halbe Bevölkerung einer genozidalen Gesellschaft, um mit der Historikerin Ann Taylor Allen zu sprechen, »unschuldig an den Verbrechen des modernen Staates« und wird »außerhalb der Geschichte« angesiedelt.⁴⁰

Mit Blick auf die deutschsprachige Literatur wurden bisher schon einige Täterinnen-Perspektiven angeboten.⁴¹ Innerhalb des Genres der Graphic Novel kann Yelins Werk *Irmina* jedoch als erstes spezifisch auf die weibliche Rolle innerhalb des NS-Regimes ausgelegtes Werk angesehen werden. Dabei wirft Yelins Comic-Roman Fragen auf, die beim Versuch einer selbstreflexiven Zurückversetzung in die Zeit des Nationalsozialismus besonders im Hinblick auf die eigene potentielle Verflechtung in das Regime und dem damit verbundenen Verlust moralisch-ethischer Prinzipien zwangsläufig aufkommen. Denn die nach wie vor zentrale Frage, die im Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen Genozid immer wieder gestellt wird, lautet, wie es innerhalb einer zivilisierten modernen Gesellschaft zu einem solchen Ereignis kommen konnte und »warum gewöhnliche Menschen mit ihren Träumen, Nöten, Sorgen und Momenten des Glücks sich auf ein mörderisches System einließen und dieses damit erst ermöglichten.«⁴² Zusätzlich wird in *Irmina* über die literar-ästhetische Gestaltungsweise der Versuch gewagt, den NS-Alltag zu entmystifizieren, d.h. eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie der Alltag für die »Volksgemeinschaft« ausgesehen haben könnte, mit besonderem Fokus auf den Erfahrungsraum der Frau. Dabei weiß die Graphic Novel ebenfalls zu

37 Vgl. ebd., S. 8. Krauss hebt zudem hervor, dass zwischen 1933 und 1945 circa 240.000 Frauen mit einem SS-Mann vor den Altar traten, wodurch sie ohne Anstrengung in die SS-Sippengemeinschaft aufgenommen wurden.

38 Krauss, Rechte Frauen [Anm. 35], S. 8.

39 Vgl. Lower, Hitlers Helferinnen [Anm. 32], S. 26.

40 Lower, Hitlers Helferinnen [Anm. 32], S. 25; siehe dazu auch Ann Taylor Allen, 1997, The Holocaust and the Modernization of Gender: A Historiographical Essay, in: Central European History 30, 3, S. 349–364, S. 351.

41 Siehe beispielsweise die Monografie von Simonetta Sanna, 2017, Nazi-Täterinnen in der deutschen Literatur. Die Herausforderung des Bösen. Frankfurt a.M.: Lang. Sanna analysiert unter anderem die Werke *Der Vorleser* (1995) von Bernhard Schlink, *Die Frau im Pelz* (1999) von Lukas Hartmann, *Die Kommandeuse* (1954) von Stephan Hermlin, *Lass mich gehen* (2003) von Helga Schneider und *Der Feuerkreis* (1971) von Hans Lebert.

42 So Alexander Kolb in seinem historiografischen Nachwort zu *Irmina* (vgl. Yelin, *Irmina* [Anm. 27], S. 275).

veranschaulichen, dass eine Diskrepanz zwischen dem erlebenden Ich innerhalb seiner Gegenwart und dem aus der Zukunft zurückblickenden und rekapitulierenden Ich existiert, was eindrücklich am Beispiel von Irminas Lebenslauf verdeutlicht wird:

Menschen erleben die Wirren der Geschichte in erster Linie als ihren Alltag, sodass persönliche Zäsuren wie die erste Liebe, die Berufswahl, die Geburt eines Kindes oder ein Umzug biografisch bedeutender sein können als die großen historischen Ereignisse.⁴³

Yelins Protagonistin Irmina entwickelt sich während ihrer Zeit im nationalsozialistischen Deutschland zu einer »Unterstützerin des Naziregimes und eine[r] Profiteurin des Judenmords«,⁴⁴ obwohl sie andere Wege hätte einschlagen können. Jedoch entscheidet sie sich dafür, im Jahr 1935 aufgrund finanzieller Nöte von England – wo sie eine Ausbildung an einer Commercial School absolviert und den Oxford-Stipendiaten Howard kennenlernt, in den sie sich verliebt und für den sie plant, zu einem späteren Zeitpunkt nach England zurückzukehren – wieder nach Deutschland zu gehen und eine Stelle am Reichkriegsministerium in Berlin anzunehmen. Dort lernt sie 1937 den in SS-Kreisen angesehenen Architekten Gregor Meinrich kennen, welchen sie im Sommer des gleichen Jahres heiratet. Als 1939 der gemeinsame Sohn Frieder auf die Welt kommt, entscheidet sich Gregor wenig später dazu, für »Ruhm und Ehre« (S. 202) in den Krieg zu ziehen. Somit muss Irmina ab 1941 alleine für das Kind sorgen. Neben der sich einstellenden Nahrungsknappheit kommt es ab 1942 ständig zu Bombardierungen, weshalb Irmina und Frieder aus dem Ballungszentrum Berlin 1943 aufs bayrische Land fliehen, wo sie wenig später über Gregors Fall an der Front in Kenntnis gesetzt werden. Im letzten Teil des graphischen Romans (Dritter Teil: *Barbados*) erhält die inzwischen gealterte Irmina 1983 einen Brief aus dem Gouverneurs-Haus auf Barbados und befindet sich wenige Zeit später auf dem Weg dorthin, um den dortigen Gouverneur Howard Green zu besuchen. Während des Zusammentreffens mit ihrer alten Jugendliebe setzt bei Irmina ein Rekapitulationsprozess über ihr Leben ein. Dieses gedankliche Durchspielen anderer Lebensentwürfe ist ein zentraler Mehrwert, den die Graphic Novel bereithält, denn rückblickend

hadert [Irmina, Anm. d. Verf.] mit dem Weg, den sie ging, mit den Entscheidungen, die sie traf, mit der Liebe, die sie nie lebte. Hätte ihre Liebe zu Howard auch zu einer Ablehnung des Rassismus der Nazis geführt? Wäre sie nicht nur nach England emigriert, sondern ihm auch nach Barbados gefolgt? Was aus diesen alternativen Möglichkeiten geworden wäre – man weiß es nicht. Aus historischer Perspektive ist aber entscheidend zu vermerken, dass es diese anderen Möglichkeiten gegeben hätte.⁴⁵

43 Ebd., S. 276.

44 Ebd., S. 276.

45 So Alexander Kolb in seinem historiografischen Nachwort zu *Irmina* (vgl. Yelin, Irmina [Anm. 27], S. 282).

3.2 Darstellung und erzählerische Gestaltung des Comic-Romans

Literar-ästhetische Machart und Perspektivierung

Findet unter Berücksichtigung des skizzierten thematischen Kontextes hinsichtlich der literar-ästhetischen Machart eine Betrachtung der Graphic Novel *Irmina* unter einem typologisierenden Blickwinkel statt, wie ihn beispielsweise Robert Forkel für historische Romane und romanhafte Erzählungen⁴⁶ über die Zeit des Nationalsozialismus vorschlägt,⁴⁷ so ist eine schnelle Kategorisierung des Werks nur schwierig möglich. Dies liegt an dessen erzählspezifischer Konstruktion und narrativer Perspektivierung, die nicht zuletzt aus den Besonderheiten der Graphic Novel als Bild-Text-Hybrid resultiert.

Forkel unterscheidet in seiner Typologie zum Geschichtserzählen über die NS-Zeit zunächst »historische Romane im engeren Sinne«⁴⁸ und jene Texte, die »gemeinhin als Generationenerzählungen bezeichnet werden.«⁴⁹ Während erstere sich dadurch auszeichnen, dass sich bei diesen das Vergegenwärtigen von Vergangenem erst im Zuge der Rezeptionsprozesse durch die Leser und Leserinnen mental vollzieht,⁵⁰ wird in der zweiten Gruppe »der Akt des Vergegenwärtigens von den Figuren bzw. Erzählern vorweggenommen und ist Teil der Erzählung«.⁵¹ Eine Einordnung des hier analysierten Werks in einer der beiden Kategorien ist allerdings nur bedingt erfolgreich. Schlägt man nämlich die ersten Seiten der Graphic Novel auf, fällt zunächst der Paratext ins Auge, der folgende Informationen enthält:

Vor einigen Jahren fand ich im Nachlass meiner Großmutter einen Karton mit Tagebüchern und Briefen. Dieser Fund hat mich zu dem vorliegenden Comicroman inspiriert. Die historischen Hintergründe darin sind sorgfältig recherchiert. Für die Handlung des Romans jedoch habe ich mir alle erzählerische Freiheit genommen: Die auftretenden Personen, ihre biografischen Zusammenhänge und viele der Schauplätze sind zugunsten der Dramaturgie frei gestaltet [...]. (S. 4)

46 Durch eine zunehmende Ausdifferenzierung und Hybridisierung des faktualen wie fiktionalen Erzählens von Geschichte in literarischer wie nicht-literarischer Weise ist auch für Daniel Fulda und Stephan Jaeger die Bezeichnung »historischer Roman« zu eng gefasst, um das entsprechende Untersuchungsfeld allgemein zu umreißen. Deshalb plädieren die beiden Autoren ebenso für einen umfassenderen Begriff, den sie »romanhafte Geschichtserzählungen« nennen (vgl. Fulda und Jaeger, Einleitung [Anm. 1], S. 29ff.).

47 Vgl. Robert Forkel, 2019, Literarisches Geschichtserzählen über die Zeit des Nationalsozialismus seit der Jahrhundertwende. Bestandsaufnahme und Typologie, in: Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert, hg. von Daniel Fulda und Stephan Jaeger, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 205-228.

48 Ebd., S. 205.

49 Ebd., S. 205.

50 Vgl. ebd., S. 205.

51 Ebd., S. 205.

Wenngleich der vorgestellte Paratext kein unmittelbarer Bestandteil der später entfalteten Erzählung ist, sondern dieser voransteht und die Inspirationsquelle für den Comic-Roman offenbart, so werden die Leserinnen und Leser vor ihrem Rezeptionsprozess doch wirkungsvoll mit diesem konfrontiert und erhalten den Eindruck, es im Folgenden mit einer im Spannungsfeld zwischen Fakt und Fiktion⁵² angesiedelten Generationenerzählung zu tun zu haben, die dem von Forkel definierten Typus »Recherchieren und Rekonstruieren«⁵³ folgt. Denn – so deutet auch der Paratext an – diese Art von Erzählungen »nähen sich der Vergangenheit stets ausgehend vom Wissensstandpunkt der Nachgeborenen und übergehen somit die Zukunftsungewissheit der historischen Figuren«.⁵⁴ Allerdings gelingt Yelin in ihrer Comic-Erzählung das, was nötig ist, um einen historischen Roman von den Genrevertretern eskapistischer Natur, die der Sparte der bloßen Unterhaltungsliteratur zuzuordnen wären, abzugrenzen: Ihre Graphic Novel verbindet durch die Einbettung unterschiedlicher Zeitebenen die Erlebnis- mit der Rekapitulationsperspektive. Dadurch wird die Protagonistin Irmina nicht nur inmitten des Zeitgeschehens gezeigt, sondern auch als in die Jahre gekommene Frau, die beginnt, über ihre Vergangenheit, ihre getroffenen Entscheidungen und ihren Persönlichkeitswandel nachzudenken. Die Entscheidung, den Lebensweg der Protagonistin nicht im dokumentarischen Schwarz-Weiß-Stil nachzuzeichnen, sondern Farbe einzusetzen, sorgt für eine gewisse Dynamik und Vergegenwärtigung – ein Gestaltungsprinzip, auf das – wenn auch mithilfe anderer Strategien, wie die Autorin Felicitas Hoppe erläutert – in den zeitgenössischen historischen Romanen Wert gelegt wird:

Ich behaupte, es gibt eine Art historischen Gegenwartsroman – so nenne ich Romane, die komplementär zum historischen Roman versuchen, eine Figur aktuell zu machen, also aus der Vergangenheit in unsere Zeit zu versetzen, indem sie so tun, als lebte diese historische Gestalt heute.⁵⁵

Indem Yelin während der Narration auf jegliche (vorschnell) bewertende oder kommentierende Blocktexte verzichtet und nur vereinzelt ihre Panels beispielsweise durch oberhalb platzierte, kontextualisierende Orts- und Jahresangaben ergänzt (vgl. z.B. S. 12, 39, 84, 92, 94, 108, 225), entsteht eine Erzählung, die gerade nicht aus der Retrospektive geschildert wird, sondern die Rezipienten und Rezipientinnen an der Lebensgeschichte Irminas in einer chronologischen Abfolge teilhaben lässt. Von Beginn an begleitet man die Hauptfigur aus verschiedenen Perspektiven einer »Augenzeugin« bzw. eines »Augenzeugen« und wird Teil ihrer (persönlichen) Erlebnisse, ohne zu wissen, wohin Irminas Weg führen wird.⁵⁶ Durch diesen Blickwinkel erhalten die Leser und Leserinnen zudem

52 Siehe hierzu auch Sascha Feuchert, 2008, *Faction oder Fiction? Grundsätzliche Überlegungen zum Umgang mit Texten der Holocaustliteratur im Deutschunterricht*, in: *Holocaust-Literatur und Deutschunterricht. Perspektiven schulischer Erinnerungsarbeit*, hg. von Jens Birkmeyer, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 129-143.

53 Forkel, *Literarisches Geschichtserzählen* [Anm. 47], S. 210.

54 Ebd., S. 210.

55 Felicitas Hoppe, 2007, *Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen*, in: *Neue Rundschau* 1, S. 56-69, S. 63.

56 Auch in dieser Hinsicht entspricht *Irmina* also »der üblichen Wirkungsintention von Autorinnen und Autoren historischer Romane: Indem nachträgliche Deutungsperspektiven von vornherein

den Eindruck, allmählich selbst zum passiven Mitläufer bzw. zur passiven Mitläuferin im NS-Deutschland zu werden, was wesentlich durch die literarästhetischen Besonderheiten der Kombination von Text und Bild ermöglicht wird. Indem die Erzählinhalte aufeinanderfolgend visuell präsentiert werden und für das Verständnis der textlichen Bausteine unabdingbar sind, können sich die Rezipientinnen und Rezipienten einer imaginativen Involviertheit in die Welt Irminas kaum entziehen.

Dieser Involvierungeffekt wird noch dadurch gefördert, dass die Leser und Leserinnen an einigen wichtigen Stellen der Handlung aus ihrer begleitend-distanzierten Rolle heraustreten und unmittelbar den Betrachtungswinkel Irminas einnehmen. So zeigen einige Panels Ausschnitte handschriftlicher Briefwechsel mit den Eltern (vgl. S. 81f., 94) oder verbundene Sequenzen werden mit Briefzeilen an Howard unterlegt (vgl. ebd., S. 115f.). Wenn die Rezipientinnen und Rezipienten kurz vor der von Irmina etwa in der Mitte der Handlung erneut geplanten Abreise nach London zudem aus ihrem Sichtwinkel auf einen an Howard adressierten und von der Post zurückgesandten Brief mit der Aufschrift »Gone away, address not known« blicken (vgl. S. 157), nehmen sie einen zentralen Wendepunkt der Geschichte aus den Augen der Hauptfigur wahr und werden so in den Handlungsverlauf unmittelbar einbezogen.

Darüber hinaus zeigen die von der Autorin mit London, Berlin und Barbados ausgewählten, geographischen Lebensstationen Irminas exemplarisch, dass sich die graphische Erzählung nicht über die Zukunftsungewissheit der Figur(en) hinwegsetzt, da die Leser und Leserinnen nicht erfahren, was jeweils vor und nach diesen drei Stationen geschieht. Dies kulminiert am Schluss sogar in einem offenen Ende, da nicht eindeutig erkennbar wird, wohin Irmina nach ihrem Besuch in Barbados zurückkehrt. Yelin setzt eine auffällige Leerstelle, die zu Imagination auffordert. Jedenfalls ist nicht eindeutig zu erkennen, ob die Beschriftung des Flugzeugs auf der vorletzten Seite (vgl. S. 271) auf die Fluggesellschaft »Condor« hindeutet, mit der sie nach Barbados geflogen war (vgl. S. 233, 235), oder doch für »London« steht – und damit für den Ort, welcher in der Erzählung als Symbol für die selbstbestimmt-mutige Irmina gelten kann. Für letztere Deutung spricht, dass auf einem der im letzten Panel abgebildeten Straßenschilder der englische Begriff »City« zu lesen ist, während das Wort »News« als möglicher Werbebanner für einen Zeitschriftenkiosk nur mit den ersten drei Buchstaben angedeutet wird (vgl. S. 271).

Figurenkonzeption

Wie in den bisherigen Ausführungen schon herausgehoben wurde, besitzt die Graphic Novel *Irmina* – jenseits ihrer Gestaltung als Comic-Roman – vor allem zwei Charakteristika, mit denen sie sich von anderen Erzählungen über die Zeit des Nationalsozialismus unterscheidet. Einerseits wird das Thema des Mitläufertums aufgearbeitet und andererseits steht eine Frau im Mittelpunkt der Geschichte. Beide Aspekte wirken daher in

ausgeblendet und gleichzeitig Geschehensillusionen maximiert werden, erlangt der Leser oder die Leserin ein Gespür für die offene Zukunft der historischen Akteure und kann auf diese Weise deren Ansichten und Handlungen besser verstehen und nachvollziehen« (Forkel, Literarisches Geschichtserzählen [Anm. 47], S. 225).

einem entscheidenden Maße auch auf die Figurenkonzeption der graphischen Erzählung ein, sodass diese einer genaueren Analyse bedarf.

Bei der Herangehensweise an eine solche Untersuchung bietet es sich zunächst an, die in der Comic-Forschung etablierte Unterscheidung von Figurenanlagen zu berücksichtigen. So wird hinsichtlich der Komplexität von Figuren insbesondere zwischen »flachen Figuren«, die »durch einen kleinen Satz von Merkmalen [...], idealtypisch durch eine einzige Idee oder Qualität«⁵⁷ bestimmt sind, und »runden Figuren«, welche »einen größeren, komplexeren Merkmalssatz«⁵⁸ sowie einen gewissen Grad an Widersprüchlichkeit aufweisen, unterschieden.⁵⁹ Weiterhin erfolgt eine gängige Differenzierung zwischen »statischen Figuren« und »dynamischen Figuren«, deren Unterschied vornehmlich darin besteht, dass sich erstere im Verlaufe der Handlung nicht verändern, während letztere innerhalb einer Geschichte Wandlungen durchlaufen.⁶⁰ Verstanden als Ausgestaltungsmöglichkeiten auf einem Kontinuum sind diese Differenzierungen hilfreich, um eine Charakterisierung Irminas vorzunehmen.

Betrachtet man dazu zunächst den gesamten Handlungsverlauf des Comic-Romans, fällt auf, dass die Protagonistin im Laufe der Geschichte eine erkennbare Veränderung vollzieht und ihre Wesensentwicklung als zunehmendes Auseinanderdriften von Anspruch und Wirklichkeit beschrieben werden kann. Vorgestellt wird Irmina zu Beginn der Graphic Novel als emanzipierte junge Frau, die im Ausland ihre Ausbildung absolvieren und trotz sozialer Ungleichheiten zwischen Männern und Frauen ein selbstbestimmtes Leben führen will. Dem Werben eines jungen Engländers entgegnet sie beispielsweise mit dem aussagekräftigen Statement: »Ich will keinen englischen Mann! Ich will einen Beruf, Geld verdienen!« (S. 17) Wenngleich die Protagonistin mit diesen Zielen keineswegs immer ernst genommen wird, hält sie doch ehrgeizig an ihren Plänen fest. »[I]ch tue, was ich will« (S. 23) lautet ihr Anspruch, den sie während ihrer Zeit in London umzusetzen versucht. Daher scheint es bezeichnend, dass letztlich fehlende finanzielle Mittel aufgrund sich verändernder außenpolitischer Gegebenheiten – und nicht etwa schlechte Ausbildungsleistungen – den Grund dafür bilden, dass Irmina nach Deutschland zurückreisen muss.

Im nationalsozialistischen Deutschland Mitte der 1930er Jahre angekommen, beginnt Irmina sich von ihren anfänglichen Idealen zu entfernen. Zunächst noch mit dem Ziel vor Augen, nach einem ausreichenden Verdienst nach England zurückkehren zu wollen, passt sich Irmina immer stärker an die Gegebenheiten der nationalsozialistischen Gesellschaft an und orientiert sich an deren Gratifikationssystem.⁶¹ Als sie schließlich ihre Rückreise nach London aufgibt, zeigen sich weitere Schritte ihrer

57 Christian Klein, 2014, Punkt, Punkt, Komma, Strich? Zur Vergabe von Figureninformationen in auto-/biografischen Graphic Novels, in: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 11, S. 100–118, S. 101.

58 Ebd., S. 101.

59 Vgl. ebd., S. 101f.

60 Vgl. ebd., S. 102.

61 Beispielsweise arbeitet die Protagonistin nach ihrer Ausbildung in London als Fremdsprachensekretärin im Reichskriegsministerium für die NS-Regierung (vgl. S. 120ff.) und verwendet in verschiedenen Situationen die nationalsozialistische Begrüßungsformel »Heil Hitler« (vgl. z.B. S. 117, 122ff., 147). Außerdem erhält sie einen »Arier-Nachweis« (vgl. S. 127) und geht mit ihrem späteren

zunehmenden individuellen Anpassung an die gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen des NS-Regimes unter anderem in der Heirat Gregor Meinrichs sowie im Wegschauen bei den Novemberpogromen im Jahr 1938 (S. 169, 177ff.). Als an einer Stelle der Geschichte die Versteigerung jüdischen Eigentums dargestellt wird und ihr Sohn Frieder fragt, was Juden seien, antwortet Irmina unter Übernahme der nationalsozialistischen Parolen: »Die Juden sind unser Unglück!« (S. 203)⁶² Spätestens hier wird ihr dynamischer Wandel hin zur Mitläuferin im »Dritten Reich« eindrücklich ersichtlich.

Während Irmina immer mehr mit dem NS-Regime mitläuft, verändert sich auch ihre individuelle Autonomie, ohne dass die Protagonistin dies zunächst selbst reflektiert. Sagt sie kurz nach ihrer Rückkehr aus London und der ersten Begegnung mit Meinrich noch selbstbewusst, sie komme »gut allein zurecht« (S. 140), begibt sie sich in der Folgezeit immer mehr in seine Abhängigkeit, die nach weiteren Treffen (vgl. S. 148ff., 160ff.) der beiden durch die anschließende Heirat verstärkt wird. Zwar zeigt sie an verschiedenen Stellen ihre Unzufriedenheit mit ihrer Situation (Rolle der Ehefrau und Mutter) und erläutert diese ihrem Mann, jedoch lässt sie sich von ihm immer wieder abwimmeln oder beschwichtigen (vgl. S. 172ff., 182, 194). Auf diese Weise scheint die Protagonistin allmählich jene Entschlossenheit und Kritikfähigkeit zu verlieren, die sie noch in England ausgezeichnet hatte. Nicht zuletzt deshalb muss sie bei ihrem Besuch in Barbados zum Schluss der Geschichte und einem sich dann vollziehenden Reflexionsprozess zugeben, dass sie nach ihrer Zeit in London »nicht die mutige Irmina« (S. 266) war, welche Howard kennengelernt hatte (vgl. S. 265f.).

Insgesamt kann die dargestellte Entwicklung nachvollziehbar zeigen, dass Irmina als Figur im oben beschriebenen Sinne rund und dynamisch konzipiert ist. Dass mit diesem Ergebnis die Figurenanlage Irminas jedoch noch nicht hinreichend bestimmt ist, wird unter Bezugnahme auf Christian Klein deutlich, der bei einer Graphic Novel-Analyse zusätzlich eine Berücksichtigung des Identifikationspotenzials von Comic-Figuren vorschlägt. Denn jene Protagonisten sind nicht nur die »Grundkomponenten der erzählten Welt«,⁶³ sondern »sie stiften auch die besondere Beziehung zwischen einem Text und seinem Leser«. ⁶⁴ Allerdings wird diese Verbindung in *Irmina* ab der ersten Seite erschwert, was vor allem darauf zurückzuführen ist, dass sich die Hauptfigur nicht nur hinsichtlich ihrer Ansprüche im Handlungsverlauf deutlich wandelt, sondern bereits ab Beginn der Geschichte ebenso eine innere Ambivalenz aufweist. Diese fällt vor allem in jenen Passagen auf, in denen sich Irmina ungerecht behandelt fühlt.

So sorgt beispielsweise die Stelle in der Graphic Novel für Irritationen, als Irmina sich während eines Ausflugs mit Howard ins British Museum mehr gemeinsame Zeit wünscht und ihm nach seiner Erklärung, dass dies aufgrund des anstehenden Jura-examens nur schwer möglich sei und sie keine Vorstellung davon habe, wie schwer er

Ehemann Gregor Meinrich in ein Restaurant, an dessen Türe es heißt »Juden Zutritt verboten« (S. 152).

62 Wenig später wird Irmina außerdem ihrer Freundin Gerda, die über Deportationen von Juden berichtet, mit einer die Leserinnen und Leser erschreckenden Kälte antworten: »Kein Wort mehr, Gerda. Ich will nichts weiter hören. Eigentlich müsste ich dich melden. Wir haben hier genug Leid und Sorgen. Bringst uns alle in Gefahr. Was gehen uns die Juden an!« (S. 212).

63 Klein, Punkt, Punkt, Komma, Strich? [Anm. 57], S. 103.

64 Ebd., S. 103.

sich als schwarzer Mensch sein Stipendium in Oxford hat erarbeiten müssen, mit dem Satz »In Deutschland würde einer wie DU überhaupt nichts bekommen!« (S. 87)⁶⁵ entgegnet. Daher scheint es auch nur folgerichtig, dass selbst Howard, den Irmina kurz danach gegen rassistische Anfeindungen mutig verteidigen wird (vgl. S. 97f.), die Frage stellt: »Ach, Irmina. Ich frag mich manchmal, wer du eigentlich bist?« (S. 88)

Tatsächlich ist es genau diese Frage, welche durchgängig über der Handlung steht. Sie erzeugt zahlreiche Brüche und Irritationen, welche dazu aktivieren, über die ambivalente Figurenkonzeption Irminas zu reflektieren und über Mehrdeutigkeiten in der Geschichte nachzudenken. Dabei ist es charakteristisch, dass Yelins narrative Strategien den Rezipienten und Rezipientinnen keine »Heldinnengeschichte« mit vorgefertigter Bewertung der Figur liefern, sondern diese sich über Widersprüchlichkeiten ein eigenes Urteil bilden müssen. Gleichzeitig wirken sie so an der Konstitution des Handlungsverlaufs wesentlich mit und werden aufgefordert, auch die gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen zu berücksichtigen. Diese Zusammenhänge bringt auch Kalina Kupczyńska in ihrer Analyse von »Gender und Propaganda«⁶⁶ in *Irmina* auf den Punkt:

Auf den ersten Blick zeigt die Graphic Novel ein Frauenleben, das im Übergang von der demokratischen Ordnung der Weimarer Republik zur Nazi-Diktatur womöglich gar nicht ungewöhnlich war. Im Vordergrund steht jedoch nicht die Geschichte einer Frau, die ihr liberales Weltbild zugunsten der nationalsozialistischen Gesinnung aufgibt. Vielmehr bemüht sich das Narrativ um Differenzierung und ein Aufspüren von Zwischentönen [...]. Irmina wird nicht idealisiert – weder als opferbereite deutsche Mutter und Gattin, noch als liberalgesinnte Mitläuferin, die unter ihrer Lebenslüge leidet. Ihre Geschichte bekommt keine moralische Wertung – eine Erzählinstanz, die eine solche vornehmen könnte, ist nicht vorhanden. Auch enthält sich die Graphic Novel einer Beurteilung der deutschen Gesellschaft der NS-Zeit [...].⁶⁷

Die damit identifizierbaren erzählerischen Besonderheiten sind jedoch keinesfalls als Nachteil anzusehen – im Gegenteil. Denn die durch das Zusammenspiel von Bild und Text im Medium der Graphic Novel literar-ästhetisch anspruchsvoll aufbereitete Narration stellt an die Leserinnen und Leser den hohen Reflexionsanspruch, mithilfe eigener Vorstellungsbilder über den fiktionalen Rahmen hinauszudenken und grundsätzliche menschliche Verhaltensweisen zu hinterfragen: Wie hätte ich mich zur Zeit des Nationalsozialismus verhalten, was hätte ich getan? Zu was wäre ich in Situationen der Verwundbarkeit oder Frustration fähig? – es sind zwei von vielen weiteren möglichen

65 Auch eine im Museum befindliche Statue drückt in der Situation symbolisch ihr Entsetzen über diese Aussage aus, indem diese im letzten Panel auf der Buchseite mit einem irritierenden Blick auf Irmina herabschaut. Dass die Statue somit ihre steinerne Eigenschaft einbüßt, um die Situation zu kommentieren, verstärkt die textliche Aussage eindrücklich auf der zeichnerisch-darstellerischen Ebene (vgl. S. 87).

66 Kalina Kupczyńska, 2019, *Historiographie und Gender als eine Herausforderung für Comicnarrative*, in: *Neues historisches Erzählen*, hg. von Monika Wolting, Göttingen: V&R unipress, S. 77–96, S. 88.

67 Ebd., S. 93f.

Fragen, die sich bei der Beschäftigung mit *Irmina* aufdrängen, an die skizzierten literatur- wie geschichtswissenschaftlichen Problemstellungen anknüpfen und auch heute noch (oder wieder) eine hohe gesellschaftspolitische Aktualität besitzen.

Zeichnerische Gestaltung und Darstellungsbesonderheiten (Authentisierungsstrategien)

Jenseits der Beschreibung von Perspektivierung und Figurenkonzeption ist es bei der Betrachtung der Graphic Novel *Irmina* unabdingbar, auch die zeichnerische Gestaltung sowie die Darstellungsbesonderheiten separat in den Blick zu nehmen. Denn durch das im Comic-Roman konstitutive Zusammenspiel von Bild und Text nehmen beide Aspekte einen bedeutenden Einfluss auf die Vermittlung der Geschichte und prägen in der Folge den Rezeptionsprozess der Leser und Leserinnen entscheidend.

In dieser Hinsicht ist bei *Irmina* zunächst die grundlegende farbliche Gestaltung der insgesamt naturalistisch gezeichneten Illustrationen hervorzuheben, die sich im Verlaufe der Handlung verändert und als Symbol für verschiedene Stimmungen gelten kann, aber auch interpretatorische Schlüssel zur Dechiffrierung von Irminas Einstellungen und Überzeugungen bereithält. Ist die Erzählung im ersten Teil der Graphic Novel noch überwiegend in hellere Grau- und Blautöne eingefasst, setzen sich im zweiten Teil des Comic-Romans, als Irmina wieder in Deutschland lebt, nach und nach Rottöne durch, die zum Schluss der Geschichte durch eine türkisgrüne Farbgebung ersetzt werden.

Zu Beginn der Reise Irminas nach England trifft man die Protagonistin bei ihrer Seeübersetzung inmitten eines Gewitters mit einem Fernglas am Schiffsbug an, einem Ort, an dem sie – wie aus dem Gespräch mit einem Mann der Besatzungscrew hervorgeht – eigentlich überhaupt nicht sein dürfte. Ein im Wind flatternder hellblauer Schal, der bereits auf dem Buchcover⁶⁸ auftaucht, setzt sich hierbei in den ersten Panels deutlich von der düsteren Gewitterstimmung im Hintergrund ab (vgl. S. 7ff.). Neben der leuchtenden Farbe dieses Accessoires, die für Irminas positives Gemüt und die mit London verbundenen Hoffnungen stehen könnte, scheint auch das Flattern im Wind eine gewisse Leichtigkeit und Freiheit ausdrücken.⁶⁹ Alle diese Merkmale sind zu dieser Zeit noch wichtige Attribute, welche sich mit der jungen Frau bis zu ihrer Rückkehr nach Deutschland verknüpfen lassen.

68 Erwähnt sei, das schon das Buchcover des in der Erstausgabe im Reprodukt-Verlag erschienenen Comic-Romans literar-ästhetisch höchst anspruchsvoll gestaltet ist, da es ein Spiegel-Motiv beinhaltet und die beiden Extreme des Lebens der Protagonistin symbolisiert: Oberhalb des Titels und der Angaben zur Autorin sehen die Leser und Leserinnen die fröhliche Irmina zusammen mit Howard auf einem Fahrrad im Schatten der Westminster Abbey fahren, während sie unten mit ihrem Sohn und einigen wenigen Gepäckstücken durch das zerbombte Berlin läuft.

69 Diese Interpretation zur Symbolik des blauen Schals lässt sich weiterhin dadurch erhärten, dass Irmina das flatternde Accessoire in London beispielsweise ebenfalls bei ihren gefälligen Begleitungen der alten Gräfin sowie zu hoffnungsvollen Treffen mit Howard trägt (vgl. S. 82ff.), während sie es in Berlin zwar noch ein einziges Mal auch bei einem Ausflug mit Meinrich um den Hals hat, der Schal zu dieser Zeit aber seine hoffnungsvolle Farbe bereits verloren hat und lediglich blass bleibt (vgl. S. 166f.).

Ab dem Zeitpunkt des ersten Aufeinandertreffens von Irmina und Meinrich in Berlin nehmen dann die roten Farbanteile auf den Seiten deutlich zu und suggerieren ein Hinübergleiten in die NS-Sippengemeinschaft (vgl. S. 131ff.). Neben intensiven (blut-)roten Getränken, Blumen, Kleidern, Vorhängen und den roten Parteiflaggen, die auf den von der ›Volksgemeinschaft‹ veranstalteten Feiern illustriert sind, zeigt sich auch die zuvor ohne rote Akzente gestaltete Irmina spätestens ab der Begleitung ihres späteren Ehemannes Gregor bei einer Abendveranstaltung als Mitglied dieser Gesellschaft, wenn sie dort mit rotem Lippenstift erscheint (vgl. S. 160ff.). Nach der Hochzeit der beiden nehmen – neben der sonst überwiegend in dunklem Blau-Grau gehaltenen Seiten – auch die Brauntöne zu, mit denen Yelin andeutet, inwiefern zum Beispiel die Novemberpogrome und die Propagandamaßnahmen über den ›Volksempfänger‹ großen Einfluss auf Irminas Einstellungen haben (vgl. S. 169ff.). Des Weiteren evozieren die dunklen Blautöne durch ihre Vermischung mit Graustufen eine andauernde Kälte, während das Braun vielmehr die Tristesse und die Freudlosigkeit des Kriegsalltags widerspiegelt.

Zum Schluss des graphischen Romans wird ein starker Farbkontrast zu den übrigen Teilen deutlich, in dem vor allem der Einsatz von Cyanblau (Türkisblau) und Ocker auffällt (vgl. S. 225ff.). Die Rezipientinnen und Rezipienten begegnen in diesem Teil der bebilderten Erzählung einer gealterten Schulsekretärin, die ein zurückgezogenes Leben führt. Die Reise nach Barbados regt in Irmina die Auseinandersetzung mit sich selbst an und lässt sie zu der Einsicht gelangen, dass sie als junge Frau letztlich den Weg wählte, der einfacher und in ihrer Situation vielversprechender erschien, sie jedoch zu einem Menschen werden ließ, für den sie sich in der Retrospektive schämt. Dabei deutet die komplementäre Farbwahl auf eben diesen persönlichen Gesinnungswandel hin, der die weiter oben skizzierte Interpretation von Irminas Neuanfang in England als mögliches Schlusszenario unterstützt.

Zu den weiteren Gestaltungsbesonderheiten in *Irmina*, die mit der Farbwahl in Verbindung stehen, zählt auch die Panelgestaltung. Hierbei fällt auf, dass die Panels des Comic-Romans meist nicht von einer geschlossenen Umrandung (Frame) eingerahmt, sondern vielfach von einem unregelmäßigen, wie durch ein Ausradieren gestalteten Rand begrenzt werden. Dadurch erlangen die Bilder den Charakter verschwommener Erinnerungen und fordern die Leser und Leserinnen dazu auf, diese zu einer zusammenhängenden Geschichte zu vervollständigen. Gleiches gilt für die in Comics bzw. Graphic Novels klassischen Leerstellen zwischen den Einzelbildern, die auch in Yelins Werk als Zwischenräume von den Betrachterinnen und Betrachtern durch ein Imaginieren und Konstruieren von Sinnzusammenhängen zu überbrücken sind.⁷⁰ Zudem lässt sich durch die Anordnung der verschiedenen Panels schließlich die Sequenz- und Seitenarchitektur näher beschreiben, deren Wirkung in *Irmina* von Andreas Platthaus treffend als »ästhetisches Manifest«⁷¹ zusammengefasst wird:

70 Siehe zu den Leerstellen in Comics und Graphic Novels als Imaginations(spiel)raum für die Leserinnen und Leser beispielsweise Klein, Punkt, Punkt, Komma, Strich? [Anm. 57], S. 103f.

71 Andreas Platthaus, 2014, Drei Erfahrungen für ein ganzes Leben, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16.12.2014, S. 10.

Wenn Yelin mit ihren aquarellierten Bleistiftzeichnungen bisweilen ganze Doppelseiten nutzt, diese aber sowohl als riesige Einzelbilder gestaltet wie auch als ineinanderfließende Sequenzen [...], dann zeigt das deshalb besondere Virtuosität, weil sie ansonsten ein sehr strenges dreireihiges Bildraster beibehält, das nur in dramaturgisch zentralen Momenten durchbrochen wird.⁷²

Wie Platthaus damit ebenfalls andeutet, stehen Yelins verwendete Gestaltungstechniken stets in einem Bezug zum dargestellten Inhalt. Exemplarisch lässt sich dies etwa daran zeigen, dass Irminas Freiheitsstreben in London oftmals in großen, weitläufigen Panels eingefasst ist,⁷³ wohingegen die Bildergröße nach ihrer Rückkehr ins nationalsozialistische Deutschland teilweise stark abnimmt.⁷⁴ Diese zeichnerische Spezifik bewirkt eine Verstärkung der erzeugten Atmosphäre, sodass die zunehmend kleineren Einzelbilder im Einklang mit den historischen Ereignissen eine bedrückte Stimmung symbolisieren.⁷⁵

Darüber hinaus nehmen die Panels die wichtige Funktion ein, Authentizität zu erzeugen und der Geschichte Glaubwürdigkeit zu verleihen. Denn »[u]m dem Leser des meist fiktionalen Mediums Comic den Wirklichkeitsbezug einer Geschichte nahezu bringen, nutzen Autorinnen und Autoren sogenannte Authentisierungsstrategien, die sie in den Comic einbetten.«⁷⁶ Dies ist in *Irmina* zum einen der Fall, indem die in den Einzelbildern dargestellten Figuren und Handlungsorte realitätsgetreu zahlreiche Details enthalten, wozu unter anderem gehört, dass Yelin bei ihren Zeichnungen auf Vorlagen zurückgreift, »durch die der Blick auf den Nationalsozialismus geprägt ist.«⁷⁷ Auch

72 Ebd., S. 10.

73 Siehe hierzu beispielsweise die Fahrt Irminas und Howards mit einem traditionellen Stechkahn auf der Themse (vgl. S. 49ff.).

74 Siehe hierzu insbesondere den Handlungsverlauf im Nachgang der gescheiterten Rückreise nach London (vgl. S. 160ff.).

75 Siehe zu diesem Aspekt der Gestaltung auch die Rezension zu *Irmina* von Moritz Piehler, 2014, *Alternative zu Deutschland*. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/graphic-novel-irmina-ueber-nazizeit-alternative-zu-deutschland-a-1008601.html> (20.10.2020). Auch Constanze Jaiser geht in einem Beitrag zur politisch-historischen Bildungsarbeit mit der Graphic Novel auf diesen Aspekt ein (vgl. Constanze Jaiser, 2015, *Mittäterschaft in Bilder gebannt – der Comicroman »Irmina«* von Barbara Yelin. <http://lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/12381> (20.10.2020)).

76 Anne Hillenbach, 2014, *Authentisierungsstrategien in historischen Comics*, in: *Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information*, hg. von Urs Hangartner, Felix Keller und Dorothea Oechslin, Bielefeld: Transcript, S. 131-148, S. 132. Hillenbach versteht sodann unter Authentisierungsstrategien jene Verfahren, »die auf den referenziellen Wirklichkeitsbezug eines Werkes auf bildlicher, textueller, kontextueller oder paratextueller Ebene verweisen«. Umfassend zur Inszenierung von Geschichte im Comic mithilfe von Strategien zur Authentizitätserzeugung siehe auch den Aufsatz von Cundermann, *Inszenierte Vergangenheit* [Anm. 18].

77 Mathis Eckelmann, 2016, *Geschichte in Bildern. Barbara Yelins »Irmina« und Geschichtsschreibung im Comic*. <https://visual-history.de/2016/02/16/geschichte-in-bildern-barbara-yelins-irmina-und-geschichtsschreibung-im-comic/> (21.10.2020). Eckelmann erwähnt als Beispiele für diese »ikonografischen Vorlagen« unter anderem »die ›Kauf nicht bei Juden‹-Schilder, die brennende Synagoge und die gaffende Menge oder die Scherben der eingeschlagenen Fensterscheiben zur Reichspogromnacht«, welche Yelin in ihre Einzelbilder einarbeitet.

die Passung sowie Veränderung von für den dargestellten historischen Zeitraum typischer Sprache und Kleidung ist zu nennen.⁷⁸ Zum anderen erhält die Hauptfigur durch ihre rätselhaft-ambivalente Konzeption und die nur unzureichende Erklärbarkeit ihres Verhaltens »eine Art ›authentische Glaubwürdigkeit‹.«⁷⁹ Dass die Leser und Leserinnen an verschiedenen Stellen der Graphic Novel explizit die Perspektive der Protagonistin einnehmen und beispielsweise durch einen Einblick in ihre Briefkorrespondenzen in ihre Welt einbezogen werden, kann als weitere Authentisierungsstrategie gekennzeichnet werden, die den Realitätseffekt der zeichnerischen Darstellungen signifikant erhöht. Denn durch den Blick auf die Briefe erhalten die Rezipientinnen und Rezipienten den Eindruck, in jene realen Schriftstücke der Großmutter Einsicht zu erhalten, die von Yelin im Paratext angedeutet werden und die als Quellengrundlage für die ansonsten in weiten Teilen imaginierten Handlungszusammenhänge dienen.⁸⁰ Der Paratext in *Irmina* – sowie das Nachwort Alexander Kolbs als wissenschaftliche Kontextualisierung – wiederum leisten als Textsorten schon von sich aus eine Glaubwürdigkeitszusage, da das Material darauf hindeutet, »dass es entweder darum geht, Dargestelltes oder Dargestellte als historisch verbürgt zu präsentieren, oder aber die historische Welt, in welcher dieses bzw. diese zeitlich-räumlich verortet sind, zu beglaubigen.«⁸¹ Damit erhöhen die zeichnerisch-gestalterischen Charakteristika der Geschichte nicht nur die Referenzialisierbarkeit zu den tatsächlichen historischen Geschehnissen, sondern können einmal mehr auch die Besonderheiten des Comic-Romans als Text-Bild-Hybrid verdeutlichen, dessen konstitutiv verschränkte Bestandteile aus visuellen und textuellen Elementen bei der Rezeption zusammengedacht werden müssen.

4 Didaktische Anschlussstellen der Graphic Novel *Irmina*

Jens Birkmeyer und Annette Kliever weisen in der Einleitung ihres Sammelbands *Holocaust im Deutschunterricht* gezielt auf das Potenzial des Literaturunterrichts hin, welcher »mit anderen Mitteln die politische Bildung zu befördern und unter anderem Vorzei-

78 Siehe dazu auch Hillenbach, Authentisierungsstrategien [Anm. 76], S. 144. So ist es für die Leser und Leserinnen auffällig, dass *Irmina* im Verlaufe der Handlung ihre in London durch liberale Denkstrukturen geprägte Sprache in Deutschland durch nationalsozialistische Parolen ersetzt und statt selbst gewählten Kleidern, Blusen und Röcken zunehmend »Dienstmädchen-Kleidung« trägt.

79 Jaiser, Mittäterschaft in Bilder genannt [Anm. 75].

80 Die Wichtigkeit dieser Referenzen wird zudem darin deutlich, dass die Leserinnen und Leser im Verlaufe der Handlung noch weitere Einblicke in verschiedene Briefe an *Irmina* bekommen, etwa wenn ihr die Feldpost ihres Mannes oder die Einladung Howards nach Barbados zugestellt wird (vgl. S. 205f., 231). Insofern fungieren die Materialien einerseits als Authentizitätsbeweis, andererseits dienen sie aber auch dem Fortgang der Erzählung und sind für das Verständnis der danach folgenden Sequenzen wesentlich (siehe hierzu auch Gundermann, Inszenierte Vergangenheit [Anm. 18], S. 270ff.).

81 Bettina Severin-Barboutie, 2018, Geschichtserzählungen in Comicform: Ein Forschungsbericht, in: Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte. Band 45, hg. vom Deutschen Historischen Institut Paris, S. 263–278.

chen historisches Wissen zu verbreiten«⁸² weiß. Hierbei kann der Zugang zu in der Geschichte zurückliegenden historiografischen Ereignissen, wie dem Nationalsozialismus, gerade über künstlerische Formate gelingen, die »[a]ufgrund ihrer komplementären Leistungen [...] durch Erzählung Geschichte nahe bringen und zugleich durch ästhetische Distanz den Abstand zur Historie wahren«.⁸³ Insofern steht nicht der Anspruch an erster Stelle, historisches Wissen zu vermitteln, sondern »angemessen sichtbar zu machen, was Literatur diesbezüglich in besonderem Maße auszeichnet und prädestiniert.«⁸⁴ Im Literaturunterricht ist es also nicht ausreichend, lediglich auf die historischen Referenzen innerhalb eines literarischen Textes einzugehen, sondern es sind »die ästhetische Machart und Qualität der jeweiligen Medien«⁸⁵ zu fokussieren. Die weitreichendsten Lernperspektiven werden den Schülern und Schülerinnen jedoch dann eröffnet, wenn es gelingt, literar-ästhetisches Lernen in Verbindung mit einem Zuwachs an historischem Wissen zu verknüpfen. Dieses Ziel kann bei einer unterrichtlichen Beschäftigung mit der Graphic Novel *Irmina* angestrebt werden.

Auch Sascha Feuchert sieht die größte Chance des Deutschunterrichts in seinem Vorteil begründet, literarische Texte nicht nur als ›Faktenlieferanten‹ zu verstehen, sondern sie zugleich hinsichtlich ihres literar-ästhetischen Gehalts ernst zu nehmen.⁸⁶ Daher schlägt er vor, im Literaturunterricht vorgesehene Texte zum Thema ›Holocaust‹ innerhalb des folgenden Kontextes zu betrachten, der ebenso für eine unterrichtliche Besprechung von *Irmina* wichtig ist:

1. Holocaustliteratur sollte als eigenständige Gattung wahrgenommen werden, 2. Einzeltexte müssen in der Gattung auch historisch verortet werden, 3. Allgemeine Prozesse menschlicher Erinnerungen sollten bekannt sein und 4. Die Texte sollten hinsichtlich ihrer literarischen Strategien verstanden und analysiert werden.⁸⁷

Im vorliegenden Beitrag wurde *Irmina* unter Darstellung des Gattungsbegriffs bereits der Holocaustliteratur zugeordnet. Darüber hinaus wurde der thematisch-historische Kontext der Erzählung skizziert und betont, dass der graphische Roman eindeutig jenen literarischen Texten zuzurechnen ist, die in einem generationalen Abstand zum Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Yelin nutzte als Inspirationsquelle für ihre Erzählung zwar die Dokumente der Großmutter und erarbeitete sich durch umfangreiche Recherchen einen Zugang zu den verarbeiteten historischen Ereignissen, verweist jedoch zugleich darauf, dass große Teile der Geschichte fiktiven Ursprungs sind. Außerdem wurden die literar-ästhetische Machart des Werkes sowie deren narrative Strategien ausführlich erläutert und in der Analyse auf literarisch-historisches Bildungspotenzial verwiesen, das aus unserer Sicht im Literaturunterricht ab der 9. Klasse sinnvoll genutzt werden kann. Insbesondere ein durch die erzählerischen Verfahren mögliches

82 Jens Birkmeyer und Annette Kliewer, 2010, Einleitung, in: Holocaust im Deutschunterricht. Modelle für die Sekundarstufe II, hg. von Jens Birkmeyer und Annette Kliewer, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 3-7, S. 4.

83 Ebd., S. 3.

84 Ebd., S. 4f.

85 Ebd., S. 5.

86 Vgl. Feuchert, Faction oder Fiction? [Anm. 52], S. 129.

87 Ebd., S. 130.

Hineinversetzen in vergangene Zeiten, aber auch das Potenzial zu Identitätsfindung und Fremdverstehen im Kontext der historischen Ereignisse, wurde angesprochen. Jenseits der Förderung von literarischem Verstehen durch Imagination und Interpretation regt die Graphic Novel nicht zuletzt durch das während des Rezeptions- und Deutungsprozesses erfolgende Vergegenwärtigen von Vergangenen zur Perspektivenübernahme und zur (Werte-)Reflexion über anthropologische Grundfragen an, die sich vor allem im Spannungsfeld der Frage ›Was hätte ich getan?‹ bewegen und eine Bewusstseinsklärung der Konsequenzen individueller Entscheidungen ermöglichen, welches auch im Hinblick auf aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen hoch bedeutsam ist.⁸⁸

Hinsichtlich der von Feuchert des Weiteren aufgeführten allgemeinen Prozesse menschlicher Erinnerung muss unter Referenz auf Maurice Halbwachs auf den konstruktiven Charakter des Erinnerungsbegriffs eingegangen werden, »der nicht auf eine authentische Rekonstruktion des Erlebten zielt.«⁸⁹ Denn wie Halbwachs herausstellt, ist »der Prozess der Erinnerung notwendigerweise an die Gesellschaft respektive an Gruppen gebunden und insofern als eminent sozialer Prozess zu begreifen.«⁹⁰ Hierbei entsteht ein »kulturelle[s] Gedächtnis«⁹¹, da das jeweilige Kollektiv einer sozialen Gruppe das Gedächtnis seiner Glieder durch Kommunikationsprozesse bestimmt, wodurch ersichtlich wird, dass ausschließlich Sachverhalte erinnert werden können, die innerhalb der sozialen Bezugsrahmen ausgetauscht werden, in denen sich ein Individuum bewegt.⁹² Dies zeigt die Notwendigkeit auf, bestimmte Themenkomplexe, wie das Diskursfeld über den Holocaust, in den Bezugsrahmen des Literaturunterrichts zu integrieren, damit sich ›Erinnerungshandlungen‹⁹³ auf Seiten der Lernenden einzustellen vermögen. Denn nur dann können die jungen Menschen eine ›Diskursfähigkeit‹ erwerben, die sie »sukzessive dazu befähigen soll, an den relevanten Diskursen der Gesellschaft über die Vergangenheit, von denen sie ja weitgehend ausgeschlossen sind, aktiv teilzunehmen.«⁹⁴ Zudem wird ersichtlich, dass Erinnerung ein enorm formbarer Gegenstand ist. Darüber im Unterricht zu reflektieren, ist bei einer Beschäftigung mit

88 Siehe für unterrichtspraktische Aufgabenstellungen dieser didaktischen Impulse zu *Irmina* ebenfalls die für das 9. bis 10. Schuljahr konzipierten Vorschläge zur Unterrichtspraxis mit Material von Jan-Peter Kurzella, 2016, Die »mutige Irmina« und der böse Meinrich. Historische Perspektivenübernahme und Werturteilskompetenz durch eine Graphic Novel, in: Praxis Deutsch 259, S. 33-41. Bei entsprechender didaktischer Anpassung dieser Ideen wäre auch eine Thematisierung des Werkes in höheren Klassenstufen bis zum Ende der Oberstufe möglich.

89 Dietmar J. Wetzel, 2009, Maurice Halbwachs. Konstanz: UVK, S. 63.

90 Ebd., S. 66.

91 Jan Assmann, 2002, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 4. Aufl. München: C.H.Beck.

92 Vgl. ebd., S. 36f.

93 Siehe dazu Kirstin Frieden, 2014, Neuverhandlungen des Holocaust. Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas. Bielefeld: transcript. Die Autorin spielt mit der Begriffsschöpfung ›Erinnerungshandlungen‹ auf den Umstand an, dass die heute Heranwachsenden sich die Gedächtnisinhalte über die außerhalb ihrer Erfahrungswelt liegenden historischen Ereignisse regelrecht aneignen müssen.

94 Jens Birkmeyer, 2008, Erinnerung als didaktische Kategorie? Ethische Zugänge im Literaturunterricht, in: Holocaust-Literatur und Deutschunterricht. Perspektiven schulischer Erinnerungsarbeit, hg. von Jens Birkmeyer, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, S. 61-78, S. 67.

Irmina von zentraler Bedeutung, da allein so jenseits des literarischen Lernens auch einem modernen Verständnis von Historiografie Rechnung getragen wird, das den Konstruktionscharakter von Geschichtsdarstellungen betont und auf dessen Grundlage die Schülerinnen und Schüler ein »reflektierte[s] Geschichtsbewusstsein«⁹⁵ entwickeln können.⁹⁶ In der Konsequenz bedeutet dies, dass Prozesse menschlicher Erinnerungen immer nur Erfahrungsausschnitte widerspiegeln, die schon im Moment der Wahrnehmung eine subjektive Interpretation des Geschehens darstellen. Auch jeder niedergeschriebene Text stellt damit eine subjektive Interpretation der Geschehnisse dar und kann so dem Anspruch einer absolut realitätsgetreuen Abbildung des Vergangenen schlichtweg nicht gerecht werden. Je weiter die Ereignisse, die von Autoren und Autorinnen erinnert werden wollen, zurückliegen, desto mehr sind diese auf das Angebot der im kollektiven Gedächtnis geltenden Erinnerungen angewiesen (und durch diese beeinflusst).⁹⁷ Durch den Einbezug der authentischen Dokumente hat auch Yelin ihrem Comicroman authentische Züge einverleibt, wobei sie in der editorischen Notiz besonders die fiktionale Ausgestaltung betont, um den häufig von den Leserinnen und Lesern an die Gattung der Holocaustliteratur gestellten Anspruch auf Verifizierbarkeit zu entgehen.

5 Resümee

»Indem die Literatur neue Formen des Erinnerns und Bewahrens erprobt, leistet sie einen Beitrag zur allgemeinen erinnerungskulturellen Orientierung in Deutschland und Europa.«⁹⁸ Wie dieser Beitrag zeigen konnte, entspricht Yelins Graphic Novel *Irmina* diesem Befund in vollem Maße, welches insbesondere an den im Werk genutzten narrativen Strategien, aber auch dem verarbeiteten Thema deutlich wird. Es wurde ersichtlich, dass das Werk durch seine komplexe Bild-Text-Hybridität einen besonderen Charakter besitzt, denn »noch nie wurde so klarsichtig, eindringlich und zugleich einfühlsam das Schicksal einer Frau, einer Mitläuferin und -täterin im Nationalsozialismus gezeichnet«.⁹⁹ Dass diese Bewertung seine Berechtigung hat, liegt vor allem daran, dass Yelin bis zum Schluss der Geschichte keine Wertung vornimmt, sondern die Leser und Leserinnen im Laufe der Geschichte mit einer Figurenentwicklung konfrontiert, »die verständlich und abschreckend zugleich ist«.¹⁰⁰

95 Christine Gundermann, 2017, Zwischen Genre, Gattung und Typus. Geschichtscomics aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive, in: Geschichte im Comic. Befunde – Theorien – Erzählweisen, hg. von Bernd Dolle-Weinkauff, Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, S. 29–43, S. 31.

96 Vgl. ebd., S. 38. Bezogen auf die Konstruktion von Geschichte im Comic und deren Besonderheiten siehe auch Jörn Ahrens, 2017, Neun Thesen zur Möglichkeit einer Rekonfiguration von Geschichte im Comic, in: Geschichte im Comic. Befunde – Theorien – Erzählweisen, hg. von Bernd Dolle-Weinkauff, Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, S. 46–57.

97 Vgl. Feuchert, Faction oder Fiction? [Anm. 52], S. 138f.

98 Forkel, Literarisches Geschichtserzählen [Anm. 47], S. 226.

99 Christian Schlüter, 2014, Die ganze Welt stand ihr offen. <https://www.fr.de/kultur/literatur/ganze-welt-stand-offen-11199439.html> (20.10.2020).

100 Jaiser, Mittäterschaft in Bilder gebannt [Anm. 75].

Alles in allem erschafft die Autorin durch ihre Erzählintention vor dem Hintergrund zusammengestellter historischer Referenzen eine literarästhetisch höchst anspruchsvoll konstruierte Erzählwirklichkeit, welche die Rezipientinnen und Rezipienten bewusst zur eigenen Vorstellungs- und Urteilsbildung über die für sie heute meist nur noch bedingt zugängliche Zeit des Nationalsozialismus und das ohnehin bislang nur wenig beachtete Thema des Mitläufertums anregt. Gleichermäßen gelingt es Yelin, emotional weder zu bevormunden noch zu überfrachten, was für nachhaltiges Lernen besonders wichtig ist.¹⁰¹ Bezogen auf den Unterricht sorgen diese Merkmale letztlich dafür, dass sich der Betrachtungsfokus des Werkes »von der Frage nach Authentizität bzw. Repräsentationen auf die Konstruktion und Ästhetisierung des Erzählten sowie die Nutzung und Deutung des Gelesenen bzw. Betrachteten«¹⁰² verschieben kann – und damit auf genau jene Aspekte, welche die Graphic Novel für literarisches Lernen im Kontext von schulischer Erinnerungsarbeit und dem Anspruch an ein selbstreflektiertes Lernen geeignet machen.

101 Denn wie auch Birkmeyer vermerkt, ist es mit Blick auf den Deutschunterricht entscheidend, »dass den emotionalen Dimensionen von durch Literatur angestoßenen Vergangenheitsvorstellungen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukommt, was aber eben nicht bedeuten darf, die affektiven Reaktionen der Lernenden zum naiven Selbstzweck zu erheben. Falsche Unmittelbarkeit tappt hier rasch in eine Empathiefalle [...]« (Birkmeyer, Einleitung [Anm. 8], S. 7).

102 Bettina Severin-Barboutie, *Geschichtserzählungen in Comicform* [Anm. 81], S. 277f.

