



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

**„Ein graphischer Erinnerungsort:
Der biographische Comic Barbara Yelins
über Channa Maron.“**

verfasst von / submitted by

Mag.a Barbara Sahab

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte,
Politische Bildung, Sozialkunde

Betreut von/ Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und methodische Anmerkungen	3
2. Auftrag, Künstlerin und formale Aspekte	6
2.1 Der Auftrag	6
2.2 Die Autorin	7
2.3 Formale Aspekte der Buchgestaltung	7
2.4 Die Einbandinnenseiten	9
2.5 Die formalen Rahmenbedingungen	11
2.6 Panelorganisation und Bildgestaltung	13
2.7 Die Recherche zum Comic	14
3. Die Erzählstimmen	17
3.1 Einführen der Stimme	17
3.2 „Das Wunderkind“: Stimme, Panels und Sprechblase	19
3.3 „Das Wunderkind“: sprachliche Merkmale der Stimme	20
4. Analyse der Kapitel 2-10	23
4.1 Kindheit: Flucht und Ankunft in Palästina	23
4.2 Erwachsenwerden: Shoah und Staatsgründung	29
4.2.1 Shoah	32
4.3 Theater und Familie	35
4.4 Terror	41
4.4.1 Individuelle und allgemeine Bedeutung	42
4.4.2 Farbe, Zeit und Panelorganisation	44
4.5 Medea	47
4.5.1 Yom-Kipur-Krieg	50
4.6 Politisches Engagement	53
4.7 Letzte Jahre	56
5. Aspekte der Erzählweise	60
5.1 Erzählung und narrativer Aufbau	62
5.2 Sujet/Leitmotiv und Montage	63
5.3 Translineare Strukturen	65
5.4 Erzählung, Leerstelle und Hinweis	67
5.5 Dokument und Fraktal	71
5.6 Erzählung und Authentizität	73
5.7 Authentizität und Inszenierung	74
5.8 Authentizität der Stimmen	78
5.9 <i>Oral History</i> und das ZeitzeugInnengespräch	80
6. Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskultur	82
7. Resümee	85
Abbildungen	88
Literatur	98
Zusammenfassung/Abstract	102

1. Einleitung und methodische Anmerkungen

Wer Fritz Langs 1931 produzierten Film „M. Eine Stadt sucht ihren Mörder“ kennt, der kennt auch Channa Maron. Als Hannele Meierzak sagt sie zu Beginn den schaurigen Aufzählreim.¹ Mit „Patuach!“ („Offen!“), dem Eingangssatz nach dem Läuten der Türglocke, war sie Erkennungszeichen jeder Folge von „Krovim Krovim“, der ersten israelischen Sitcom, die von 1983 bis 1986 ausgestrahlt wurde.² Viele kennen Channa Maron auch noch als israelische Grande Dame des Theaters, doch die Erinnerung daran schwindet, genauso wie das Wissen, dass Hannele Meierzak das erste Pünktchen kurz vor Weihnachten 1930 in Erich Kästners „Pünktchen und Anton“ spielte. „All theater is a reflection of society, and the Israeli theater expresses this to an extreme degree: it not only reflects the sociocultural and political developments in Israel, but also participates, quite actively and articulately, in their shaping.“³ Marons *outspokenness* in politischer Hinsicht war legendär und ist in den Interviews, die sie gab, dokumentiert. Channa Maron-Rechter starb am 30. Mai 2014. Sie gehörte zu einer Generation Israelis, die noch vor der Shoah geflüchtet waren und die das Werden des Staates nicht nur miterlebt, sondern mitgestaltet haben.

Das Goethe Instituts in Tel Aviv beauftragte die deutsche Künstlerin und Autorin Barbara Yelin, dem Leben Channa Marons in einer Comicbiographie zu verarbeiten. Zehn kurze Kapitel, die in „Vor allem eins: Dir selbst sei treu“ prägende Lebensabschnitte erzählen, sind nun Ausgangspunkt der Frage, wie eine solche Biographie grafisch und textlich umgesetzt werden kann. Welche Parameter wurden gesetzt, welche Methoden, Verfahren und Ansätze kamen zur Geltung? Dass Comics inzwischen keiner Rechtfertigung mehr für ein solches Unterfangen bedürfen, hat sich als *common sense* durchgesetzt. Dass formale und inhaltliche Aspekte aber nach wie vor der Entdeckung harren, ist eine Annahme, der hier nachgegangen werden soll. Neben der Umsetzung soll in einem weiteren Schritt auch die rezipientInnenseitige Bedeutung Beachtung finden. Dass oft didaktische Überlegungen seitens der AuftraggeberInnen mitspielen, ist nur eine der vorausgehenden Annahmen, darüber hinaus sind es Fragen nach der möglichen Funktion einer derartigen Biographie, die reflektierend besprochen werden soll.

¹ „Warte, warte nur ein Weilchen, bald kommt der schwarze Mann zu dir mit dem Hackebeilchen macht er Schabefleisch aus dir. Du bist raus!“ Siehe: <https://www.welt.de/kultur/kino/article128588893/Wie-Puenktchen-in-das-Attentat-von-Muenchen-geriet.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

² Krovim Krovim wird mit „near ones, dear ones“ ins Englische übersetzt, um den doppelten Wortsinn von hebräisch קרוב (nah) herauszustreichen. Siehe <https://www.imdb.com/title/tt0166240/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

³ Avigal, Shosh: Pattern and Trends in Israeli Drama and Theater, 1848 to Present. In: Ben-Zvi, Linda: Theater in Israel. University of Michigan Press 1996

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, ist eine der ersten Fragen, die der methodischen Herangehensweise an diese spezifische Form des Comics. Im vorliegenden Fall wird der Comic (inklusive der Form, in der es veröffentlicht wurde) als ein (Kunst-)Werk behandelt und als solches betrachtet. Erwin Panofsky hat für eine schlüssige Interpretation von Kunstwerken in Nachfolge der Theorien Aby Warburgs eine eingehende vorherige Analysephase vorgeschlagen und entwickelt, auf Basis derer erst Schlüsse für eine mögliche Interpretation gezogen werden. Beschreibung – Analyse – Interpretation, in diesen grundlegenden Dreischritt lässt sich die Methode subsumieren, sie geht dabei von zu beachtenden Parametern und Grundsätzen für die jeweiligen Phasen aus. „Im Wesentlichen forscht Panofsky den Bedeutungswerten des Künstlerischen, den Symbolwerten (...) nach.“⁴ Diese „Bedeutungssphären“⁵ würden sich auf das „Kunstwerk als Ganzheit“⁶ beziehen. Der erste Schritt beinhaltet, das Dargestellte – Komposition, Formen, Mal- bzw. Zeichenweise, zu sehende Aktion, Mimik und Gestik etc. zu beschreiben, sowie die dafür notwendigen Quellen miteinzubeziehen. Im zweiten Schritt der Analyse werden Motive verschiedenen Konventionen und Konzepten zugeordnet, die gegebenenfalls durch Vergleiche weitere Abklärung erfahren. In der ikonologischen⁷ Interpretation als letztem Schritt werden diese in größere Zusammenhänge gestellt, worin auf interdisziplinäre Weise Kontexte erörtert und daraus Bedeutungen abgeleitet werden. Panofsky verweist aber darauf, dass „Wissen (...) entscheidend zur Herausarbeitung des Kunstcharakters des in Frage stehenden Werkes“⁸ beitrage, worin auch schon die Kritik an Panofskys Methode erahnbar wird. Dennoch bietet diese, wenn argumentativ unterlegt, ein Verfahren der quellengestützten Analyse und Interpretation. Dass dieses im vorliegenden Fall um comicspezifische Theorien und Analyseverfahren ergänzt werden musste, ist offensichtlich und war unumgänglich. Eine – wenn nicht die – grundlegende Arbeit, die eine Perspektive aus der Sicht der Schaffenden darlegt, ist Scott McClouds „Understanding Comics. The Invisible Art“⁹ sowie Will Eisners „Comics and Sequential Art“¹⁰, um sich auf narrative Elemente einzulassen, hat sich Martin

⁴ Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. München: Prestel 1990. S. 210

⁵ Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. S.210

⁶ Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. S.210

⁷ Die ikonologische Methode wurde von Aby Warburg begründet, in der Literatur ist dazu ein Vortrag von 1912 über den Palazzo Schifanoia angegeben. Siehe Belting, Hans (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung. Dietrich Berlin: Reimer 1988. S. 178

⁸ Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. München: Prestel 1990. S. 209

⁹ McCloud Scott: Understanding Comics: The Invisible New York: Art Harper Perennial 2009.

¹⁰ Eisner, Will: Comics and Sequential Art : principles and practices from the legendary cartoonist. New York: Norton 2008.

Schüwers „Wie Comics erzählen“¹¹ genauso wie Hillary Chutes „Disaster Drawn“¹² als unverzichtbar erwiesen. Diese wurden durch comicspezifische Literatur und die anderer relevanter Bereiche ergänzt. Der Aspekt der Transmedialität des Objektes¹³ widerspiegelt sich folglich auch in den interdisziplinären Methoden der Analyse und der entsprechenden Interpretation. Dennoch bleibt schlussendlich jedeR Lesende, Betrachtende nicht davor verschont, sich mit den Bildern, den Effekten, den Inhalten, den Bedeutungen selbst auseinanderzusetzen, diese zu reflektieren und einzuordnen, auch um diese Einordnung gegebenenfalls wieder zu revidieren. Eindrücke sind zumal auf subjektiver Ebene – je nach Vorerfahrung und Hintergrund – oft sehr individueller Natur. Eine Einordnung ist demnach immer auch auf verschiedenen Ebenen zu finden.

Die folgende Arbeit legt ihren Fokus auf die zwanzig Doppelseiten, die Barbara Yelins Comicbiographie in „Channa Maron“¹⁴ zeigen. Andere Quellen werden integriert, wenn dies sinnvoll erscheint. Die Autorin Barbara Yelin hat für die vorliegende Arbeit die Storyboards zur Verfügung gestellt und eine auszugsweise Verwendung autorisiert. Sie stand auch im Rahmen eines über zweistündigen Interviews am 25. August 2018 zur Verfügung, das danach transkribiert wurde und schriftlich zur Verfügung steht. Auch Wolf Iro, Leiter des Goethe Instituts Israel stand für ein telefonisches Gespräch zur Verfügung. Zitate aus dem Interview mit Barbara Yelin sind als solche gekennzeichnet und wurden von Barbara Yelin autorisiert. Weiters werden, um Arbeitsweise, Inhalte oder andere Aspekte zu analysieren und zu kontextualisieren, auf andere Werke Yelins, insbesondere „Irmina“¹⁵, „Der Sommer ihres Lebens“¹⁶ oder „Gift“¹⁷ verwiesen. Gleichzeitig wird vorausgeschickt, dass die Analyse und Interpretation der Comicbiographie aufgrund der Menge und Dichte exemplarisch ausgeführt, dargelegt und diskutiert wird, genauso wie eine spätere Kontextualisierung.

¹¹ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. Wissenschaftlicher Verlag Trier. 2008.

¹² Chute, Hillary: Disaster Drawn. Visual Witness, Comics and Documentary Form. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, London/England. 2016

¹³ Auch wenn es unterschiedliche Sichtweisen darüber gibt, ob es sich tatsächlich um unterschiedliche Medien handelt, wird an dieser Stelle von einer prinzipiellen Synthese verschiedener Medien ausgegangen. Vgl. Abel, Julia / Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016 S. 61/62.

¹⁴ Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerinnen Channa Maron. Reprodukt, Berlin. 2016.

¹⁵ Yelin, Barbara: Irmina. Berlin: Reprodukt 2014.

¹⁶ Von Steinaecker, Thomas / Yelin, Barbara: Der Sommer ihres Lebens. Berlin: Reprodukt 2017

¹⁷ Meter, Peer / Yelin, Barbara: Gift. Berlin: Reprodukt 2010

2. Auftrag, Künstlerin und formale Aspekte

2.1 Der Auftrag

Die Comicbiographie „Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron.“ ist 2015/2016 als ein Auftrag des Goethe Instituts in Tel Aviv / Israel, das zu dieser Zeit vom auch derzeitigen Direktor Wolf Iro geleitet wurde, konzipiert worden. Ursprünglich waren es zehn Plakate, die unterschiedliche Lebensstationen der israelischen Schauspielerin Channa Maron biographisch bearbeiten und in einer Hängung als Ausstellung besucht werden sollten.¹⁸ Dieser gleichlautende Auftrag erging an die deutsche Comicautorin und -zeichnerin Barbara Yelin sowie an David Polonsky¹⁹, der ganzseitige Bilder entwarf, die Channa Maron in herausragenden und prägenden Rollen zeigt.²⁰ „Die Ausstellung wurde zunächst in den Goethe-Instituten in Tel Aviv und Jerusalem sowie im Rahmen des Internationalen Literaturfestivals in Berlin präsentiert.“²¹

Das vorliegende Buch ist aus diesem Auftrag auf Initiative des Reprodukt Verlages hervorgegangen.²² Das bedeutet, dass die Ausgangssituation der Seiten des Comics zehn großformatige, einseitige, als Comic gestaltete Blätter waren, die ähnlich Bildern einer Ausstellung im Ablauf der biographischen Erzählhandlung gehängt wurden. Diese Entstehungsgeschichte setzt bereits die ersten Parameter für die Adaption der Ausgabe in Buchform, gleichzeitig machte die neue, geänderte Rezeptionsform einen Transferprozess für ein anderes Medium notwendig. Intermedialität bzw. Transmedialität ist eine dem Comic und der Graphic Novel inhärente Eigenschaft, die hier durch Auftrag und Folgeprodukt noch

¹⁸ Die Plakate sind online unter

https://www.goethe.de/resources/files/pdf99/channamaronseibarbarayelin_red.pdf
https://www.goethe.de/resources/files/pdf99/channamaronseibarbarayelin_red.pdf abrufbar, die David Polonskys unter <https://www.goethe.de/resources/files/pdf99/channamarondavidpolonsky.pdf> (beide zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁹ David Polonsky zeichnete u.a. gemeinsam mit Ari Folman für „Waltz with Bashir“ (2008) verantwortlich. Seit 1999 ist er an der Bezalel Academy of Art and Design sowie an der Shenkar School of Design/Israel als Lehrer für Animation und Illustration tätig. <https://davidpolonsky.carbonmade.com/about> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

²⁰ Die Hängung in Kontext mit den Bildern Yelins war immer wieder unterschiedlich. Besonders erwähnt wurde von Wolf Iro die in Berlin, bei der die Bilder Polonskys direkt über den zehn Tafeln Yelins hingen. Siehe: <https://www.reprodukt.com/eine-biographie-channa-marons-als-ausstellung-und-als-buch/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

²¹ <https://www.goethe.de/ins/il/de/kul/sup/vae.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Die jeweilige Hängung variiert aufgrund der Örtlichkeiten immer wieder. Exemplarisch ist diese 2016 beim ilb (Internationalen Literaturfestival Berlin) im Haus der Berliner Festspiele zu sehen: <https://www.reprodukt.com/eine-biographie-channa-marons-als-ausstellung-und-als-buch/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

²² Barbara Yelin im Interview am 25.8.2018

intensiver präsent sind. Die Vorgabe war, das Leben Channa Marons²³ biographisch in zehn Plakaten nachzuzeichnen, bereits die Idee inkludierend, dass diese später für Folgeausstellungen (auch didaktische) Verwendung finden sollten. Insbesondere, aber nicht nur, Schulen in Deutschland und Israel haben dieses Angebot bisher wahrgenommen – eine jeweils aktualisierte Liste der Ausstellungsorte ist online auf der Seite des Goethe Instituts Israel abrufbar.²⁴ Der didaktischer Impetus des Projekts war von Beginn an integrativer Bestandteil, jedoch sollten die Plakate selbst nicht didaktisch angelegt sein.²⁵

2.2 Die Autorin

Barbara Yelin studierte an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg Illustration. Ihre ersten Bücher wurden in Frankreich verlegt, 2010 erschien „Gift“, 2014 schließlich „Irmima“, danach folgten „Der Sommer ihres Lebens“ und „Vor allem eins: Dir selbst sei treu“ (2016). Sie arbeitet als Reportage-Zeichnerin (u.a. in Dheli, Tel Aviv, Bali, Priština oder Kairo), leitet Workshops, zeichnet Comicstrips für Zeitungen wie der Frankfurter Rundschau und den Tagesspiegel. 2015 wurde sie mit dem Bayerischen Kunstförderpreis für Literatur und 2016 mit dem Max-und-Moritz-Preis als beste deutschsprachige Comic-Künstlerin ausgezeichnet, 2017 war sie mit „Irmima“ für einen Eisner-Award nominiert.²⁶ Sie lebt und arbeitet in München, wo auch das Interview über ihre Arbeit an der Biographie zu Channa Maron stattfand. Im Gespräch sind Aspekte des Entstehungsprozesses und der Umsetzung der Biographie als Comic neben einer Vielzahl weiterer Punkte, die die Arbeit an den Plakaten begleitet hat, zur Sprache gekommen. Das Gespräch wurde am 25. August geführt und aufgezeichnet, transkribiert und ist – so es in Zitaten oder auf andere Weise in die Arbeit einfluss, als solches gekennzeichnet.

2.3 Formale Aspekte der Buchgestaltung

Das Buch selbst ist unabhängig von diesem Projekt im September 2016 vom Reprodukt Verlag herausgegeben worden²⁷. Es beinhaltet auf zwanzig Doppelseiten (S.7-47, jeweils zwei Doppelseiten für eines der zehn Plakate) eine Biographie Channa Marons. Die von Polonsky gestalteten, einseitigen Plakate sind auf den Recto-Seiten 53 bis 71 zu finden, verso sind die

²³ Diese Schreibweise anstelle des üblichen *Hanna* wurde bewusst gewählt, um näher an der hebräischen Aussprache zu bleiben, die auf deutsch die Schreibweise *Channa* ergibt. Diese wurde auch für die vorliegende Arbeit gewählt.

²⁴ <https://www.goethe.de/ins/il/de/kul/sup/vae.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

²⁵ Barbara Yelin im Interview am 25.8.2018.

²⁶ Eine Kurzbiographie mit einer Gesamtübersicht über ihr Werk und ihre künstlerische Arbeit findet sich auf der Homepage der Künstlerin: <http://www.barbarayelin.de/uebermich/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

²⁷ Die Informationen des Verlags sind unter <https://www.reprodukt.com/eine-biographie-channa-marons-als-ausstellung-und-als-buch/> abrufbar. (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

jeweiligen biographischen und historischen Hintergründe zum Bild zu finden. Zwischen beiden Aufträgen sind – auf einer Doppelseite (48,49) – Auszüge aus einem Interview mit Ofra Rechter, der Tochter Channa Marons, vom Mai 2016 gestellt. Yelins Comic vorangestellt ist ein Vorwort Wolf Iros, des Direktors des Goethe-Instituts Tel Aviv, das auf einer Doppelseite (S.4/5) von einer kolorierten Skizze Channa Marons von Yelin ergänzt wird. Nach David Polonskys Plakaten ist ein Text Anne Linsels, der Dokumentarfilmerin und Journalistin, die mit Channa Maron in Deutschland zusammenarbeitete, gestellt (72-75, also zwei Doppelseiten), wieder ergänzt von zwei Gouache-Skizzen Yelins von Channa Maron je zu Beginn und am Ende des Textes. Auf den folgenden Seiten (76-79) befindet sich über zwei Doppelseiten die erste vollständig zusammengetragene, mit Fotos ergänzte Werkübersicht der Schauspielerin Channa Maron.²⁸ Die letzte Doppelseite (80/81) beinhaltet Kurzbiographien über Barbara Yelin und David Polonsky (verso) sowie eine Inhaltsangabe und Abbildungsnachweise (recto). Das Impressum befindet sich hingegen auf dem Vorstzblatt (verso), danach folgt ein Blatt, das den Titel des Buches als Shakespeare-Zitat verortet (S.1 recto). Danach folgen eine Dankesliste von Seiten der AutorInnen und des Verlages, Information zur Ausstellungskonzeption des Goethe-Instituts und die Begründung der Schreibweise *Channa* (S.2 verso) sowie die Titelseite für den folgenden Comic Yelins bzw. die Plakate Polonskys.

Eine genaue Betrachtung der Seitenaufteilung führt zu dem Schluss, dass die Seitenkonzeption des Comics bzw. auch der Plakate Polonskys Auswirkung auf die übrige Seitengestaltung hatte, ihre formale Gestaltung in Form von Doppelseiten (Verso/Recto-Aufteilung) und rezeptionsästhetische Überlegungen und Konsequenzen für den Aufbau des Buches als Ganzes nach sich zog. Der auch größenmäßige Hauptteil liegt bei Yelins Comicbiographie, die gemeinsam mit den Abbildungen Polonskys Plakaten den zentralen Teil als Schwerpunkt bilden. Dabei ist eigentlich gemäß der hebräischen Schriftrichtung die Inhaltsangabe am (nichthebräischen) Ende zu finden, also wenn man das Buch von der Verso-Seite her öffnet. Gemäß der Gestaltung der Rückseite mit einem der Plakate, auf dem Maron von rechts nach links über die Bühne blickt – Richtung Rückentext – würde auch ein Öffnen des Buches in diese Richtung implizieren, doch stemmt sich schon die chronologische Werklistung Channa Marons gegen diese hebräische Leserichtung. Titelei und Anhang sind dennoch austauschbar, es ergibt sich fast ein Gleichgewicht, was – zumindest in der Vorstellung der Buchkonzeption – ein Spiel mit Anfang und Ende, eine (zumindest in Spuren fassbare) Aufgehobenheit der Leserichtungen impliziert. Für die (nicht-hebräische) Frontseite wurde eine Gouacheskizze

²⁸ Im Zuge der Biographie wurde durch den Historiker und Archivar des Nachlasses Channa Marons, Dor Wertheimer, eine solche Gesamtwerkübersicht zusammengestellt.

Yelins gewählt, für die Rückseite ein Bild Polonskys, begleitet von einem Klappentext. Doppelseiten, die Texte, Inhalte auf der Recto-Seite abschließen lassen, vermeiden eine klare Leserichtung, da die Verso-Seite nie das Ende eines Textes bedeutet. Das „Spiel“ mit der Leserichtung ist ein evidentes Thema, wenn man das Entstehungsland und den Auftragsort des Comics, die Heimat Marons und die weiteren Adaptionen Yelins Comics in Betracht zieht.²⁹ Das Buch kommuniziert so bereits mit seinem Inhalt, die Blicke der Channa Maron der nicht-hebräischen Vorderseite und die der Rückseite treffen einander auf den Seiten des Buches, sie sehen einander gewissermaßen um die Ecke an, ein Eindruck von komplementären Seiten, den auch die formale Gestaltung des Buches trägt.

2.4 Die Einbandinnenseiten

Das Lesen beginnt nicht erst nach Aufschlagen des Buches, dem ersten Text oder der Comicbiographie Marons, sondern es erreicht den Leser/die Leserin zuallererst mit der Gestaltung des Buchdeckels (Abb.1). Hier zeigt er ein Porträt Channa Marons in Büstenausschnitt, es füllt das Zentrum aus und wird ab dem Brustbereich vom ebenfalls malerisch gestalteten Titel des Shakespeare-Zitats überlagert.³⁰ Damit wird bereits auf die äußere Form des Comics verwiesen. Der kleiner gehaltene Untertitel am rechten unteren Rand informiert darüber, wen das Porträt darstellt und wessen Biographie hier zu finden sein wird. Die Schrift ist betont „handschriftlich“, graphisch (in Dunkelblau) bzw. malerisch (in Orange) gestaltet, korrespondierend zum Porträt, das neben der Inkarnatfarbe tiefes Türkis, Blau und Aquamarintöne hat, die Yelin sehr flüssig aufgetragen hat. Formgebende Konturen und Details sind skizzenhaft mit schwarzem Stift gezeichnet.

Beim Aufschlagen des Deckels wird die nächste Information für die LeserInnen bereitgehalten, indem die auf dem Einband Dargestellte verortet wird. Die Innenseiten des Einbandes imitieren Vorsatzblätter, mit denen der Buchblock vorn und hinten mit den Buchdeckeln bzw. -spiegeln verbunden wäre. Normalerweise wären dies mittig gefaltete Doppelblätter (sowohl vorne wie auch hinten), hier jedoch sind Spiegel und Vorsatzblatt getrennt bedruckt, bilden aber ein zusammenhängendes Ganzes, auf dem eine historische Szene Tel Avivs gezeigt wird: auf dem vorderen „Vorsatzblatt“ ist es der Magen-David-Platz im Herzen Tel Avivs, auf dem am Ende eine Ansicht einer Demonstration der *Peace Now*-Bewegung. (Abb.2, Abb.3) Nicht nur örtlich und thematisch wird der Leser/die Leserin in eine bestimmte Umgebung, die das Biotop der

²⁹ Die Plakate mussten für Israel entsprechend „gespiegelt“ werden, d.h. die Leserichtung der Panels verläuft im Hebräischen von rechts nach links. Dementsprechend mussten auch die Panels selbst so gestaltet werden, dass die Komposition in beide Richtungen funktioniert.

³⁰ Das Zitat selbst ist von Maron in einem Interview erwähnt worden: <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Protagonistin darstellt, eingeführt, sondern auch zeitlich: Das Bild des belebten Tel Aviver Platzes, wo sich fünf Straßen kreuzen, referiert auf die Zeit um 1935/36, als Channa Maron nach Tel Aviv kam.

Im online-Archiv Rudi Weissensteins³¹, eines zeitgenössischen israelischen Fotojournalisten, findet sich ein Foto aus dem Jahr 1936 (Abb.4) , in dem sowohl Perspektive als auch Details – einzelne Personengruppen, Tätigkeiten von Personen oder Autos bzw. Gebäude mit dem Bild der Biographie ident sind. Die beweglichen Anteile des Bildes scheinen im Foto allerdings vergleichsweise etwas vorangeschritten in der Zeit, gut erkennbar sind Teile der Ansicht, die weggelassen wurden (oder auf einem anderen Foto nicht existieren?), wie der Arbeiter auf einem Gerüst am rechten vorderen Bildrand, oder die Fahrtrichtung des von rechts kommenden Autos, das versetzt wurde. Hier ist im Vergleich zwischen Foto und ausgeführtem Bild des Vorsatzblattes auch ein wichtiger Faktor in Yelins Verwendung von Farbe zu erkennen: Schatten nehmen in diesem Bild eine Grünfärbung an, die sie mit flüssigem, relativ dickem und offenem Farbauftrag lasierend stehen lässt. Sie erzielt so mehrere Effekte auf einmal: durch ein Zitieren fotodokumentarischer Vorlagen bleibt sie am Faktischen und durch die Interpretation einzelner Details verweist sie auf die Unmöglichkeit, eine absolut identische Vergangenheit zu re-kreieren. Gleichzeitig stimmt sie die Leserin/den Leser auf kompositorische, farbliche und malerisch-zeichnerische Mittel ein, die im Comic wieder aufgenommen werden und mit denen sich dann die Biographie visuell in Bildern entfaltet (wie z.B. Größendimensionen, Zeichenstil etc.).

Das Bild auf der Doppelseite des Vorsatzblattes am Ende des Buches (Abb. 3) verweist auf den 4. November 1995, als der israelische Premierminister Jiztchak Rabin nach einer Friedenskundgebung am Platz der Könige³² von einem jüdisch-israelischen Attentäter ermordet wurde. Entsprechend der Tageszeit – Rabin hielt seine Rede am Abend – sind die Grüntöne von einem kräftigen Blauton überdeckt, aus dem die Transparente mit den *Peace Now*-Aufschriften (Englisch und Hebräisch) in Weiß, Schwarz und Rot herausstechen. Dieses Foto existiert in ähnlicher Form im online-Archiv der Bildagentur Getty-Images (Abb.5)³³, allerdings sind dieselben Abweichungen wie schon zuvor zu finden: anstelle von vier israelischen Fahnen ist es nur eine, die roten Ballone sind leicht versetzt dargestellt, die Aufschriften der Transparente größtenteils ident (besonders um den roten Ballon in der Mitte), dann wieder ganz anders. PolizistInnen haben ähnliche aber doch individuell unterschiedliche Haltung, die Person am linken unteren Bildrand findet man auch im Getty Bild sitzend, doch blickt sie nach vorne. Der

³¹ <http://www.thephotohouse.co.il> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

³² früher hebräisch *kikar ha melachim*, heute Rabin-Platz, also *kikar rabin*

³³ <https://www.gettyimages.ca> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Baum am linken Bildrand fehlt, der Hintergrund ist im Gegensatz zu Yelins Bild hell erleuchtet. Man hat eine im Grunde authentische, doch eben wieder leicht abgeänderte Ansicht eines historischen Ortes vor sich.³⁴

Spiegel und Vorsatzblätter verleihen diesem Buch einen Rahmen, geben nach dem Einband mit dem Porträt Channa Marons und dem Titel zeitliche und geographische Hinweise, sie stimmen auf die folgenden Seiten ein: sowohl ästhetisch weiß der Leser/die Leserin, was später zu erwarten ist, als auch hinsichtlich der Verortung in Zeit und Raum: die Szenerie gibt einen Überblick, Menschen, Autos, Tiere, Gebäude und Gegenstände werden szenisch im Bild verteilt, sind aber - entsprechend der Distanz, die auch ein Leser/eine Leserin anfänglich noch hat – noch klein gehalten, doch entsteht so etwas wie Atmosphäre. Sehgewohnheiten werden hinsichtlich der Größenrelationen in Panels, der graphischen Struktur der Bilder und die Farbe betreffend reguliert und eingestellt. Yelin gibt dem/der BetrachterIn kurz Zeit, sich auf den biographischen Teil einzulassen und nützt das Vorsatzblatt in seiner historischen Bestimmung³⁵, geht aber über eine Verwendung als illustrierende Voranstellung hinaus und nutzt den Teil gleichsam einer ersten Einstellung eines Films, dem *establishing shot* in Supertotale³⁶, um sie den folgenden Szenen als Einstimmung und Orientierung voranzustellen. Yelin wählt dazu aber keine imaginäre oder sich bloß an Originalen orientierende Darstellung, sondern verwendet dafür historisch dokumentierte, verbürgte Ansichten und verändert diese nur so weit, wie es für die Adaption des Mediums und des Zwecks notwendig erscheint. Ohne explizit darauf hinzuweisen, wird im Vorsatzblatt des Buches bereits ein Anspruch gestellt, den auch die folgenden Seiten des biographischen Comics zu erfüllen haben werden.

2.5 Formale Rahmenbedingungen

Barbara Yelin hatte durch den Auftrag, zehn Plakate in Standardgröße A1, 594 x 841mm zu gestalten, eine formale Vorgabe. Die Zeichnungen dafür wurden in Standard Größe A2 (420x594 mm) auf normaler Papierstärke (also etwa 200g/m) ausgeführt und dann auf Plakatgröße übertragen. Daneben bestimmten diese formalen Rahmenbedingungen auch die inhaltliche, biographische Konzeptionierung mit. Yelin hat die formale Anforderung gelöst, indem sie die Biographie Channa Marons in zehn kapitelähnlichen Abschnitten erzählt, eine pro Plakat. Schließlich haben der Prozess der Recherche, sowie der (zeit)historische, künstlerische und familiäre Kontext die Konzeptionierung ebenfalls mit beeinflusst. So wurde

³⁴ Die zum Vergleich verwendeten Fotos zeigen lediglich mögliche Vorlagen, es können auch andere Quellen zur Verfügung gestanden haben.

³⁵ <https://www.buechergilde.de/vorsaetze.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

³⁶ Zu Begriffen aus der Filmanalyse: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=402> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Yelin bei ihrer Recherche von einem Historiker, der den Nachlass Channa Marons betreute, unterstützt und führte eine Reihe von Gesprächen mit Familienmitgliedern und früheren WegbegleiterInnen, KollegInnen und FreundInnen. Für die zehn Plakate übernehmen Personen aus diesen Gesprächen die Erzählstimme der einzelnen Kapitel, die in den Captions zu lesen sind. Sie werden in Form von Porträts, die als Medaillons gestaltet sind, den jeweiligen Kapitel vorangestellt, um die Stimme als individuelle Person und in ihrem Verhältnis zu Maron einzuführen. Danach verläuft die Erzählung in fünf bis sechs Grids pro Plakat, die im Buch dann zwei bis drei solcher Panelreihen auf zwei Seiten ergeben. Auf der Seite des Goethe Instituts in Tel Aviv sind die Plakatseiten zu sehen – und auch, dass Yelin aufgrund der mehrsprachigen Konzeption der Ausstellung vor der Aufgabe stand, die Panelgestaltung für das Hebräische zu adaptieren. Die Seite zeigt abwechselnd englisch- bzw. hebräischsprachige Plakate.³⁷ Da das Modernhebräisch von rechts nach links verläuft, wurden die Seiten für diese LeserInnen gespiegelt, also quasi seitenverkehrt gedruckt – was dann Auswirkungen auf die Komposition hatte. Yelin gab im Interview an, die Entwürfe vor den Spiegel gehalten zu haben, um zu sehen, ob diese in beiden Varianten „funktionieren“. Die Plakate sollten – das war schon zu Beginn die Idee – später auf Tour gehen, um auch didaktische Möglichkeiten, vor allem für Schulen, zu eröffnen. Die Rezeption der Geschichten wird durch die ein-Seitige Präsentation sicherlich beeinflusst, Aspekte wie Umblättern versus ganzseitige Ansicht, öffentlicher Raum versus Privatheit, Lesegeschwindigkeit durch Größe der Panels und Medium etc. sind in ihrer unterschiedlichen Wirkung, ästhetisch wie inhaltlich, kaum abzuschätzen.

Die Panels der einseitigen Plakate haben so auch das Buchformat beeinflusst, das Querformat hat. Prinzipiell wurde jede Tafel in der Hälfte (je nach Größe der Panels) geteilt. Die jeweiligen Erzählstimmen der zehn Kapitel erhielten im Comic eine eigene, jedem Kapitel vorangestellte Präsentation auf der Verso-Seite. Danach folgen zwei Seiten der Comic-Erzählung (recto/verso, man muss dazwischen also umblättern), sowie eine das Kapitel abschließende Szene auf der Recto-Seite, die auf den Tafeln zumeist das letzte Panel war. Die Seiten der Kapitel teilen sich in zwei bis drei Panelreihen außer in Kapitel sieben, wo die gesamte Seite 34 als ein sogenanntes *Bleed* gestaltet ist. Die abschließenden Szenen entsprechen in ihrer Größe den Panels der vorangehenden Kapitel. Außer in den Kapiteln sechs und sieben sind es wie schon erwähnt die letzten Panels der Plakate, in den anderen beiden kreiert Yelin zusätzliche Bilder, um die Kapitel abzuschließen und in Kapitel zehn ändert sie die Abfolge der zwei letzten

³⁷ <https://www.goethe.de/ins/il/de/kul/sup/vae.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Die hebräischsprachigen Plakate sind daran zu erkennen, dass die ErzählerInnenstimme am oberen rechten Rand zu finden ist. Dementsprechend sind die Panels von rechts nach links zu lesen. Auf der Seite selbst sind sie alternierend mit David Polonskys Plakaten zu sehen.

Panelreihen der Verso-Seite, um das letzte Bild als Abschluss auf die Recto-Seite zu setzen. Dieses kapitelschließende Bild übernimmt zumeist eine symbolhafte, manchmal etwas metaphorische Funktion und ist zusammenfassend und charakteristisch für den Lebensabschnitt des Kapitels. Barbara Yelin wies im Interview auf die Schwierigkeiten im Prozess der Adaption für das Buchformat hin.³⁸

2.6 Panelorganisation und Bildgestaltung

Die Kapitel beinhalten zwischen 11 („Der Anschlag“) und 25 („Die jüdische Brigade“ und „Ein Lied der Unabhängigkeit“) Panels, wobei die Panelstruktur in „Der Anschlag“ und „Medea“ aufgebrochen wird und ein *Bleed* („Der Anschlag“, S.34) bzw. ineinander übergehende *Image Panels* bzw. ein *Splash* („Medea“, S. 37), also stumme Bilder ohne Text als Träger der Handlung und der Erzählung fungieren. Diese erfüllen neben der inhaltlichen Bedeutung immer auch eine zeitliche Funktion. Die einzelnen Panels sind nicht wie zumeist schwarz umrandet, sondern nur durch weiße *Gutter*, also Zwischenräume voneinander getrennt.³⁹ Diese durchbricht Yelin an einzelnen Stellen immer wieder aus unterschiedlichen Gründen, sodass sich Überschneidungen zwischen den Panels, nicht nur horizontal, sondern auch vertikal, durch Teile von Figuren („Ein Lied der Unabhängigkeit“, S.26 oder auch „Bittere Schokolade“, S. 14), einzelne Sprechblasen („Bittere Schokolade“, S.13) oder sequenzierter zusammengehörender Sprechblasen („Das Wunderkind“ S. 9), Speedlines bzw. die gezeichnete Umsetzung optische Effekte („Der Anschlag“, S.33), oder akustisch-zeitliche Markierungen („Die jüdische Brigade, S.22) ergeben. Die unterschiedlichen Panelüberschreitungen werden im Folgenden hinsichtlich ihrer Funktion analysiert und besprochen.

Barbara Yelin verwendete für die Ausführung der Bilder Gouachefarben sowie Blei- und Buntstift. Die erdig-tonige Farbpalette in Ocker, Beige, Blau-, Grün- und Brauntönen in den Panels wird mit Orange, Gelb und – sparsam verwendetem – Rot ergänzt. Yelin gibt an, dass die Farben⁴⁰ im Original mehr Strahlkraft hätten als in der Druckversion und diese die Umgebung, die sie malte und zeichnete – nämlich Israel – gut reflektiert habe. Oft würde sich eine Palette auch von Bildvorlagen ergeben, die sich dann in ein allgemeines Konzept füge⁴¹, was vor allem auch den Licht- und Schattensituationen sowie Atmosphärischem Rechnung trägt. Der Farbigkeit würde aber auch eine spezielle Funktion zukommen, bei Channa Maron

³⁸ Interview mit Barbara Yelin am 25.8.2018

³⁹ Yelin verwendet die schwarzen Umrandungen noch in Gift, in den anderen erwähnten Werken verzichtet sie darauf.

⁴⁰ ,mit denen sie hier zum ersten Mal arbeitete, (Interview mit Barbara Yelin am 25.8.2018)

⁴¹ Interview mit Barbara Yelin am 25.8.2018

wäre wichtig gewesen, „dass da Farbe drauf ist“⁴², vor allem sei Orange in diesem Zusammenhang verwendet worden, das im Original besondere Strahlkraft hat. In der schrittweisen Fertigung des Panels setzte Yelin zuerst Bleistift (der dann wegradiert wird), gefolgt von schwarzem Buntstift, Gouachfarben für das Ausmalen, einem schwarzen Stift für das nochmalige Nachzeichnen der Linien und Weiß für die Höhlungen ein. Der Farb- und Linienauftrag Yelins bleibt oft skizzenhaft in unterschiedlichen Abstufungen, und beides – Linie und Farbe – wird für Dynamisierungen eingesetzt, wie etwa in der Figur der Medea (Abb.20). Farbe wird oft in Schichten lasierend aufgetragen, wirkt modellierend und kreiert Atmosphäre. Die Linie dient Yelin dabei, die Formen aus der Farbe heraus zu modellieren, anhand weniger Striche entstehen so Figuren, Gegenstände und Bewegungen. Das Auge des Betrachters/der Betrachterin ist an diesem Prozess beteiligt. Durch die Offenheit der Gestaltung wird es gefordert, die letzten Schritte der „Realisierung“ selbst mit zu tragen und dort, wo z.B. detaillierte Raumangaben fehlen, diese gedanklich zu vervollständigen – was mit dem Konzept des Comics mit seinen Guttern und Leerstellen korreliert. Je freier Yelin zeichnerisch gestaltet, desto dynamischer erscheint das Dargestellte und erzielt so Wirkung bei den Betrachtenden. Yelin führt so das Auge der Leserin/des Lesers auch über das Zeichnerisch-Malerische zum Inhaltlichen.

2.7 Die Recherche zum Comic

„Was ist Wahrheit, was ist ganz wirklich passiert?“ würden viele bei diesem Comic fragen, erzählt Yelin im Interview. „Komisch, bei einer Biographie“ meint Yelin, denn „... hier ist nichts fiktionalisiert, (sondern) so weit wie möglich recherchiert.“⁴³ Für die Recherche wurde von Seiten des Goethe-Instituts Tel Aviv, wie schon erwähnt, ein Historiker zur Seite gestellt, auch weil eine Sprachbarriere die Recherche teilweise schwierig gestaltete. Bereits an den Vorsatzblättern wird die Authentizität der als *Establishing Shots* genutzten Panels als Einstimmung auf Ort, Zeit und alle dazugehörenden Details, ein grundlegender Teil der Erzählhaltung. Dies ist der Natur dieses Auftrags zwar inhärent, eine Biographie (in Form eines Comics) zu erzählen, wird von Yelin aber stringent und bis in Details durchgehalten. Die Biographie Channa Marons beinhaltet andere, die Hauptbiographie unterlagernde historische Erzählstränge, nämlich die Israels (und auch Deutschlands), der Theatergeschichte, der Aliya⁴⁴, der Shoah, der Friedensbewegung im Nahen Osten, der Stadt Tel Aviv. Die Liste ließe sich um

⁴² Interview mit Barbara Yelin am 25.8.2018

⁴³ Interview mit Barbara Yelin am 25.8.2018

⁴⁴ Einwanderung nach Israel, siehe: <http://embassies.gov.il/bern/AboutIsrael/Pages/Aliya.aspx> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

ein Vieles verlängern. Yelin beschreibt das Ergebnis der Recherche als „... sehr viele, mehr oder weniger rötlich gefärbte Fäden“⁴⁵, die mit dem für die historischen Zusammenhänge notwendige Hintergrundwissen zusammengeführt werden mussten. Neben den offensichtlichen, die Geschichte des Landes Israels, politischer Konstellationen oder des Theaters betreffenden, widerspiegelt sich dieses Bemühen auch im Wissen darüber, „welche Autos da fuhren, wie die Leute gekleidet waren zu der Zeit, Randfakten wie Theaterumzug (des Cameri-Theaters in Tel Aviv, Anmerkung der Verfasserin), Neubauten etc.“⁴⁶ Am Beispiel der Vorsatzblätter ist dieser Vorgang gut zu beobachten: Das Foto stammt von 1936, Channa Maron ist 1935 ins damalige Mandatsgebiet Palästina immigriert. Neben der zeitlichen Kongruenz sind eine Vielzahl von Details zu erkennen, die die Authentizität in der Darstellung des Panels erhöhen. Recherche und Zusammenarbeit mit dem schon erwähnten Historiker, Dor Wertheimer haben so eine authentische Verortung, eine glaubhafte Kulisse, für die Geschichte des biographischen Comics geschaffen. Dieses Wissen um die umgebende Zeitgeschichte ist für die notwendige rezipientInnenseitige Kontextualisierung beim historischen biographischen Comic notwendig. Eine Möglichkeit und Quelle gleichzeitig waren Dokumente und Dokumentationen über verschiedene historische Ereignisse, in die Channa Maron selbst involviert war, wie ein Attentat am Münchner Flughafen. Wolf Iro meint im Vorwort zum Comic, dass „sich solche Ausstellungen in die Regel an diejenigen wenden, die die Person live erlebt haben. Unterdessen schien es uns wichtig, dass gerade jene die Ausstellung sähen, denen Channa Maron eben nicht bekannt war. Es liegt in ihrer spezifischen Biografie begründet, dass das in Israel nur die ganz junge Generation ist, in Deutschland hingegen fast jeder.“⁴⁷ Dies hatte eben zur Folge, dass für ein junges israelisches bzw. insbesondere für ein nicht-israelisches / deutsches Publikum auch die historischen Kontexte mitlaufen mussten, um sich in den zeitgeschichtlichen Bezügen zurechtzufinden.

Yelin hatte über Dor Wertheimer, der auch den Nachlass Channa Marons bzw. das Archiv betreut und bearbeitet, Zugang zu bislang unveröffentlichtem Material. Die Tochter Channa Marons, Ofra Rechter, der Sohn Amnon Rechter sowie verschiedene Personen, die Channa Maron aus unterschiedlichen Zusammenhängen gekannt hatten, standen als Interview- bzw. GesprächspartnerInnen zur Verfügung. Eine weitere wichtige Quelle war auch der Film

⁴⁵ Iro, Wolf: „Mein Leben gehört mir“. Vorwort zu „Vor allem eins. Dir selbst sei treu.“ Reprodukt, Berlin. 2016. S. 5

⁴⁶ Interview mit Barbara Yelin, am 25.8.2018

⁴⁷ Iro, Wolf: „Mein Leben gehört mir“. Vorwort zu „Vor allem eins. Dir selbst sei treu.“ Reprodukt, Berlin. 2016. S. 5

„Shalom heißt Frieden. Hanna Marron. Das Gewissen Israels“⁴⁸ der Journalistin und Dokumentarfilmerin Anne Linsel. Andere filmische Dokumente, wie das auf Seite 19 erwähnt Schnürsenkellied sind auf Youtube abrufbar. Aus diesem übergroßen Fundus an Erzählungen, Episoden, Filmen, Artikeln, Interviews, Dokumenten, Fotos etc. formte Yelin schließlich auch die inhaltliche Konzeption der einzelnen Erzählungen der Kapitel mit den einzelnen ErzählerInnenstimmen bis hin zu den Grids, Panels, Zeichnungen und Texten. Diesen Fundus „... kann das Comic nicht fassen. Meine stille Hoffnung ist, dass trotzdem etwas davon in dem Gerüst drinbleibt, weil man ja doch mit dem Hintergrund zeichnet und textet (...) etwas davon, wenn ich eine Person zeichne, wenn ich etwas von der weiß, dann kriegt die ja auch eine Haltung, visuell, oder wie sie spricht, dass sich darüber auch was erzählt.“⁴⁹

⁴⁸ Linsel, Anne: Filmdokumentation „Shalom heißt Frieden. Hanna Marron. Das Gewissen Israels.“, Erstausstrahlung am 12.3. in der Reihe 37Grad, ZDF, 1996. Der Film war beim ZDF angefragt, doch bis zum Zeitpunkt der Fertigstellung nicht zur Verfügung.

⁴⁹ Interview mit Barbara Yelin am 25.8.2018

3. Die Erzählstimmen:

Für eine Analyse des biographischen Comics wurden im Folgenden die Texte der Blocktexte zusammengefasst, um ein inhaltliches Verständnis der einzelnen Kapitel zu gewährleisten. Die Texte der Sprechblasen werden, so dies notwendig und sinnvoll erscheint, im Text zusätzlich zitiert und als solche markiert. Markierungen wie „...“ stammen aus den Blocktexten und markieren jeweils den Wechsel zwischen den Panels, wenn sich die Erzählung in den Blocktexten syntaktisch oder inhaltlich über mehrere der Panels zieht.

Yelin hat für die zehn Lebensabschnitte in Channa Marons Biographie acht Personen, mit denen sie (außer mit Channa Maron selbst) Interviews und Gespräche führte, als Erzählinstanzen, „Stimmen“⁵⁰ wie sie es nennt, eingeführt. Deren kleinformatische Porträts sind den Erzählungen vorangestellt und werden jeweils mit Namen und Beziehungstatus zu Channa Maron vorgestellt. Diese „Stimmen“ sind wie folgt: Channa Maron selbst („Das Wunderkind“), Dor Wertheimer, Historiker und Archivar von Channa Marons Nachlass („Bittere Schokolade“), Amnon Rechter, Marons Sohn („Eretz-Israel“), Ofra Rechter, Marons Tochter („Jüdische Brigade“), Nathan Slor, Sänger, Musiker und Kollege Marons („Ein Lied der Unabhängigkeit“), Ofra Rechter („Ein wachsendes Zuhause“), Amnon Rechter („Der Anschlag“), Uri Ofer, Geschäftsführer des Cameri-Theaters von 1967-1986 („Medea“), Anne Linsel, Dokumentarfilmerin und Journalistin („Ein Kampf für den Frieden“) und schließlich Alma Rechter, Enkelin Marons („Die Eulen“). Die Zuordnung der Abschnitte folgt einer inneren Logik und ist in ihrer Perspektivität nachvollziehbar – so ist es etwa die Enkelin, die von den letzten Jahren Marons erzählt, allerdings ist im Storyboard zu „Jüdische Brigade“ erkennbar, dass zum Zeitpunkt des Entstehens noch nicht klar war, wer diesen Abschnitt erzählen würde. Das würde auch bedeuten, dass eine Zuordnung erst nach Feststehen der Erzählung gemacht wurde, was sich dann in einer weniger perspektivischen, anekdotischen Erzählhaltung niedergeschlagen haben müsste. Dieses Kapitel ist allerdings das einzige, das auf den Storyboards noch nicht zugeordnet ist.

3.1 Einführen der Stimme

Erzählstimmen sowie die direkten Reden der Figuren in den Panels sind in Blocktexten und Sprechblasen aufgeteilt, erstere ist eigens dafür markiert, da die jeweilige Person in der Vorstellung auf der Verso-Seite eine erste, einführende Aussage zur folgenden Kapitelgeschichte abgibt, die mittels Sprechblase als Text vor inkarnatfarbenem Hintergrund

⁵⁰ Barbara Yelin im Interview am 25.8.2018

neben der jeweils gezeigten Person abgebildet ist (wie in Abb.6). Diese Hintergrundfarbe setzt sich in den Blocktexten fort und markiert die Erzählstimme während des gesamten Kapitels. Die erzählenden Personen sind in Frontal- bzw. Dreiviertelansicht vor zumeist farbigem Hintergrund (Ausnahmen sind Channa Maron und Nathan Slor) dargestellt, der so etwas wie Räumlichkeit andeutet. Der Maedaillonrahmen aus den Plakaten wurde aufgegeben, wodurch die Darstellungen an Präsenz gewinnen.

Die Leserichtung führt vom Bild der erzählenden Person zur Sprechblase, diese Richtung wird bei Nathan Slor aber durchbrochen, wo sie links oberhalb des Porträts zu finden ist. Manche der Sprechblasen sind weiter von den Porträtbildern entfernt als andere, manche unterhalb der Person, manche daneben oder oberhalb. KeineR der Dargestellten ist in einer tatsächlich stattfindenden Sprachhandlung gezeigt, diese inhaltliche Aktion erfolgt erst im gedanklichen Zusammenfügen der Komponenten Bild und Text durch den Betrachter/die Betrachterin bzw. den Leser/die Leserin. Die Statik der Porträt Darstellung und die momenthafte, individuelle Art, in der die Sprechblasen neben die Personen gesetzt sind, erzeugt einen Moment, in dem der Text und das Porträt sich verbinden – so wie der Text schließlich als Stimme empfunden wird. Die Erzählung wird als persönlich, individuell und perspektivisch wahrgenommen. Mit diesem perspektivischen Blickwinkel erfährt die Erzählung zugleich Glaubwürdigkeit und Authentizität. Zur Individualisierung trägt aber nicht nur das Porträt bei: Die Interpretation des Abstands und der Position der Sprechblase in Relation zu den Dargestellten obliegt dabei dem Leser/der Leserin. Ist es die Stimme/Tonlage, die sich ändert, die Intonation, ist es eine kurze Denkpause, die man den Erzählenden (wie nach einer imaginären Frage) dadurch zuschreibt oder ist es, wie bei Nathan Slor, wo der Blick durch die gewohnte Leserichtung hin- und herpendelt, die Stimme, die noch vor dem Bild da ist? Es ergibt sich jedenfalls ein Eindruck von Individualität, von Unterschiedlichkeit, in Position zur Leserin/zum Leser, der Ton, Intonation, Lautstärke, Stimmfarbe, den Moment des Einsetzens und vieles andere mehr beeinflussen kann. Doch unterliegt diese Interpretation keiner Regelmäßigkeit, sondern ist abhängig von der Individualität des/der Betrachtenden.

In den Plakaten sind diese Statements innerhalb der Medaillons direkt unter die Darstellungen gesetzt. Im Comicbuch nimmt die Erzählstimme also durch Position, malerische Gestaltung und Sprechblase eine betontere Funktion ein als im Plakat, wird in viel stärkerem Maß eingeführt, präsentiert und als „Stimme“ funktional gewichtet.

3.2 „Das Wunderkind“: Stimme, Panels und Sprechblase

Durch Positionierung und farbliche Markierung in den Blocktexten bleibt die Erzählstimme im gesamten Verlauf des Comics markiert, präsent und zuordenbar, wird an das obere oder untere Ende der Panels gesetzt und füllt dort meist die gesamte Länge. Die Position im Panel wird durch den notwendigen Informationsfluss in Abstimmung mit dem Panel und allenfalls darin enthaltener Sprechblasen in Leserichtung bestimmt. Werden die Panels als Abfolge von Einstellungen gesehen, so setzt bei Blocktexten am unteren Bildrand die Einstellung vor der unterlegten Stimme ein (wie etwa auf der ersten Seite des Kapitels „Wunderkind“, Abb.7). Die Figuren im Panel sprechen, bevor der Kommentar der Erzählenden hinzutritt. Betrachtet man eine dieser Abfolgen im Setting Panel des ersten Kapitels, so ergäbe sich demnach folgende Reihung:

Verortung außerhalb des Panels: *Berlin, 1931*

Sprechblase/Text der Mutter: *Hannele!*

(durch die Sprechblase markierter zeitlicher Abstand) *Nun **komm** endlich!*

Blocktext/Erzählstimme Marons: *Hannele... Wer war diese Kleine?*⁵¹

Die Szene des Bildes– eine Verortung im Berlin der 30er-Jahre (Abb.8)⁵² - entfaltet sich wie in einer filmischen Aufblende, dient als Orientierung und als atmosphärischer Einstieg. Die genau recherchierte Örtlichkeit (Hotelaufschrift, Schild, Doppeldeckerbus, Kleidung) lässt das Geschehen beinahe akustisch wahrnehmen. Die Wirkung, als BetrachtendeR gemeinsam mit Channa und ihrer Mutter unter dem Bogen zu stehen, verstärkt diesen Eindruck und beeinflusst so auch die den Ton des Gesagten. Dazu wird ein weiteres Detail hereingeholt: In der rechten oberen Ecke des Panels ist bereits eine Sprechblase aus einer Reihe davon im nächsten Panel sichtbar: „*Streichhölzer!*“⁵³. Das erste Panel wird akustisch schon mit dem zweiten verbunden, so wie die Figuren Channas und ihrer Mutter das Rufen des Verkäufers schon hören, bevor sie diesen sehen, so sieht auch die Leserin/der Leser diesen erst im darauffolgenden Bild. Erst am Ende diesen zweiten Panels ist dann der nächste Satz Channa Marons als Erzählstimme eingefügt. Die logische Abfolge folgt der Positionierung und unterstützt die Lesenden einerseits dabei, ein nachvollziehbares, logisches und verständliches Folgen der Panels bzw. Szenen zu entwickeln und andererseits ist es ein Angebot, sich auf die Art der Erzählung, auf die

⁵¹ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.9

⁵² Die Position ist durch eine Fotografie von 1931 als Unterführung am Bahnhof Friedrichstraße identifizierbar, im Hintergrund ist das Hotel Central zu sehen. (siehe Abb.8)

⁵³ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.9

Geschichte selbst fast filmhaft einzulassen. Yelin etabliert in den ersten Panels eine Funktionalität, der ein Leser/eine Leserin sofort folgen kann. Allerdings ist hier auch auf die Autonomie der Lesenden hinzuweisen und die Unabsehbarkeit, die ein individueller Zugang zu den Panels und deren Abfolge findet. In einem weiteren Panel des ersten Kapitels⁵⁴ wird diese Reihung in der Abfolge deutlich:

Blocktext/Erzählstimme Marons: *Dann kam 1933.*

Sprechblase/Text des Vaters: *Rosa, wir müssen fort von hier, glaub mir!*

Blocktext/Erzählstimme Marons: *Vater war einer der Wenigen, der von Beginn an verstand, dass das nicht gut ausgehen würde.*⁵⁵

Das Jahr 1933 ist im Weltwissen vieler Lesenden als Beginn der Herrschaft der Nationalsozialisten in Deutschland verankert, danach folgt die Reaktion des Vaters, durch den Hinweis bereits erwartet und in logischer Abfolge zum Blocktext. Aus der Positionierung der Erzählstimme im Panel ergibt sich also eine zeitliche Abfolge der verschiedenen Stimmen in der Geschichte, doch ist das Lesen nicht notwendigerweise an diese Abfolge gebunden, sondern der Blick kann durchaus der Leserichtung im Panel folgen, dann aber wieder vom Erzählkommentar im unteren Teil des Panels nach oben in die Szene selbst zurückschwenken, um diese nochmals mit der Erzählung der Stimme im Kommentar abzustimmen und zu kontextualisieren. Stimme und Erzählung des Panels ergänzen einander, in den Blocktexten wird eine Metageschichte⁵⁶, die sich mit den Inhalten der Sprechblasen, also der Kommunikation zwischen den Figuren in den Bildern, immer wieder vernetzt, dann aber wieder entfernt, um zusätzliche Informationen zur Zeit oder zu den persönlichen Umständen zu geben und kann sogar mit dem Gezeigten in Widerspruch liegen.

3.3 „Das Wunderkind“: sprachliche Merkmale der Stimme

Channa Maron führt als erste von acht Stimmen die LeserInnen durch ihren ersten Lebensabschnitt „**Das Wunderkind**“, verortet im Berlin des Jahres 1931.⁵⁷

⁵⁴ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. 2. Reihe, 4. Panel von links, S. 10

⁵⁵ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Mittelreihe, zweites Panel von rechts, S. 10

⁵⁶ In Anlehnung an die „Metaerzählung“ im Sinne Genettes: Der Metaerzählung kommt demnach eine erklärende Funktion der eigentlichen Erzählung zu. Siehe: Genette, Gerard: Die Erzählung. München: Fink 2010. S. 148

⁵⁷ Quellen für diesen Lebensabschnitt finden sich u.a. im Artikel „Ich spiele nicht, das bin ich!“ Interview mit Hanna Maron von Malte Herwig, erschienen in der Süddeutschen Zeitung, Nr. 126 vom 3.6.2014. <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

„Ach, es ist sehr schwer, wenn man sich an seine Kindheit erinnert. Hannele... wer war diese Kleine? Manchmal lustig, manchmal traurig. Wie das Theater... Ich habe ja schon gespielt, seit ich vier war. Den Däumling, das tapfere Schneiderlein, Rotkäppchen. In den „Webern“, im „Wintermärchen“, im „Fuhrmann Henschel“. Und all die Filme! „M“ von Fritz Lang, und viele weitere... Ich erinnere mich an das Vorsprechen am Deutschen Theater für Pünktchen und Anton“. Ach, der junge Reinhardt... Der war ja damals gerade zwanzig, selbst noch fast ein Kind. Erich Kästner... den sollt ich viel später noch einmal wieder sehen. Wen ich ganz ehrlich bin... auf der Bühne, da war ich glücklich. Manchmal spielte ich vormittags im Kindertheater... ..nachmittags in einer Probe, und abends bei der Vorstellung im Deutschen Theater oder an der Volksbühne. Dann kam 1933. Vater war einer der Wenigen, der von Beginn an verstand, dass das nicht gut ausgehen würde. Meine Mutter, die war ganz verrückt nach Berlin. Gegenüber von unserer Wohnung war eine Nazi-Bierstube. Manchmal riss mein Vater abends das Fenster auf. Meine Mutter hat dann immer verzweifelt versucht, ihn wegzuziehen. Doch dann wurde sie von einem Radiomann gefragt, ob ich ein Gedicht rezitieren würde, anlässlich Hitlers Geburtstags. Sie erschrak: „Wir sind doch Juden.“ Er dankte ihr, dass sie ihm das gesagt hatte. Es hätte ihn seine Stelle gekostet, oder mehr. Was Juden waren, wusste ich damals gar nicht ganz genau. Bald darauf sind wir geflohen.“⁵⁸

Die erzählende Stimme ist durchsetzt von rhetorischen Mitteln, die den Text als mündliche Erzählung markieren. Ausrufe wie das zweimalige „Ach“, Interjektionen, verweisen auf Interview- und Erzählsituationen, auf eine Nachdenkphase nach einer gestellten Frage, in der die erzählende Person einen Moment des Reflektierens in der Sprache affekthaft zum Ausdruck bringt wie im einleitenden „Ach, es ist sehr schwer, wenn man sich an seine Kindheit erinnert“ oder „Ach, der junge Reinhardt...“ am Ende der ersten Seite des Kapitels. Es markiert aber vor allem eine Emotion während des Sich-zurück-Erinnerns und weckt in der Vorstellung der Lesenden den Eindruck einer bestimmten Mimik, Tonlage, Länge des „Ach“ etc. Welche Tonlage und Mimik speziell, dies ist dem individuellen Gedächtnis, der Erfahrungswelt und auch der „kulturellen“ Herkunft⁵⁹ der Lesenden überlassen. Der Text in der Sprechblase fügt sich mit dem Porträt Marons zu einem Gesamteindruck. Die eigentliche auktoriale Stimme, die nämlich zuvor die das Erzählen auslösende Frage stellen hätte müssen, ist unsichtbar und unhörbar, dafür stellt Maron die rhetorische Frage „Hannele... Wie war diese Kleine?“ Maron referiert hier auf sich selbst in der dritten Person, ein wenig so, als würde sie die Frage einer (interviewenden) Person wiederholen.⁶⁰ Sie beantwortet die Frage resümierend „Manchmal lustig, manchmal traurig. Wie das Theater...“ und geht erst dann in die Ich-Erzählung über mit „Ich habe ja schon gespielt seit ich vier war.“ Eine ähnliche Situation ist vor dem zweiten „Ach“

⁵⁸ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S. 9-10. Der erste Satz der Erzählstimmen ist der Satz in der Sprechblase des Porträts auf der Verso-Seite, der letzte Satz der auf der letzten Kapiteleite (recto), mit dem das Kapitel abschließt. Zur besseren Übersicht wurden diese beiden Teile jeweils mit einem Absatz zum übrigen Text markiert, der sich Text ungleichmäßig auf die Panels verteilt. Diese Form wird auch beim Zitieren der anderen Blocktext-Erzählstimmen beibehalten.

⁵⁹ Der Begriff „kulturell“ wird hier nicht auf die ethnische Herkunft beschränkt, sondern inkludiert soziale, altersspezifische oder andere Zusammenhänge und „Hintergründe“.

⁶⁰ Sie baut so auch die Verbindung der Situation zu den nachfolgenden Stimmen auf.

zu finden, als die Erinnerung an Gottfried Reinhardt⁶¹ zur Sprache kommt, so als ob sie speziell danach gefragt worden wäre. Gleichzeitig erhält der/die Lesende hier eine für die zeitliche Orientierung wichtige Information, nämlich das Alter des jungen Gottfried Reinhardt, Sohn von Max.⁶²

Eine weitere Markierung ist bei „Und all die Filme!“ zu finden, wo nach dem Aufzählen von Theaterstücken eine – scheinbar plötzliche – Erinnerung wiederkehrt. Ähnliches ist bei „Erich Kästner... den sollte ich viel später noch einmal wiedersehen“ zu bemerken, wo Sprachlichkeit syntaktisch markiert wird.⁶³ Ein weiterer Moment ist im Satz „Wenn ich ganz ehrlich bin ... auf der Bühne, da war ich glücklich.“ Wieder ist die Syntaxkonstruktion markiert, zudem ist durch die Pause, angezeigt durch „...“ auch eine Sprechpause gemeint, in der die Erzählerin Maron kurz innehält, um ihre Worte abzuwägen, davor zurückschreckt, so viel von sich preiszugeben oder sich zum ersten Mal selbst solche Gedanken zugesteht. Die Markierungen beziehen also die Lesenden komplizenhaft mit ein, indem sie diese auffordern, gemäß ihrem Vorwissen über Sprache und den Akt des Sprechens (bzw. auch die Unterschiede zwischen gesprochener Sprache und Schriftsprache) sowie schriftliche Signale („...“)⁶⁴, Tonlagen, Pausen, Laustärke, Intonation sowie die dazugehörige Interpretationsleistung – die Zuordnung eine dahinterliegenden möglichen Motivation – zu erbringen.

Durch Perspektivität („ich“), sprachlich-syntaktische Markierungen und Pausen kreiert – suggeriert – Yelin hier eine Erzählsituation, die auf die Person der Channa Maron eingeht, ihr – in der Vorstellung der LeserInnen – Alter, Persönlichkeit, „Charakter“, also Individualität verleiht. Durch die unterschiedlichen Mittel wird ein Rhythmus, eine Tonlage, eine sprachliche Färbung erzeugt, die natürlich auch daher rührt, dass Yelin Channa Maron in Tonaufnahmen (oder u.a. dem Film Anne Linsels) tatsächlich gehört hat und sie ihr vielfach beschrieben wurde. Yelin hat im Interview darauf hingewiesen, dass die Kinder Marons die Texte auf Englisch gelesen hätten und ihr Rückmeldungen und Kommentare dazu gegeben hätten, um eventuell nachzuschärfen, zu konturieren – um möglichst nah an der subjektiven Erinnerung der ihr Nahe-Gestandenen zu bleiben, die die meiste Authentizität garantiert. Ausgehend von diesem ersten Kapitel, das die Protagonistin selbst erzählt, sind auch die nachfolgenden auf einem

⁶¹ Gottfried Reinhardt war Sohn Max Reinhardts und Regisseur am Deutschen Theater Berlin, wo er die Uraufführung von Pünktchen und Anton 1930 mit Channa Maron inszenierte. Vom Vorsprechen dafür wird im Kapitel erzählt.

⁶² Zur Geschichte des Regisseurs Max Reinhardt siehe: <https://www.maxreinhardtseminar.at/geschichte> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁶³ Erich Kästner wird in einem späteren Kapitel („Der Anschlag“) tatsächlich wiederkehren, er besuchte Channa Maron nach dem Attentat im Spital.)

⁶⁴ Eigentlich sind es auch Textsignale, die v.a. auch in digitalen Medien Verwendung finden.

ähnlichen Verfahren basierend, doch bleibt das erste Kapitel das mit der größten Dichte an sprachlichen Mitteln, wird es doch von Channa Maron selbst erzählt.

4. Analyse der Kapitel 2-10

Die Chronologisierung des Lebens Channa Marons in Lebensabschnitten hat die Aufgabe, mehrere Ebenen bedienen: im Vordergrund steht das Leben und Wirken Channa Marons, das familiäre, professionelle, aber auch politische und zeithistorische Aspekte in sich vereint. Dazu ist durchgängig – wie eingangs schon erwähnt wurde – die Notwendigkeit einer zeitlichen und örtlichen Orientierung evident, um das Leben Marons vor dem zeithistorischen Hintergrund auch deuten zu können. Yelin war dies auch durchaus bewusst, und so war ein wichtiger Aspekt, den Lesenden auch mittels der Stimmen der unterschiedlichen Kapitel Orientierungshilfe und eine kontextualisierende Metaerzählung zu bieten. Vor allem vor dem Hintergrund, junges (nicht-israelisches) Publikum anzusprechen, mussten viele Informationen, die LeserInnen und BetrachterInnen benötigen, um die Erzählungen auch einordnen zu können, in eine quasi mitlaufende erzählte Zeitleiste gewandelt werden. Der Ort für diese sind die Blocktexte, die die eigentlich subjektiven, perspektivischen Geschichten erzählen. Somit erfüllen diese Stimmen mehrere Funktionen gleichzeitig: die Erzählung selbst voranzutreiben, perspektivische Authentizität zu leisten und eine zeithistorische Meta-Narration zu bewältigen. Dies wird umso notwendiger, als die Lebensabschnitte voranschreiten.

4.1 Kindheit. Flucht und Ankunft in Palästina

Dor Wertheimer, Historiker und Archivar des Nachlasses, erzählt über die etwa zwei Jahre, die Maron mit ihrer Mutter in Paris als Flüchtling verbringt, in „**Bittere Schokolade**“.⁶⁵

„Über Hanneles Jahre in Paris ist nicht viel bekannt. Aber sicher ist, dass diese Zeit schwer für sie gewesen sein muss.

Hannele und ihre Mutter Rosa hungerten. Nur durch eine Arbeitserlaubnis – vermittelt vom französischen Botschafter in Berlin, Vater eines Schulfreundes von Hannele – hatten die beiden nach Paris emigrieren können. Hanneles Vater war in Berlin geblieben. Die Mutter hatte Empfehlungsbriefe an einflussreiche Familien mitgebracht, aber vergeblich. Niemand hatte Arbeit für sie. Hannele war zunächst versprochen worden, bei einer Pariser Aufführung von „Pünktchen und Anton“ mitzuspielen. Aber der Regisseur erkrankte. Und ihr blieb nichts übrig, als betteln zu gehen. Glücklicherweise hatte sie an der Montessori-Schule in Berlin Französisch gelernt. „Und mein Schauspieltalent kam mir auch hier zugute“, sagte sie später. Die Mutter Rosa fand schließlich Arbeit in einer Waschstube, und Hannele sammelte von reichen Leuten Wäsche ein. Doch Rosa hatte ihre Pläne für Hannele nicht aufgegeben. Sie

⁶⁵ Quellen für diesen Lebensabschnitt finden sich u.a. im Artikel „Ich spiele nicht, das bin ich!“ Interview mit Hanna Maron von Malte Herwig, erschienen in der Süddeutschen Zeitung, Nr. 126 vom 3.6.2014. (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)
<http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

hatte sich, komme was wolle, in den Kopf gesetzt, für ihre Tochter in Paris Rollen zu finden, um Hanneles Berliner Erfolge fortzuführen. Aber dann schrieb der Vater aus Berlin, er habe eine Stelle als Elektriker in Tel Aviv bekommen und könne auswandern.“⁶⁶
1935, zwei Jahre nach ihrer Ankunft in Paris, verließen Hannele und die Mutter Frankreich, und schifften sich nach Palästina ein.“

Yelin lässt hier aus naheliegenden Gründen – der dünnen Quellenlage wegen – den Historiker sprechen. Paris ist Zwischenstation, doch gerade weil es die Geschichte einer Kindheit auf der Flucht erzählt, ist dieser Abschnitt auf persönlicher und zeithistorischer Ebene relevant. Im Gesamtkonzept erzählt Maron selbst über ihre Kindheit in Berlin, der Historiker über die Kindheit in der Emigration vor der Einwanderung nach Palästina⁶⁷/Israel, Familienangehörige und KollegInnen über die Zeit in Israel und eine deutsche Filmemacherin über Zeit in Deutschland (und darüber hinaus als Wegbegleiterin). Das Konzept unterstützt ein Maß an Authentizität, eine Form von Glaubwürdigkeit in der Erinnerung, die erzählt wird. Auf der Ebene des Textes ist hier eine Abkehr von stark mündlich markierten Formen zu bemerken. Es ist auch nicht die Notwendigkeit einer irgendwie vorgelagerten Fragestellung, für die eine Antwort der Erzählenden überlegt werden muss, spürbar, noch sind durch Satzzeichen Pausen markiert. Die einzelnen Sätze gehen nicht mehr so oft über mehrere Panels, sondern enden in denen sie beginnen. Wichtiger erscheint nun vielmehr die mit eindringlichen Worten beschriebene Situation, die durch die Authentifizierung durch den Historiker zusätzlich an Verbürgtheit gewinnt. Es sind Wörter wie „hungern“, „betteln“ und „Arbeit“, die die Atmosphäre der Erzählung bestimmen.

Yelin hat als Establishing Panel eine Episode gewählt, die Channa Maron in einem Interview selbst erzählt hat. „Eines Tages stand ich vor einer beeindruckenden Stadtvilla und eine wunderschöne, elegante Dame machte mir auf. Als sie hörte, dass wir Flüchtlinge waren, kam sie mit einer riesigen Schokoladenkiste zurück.“⁶⁸ Die Verortung findet außerhalb des Panels statt, dass es sich um Paris handelt, wird in den Bildern erst offensichtlich, als sich Channa die Tafel Schokolade, die ihr die „elegante Dame“ gegeben hatte, am Ufer der Seine sitzend, schmecken lässt. Ein Fast-Landscape-Panel (Abb.9), das sich beinahe über die gesamte Breite des Buches streckt und für das Yelin, wie im Storyboard zu sehen ist, ein Foto als Quelle verwendet, das sie mit zusätzlichen Details anreichert. Die Bilder dieses Kapitels sind von auffallend vielen Blautönen dominiert, die aber vom Schal der „eleganten Dame“ mit der Schokolade, den Innenraum der Villa und dann eben der Tafel Schokolade sowie weitere Farbklecke im Bild am

⁶⁶ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S. 13-14

⁶⁷ 1935 britisches Mandatsgebiet Palästina

⁶⁸ „Ich spiele nicht, das bin ich!“ Interview mit Hanna Maron von Malte Herwig, erschienen in der Süddeutschen Zeitung, Nr. 126 vom 3.6.2014. <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Seineufer in leuchtendem Orangegelb durchbrochen wird. Yelin durchsetzt die bittere Armut, die harte Arbeit und die Situation der Emigration mit Momenten der unbeschwerten Kindheit. Die Figur der Channa am Seineufer durchbricht mit den Füßen die Panelgrenze über den Gutter in die nächste Reihe hinein. „...hier waren für mich diese Füße im Bild sehr wichtig, weil das ist ein Mädchen, die sollte die schwingen,“⁶⁹ sagt Yelin zu dieser Darstellung. Channa hat im Bild die Augen geschlossen und scheint jeden Bissen zu genießen – vor dem Hintergrund, dass auch sie für den Unterhalt mitsorgen musste. Im Panel darauf hat sie der Alltag wieder eingeholt: anstelle der nahgerückten Channa, die die Szene beherrscht, ist eine kleinfigurige getreten, die als einziger Farbfleck in einer graubraunen Umgebung einen Wäschekorb schleppt.

Mit Amnon Rechter beginnt nun ein Familienmitglied, die Geschichte Channa Marons, seiner Mutter, in „**Eretz-Israel**“ weiterzuerzählen:

„Unsere Mutter Channa erzählte oft davon, wie sie in Palästina ankamen.

Das britische Mandat Palästina erlaubte längst nicht allen Flüchtlingen die Einwanderung. In kleinen Booten, über Schlepper und Hintermänner, wurden die Ankömmlinge in das arabische Jaffa gebracht, das neben Tel Aviv lag. Tel Aviv war eine junge Stadt, 1909 von den Zionisten gegründet. Hier lebten jüdische Immigranten, vor allem aus Osteuropa. Seit 1933 kamen immer mehr dazu, die aus Nazi-Deutschland fliehen mussten. Channa war zwölf, und sie war begeistert, ihr neues Zuhause zu erkunden. Channa besuchte bald das Ben-Jehuda-Gymnasium, und in drei Monaten lernte sie Hebräisch. Endlich konnte sie frei sein! Endlich ein Kind sein! Doch je unabhängiger und selbständiger die Tochter wurde, desto vernachlässigter fühlte sich die Mutter. Die Eltern stritten viel. Ihr Vater Itzhak, der für Channa sehr wichtig war, lernte eine andere Frau kennen. Er ließ sich scheiden und zog zu der neuen Familie. Channa blieb mit der Mutter zurück, die im vergangenen Berliner Ruhm ihrer Tochter lebte.

Ende 1935 sang sie das „Schnürsenkel-Lied“, das bis heute bekannt ist. Und als sie siebzehn wurde, besuchte sie die Schauspielschule des Habimah.“⁷⁰

Mit *Eretz-Israel* verwendet Yelin für den Kapitelnamen den biblischen Namen des Landes, der auf die Antike vor der Zerstörung des Zweiten Tempels und der Römischen Besatzung zurückgeht.⁷¹ Der Begriff wird hier eingeführt und im Verlauf der Biographie immer wieder verwendet, wenn auch unterschiedlich konnotiert. Amnon Rechter erzählt von Channa Marons ersten Jahren in Tel Aviv in Form eines erinnernden Weitergebens und Tradierens, das die Erinnerung seiner Mutter an diese Ereignisse aufrechterhält. Yelin steht aber auch vor der Aufgabe, eine komplexe weltpolitische, regionale und individuelle Situation damit zu

⁶⁹ Yelin im Interview am 25.8.2018

⁷⁰ Yelin: Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.17-18

⁷¹ Hebräisch *eretz israel*, deutsch: Land Israel. Die Bedeutung des Konzepts/Gedankens spiegelt sich auch in der Unabhängigkeitserklärung des Staates Israel von 1948: „Im Lande Israel entstand das jüdische Volk. Hier prägte sich sein geistiges, religiöses und politisches Wesen. Hier lebte es frei und unabhängig, Hier schuf es eine nationale und universelle Kultur und schenkte der Welt das Ewige Buch der Bücher. Durch Gewalt vertrieben, blieb das jüdische Volk auch in der Verbannung seiner Heimat in Treue verbunden. Nie wich seine Hoffnung. Nie verstummte sein Gebet um Heimkehr und Freiheit.“ (<http://www.hagalil.com/eretz-israel/> auch zur weiteren Erläuterung des Begriffs). (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

verknüpfen. Als Verortung nutzt sie dieses Mal dazu zwei Szenen, die allerdings keine großformatigen Establishing Panels mehr sind, aber doch in die neue Umgebung, das Tel Aviv des Jahres 1935, einführen. Die Stadt war 1909 von Zionisten gegründet worden und erst ein Jahr vor Channa Marons Ankunft als von Jaffa unabhängige Stadt erklärt worden.

Das Britische Mandat Palästina, als nächster Hinweis in der Blocktexterzählung, war erst 1917 installiert worden und sah sich einer zunehmenden Immigration jüdischer EinwanderInnen, vor allem aus Osteuropa aber seit 1933 auch zunehmend aus Deutschland, konfrontiert.⁷² Einer der Hauptursachen war der (politische) Zionismus, der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts geformt hatte und als „wichtigstes Ziel (...) die Errichtung einer nationalen Heimstätte für die in Europa bedrohten Juden“⁷³ verfolgte.⁷⁴ Yelin lässt Rechter diese zeithistorische Einführung erzählen, die komprimiert die essentiellsten Informationen zur Orientierung unterbringen muss – und benötigt dafür nur zwei Panels (Abb.10). Beide zeigen historische Ansichten Tel Avivs. Im Storyboard findet sich denn auch das eingeklebte Foto, das für das erste Panel als Quelle benutzt wurde (Abb.11). Zu sehen sind, im Gegensatz zum ausgeführten Panel, aus einer aus dem Boot fotografierten Perspektive das Innere eines Bootes mit Ruderern im Vordergrund, die arabische Kopfbedeckung und Kleidung tragen, sowie ein Schiff, das im Hintergrund vor Anker liegt. Yelin adaptiert die Darstellung für das Panel: das Schiff ist nicht von der Heckseite, sondern achtern liegend gezeigt, um ein „Ankommen“ zu signalisieren, das Transferboot im Vordergrund wird quer gestellt, um den Blick auf das Geschehen – das Transferieren von Flüchtlingen ans Ufer – zu lenken, denn im Foto rudern die Männer ihr Boot Richtung Schiff. Die im Hintergrund befindlichen Boote – eines, das Menschen aufnimmt bzw. ein auf der Backbord-Seite liegendes – werden durch ein frontal zuruderndes, mit Kisten (Gepäck?) beladenes ersetzt. Außer dem Rudern gibt keine Aktion auf dem Boot, die Stimmung hat Yelin – trotz der Distanz erkennbar - sehr leise gestaltet, die Figuren lassen die Köpfe hängen, sind vornübergebeugt und trotz des gleißenden Lichts ist das Boot in graubraunen Tönen gehalten. Die Männer an den Rudern tragen arabische Kleidung, wie sie in den 1930ern üblich war – entsprechend den Männern auf dem Foto. Am rechten Rand sind Gebäude zu sehen, die

⁷² Zur andauernden jüdischen Präsenz in Israel siehe: historischer, nach Jahrhunderten geordneter Überblick der Jewish Agency unter: <http://www.jewishhistory.org.il/history.php> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Zusammenstellung von Timelines der Hebrew University / Dinur Center:

Center: https://web.archive.org/web/20031205161752/http://www.hum.huji.ac.il/Dinur/Internetresources/historyresources/timelines_for_ancient_jewish_his.htm (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁷³ Eine komprimierte Übersicht über Ursachen und Entwicklung des Zionismus ist auf der Seite der BPB zu finden: <https://www.bpb.de/internationales/asien/israel/44941/was-ist-zionismus> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Eine ausführliche Literatur zur Entwicklung sowie unterschiedlicher Positionen gibt die Seite der Jewish Encyclopedia: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/15268-zionism> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁷⁴ Zur Einwanderung nach Israel, den *aliyot* siehe S.27 Fußnote 77

entweder das nördlich von Jaffa gelegene Tel Aviv oder Jaffa selbst darstellen soll.⁷⁵ Der Dampf aus dem Rauchfang des Dampfschiffes geht über den Panelrahmen hinaus, wie Yelin es schon zuvor an der Figur der Hanna Meierzak in Paris gemacht hat, um den Objekten des Bildes besondere Präsenz zu verleihen sowie „aus ästhetischen Gründen“⁷⁶. Die Ansicht aus der Perspektive einer/eines in das Geschehen involvierten Fotografierenden wird – aus nachvollziehbaren Gründen – zu einem in sich geschlossenen Bild ohne unmittelbare Involviertheit des/der Betrachtenden konvertiert, da hier ein allgemeiner Vorgang und keine individuelle Handlung gezeigt wird. Im Blocktext wird der individuelle Fall Marons dann mit zusätzlicher historischer Information angereichert, der auf zwei Punkte Bezug nimmt: die restriktive Haltung der Briten in Fragen der Immigration von Juden und Jüdinnen und die Tatsache, dass Einwanderung auch auf „illegalem Weg“ erfolgte. Es scheint, als ob Yelin mit dem Bild trotz der Allgemeingültigkeit einen einzelnen, individuellen Fall darstellt, mit dem Text darüber hinausgeht und die zeithistorische Dimension der *aliya bet* miteinbezieht.⁷⁷ Die Einwanderung war streng durch Quoten geregelt, die bei weitem nicht für alle ImmigrantInnen ausreichte, viele der Schiffe waren dazu überbesetzt und die Zustände für die Reisenden katastrophal. „Illegale ImmigrantInnen“⁷⁸ wurden oft in Lagern auf Zypern festgehalten oder zum Umkehren gezwungen. Auch die Ereignisse rund um das Schiff „Exodus“⁷⁹ gehören in diese Zeit und bilden eine Dimension, die hier im Bild nur entfernt angestoßen wird, aber dennoch mitschwingt.⁸⁰

Das zweite Panel ist eine Variante des Bildes vom vorderen Vorsatzblatt: Yelin hat aber im Vergleich dazu die Zeit um ein paar Sekunden oder Minuten weitergedreht. Der Eselkarren ist bereits nach links abgebogen und das von rechts kommende Auto hat sich hinter dem Bus eingereiht, die Menschen an der Straßenecke aber stehen noch immer beieinander. Dazu setzt Yelin Information, die die Stadt selbst und ihre Bevölkerung betreffen, ähnlich wie im Bild

⁷⁵ Eva Michaelis-Stern hat in einem oral-history Projekt im Rahmen von Interviews zu genau dieser Art der Ankunft in Palästina berichtet: „Damals kam man in Jaffa an. Dort lagen aber so viele Felsen in der Einfahrt, dass etwas größere Dampfer überhaupt nicht an das Ufer heranfahren konnten. Und das System war, dass Araber mit Ruderbooten an den Dampfer heranfuhrten und zunächst mal das Gepäck von oben, vom Dampfer, in die Boote warfen, und nachher warfen sie die Passagiere runter. (...) Dann fuhr man mit dem Ruderboot mit diesen Arabern an die Küste. Jaffa war damals ein hundertprozentig arabischer Platz, und dieser erste Eindruck war natürlich eine große Überraschung, die einen gewissen Schreck einflößte.“ Betten, Anne/Du-nour, Miryam (Hg.): Wir sind die Letzte. Fragt uns. Gerlingen: Bleicher 1995 S. 158

⁷⁶ Interview mit Yelin am 25.8.2018

⁷⁷ *Aliya* bezeichnet die Einwanderung nach Israel/Palästina, *bet* ist der zweite Buchstabe im hebräischen Alphabet, auch mit der numerischen Bedeutung „zwei“. In Israel wird diese *aliya* auch *ha'apalá* genannt, sie bezeichnet die (für das Britische Mandat „illegale“) Einwanderung von Juden und Jüdinnen zwischen 1934 und 1948 bezeichnet. Siehe: https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205727.pdf

⁷⁸ Siehe Fußnote zuvor, in der Diktion des Britischen Mandats.

⁷⁹ <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/aliyah-bet> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁸⁰ Über Fluchtgeschichten geben gesammelte Gespräche mit Emigranten der Dreißiger Jahre Auskunft in: Betten, Anne /Du-nour, Miryam (Hg.): Wir sind die Letzten. Fragt uns. Gerlingen: Bleicher 1995.

zuvor. Im nächsten Panel zoomt sie näher heran und zeigt den Balkon des Hauses, in dem Channa wohnt, im Panel darauf – noch immer im selben Grid – ist dann die Innenraumansicht der Wohnung zu sehen. Der/Die Leserin betritt hier eine scheinbar farblich konnotierte Atmosphäre: einerseits ist es ein im Schatten liegender Innenraum, doch wird die Wohnung besonders in den späteren Bildern mit blaugrauen und anthrazitfarbenen Tönen zunehmend dunkler dargestellt. Neben den Lichtverhältnissen im Mittleren Osten wird auch ein Gegensatz zwischen dem Leben „draußen“ und „drinnen“ aufgebaut. „Draußen“ ist die Straße mit spielenden Kindern – die sie Jecke⁸¹ nennen – das „Drinne“ ist der Mutter zugeordnet. „Hannele. Wir sind nicht wie die Leute hier. NIE werden wir so sein,“ sagt die Mutter Channas hier. Über die *Jeckes* – EinwanderInnen deutscher Herkunft, gab es zahlreiche allseits bekannte Stereotype, andererseits fielen diese manchmal auch durch ihr Verhalten oder ihre Sprache besonders auf. „Wir gingen ins Exil wie entthronte Könige,“⁸² wird der Schauspieler, Regisseur und Autor Berthold Viertel zitiert. In „Wir sind die Letzten. Fragt uns,“ ist in aller Diversität nachzulesen, mit welcher Haltung aus dem deutschen Sprachraum – zumal aus Berlin – ausgewandert wurde und welche Schwierigkeiten dies mit sich brachte. In der letzten Panelreihe des Kapitels wird dies auch in eine Episode, in der Channas Mutter versucht, den Schriftsteller Tschernikowski, Präsident des israelischen Schriftsteller-Verbandes und dessen Vertreter im Pen Club⁸³, dazu zu bewegen, eine Rolle, ein Stück für ihre Tochter zu schreiben. „Keine Sorge, er wird sich geehrt fühlen,“ lässt doch etwas von dem Selbstverständnis, das scheitern musste, erkennen. In Betten/Du-nours Gesprächen mit dieser Generation deutscher ImmigrantInnen⁸⁴ lässt sich ein wenig von den Schwierigkeiten nachempfinden, die speziell deutschsprachige Juden und Jüdinnen bisweilen hatten. Ein Selbstverständnis, das – wie auf der Seite zuvor – oft mit dem Wort „Jecke“ umrissen wurde. Hier wird ein Generationenriss spürbar, der mit neu gewonnenen Freiheiten (auch das wird in den *oral history*-Gesprächen bei Du-nour immer wieder betont), der Angst vor dem überall lauernden Staub und dem Verharren in geprägten Mustern zu tun hatte. Das Landscape Panel, in dem Channa, ohne die Stablocken und die einengende Kleidung ihrer europäischen Vergangenheit über die Straße läuft (Abb. 12), bringt das Bild von Freiheit, von der Rechter spricht, auf den Punkt: Tel Aviv als Ort zwischen Automobilen und Lastkarren, wo nun Jeckes neben Sabres⁸⁵ spielten (wie am rechten Bildrand)

⁸¹ Der Begriff wird in Fußnote (S.17) erklärt. (feminin *jekete*)

⁸² https://www.neuewelt.at/artikel/news/vertrieben-verloren-zurueckgekehrt/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=59d20c5de16ff363be6bb733dbef2d9b (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁸³ <http://www.shalom-magazine.com/Article.php?id=220219> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁸⁴ Betten / Du-nour: Wir sind die Letzten. Fragt uns. Gerlingen: Bleicher 1995

⁸⁵ *Sabres* sind in Israel/Palästina, also nicht in der Diaspora geborene Juden/Jüdinnen.

und der Aufbau einer modernen Stadt neben Kamelen⁸⁶, die durch die Straßen geführt werden, stattfindet. Dies Szenerie, die Yelin hier beschreibt, ist eine komprimierte Aufbruchsstimmung, die von den Wörtern „frei“ und „komm schon, Hannele“ begleitet werden. „Endlich konnte sie frei sein! Endlich konnte sie Kind sein!“ zwei Ausrufe mit gleichem Beginn⁸⁷, die die Bedeutung dieser Sätze in der Erzählstimme besonders hervorheben. Sowohl in der familiären Situation als auch in den allgemeinen Lebensumständen ist ein Bruch bemerkbar: rückwärtsgewandt die Zeit vor der Immigration und negativ besetzt, nach vorwärts die Zeit ab der Immigration und positiv besetzt. „ICH schon,“ antwortet Channa ihrer Mutter, als diese meint, sie werde nie so sein wie die Menschen „hier“. Die Mutter wird mit dunklen Braun- und Grautönen gezeichnet. Maron berichtete in Interviews, dass sie in Israel unglücklich bis an ihr Lebensende gewesen sei.⁸⁸ Yelin lässt die Lesenden dies in der Farbgebung erkennen, setzt aber einen zusätzlichen Textblock in blauer Hintergrundfarbe ein, die von der Scheidung der Eltern erzählt. Es ist Information, die über die Erzählung Rechters hinausgeht, nicht perspektivisch erzählt wird und erst in der weiteren Ausführung nach den Storyboards hinzukam.⁸⁹ Das letzte wichtige Stichwort, das Yelin in diesem Kapitel gibt, ist *Habimah* – das Theater, dessen Schule Channa Maron für kurze Zeit besuchte.

4.2 Erwachsenwerden. Shoah und Staatsgründung

Die Erzählung der Tochter Ofra Rechters setzt mit dem Jahr 1942, als Channa Maron 18 Jahre alt war, ein. Obwohl das Eingangs-Statement eine Geschichte über das Theater erwarten lässt, schlägt die Erzählung „**Die jüdische Brigade**“ eine andere Richtung ein.

„Unsere Mutter erzählte uns oft von ihrer ersten Zeit am großen Habimah-Theater. Das Habimah war das wichtigste Theater Tel Avivs und stand in der Tradition des russischen Schauspiels. Nach den Vorstellungen trafen sich immer alle Schauspieler im „Green Room“. Die bestimmenden Themen in dieser Zeit waren die wachsende Bedrohung durch die Nazis und der Krieg – und wie man als Schauspieler darauf reagieren sollte. Am Ende war es ihre Lehrerin Fanny Lubitsch... .. die den für Channa entscheidenden Satz aussprach. Sie diskutierten die ganze Nacht, bis in die Morgenstunden. Am nächsten Tag... .. ließen sich Channa und Yossi Yadin, ihr Kollege und späterer erster Ehemann, von der britischen Armee rekrutieren. Channa wurde dem „Women’s Corps“ zugeteilt. Der Drill der Armee störte sie nicht. Er erinnerte sie an die Disziplin... .. die man fürs Theater brauchte. Und sie war froh, der verstaubten Atmosphäre des Habimah zu entkommen. Zuerst wurde sie als Sekretärin für zwei Jahre nach Kairo versetzt. Doch im Juni 1944 wurde ihr eine neue Aufgabe angetragen. Channa kam wieder auf die Bühne. Sie wurde Schauspielerin im Unterhaltungskorps „Me’ein Seh“ in der neugegründeten jüdischen Brigade der britischen Armee. Hier traf sie auch Yossi wieder. Mit ihm und einigen anderen Schauspielern... .. reiste die Gruppe durch Ägypten, Frankreich und ganz Italien. „Wir konnten hier alles ausprobieren“, sagte Channa

⁸⁶ Das Kamel ist ein arabisch konnotiertes Lasttier, das eine arabische Präsenz voraussetzt.

⁸⁷ Rhetorisch gesehen handelt es sich um eine Anapher.

⁸⁸ <https://www.haaretz.com/1.5190657> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁸⁹ Yelin wird eine ähnliche Blocktext später wiederverwenden, um ein Statement, das über die Erzählung hinausgeht, zu machen.

später: „Schauspielern, singen, tanzen.“ Insgesamt gaben sie über 250 Vorstellungen vor knapp 200.000 Zuschauern. Und alles auf Hebräisch. Das beliebteste Lied der jüdischen Soldaten war „Alle Wege führen nach Rom“. Dann kam 1945. Nun bestand das Publikum immer öfter auch aus Zivilisten.“

„Der Krieg endete in Europa im Mai 1945. Mehr als sechs Millionen Juden waren in der Shoah von den Nazis ermordet worden.“⁹⁰

Der Beginn der Erzählung führt an das *Teatron Habimah*⁹¹, das, wie Rechter erläutert, „in der Tradition des russischen Schauspiels“ stand. Das Vorläufertheater mit demselben Namen – *Habimah* – war bei Ausbruch der Revolution in Moskau als „Verein mit dem Namen *Das hebräische Theater – Habimah*“⁹² von Nachum Zemach⁹³ gegründet worden. (...) Seine Mitglieder gehörten zur russisch-jüdischen Elite der Stadt.“⁹⁴ Geprägt wurde es durch Konstantin Stanislawski und seine gleichnamige Methode, die forderte, dass Theater „so realistisch wie möglich sein sollte. Das Schlüsselement des Eindrucks einer unvermittelten Realität des Bühnengeschehens war der Schauspieler – er vor allem anderen konnte das Spiel authentifizieren. Zu diesem Zweck vertrat er die Ansicht, dass ein Schauspieler eigene Erfahrungen und Gefühle – sein emotionales Gedächtnis –, die der Rolle nahekomen, in sein Verständnis der Rolle und in das Spiel einbringen müsse, um sich ganz mit der Rolle zu identifizieren und darin aufzugehen, als ob er selbst die Rollenfigur wäre.“⁹⁵ Von ca. 1925 bis in die frühen 30er Jahre etablierte sich ein Sekretariat in Berlin, wo eine „vorübergehende Basisstation des Ensembles“⁹⁶ für Auftritte in ganz Europa, den USA und Palästina entstanden war. Das *Theatron Habimah* gilt seit Ende der 1920er als israelisches Nationaltheater. Die „russische Theatertradition“ wird im Blocktext nicht näher erklärt, sondern als Hinweis im Text hinterlassen, der Lesenden die Möglichkeit eröffnet, weiteren Kontext herzustellen.

Gleichzeitig verbindet Yelin in dieser Erzählung die unweigerliche, eigentlich unvermeidbare Verstrickung von Weltgeschehen und persönlichem Fortkommen. „Manchmal ist es wichtiger, **Mensch** zu sein, als ein Schauspieler“ ist der von Fanny Lubitsch, Schauspiellehrerin Marons

⁹⁰ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S. 21-22

⁹¹ *Teatron Habimah* ist der vollständige hebräische Name des Theaters.

⁹² *bimah* bedeutet im Hebräischen *Bühne* (eines Theaters aber auch zeremonieller Handlungen), *ha* ist der Artikel, also *die Bühne*. Siehe: <http://www.milon.li/a080715.php> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁹³ Nachum Zemach war ein aus Bialystok stammender Hebräischlehrer, dessen Ziel es war, ein anspruchsvolles, jüdisches, in hebräischer Sprache spielendes Theater zu gründen, das sich von allem unterscheiden sollte, wofür das (...) jiddische Theater seiner Zeit bekannt war.“ (Zer-Zion, Shelly: Eine hebräische Bühne in der Weimarer Republik. In: Weiss, Ifaat: Makom. Band 12. Wilhelm Fink, Paderborn. 2016. S.12-13)

⁹⁴ Zer-Zion, Shelly: *Habimah. Eine hebräische Bühne in der Weimarer Republik*. In: Weiss, Yfaat: Makom. Band 12. Paderborn: Wilhelm Fink. 2016

⁹⁵ 1863 in Moskau als *Konstantin Sergejewitsch Alexejew* in Moskau geboren (1938 dort gestorben), sein „Stanislawski-System“ hatte grundlegenden Einfluss auf das spätere *Method Acting* Stella Adlers und Lee Strasbergs. Siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4233> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁹⁶ Zer-Zion, Shelly: Eine hebräische Bühne in der Weimarer Republik. S. 15

und Ensemblemitglied des Schauspielkollektivs noch in Moskau, zitierte Satz, der als entscheidend für den Beitritt zur Armee angegeben wird. Zwei Identitäten werden hier gegeneinander abgewogen, symptomatisch für die spätere Biographie Marons, da die Frage, wie man sich als Schauspielerin innerhalb der Zeitgeschichte verhält, sie weiterhin begleiten wird und sich politischen engagieren lässt. Der Ausdruck *Mensch*, der gegen den des Schauspielers abgewogen wird, ist auch in Jiddisch in Verwendung, geht aber über die Bedeutung des deutschen Begriffes hinaus, denn er schließt weitere Konnotationen wie „Integrität und Ehre“⁹⁷ mit ein, sowie „ethisches geleitetes Handeln.“⁹⁸ Yelin fügt hier einen der Leitgedanken für Marons späteres Engagement, insbesondere nach dem Attentat im Jahr 1970, ein, flicht ihn in eine Szene ein, die den Satz über die individuelle Bedeutung hebt, da eine Gruppe von Menschen, SchauspielerInnen, diese Frage diskutiert und zu einer Entscheidung kommt – in diesem Fall für den Eintritt in die Britische Armee, um sich aktiv gegen den Nationalsozialismus zu stellen. Die Szene endet schließlich in einem Panel, das Maron mit einem Kollegen alleine vor dem Rekrutierungsbüro zeigt – die übrigen KollegInnen, in der Nacht zuvor noch bei Kerzenlicht in fast verschwörerischer Stimmung zustimmend, hatten es sich anders überlegt. Die ethische Frage, ob und wie Verantwortung jenseits des Schauspielerin-Seins zu übernehmen ist, konturiert und charakterisiert Maron hier, lässt das spätere politische Engagement vorausahnen und beginnt von diesem Moment an einen weiteren „blassroten Faden“⁹⁹, einen Teilaspekt Marons, der in der Erzählung ab nun seinen Platz finden wird, zu spinnen.

Die Erzählung wird ab nun dichter, was auch in gewisser Weise der historischen Entwicklung entspricht. Ab 1940, acht Jahre vor der Gründung des Staates Israel, war es Juden und Jüdinnen Palästinas möglich, sich zur jüdischen Brigade der Britischen Armee zu melden¹⁰⁰. Die Rekrutierung für die jüdische Brigade bedeutete, aktiv als prä-israelische Einheit im Krieg gegen die nationalsozialistische und mit ihnen verbündete Armeen (wie das Vichy-Regime, das den Libanon besetzte) aktiv zu sein. Maron gibt mit dem Unterhaltungskorps Vorstellungen¹⁰¹ vor Armeeangehörigen „Und alles auf Hebräisch“. Die Bedeutung des Modern-Hebräischen

⁹⁷ Zur Bedeutung des Begriffs *Mensch* im Jiddisch siehe: <http://www.jewish-languages.org/jewish-english-lexicon/words/362> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁹⁸ <https://www.myjewishlearning.com/article/mentsch/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

⁹⁹ Yelin im Interview am 25.8.2018

¹⁰⁰ Die jüdische Brigade war dem *East Kent Regiment* unterstellt und bestand aus drei Infanterie Bataillonen, die allerdings zu Beginn hauptsächlich Wachfunktionen in der Cyrenaica und Ägypten übernahm, wohin auch Channa Maron zuerst versetzt wurde. Erst ab 1944 wurde eine kämpfende Einheit gegründet, die hauptsächlich in Italien zum Einsatz kam, siehe: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-jewish-brigade-group>

¹⁰¹ Yelin setzt als erstes Panel in der untersten Reihe ein historisch-authentisches Veranstaltungsplakat des NAAFI vor die Szene der Aufführung und das (subjektive) Gefühl für historisch-dokumentarische Glaubwürdigkeit.

lag in der erst kurz davor erlangten sprachlichen Emanzipation: Hebräisch war bis in die 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts eine hauptsächlich liturgische Sprache und wurde erst im Zuge des zionistischen Gedankens als Modernhebräisch oder *Ivrit* wiederbelebt.¹⁰² Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Amnon Rechter im Kapitel zuvor erzählt, dass Channa Maron die Sprache als Kind in drei Monaten gelernt hätte. Die Alltagssprache, wie auch die Möglichkeit, als jüdische Brigade zu bestehen, hatte seit fast zwei Jahrtausenden nicht bestanden. Die Truppe tut dies mit ausgebreiteten Armen auf der Bühne, ein Lied, das den zionistischen Gedanken trägt, singend. Die letzten Panels bilden eine dramaturgische Vorbereitung auf den zweiten Teil des Kapitels.

4.2.1 Shoah

Die Eindringlichkeit der zweiten Seite liegt im Erlebnis Marons, nicht mehr vor und für verletzte Soldaten zu spielen, sondern Überlebenden der Shoah. „More than its military value, however, the Jewish Brigade served as a symbol of hope for renewed Jewish life in Eretz Israel. The soldiers of the Jewish Brigade met with survivors of the Holocaust in Displaced Persons camps, bringing them Jewish and Zionist culture. The Jewish Brigade was also instrumental in bringing many of the survivors to Palestine, by Bericha and ‘illegal immigration’.”¹⁰³ Yelin setzt diese Erzählung auf vielfältige Weise um (Abb.13). Einerseits konstruiert sie zu diesem Zweck einen bestimmten Moment einer Aufführung als Szene, in der Maron bemerkt, dass das Publikum nicht wie gewohnt mit Lachen auf das gesungene Lied reagiert. Ihre Kollegen, scheinbar um das Schicksal der anwesenden wissend oder es ahnend, fordern Channa auf, weiter zu singen. Die Panels fokussieren zunehmend die Gesichter der SchauspielerInnen, besonders das Channas. Dazwischen werden – farblich kontrastierend in verschiedenen, gebrochenen, dunklen Blautönen – Bilder der Zuhörenden aus dem Publikum gesetzt. Zuerst schemenhaft und in sehr offen gebliebener Malweise, dann genauer ausgearbeitet in den Details der Gesichter, bis am Ende, im vierten Panel, eindringlich die Mimik der tränenüberströmten Gesichter mit großen, leeren Augen zu erkennen ist. Die filmische Schuss-Gegenschuss-Technik wird hier verwendet, um den Moment, in dem Shoah-Überlebende und SchauspielerInnen einander „erkennend“ gegenüberstehen, umzusetzen. „Die Grenze zwischen den Panels bekommt des Charakter eines Schnittes im filmischen Sinne – statt dem Leser die unvermeidliche Statik des Mediums vor Augen zu führen, wird sie zum Mittel

¹⁰² Einen Überblick bietet: Hoffman, Joel. M.: In the Beginning. A Short History of the Hebrew Language. New York University Press. 2004

¹⁰³ <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-jewish-brigade-group> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

der Dynamisierung des Geschehens.“¹⁰⁴ Gleichzeitig mit diesem gegenseitigen Erkennen füllt Channa Marons Auge das Panel ganz aus, bevor über zwei Panels hagere, traumatisierte Überlebende gezeigt werden. Das Lied „Alle Wege führen nach Rom“ zieht sich als Schriftzug, ohne Rücksicht auf Panelgrenzen oder Gutter zu nehmen, über die gesamte Panelstruktur der Seite. Es handelt von der Sehnsucht nach Eretz Israel: „...alle Wege führen nach Eretz Israel ... wir werden uns dort treffen, in Eretz-Israel...“. Singende und Schweigende sind abwechselnd dargestellt, doch während zuerst die Singenden in den Panels dominieren, bleibt der Blick (bzw. „die Kamera“) am Ende auf den Schweigenden. Die akustische Konstante, die beim Lesen gedanklich erzeugt wird, eint die Einstellungen, lässt sie sich miteinander verbinden, genauso wie die dargestellten Personen von diesem Lied akustisch in einem Raum vereint werden. Yelin spricht in diesem Zusammenhang von „einem Zeitraum (...), von diesem Einblick in eine kurze Zeit kann man Vielschichtigkeit von Zeiträumen und Zeiten“ erlangen. Die letzten zwei Sätze liegen über den Bildern der Shoah-Überlebenden, die in Nahaufnahme gezeigt werden. Durch Mimik, Aussehen, das gedrängte Nebeneinanderstehen und das Tiefe erzeugende gebrochene Blau-Grau scheinen die letzten Worte des Liedes zu verhallen und von Stille aufgesogen zu werden. Die zu Beginn der Seite fröhliche Szene wandelt sich schrittweise mit der Erkenntnis, der SchauspielerInnen wie auch der Lesenden. Im Abschluss der Seite sieht man Maron und ihren Kollegen sehr klein in die Mitte eines Panels gesetzt. Diese Vereinzelung und Vereinsamung, ohne Raumangabe oder Anhaltspunkt für eine Dreidimensionalität, wirft die Erkenntnis auf die Person Channa Marons zurück. Das Erkennen, das auch das Gewährwerden des Lesers/der Leserin beim Lesen selbst ist, wird wieder in die Biographie zurückgebracht.

Yelin fand eine biographische Möglichkeit, die Shoah in die Erzählung zu verweben, da Channa Maron selbst in ihren Interviews von diesem Ereignis während ihrer Zeit bei der Jüdischen Brigade berichtet hat.¹⁰⁵ Yelin stand aber vor der Aufgabe, die Shoah auch als zeithistorische Dimension und in ihrer Bedeutung für Israel zu integrieren, die zwar mit dem individuellen Ereignis verbunden ist, aber auch darüber hinausgeht. Sie setzt Panels, in denen sie das Publikum in einer Weise zeichnet, die an zeitgleich entstandene Fotos von Überlebenden der nationalsozialistischen Vernichtungslager erinnert. Nicht die jubelnden, sondern die stillen, in denen Menschen, oft noch hinter Zäunen stehend, in die Kamera starren. Auch die kahlgeschorenen Köpfe, die ausgemergelten Gesichter und die aus großen Höhlen starrenden

¹⁰⁴ Siehe auch Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur. In: Hickethier, Knut / Nünning, Ansgar: WVT-Handbücher zur Medienkulturwissenschaft. Band 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2008. S. 165

¹⁰⁵ <https://www.haaretz.com/1.5190657> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Augen, sie zu einer fast anonymen, entindividualisierten Masse von Traumatisierten macht, erinnern an diese Bilder. Spiegelman hat für „Maus“ ein Foto gerade Befreiter aus dem Konzentrationslager Buchenau als Quelle verwendet (Abb.14¹⁰⁶). Es sind diese Bilder, mit denen das Grauen und der Schmerz unmittelbar für die (Nach-)Welt dokumentiert wurde. Spiegelmans Vater war nicht im KZ Buchenau, doch Spiegelman meinte, dass es ein Bild sei, das omnipräsent gewesen wäre und die Vernichtungslager an sich repräsentieren würde.¹⁰⁷ In gewisser Weise sind diese Fotografien zu ikonographischen Objekten geworden, da ihnen Authentizität und dazu auch eine Wiedererkennbarkeit, die sofortige Zuschreibung und Verortung durch die Betrachterin/den Betrachter ermöglicht, eigen ist. Yelin verwendet diese Erkennbarkeit, adaptiert und reduziert auf die elementaren Teile, um damit die Dimension hinter dem individuellen Ereignis zu transportieren. In der Wiedererkennbarkeit der (ikonographisch konnotierten) Bilder zeichnet sie nicht nur ein Bild von Überlebenden der Vernichtungslager, sondern holt das gesamte Grauen, deren Erlebtes, alles Unsagbare, die gesamte Shoah, mit in die Erzählung, indem sie das Vorwissen der Lesenden und Betrachtenden über die Bilder davon nutzt. Die Dimension spricht Maron dann auch an, indem sie, auf einem Schemel sitzend¹⁰⁸ meint „Erst jetzt begreife ich ein Stück weit, was eigentlich geschehen ist.“ Es ist das „ein Stück weit“, mit dem sie auf die Unbegreiflichkeit der Dimension verweist, die auf der letzten Seite in Form der Zahl – sechs Millionen – angegeben ist. Yelin verwendet auch hier nicht das Wort Holocaust, sondern das Wort *Shoah*, hebräisch für Vernichtung, Untergang, Katastrophe bzw. Genozid.¹⁰⁹

Die Freude, einen Beitrag zum Kampf gegen den Nationalsozialismus zu leisten, auch die Freude, dies alles endlich auf Hebräisch tun zu können, wird in diesem Kapitel abrupt von einer Wirklichkeit eingeholt, die Yelin in der untersten Reihe auch mit Israel kontextualisiert, denn Eretz Israel wird als logische Konsequenz der Shoah das Ziel für viele der Überlebenden. Von hier sind es noch drei Jahre bis zur Staatsgründung Israels, doch hat mit der Verfolgung in Europa seit dem 19. Jahrhundert eine Einwanderung nach Palästina eingesetzt, die in der

¹⁰⁶ Das Foto Margaret Bourke-Whites zeigt Überlebende des KZ Buchenwald. (April 1945) "staring out at their Allied rescuers" erschien im LIFE magazine, Dec. 26, 1960, special double-issue, "25 Years of LIFE".
<http://time.com/3638432/behind-the-picture-the-liberation-of-buchenwald-april-1945/>

¹⁰⁷ Spiegelman nach Hillary Chute, in: <https://www.youtube.com/watch?v=1E30Wu134O4&t=441s>

¹⁰⁸ Während der siebentägigen Trauer, der Schiwa, sitzt man ebenfalls auf einem Schemel, doch ist ein Verweis darauf nicht von Yelin bestätigt.

¹⁰⁹ <http://www.antisemitismus.net/shoah/holocaust.htm> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

fünften Aliya¹¹⁰ bis 1946 ihren Höhepunkt fand.¹¹¹ Persönliche Verstrickung, Unentrinnbarkeit, globale Entwicklungen werden hier komprimiert auf wenigen Zeilen zu einem dichten Netz geformt und finden in den Panels eine präzise Umsetzung in Form sprachlicher und bildlicher Mittel.

4.3 Theater und Familie.

Nathan Slor, ein Kollege Channa Marons, erzählt im folgenden Kapitel „**Ein Lied der Unabhängigkeit**“ vom Aufstieg Channa Marons zur etablierten Künstlerin in der israelischen Theaterwelt. Yelin verbindet wieder zwei Ebenen miteinander: die Israels und seiner Gesellschaft mit der persönlichen der Schauspielerin.

„Channa war eine große, eine echte Freundin.
1946 trat Channa in das Tel Aviver Cameri-Theater ein. Dort lernte sie meinen Großvater, den Dichter Nathan Alterman, kennen. Damals übersetzte er internationale Stücke in modernes Hebräisch. Channa war bereits ein aufsteigender Star im neu gegründeten Cameri. Das junge Ensemble war beeinflusst von zeitgenössischen Stücken, aber auch immer von der politischen Realität. 1948, als Ben-Gurion den Staat Israel proklamierte und der israelischen Unabhängigkeitskrieg begann gab das Cameri „Er ging in die Felder“ von Mosche Schamir, das erste Stück, das in modernem Hebräisch geschrieben wurde. Channa spielte die Hauptrolle, die junge Einwanderin Mika. Alles war in dieser Zeit im Umbruch. Nach den Vorstellungen trafen sich Tel Avivs Künstler, Schriftsteller und Schauspieler im Kassit, man aß, trank, diskutierte, über Poesie und Politik. Im Kassit war es auch, wo mein Großvater einen neuen Namen für Channa erdachte. Zu dieser Zeit ersetzten viele Leute ihren bisherigen Namen mit einem hebräischen. „Maron“, das heißt 'Wolke', sagte er. Schön, nicht wahr? Später, um 1960, schrieb Alterman, längst ein Schriftsteller von enormer Reputation, sein erstes Theaterstück: „Gasthaus der Geister“. Für jeden Schauspieler wäre es eine Ehre gewesen, in Altermans Stück zu spielen. Und Channa bot er die Hauptrolle an. Sie wusste natürlich, das würde er, Nathan Alterman, der ernste, lyrische Dichter, niemals tun. Was soll ich sagen? Am Tag darauf hatte er wirklich einen Song für sie geschrieben! Ihr blieb keine Wahl, als die Rolle anzunehmen. Bald begannen die Proben. Als Schauspieler muss man Varianten, Streichungen, Änderungen im Text probieren. Man kann nicht spielen, wenn der Autor zusieht. Und was glauben Sie? Er stand auf und ging nach Haus. Sie hatte, was man bei uns „Chutzpah“ nennt. Sie sagte, was sie dachte. Das Stück wurde ein großer Erfolg. Noch viel bekannter aber blieb bis heute ihr Lied, das wir noch 40 Jahre später gemeinsam aufführen sollten.“¹¹²

Yelin führt mit dieser Stimme eine neue Sichtweise auf Channa Maron ein, Nathan Slor bezeichnet sie eingangs als „echte Freundin“. Das Establishing Panel zeigt das Cameri-Theater im Tel Aviv des Jahres 1946, das 1944 u.a. auch von Channa Maron mitgegründet wurde und zu dessen Ensemble sie ab diesem Zeitpunkt angehörte, „as a reaction against the seemingly

¹¹⁰ *alija*, aus dem Hebräischen: Einwanderung nach Israel, siehe:

<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/57631/historische-entwicklung?p=all> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹¹¹ Zu den Einwanderungswellen nach Israel siehe:

<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/laenderprofile/57631/historische-entwicklung?p=all> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹¹² Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.25-26

stultified theatrical establishment, as personified by Habimah“¹¹³. Das im Panel gezeigte Mograbi-Theater beherbergte im Erdgeschoß ein Kino, im ersten Stock war ein Auditorium untergebracht, das den großen israelischen Theatern – darunter auch dem Habimah und dem Cameri – zu Beginn als Spiestätte diente.¹¹⁴ Yelin orientiert sich an einem historischen Foto, das bis in die Details wie dem Plakat und den Bäumen nachvollziehbar ist. Slors Großvater Nathan Altermann, Schriftsteller und Übersetzer internationaler Stücke ins Hebräische und Channa Marons Namenspate begegnen einander in diesem Kapitel zwei Mal auf eine Art, die Marons *Chutzpah* demonstrieren soll, eine besondere Form von „Frechheit“, die ins Deutsche als *Chutzpe* eingeflossen ist und die eigentlich eine „Mischung aus zielgerichteter, intelligenter Unverschämtheit, charmanter Penetranz und unwiderstehlicher Dreistigkeit“¹¹⁵ meint. Yelin verwendet hier die hebräische Form des Wortes, um der Herkunft des Begriffes Rechnung zu tragen.¹¹⁶ Yelin führt hiermit aber auch einen Charakterzug Marons ein, episodenhaft aber doch symptomatisch für Maron, da die Aussage Slors über die Szene, für die sie gemacht wird, hinausgeht, und Allgemeingültigkeit in Anspruch nimmt. Sie wird stellvertretend für eine fortdauernde Eigenschaft und als solche bei den LeserInnen eingeführt und verankert.

Authentizität, nämlich im Sprechakt, verleiht Yelin Nathan Slor auch, indem sie ihn nach einer anekdotischen Erzählung über ihre Namensänderung von Meierzak in Maron eine an den Zuhörenden bzw. die Zuhörende (oder eine interviewende Person?) gerichtete rhetorische Frage stellt: „Schön, nicht wahr?“ Keine andere Stimme im Comic verwendet diese Art von rhetorischen Fragen. Darin wird Slors Stimme Individualität und Persönlichkeit verliehen, denn der Grund, diese Frage anzuschließen, mag aus dem Hebräischen kommen, eine Floskel sein oder sehr persönlich, eine Form von Markierung einer Meinung, die bestätigt werden soll oder von anderen, nicht davon verdeckten Haltungen. Was davon es ist, bleibt den Lesenden überlassen. Die zweite rhetorische Frage „Was soll ich sagen?“ steht vor einem Ausruf, der eine überraschende Wendung erzählt, nach der dritten rhetorischen Frage folgt wieder ein überraschender Moment in der Erzählung, die Pointe, wenn man so möchte, die eng mit der *Chutzpah* verbunden ist. All dies enthält eine persönliche, individuelle Art, zu erzählen.

Die *Chutzpah* schließlich wird mit der Stellung Channa Marons als Schauspielerin in eine erzählerische Einheit gebracht: Anerkennung und Reputation der Künstlerin werden in eine

¹¹³ Avigal, Shosh: Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present. In: Ben-Zvi, Linda (Hg.): Theatre in Israel. University of Michigan Press 1999.

¹¹⁴ <https://www.haaretz.com/1.5036506> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹¹⁵ Zur Begriffsklärung siehe: <https://gra.ch/bildung/gra-glossar/begriffe/judentum/chuzpe/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹¹⁶ Dies tut sie auch, wenn sie anstelle des im Deutschen üblichen Namens *Hanna* die Schreibweise *Channa* verwendet – ein Verweis auf den Anspruch einer sprachlichen Authentizität und Unverfälschtheit.

Parallele zur Etablierung des Staates Israel gesetzt – dass aus Hanna Meierzak Channa Maron¹¹⁷ wird, ist nicht nur eine persönliche Geschichte, sondern auch Teil des Werdens des Staates Israels und seiner Identität, Ausdruck des Kollektivs auch im Individuellen des Namens, wie es David BenGurion gefordert hatte.¹¹⁸ Es bietet sich an, die Chutzpah Marons denn auch im Kollektiv Israels als Land zu sehen. Eine mögliche Form dieser Chutzpah war vielleicht auch, von der Übersetzung internationaler Stücke während des Unabhängigkeitskrieges 1948/49 zum Aufführen eines genuin in Modernhebräisch entstandenen Stückes überzugehen, „Er ging in die Felder“ von Mosche Schamir. Die Premiere des Stücks fand am 31. Mai 1948 statt – die erste nach der Proklamation der Unabhängigkeit des Staates Israel am 15. Mai desselben Jahres – und handelt von dessen Unabhängigkeitskrieg, der von 1947 bis 1949 dauerte. Nach der Belagerung Jerusalems war es das erste Gastspiel, das in der Hauptstadt aufgeführt wurde.¹¹⁹ Peters bezeichnet das Stück als eine „Verschriftlichung des Pionierethos“¹²⁰, Schamir thematisiert darin das Schicksal eines Kämpfers der Palmach¹²¹ und Kibbuzniks, dessen Tod „durch unterschiedliche sprachliche Signale als Tod nach dem Opfer nach dem Bild Isaaks stilisiert wird“¹²² und gleichzeitig einen „unverrechenbaren Schmerz“¹²³, „der sich nicht mit der Notwendigkeit von Opfern abfinden kann.“¹²⁴ Der Aufstieg Marons wird hier eng mit Schamir und Altermann verknüpft, Literaten, die später zur „Groß-Israel-Bewegung“ gehörten, die sich nach dem Sechs-Tage-Krieg mit dem Anspruch eines ungeteilten Eretz-Israel¹²⁵ innerhalb der Grenzen der neu eroberten bzw. besetzten Gebiete gebildet hatte.¹²⁶ Die Bewegung ging später im Likud¹²⁷ auf. Diese Entwicklung wird von Yelin in diesem Kapitel so komplex und verstrickt aufbereitet und erzählt, dass Aufbruchsstimmung und Vorwärtsgerichtetheit „Alles war in dieser Zeit im Umbruch,“ auch in den aufeinanderfolgenden Sätzen spürbar wird, die oft schnell nacheinander gesetzt oder wie als

¹¹⁷ Ben Gurion (Geburtsname David Grün, erster Ministerpräsident Israels) hatte die Israelis aufgefordert, ihre Namen zu hebräisieren, siehe: <http://www.hagalil.com/archiv/2005/05/einwanderer.htm> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹¹⁸ Siehe Fußnote 117

¹¹⁹ Morgenstern, Elias: Das Israelische Theater. Noten und Notizen. In: Morgenstern, Elias / Saquer-Sabin, Françoise / Amar, Ruth (Hg.): Hebräische Literatur im Dialog. Berlin: Lit. Verlag Dr. W. Hopf 2016.

¹²⁰ Peters, Dominik: Sehnsuchtsort Sinai. In: Brenner, Michel / Becke, Johannes / Mahla, Daniel (Hg.): Israel Studien. Band 2. Göttingen: Wallstein Verlag 2018. S.47

¹²¹ Eine 1941 gegründete Einsatztruppe der Hagana, die spezielle militärische Schulung hatte. Siehe: http://www.irgon-haagana.co.il/show_item.asp?levelid=61015&itemid=49766&itemtype=3&prm=t=4 (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹²² Morgenstern, Elias: Das israelische Theater. S. 18

¹²³ Morgenstern, Elias: Das israelische Theater. S. 18

¹²⁴ Morgenstern Elias: Das israelische Theater. S. 18

¹²⁵ Eretz Israel Bedeutung siehe <http://www.hagalil.com/eretz-israel/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹²⁶ Sinai-Halbinsel, Golanhöhen, Gazastreifen, Westjordanland und Ostjerusalem.

¹²⁷ Der Likud (hebräisch für Zusammenschluss) ist Israels konservative Partei, seit 1973 ein „Block“ verschiedener Parteien, die sich 1988 zur „Likudpartei“ zusammenschlossen.

Ausrufe zwischengeschoben wirken, genauso wie die Bilder, die Yelin dazwischensetzt, um eine Parallele zwischen dem Stück Schamirs und den historischen Ereignissen zu ziehen.¹²⁸ Innerhalb dieser Aufbruchsstimmung wird dann noch einmal Maron in Szene gesetzt: „Alles wird gut werden... (...) und du wirst sehen ... wie wundervoll es werden wird ... für uns alle zusammen.“ Auch dass Maron in kurzen Hosen auf der Bühne zu sehen war, hatte Signalwirkung. Josef Milo, dem Leiter des Cameri zu dieser Zeit, wird folgende Aussage zugeschrieben: “This is the first time that young actors have set out to establish a new theatre. We have not yet pinpointed our unique style, which will be characteristic of the new Jew; his nature, temper, caliber and country.”¹²⁹

Yelin verbindet hier wieder sowohl Maron als auch die israelische Gesellschaft betreffende Erzählstränge, die miteinander verstrickt sind. Das individuelle ist nicht von der anderen zu trennen, das Größere beeinflusst immer auch das Kleinere, Individuelle. Yelin gelingt es, durch Verdichtungen, Hinweise, Parallelziehungen und Andeutungen, kongruente Aspekte aufzeigen und zu vereinen, ohne Lesende zu „überinformieren“. Die Erzählung bleibt eine Erzählung, die Stimme authentisch.

„**Ein wachsendes Zuhause**“ beschreibt die Seite der berufstätigen Frau und Mutter, sowie ihr persönliches Erleben als Schauspielerin und im Freundeskreis aus der Perspektive der Tochter Ofra Rechter. Es ist eines der Kapitel mit dem längsten Text der Erzählstimme, begleitet von insgesamt zwei Szenen, die Yelin miteinander so verwebt, als würden sie kurz aufeinander folgen.

„1957 lernte Mutter unseren Vater kennen.

Yaakov rechter war ein bekannter Architekt. Er wurde Channas dritter Ehemann. Als Mutter mit meinem großen Bruder Amnon schwanger wurde, waren beide hochbeglückt. Sie bekamen drei Kinder, erst Amnon, dann mich, und zuletzt Daphna. Vater liebte, wie Mutter, seinen Beruf. Beide arbeiteten viel. Doch Channa war längst eine so erfolgreiche Schauspielerin, dass die es sich leisten konnte, Pausen einzulegen. Sobald es jedoch möglich war, stand sie jedes Mal wieder auf der Bühne. Wir hatten unzählige Nachmittage im Theater verbracht. Der „Green Room“ war Teil unseres Zuhauses. Es sollte aber dauern bis ich acht war... .. dass ich sie das erste Mal auf der Bühne sah. Es war das Stück „Hallo, Dolly“. Ich folgte gebannt jeder ihrer Bewegungen. Mutter war eine Schauspielerin mit jeder Faser ihres Körpers. „Hallo, Dolly“ ist ein Musical. Lustig, manchmal albern. Und diese Dolly, das ist eine Kupplerin, eine lustige Witwe, eine reife Frau. Aber gegen Ende gibt es einen hübschen, kleinen Monolog, in dem sich Dolly an ihren toten Ehemann wendet. Und da begriff ich, dass meine Mutter auch jemand anderes ist. Ihre Emotionen warfen mich schier um. Sie machte aus Dolly eine Frau mit vielen Gesichtern, und vielen Gefühlen. Ich war so ergriffen, ich weinte noch nach dem Applaus. Im Anschluss wollte ich unbedingt bei ihr bleiben und klammerte an ihr. Aber es war eine Nachmittagsvorstellung, und sie konnte noch nicht mit nach Hause. Natürlich war sie oft am Theater. Wir hatten immer ein Kindermädchen. Und sie war auch häufig auf Gastspiel-Reisen. Aber der wichtigste Ort, der Mittelpunkt von allem, war für sie immer ihr Haus in Herzliya. Unser Vater hatte dort ein Stück Land geerbt, auf

¹²⁸ Alle der von Yelin gezeichneten Panels gehen auf authentische zeithistorische Quellen zurück. Eine Kontextualisierung dieser Quellen findet sich in Kapitel 4.5.1

¹²⁹ <https://www.cameri.co.il/en/toldot> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

dem Channa und er sich ein Haus bauten. Sie begannen bescheiden mit nur einer Küche und zwei Zimmern. Und immer, wenn einer von uns geboren wurde, hat unser Vater einfach ein neues Zimmer angebaut. Das Haus wuchs und bot Platz für alle. **Ima** sammelte die seltsamsten Sachen. Wir hatten oft Freunde da, und abends luden die Eltern Gäste ein. Sobald wir alt genug waren, waren wir immer mittendrin. Es kamen Architekten, Künstler, Schriftsteller, Dichter, und es gab lange Diskussionen. Und jeden Freitag besuchten uns Großmutter Pola und unsere Halbgeschwister Yoni und Zika und die ganze Großfamilie. Ganz gleich, ob Mutter Proben hatte... ... das fand statt. Immer. Jeden Freitag. Wir liebten es.“¹³⁰

Die erste Seite, die nur mehr Ort und Jahreszahl ohne einführendes Panel angibt, erzählt von einem nachmittäglichen Theaterbesuch, zu dem der Vater Ofra und Amnon, die älteren der Kinder Channas, mitnimmt. Ofra – und mit ihr auch die Lesenden – erleben aus der Perspektive des Kindes die Schauspielerin, die „sobald es möglich war (...) jedes Mal wieder auf der Bühne“ stand – Maron bekam zu dieser Zeit drei Kinder – und etablierte Künstlerin in einer für sie zutiefst beeindruckenden Darstellung der „Dolly“ 1968. Da die gesamte Szene aus der Perspektive Ofra Rechters erzählt wird, wird dieser auch eine besondere Echtheit und Authentizität verliehen. Trotz der „Albernheit“ des Musicals¹³¹ erkennt sie an diesem Tag die Tiefe der Kunst ihrer Mutter in ihrer schauspielerischen Darbietung. Yelin inszeniert dies rund um ein im Zentrum stehendes Panel der Maron als Dolly in einem Kleid in gelben und orangen Tönen, mit Federschmuck im Haar, singend und mit an den Hüften abgestützten Armen. Es ist eines der hellsten, fröhlichsten und unbeschwertesten Bilder der gesamten Biographie, in leuchtenden Farben komponiert (Abb.15). Zur linken des Panels befinden sich in zwei Reihen drei weitere, die Ofra im Zuschauerraum zeigen, wie sie gebannt auf die Darbietung schaut und den Moment, als ihre Mutter die Bühne betritt. Rechts davon sind wieder zwei Panelreihen, von denen die oberen drei Panels Marons Schauspiel und die darunter die Reaktion Ofras darauf zeigen. Der Dreischritt in *Moment-To-Moment* Verfahren¹³², der gleichzeitig von der Halbfigur zur Büste und schließlich zum Close Up führt, in dem der Blick auf dem tränenvollen Auge liegt und dieses gleichzeitig erzählt, was der Blocktext in den Worten Ofra Rechters ausdrückt. Die Tränen der Mutter gehen über in das weinende Gesicht der Tochter und ihre Reaktion nach der Vorstellung. Das Auge Channa Marons könnte genauso das Auge ihrer Tochter sein, durch Blocktext wird die Darstellung Maron zugeschrieben. Yelin schafft hier durch Mittel der Panelgestaltung und -positionierung aber einen Moment, der beide verbindet und bringt so Intimität und Emotion zum Ausdruck.

¹³⁰ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.29-30

¹³¹ Ofra Rechter, die Erzählerin des Kapitels, bezeichnet dieses als „albern“. S. 29

¹³² Siehe McCloud, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art. New York: Harper Perennial (1993) 2006. S. 82

Yelin spricht im Interview von „vielen blassroten Fäden“, die erzählt werden mussten, um möglichst viele Seiten Marons zu zeigen und der Komplexität der Person gerecht zu werden. Eine dieser Seiten ist die des Privaten, des Zuhauses, des Aufwachsens der Kinder und des gleichzeitigen beruflichen Erfolgs. Durch die Perspektive Ofras erhält dieser eine fröhliche, unbeschwerte Note: Yelin verzichtet in zwei Panels auf die nähere Darstellung von Personen, ein Gartenzwerg ist Hauptdarsteller und wird anekdotisch in die Geschichte verwoben.

Die Atmosphäre von Familie, Intellektualität, Diskussion und Freundeskreis wird dann auch in einem zweireihigen Panel in warmen Brauntönen gezeigt (Abb.16) . In insgesamt zehn Sprechblasen werden zehn Personen in parallel geführten Gesprächen zu unterschiedlichen Themen gezeigt, die in der Zeitvorstellung der Leserin/des Lesers alle gleichzeitig stattfinden. Es ist das Kreieren von Atmosphäre, die Yelin in diesem Kapitel umsetzt, die einer „angekommenen“ Persönlichkeit, die neben malerischen und kompositorischen Mitteln offensichtlich durch Recherche bzw. die authentischen Erzählungen von Familienmitgliedern angereichert wurden: Es ist Freitag, Shabatbeginn, „die ganze Großfamilie“ wie Ofra Rechter erzählt, kommt zusammen. Privates, Anekdotisches (Bienenstich, der „beste Kuchen von der besten Tante“, er wird im letzten Kapitel wieder auf uns treffen) vermischt sich mit Gesprächen über Politik („dass es falsch ist, in den Siedlungen zu bauen“) und Theater („also ich gestehe, ich fand’s furchtbar“ zu einer Aufführung im *Habimah*). Die drei am Boden sitzenden Kinder sehen sich ein Buch an, in der Sprechblase erfährt man, dass es „Madeline“ ist. Yelin setzt Gespräche mit Rechter mittels Recherche um und kreiert wieder größtmögliche Nähe zu den Erinnerungen der ZeitzeugInnen. *Madeline* ist ein 1939 erstmals publiziertes Kinderbuch Ludwig Bemelmans, das sich im US-amerikanischen Raum und darüber hinaus vor allem auch wegen der Bilder Bemelmans großer Beliebtheit erfreut(e).¹³³ “She embodies every child's (or adult's) desire to break the tiresome rules of life and every child's (or adult's) hope to get away with it.”¹³⁴ Teller werden hereingetragen, bei der Begrüßung umarmt man sich, Gläser und eine Flasche (Wein?) stehen am Tisch, der in der Mitte Sitzende hat seinen Arm lässig über die Lehne gelegt. Der Tisch ist zwar im Zentrum des Bildes, aber es gibt viele Nebenschauplätze in einem mit Büchern fast bis unter die Decke gefüllten Raum und einer Plastik am linken

¹³³ Zwischen 1953 und 1961 erschienen fünf Folgebücher der Geschichte, in dessen Zentrum die hauptsächlich in Reimen verfassten Geschichten Madelines, eines siebenjährigen Mädchens, Schülerin einer von einer Nonne geleiteten Schule in Paris, sind. Zum Autor, Ludwig Bemelmans, siehe: Wernick, Robert: The Man who Dreamed up Madeline. Erschienen im Smithsonian, Jul.98, Vol 29, Issue 4. S.44-54. 1998 online unter:

<http://web.a.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=1&sid=95dc85fd-eb3d-4507-aa27-42d2cfbc23d4%40sdc-v sessmgr03&bdata=JnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=759899&db=hus> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹³⁴ Wernick, , Robert: The Man who Dreamed up Madeline. Erschienen im Smithsonian, Jul.98, Vol 29, Issue 4. S.44-54. 1998. ebd.

Bildrand. Yelin (re?)kreiert eine Stimmung, eine Atmosphäre, die so typisch für die Freitage war („das fand statt. Immer. Jeden Freitag. Wir liebten es“ im Blocktext), eine Austauschbarkeit, die aber in ihrer Wirkung singulären Charakter hat. Sie bedient sich eines Repertoires, das in den Darstellungen der Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert seinen Ursprung hat und an Darstellungen fröhlicher Gesellschaften des Biedermeiers erinnert, ohne biedermeierlich zu sein oder gar ein solches darzustellen.¹³⁵ Teil dieser In-Szene-Setzung sind auch Versatzstücke in anderen Panels wie Gartenzwerg oder Gartendarstellung.

Dramaturgisch ist das letzte Panel die idyllische Ruhe vor der Katastrophe, auch wenn Yelin hier einen Hinweis auf Kommendes hinterlässt: „Aber sie müssen verstehen, dass es falsch ist, in den Siedlungen zu bauen,“ lässt sie Yaakov Rechter hier sagen. Es ist das Kapitel vor dem größten Einschnitt in Marons Leben, der für sie aber auch für Israel eine Wende bezeichnet.

4.4 Terror

Amnon Rechter, der Sohn, berichtet als Stimme in **„Der Anschlag“** vom „schlimmsten Einschnitt“ im Leben Channa Marons, der am 10. Februar 1970 am Flughafen München-Riem stattfand.

„Der 10. Februar 1970 war vermutlich der schlimmste Einschnitt im Leben meiner Mutter. **Ima** hatte Proben für „Medea“ am Cameri unterbrochen, um nach England zu fliegen, zu einem Vorsprechen für „Anatevka“. Der El-Al-Flug hatte in München eine Zwischenlandung. Später erinnerte sie sich immer an die Augen des Mannes. „Schöne blaue Augen“. Und dann schrie er. Sie sah etwas Rundes in seiner Hand. Noch während er es hielt... ... explodierte es. Es dauerte mehr als drei Monate, bis wir unsere Eltern endlich in Tel Aviv wiedersahen.“¹³⁶

Das Kapitel mit dem kürzesten Text der Erzählstimme ist eines der intensivsten in der Biographie Channa Marons. Die zeitliche Distanz der gezeigten Ereignisse sind der Tag des 10. Februar 1970, wenige Stunden oder Minuten vor dem Attentat am Flughafen München-Riem bis drei Monate danach, als Channa Maron das Krankenhaus verlässt. Die erste Seite ist dem Attentat gewidmet, die zweite beginnt mit dem Moment unmittelbar danach. Die Quellen für das Kapitel waren neben Amnon Rechters Erzählung (sowie die anderer Familienmitglieder) auch zeithistorische Dokumente und Dokumentationen, die laut Barbara Yelin¹³⁷ auch in die Recherche dazu eingeflossen sind. Darüber hinaus stellte sich aber vor allem die Herausforderung, die Erzählung in Bildern zu Papier zu bringen.

¹³⁵ Zu Familiendarstellungen im Biedermeier siehe: Kräftner, Johann: Biedermeier im Haus Liechtenstein. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. München / Berlin / London / New York: Prestel 2006. S.33-65

¹³⁶ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.33-34

¹³⁷ Interview mit Barbara Yelin am 25.8.2018

Der Text der Stimme der Erzählung bis zum Anschlag ist auf das Notwendigste beschränkt. Neben zeitlich-biographischer Kontextualisierung wird darin die von Maron oft wiederholte Erzählung – dass der Attentäter „schöne, blaue Augen“¹³⁸ hatte, wiedergegeben. Die Ereignisse, deren Folgen und Konsequenzen, die Maron auf individueller Ebene zu tragen hatte, stehen in krassem Widerspruch zu dieser Erinnerung, die dem Anschlag völlig zuwiderlaufend und seltsam bedeutungsvoll erscheint. Eine über das Offensichtliche hinausgehende Konnotation wird hier nicht angeboten, im Gegenteil. Yelin macht die Augen des Attentäters nicht zum bildlichen Thema (wie das im Storyboard noch so zu sehen ist), seine Person wird der Individualität beraubt und fratzenhaft in Schwarz- und Grautönen, mit aufgerissenem Mund gezeigt (Abb.17, Plakat). In dieses Panel des Schreis ragen aus der unteren Reihe die Strahlen der Detonation bis in die Körper der Dargestellten und die Hand, die die Granate hält, so als ob sie die Folgen der Explosion – rückwirkend – schon in sich tragen würden. Ab dem Schrei ist die Zeit in den Panels verdichtet, auch der Zeichenstil, der noch skizzenhafter und fahriger wird, verstärkt diesen Eindruck. Die Beschreibung der Augen aus Marons Sicht wirkt fast wie eine Metapher für alles Vorhergegangene, mit dem Schrei bricht diese Realität, und die Zeit danach setzt an. Der Widerspruch dieser zwei aufeinanderfolgenden Sätze (Blocktext: „Schöne blaue Augen.“ Und dann schrie er.“ Sprechblase: “Das ist ein Anschlag! Wir werden euch töten!“) wirkt in der Erzählung als Bruch, als Grenze. Es gibt ein Davor und ein Danach, das Attentat als Grenzziehung in der Biographie Marons, sprachlich markiert und auch durch das Fehlen einer Sprechblase für den Attentäter, die Schrift in dunklem Rot. Die Erinnerung an die Augen erscheint so in ihrer Widersprüchlichkeit, wider das Passierte, vielleicht auch den Zweck seines – des Attentäters – Daseins. Das Widersprüchliche des Empfindens nur einen Sekundenbruchteil vor dem Horror macht auf einer nicht-kognitiven Ebene erst Sinn. Es sind Ereignisse, die sich in das Gedächtnis von Opfern traumatischer Erlebnisse graben, deren Erinnerung ein nicht-intentionierter Eindruck.

4.4.1 Individuelle und allgemeine Bedeutung

Die Ereignisse am 10. Februar 1970 gehen über das individuelle Erleben hinaus. Die in den Transitraum eingedrungene palästinensische Terrorgruppe hatte eigentlich vor, die Maschine nach Libyen zu entführen, scheiterte aber am israelischen Piloten der Maschine, der die Attentäter in einen Kampf verwickelte. Als die Granate in der Hand eines der drei Terroristen explodierte, wurde neben Maron auch er sowie weitere neun Personen (inklusive der

¹³⁸ So erzählt Maron dies auch im Artikel Malte Herwigs: <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 25.8.2018)

Terroristen) teils schwer verletzt. Eine zweite Granate wurde von einem weiteren Attentäter in den vor dem Transitraum wartenden Bus geschleudert und tötete einen israelischen Passagier. Die überlebenden Attentäter wurden nicht vor Gericht gestellt, sondern stattdessen ausgewiesen.¹³⁹ Mit diesem Attentat eröffnete sich eine Reihe palästinensischen Terrors auf europäischem, im speziellen Fall deutschen Boden¹⁴⁰, die schließlich 1972 während der Olympischen Spiele ihren Höhepunkt fand. Durch das Nachzeichnen des Anschlags im Leben Channa Marons wird einem dieser Terrorakte ein individueller Ablauf, eine perspektivische Sicht, die für gewöhnlich nicht Teil der Berichte ist, verliehen. Aus distanzierterem, mittelbarem Bericht wird so unmittelbare Darstellung.

Im Storyboard erzählt Yelin Geschehnisse vor dem Attentat wie sie in einem der Artikel zu finden sind, nämlich dass Maron mit dem Piloten gemeinsam Kaffee getrunken und ihm Spielsachen für ihre Kinder gezeigt hätte.¹⁴¹ Diese Form der Interaktion mit dem Piloten wird später zugunsten eines förmlicheren Gesprächs aufgegeben. (Er bleibt dennoch stark in den Bildern präsent, schließlich war er derjenige, der die Entführung verhinderte.) Yelin ändert hier die Geschichte ab und ersetzt eine individuelle, spezifische Erzählung durch eine sehr viel allgemeinere. Nicht das Gespräch an einem Stehtisch über drei Stoffhasen für ihre Kinder, sondern die allen bekannte Warterei im Transitbereich steht nun zu Beginn sowie ein Panel mit der Ansicht des Flughafens München-Riem.¹⁴² Das Geschehen wird so stärker in München verortet und als Hinweis auf die folgenden Terrorattentate kontextualisiert.

In den Panels der Seite ist kein wirklich individualisiertes Gesicht gezeigt – am ehesten findet man dieses noch im entsetzten Ausdruck Channa Marons, die ja im Verlauf nachvollziehbar bleiben muss – viele der Abgebildeten sind in Rückenansicht oder nur skizzenhaft gezeigt. Eine über die individuelle Tragödie hinausgehende Bedeutungsebene wird so eröffnet. Das Attentat hätte jedeN treffen können. AttentäterInnen haben aber auch ihren Anspruch auf Darstellen ihrer Individualität, ihres Mensch-Seins, verwirkt. Die Explosion selbst ist gleißendes Licht, das die umliegenden Panels durchbricht, dessen hellster Punkt im Zentrum mit weißer Farbe zusätzlich gehellt wird und stark mit den umgebenden dunklen Grautönen kontrastiert.

¹³⁹ <https://www.welt.de/fernsehen/article108306622/Deutschland-haette-vor-der-PLO-gewarnt-sein-muessen.html> sowie <https://www.zeit.de/1970/07/terror-in-riem> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)
Eine detaillierte Beschreibung des Ablaufs findet sich auf: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45202532.html>
¹⁴⁰ 10., 17. Und 21. Februar 1970 mit insgesamt 48 Toten, siehe Kraushaar, Wolfgang (Die Welt, erschienen 22.9.2012) https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article109396938/Elf-Tage-im-Februar.html (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁴¹ <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45202532.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁴² Yelin hat das alte Eingangsgebäude sowie den Tower und übrige Gebäude zu einer Ansicht zusammengesetzt, wie Ansichten aus 1971 zeigen: <https://oldthing.ch/AK-Muenchen-Riem-Flughafen-Tower-mit-Abfertigungshalle-0021132548> sowie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Airport_Munich-Riem2.jpg (Copyright Florian Schütz / Wikimedia Commons) (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Skizzenhaft sind auch Marons Gesicht und ihr Körper, der von der Druckwelle davongetragen wird, zu sehen. Die Zeit zwischen dem Anstellen zum Bustransport bis zur Explosion hat Yelin beschleunigt. Während zuvor ein über Minuten gehendes Geschehen gezeigt wird, verdichten sich danach fünf Panels auf wenige Sekunden. In beinahe filmischer Schnitttechnik werden augenblickhafte Subject-To-Subject¹⁴³ – Einstellungen gezeigt, die wie im Sekundentakt zu passieren scheinen. Dazwischen wird abgeblendet. Selbst hier legt Yelin auf Authentizität wert: Maron wird, wie auch in Berichten zu finden ist, durch die Druckwelle eine Treppe hinuntergeschleudert und von einer Wand mit Heizkörper gestoppt, wo sie liegen bleibt.¹⁴⁴ Im nächsten Panel werden die Davonlaufenden zu skizzenhaften Pinsel- und Bleistiftstrichen. Das Licht der Explosion ist nun zu pastellartigem Rauch geworden, der sich in Schwaden die Decke entlangzieht.

Yelin entpersonalisiert diesen Anschlag in gewisser Weise, indem sie auf alles stark Individualisierende und Einzigartige an diesem Anschlag (wie das Gespräch im Café) so weit wie möglich verzichtet. Dadurch gewinnt die Erzählung Bedeutung, die über diesen Vorfall hinaus geht. Bis zum 21. Februar 1970 sollten weitere Attentate folgen, insgesamt wurden 48 Menschen getötet, von der Terrorgruppe derselben drei Männer verübt. Vielleicht ist es das Mithereinnehmen der anderen, individuellen „schlimmsten Einschnitte im Leben“, wie Amnon Rechter es nennt, die diesen Anschlag repräsentativ für viele andere machen können. Das Zeigen allgegenwärtiger, alltäglicher Abläufe und das Nicht-Zeigen individueller Gesichtszüge eröffnet aber auch die Möglichkeit persönlicher Betroffenheit auf Seiten der Lesenden durch Empathieleistung.

4.4.2 Farbe, Zeit und Panelorganisation (Abb.17, untere Hälfte)

Die folgende Seite ist die einzige, in der Yelin die Panelstruktur zugunsten einer ganzseitigen Konzeptionierung – eines *Bleeds* – aufgibt, in die Stationen der Erzählung in chronologischer Folge, Kontextualisierung des Geschehens und Rückblenden in die Zeit vor dem Attentat integriert werden. Die Erzählstimme ist hier nicht mehr in Blocktext sondern in miteinander durch Linien verbundenen Sprechblasen zu finden. Signifikant, auch für die Erzählstimme, sind Komposition und farbliche Gestaltung.

¹⁴³ Der Begriff referiert auf McClouds Liste an inhaltlicher Panelsequenzierung und rezipientInnenseitige Closure-Leistung. Siehe McCloud, Scott: Understanding Comics. 2006.

¹⁴⁴ Eine Beschreibung mit Zitaten Marons findet sich unter:

<https://www.welt.de/kultur/kino/article128588893/Wie-Puenktchen-in-das-Attentat-von-Muenchen-geriet.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018) Der Heizkörper ist im Bild der liegenden Maron auf der nächsten Seite zu sehen.

Der Körper der verletzten Channa Maron ist am oberen rechten Bildrand zu sehen. Obwohl er in der bildlichen Erzählung fast noch mehr der vorherigen Seite zugehörig ist, wird er hier zum Vorzeichen der nächsten, denn er ist Bedingung für alles Folgende. Marons Körper liegt, wie im Text zu lesen, in seinem eigenen Blut, das sich wellenartig umrandet nach unten über die ganze Seite ausbreitet, zuerst in dunklem, fast schwarzem Blau und dann nach unten heller werdend. Während das Geschehen zuvor stakkatoartig ablief, ist hier ein Innehalten festzustellen, das von diesem Körper ausgeht, der auch im Gegensatz zu den laufenden Personen des Panels der Seite zuvor steht. Yelin zeigt diesen Körper zweimal auf dieser Seite: am oberen Bildrand und dann nochmals in einer Szene, als die Sanitäter Maron finden. Ihr rechtes Bein, das später amputiert werden muss, ist zerfetzt. Yelin zeigt einmal nur das unversehrte Bein, unter dem das verletzte verschwindet, die Blutlache ist Hinweis genug. Falls der/die Leserin hier noch nicht um die Folgen des Anschlags weiß, so wird im Erzähltext explizit darauf verwiesen. Im kleineren Bild, das wie hinter einer dunklen Nebelwand erscheint, liegt Maron vor dem Heizkörper, der ihren Körper stoppte. Am unteren Ende der Beine hat Yelin eine schwarzrote Blutlache gemalt – der direkteste Hinweis auf die schwere Verletzung. Dasselbe Blau, von dem auch Rechter erzählt und in dem, nach Marons Erinnerung, alles verschwamm, nimmt die ganze Seite ein. Durch das Blau wird die folgende Zeit (auf der letzten Seite erfährt der Leser/die Leserin, dass es sich um mehr als drei Monate handelt) in eine zusammengehörende, in sich verschwimmende Einheit gebracht, wie eine Stimmung, die jedes Geschehen, das in einzelnen Bildern wie durch einen Schleier auftaucht, überlagert – „Etwas in ihr zerbrach. Sie fiel in tiefe Depression. Die Wochen vergingen,“ erzählt Rechters Stimme hier. Aus LeserInnensicht ist hier ein Dämmerzustand markiert, das Schweben zwischen Leben und Tod, die Depression und das Trauma, in dem Maron die folgenden Monate erlebte, und die auch die Tonalität und Färbung der Stimme Rechters erreichen.¹⁴⁵ Yelin hat ihre Rechercheergebnisse einfließen lassen – Erich Kästner besucht sie¹⁴⁶ und sie erhält „Millionen von Briefen aus Israel“, darunter auch den des israelischen Soldaten, der selbst ein Bein verloren hatte¹⁴⁷. Schließlich ist der hellste Teil des Bildes rechts unten der Abschluss, der inhaltlich wieder nach Israel und zum Theater zurückführt.

Während die Zeit in den Panels des Attentats in wenigen Minuten oder gar Sekunden abläuft, vergeht die Zeit auf der Seite danach schleppend, sich überlagernd und uneinheitlich,

¹⁴⁵ Die Konnotationen zu Blau sind hier v.a. die Dunkelheit der Nacht, aber auch das Blau der Augen, die Maron im Attentäter sah. Der Leser/die Leserin sind hier zur Assoziation aufgefordert und je nach Vorerfahrung werden diese auch gemacht, allerdings sind diese individuell und können nicht allgemeingültig festgemacht werden.

¹⁴⁶ Worauf die Stimme der Channa Maron im ersten Kapitel bereits verwiesen hatte.

¹⁴⁷ <https://www.welt.de/kultur/kino/article128588893/Wie-Puenktchen-in-das-Attentat-von-Muenchen-geriet.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

verschiedene Schichten überlagern einander. Yelin hat die Zeitstruktur auf andere Weise bereits auf Seite 22 („Die jüdische Brigade“) durchbrochen. Durch das Umblättern erfährt die Erzählung hier eine Pause. Auf der Verso-Seite muss sich der Leser/die Leserin erst wieder orientieren, da sich die Figur der Channa Maron entgegen der Leserichtung am rechten oberen Bildrand befindet – danach folgt das nächste Bild mit der Rettung Marons am linken Bildrand, von wo die erste Sprechblase mit der Erzählung ausgeht. In der linken oberen Bildecke ist dazu mehr frei gebliebenes Papier, das ganzseitige Panel breitet sich wellenartig von der Figur Marons von rechts oben nach unten aus, unkontrolliert und spontan, als eine Art Desorientierung, wie sie auch nach einem erlittenen Trauma erfahren werden kann, in der Sinnstiftendes erst wiedergefunden werden muss. Dieses Durchbrechen der Panelstruktur ist in diesem Comic singulär, Yelin hat aber in ähnlicher Weise schon in anderen Werken gearbeitet: In „Der Sommer ihres Lebens“, das die Geschichte einer Frau im Altersheim sowie in Rückblenden deren Leben erzählt, löst Yelin die Panelstruktur auf einer Doppelseite auf und lässt einzelne Linien durch die Ereignisse führen (Abb.18). Während bei Marons Geschichte der verletzte Körper Ausgangspunkt ist, ist es hier die Frau im Rollstuhl, die an einem Brettspiel sitzt. Die einzelnen Szenen ihrer Lebensabschnitte nehmen die Struktur des Brettspiels an, indem Pfeile zwischen Bildern gesetzt sind, aber wie im Spiel mehrere Varianten der Abfolge möglich sind.¹⁴⁸ Dass sich die Panelstruktur auflöst und mit ihr die Struktur von Zeit und Raum, ist auch Markierung für das Auflösen von Erzählstruktur. Nicht mehr die wahrnehmbaren, einzeln aufeinander folgenden, strikt voneinander getrennten Panels geben eine narrative Struktur vor, sondern der Leser/die Leserin ist gezwungen, sich auf die deviante Form einzustellen. Das ist aber nur möglich, wenn zuvor eine „Gewohnheit“, eine Normalität mittels Panelabfolge und -struktur geschaffen wurde, was Yelin sehr stringent durchzieht. Die Panels der übrigen Seiten variieren zwar bisweilen in der Größe, doch wird die prinzipielle Organisation nie in Frage gestellt und nur selten durchbricht eine Darstellung die Grenzen ihrer Rahmung.

Das radikale Aufbrechen eines Panels, in dem die Form über die Begrenzung des Einzelbildrahmens hinausgeht, ist im folgenden Kapitel zu finden – und steht mit diesem vorhergehenden in ursprünglichem, innerem Zusammenhang.

¹⁴⁸ Interessanterweise ist auch hier die im Rollstuhl sitzende Frau wie bei Channa Maron am Endpunkt – was selbstverständlich auch Zufall sein kann, aber doch auffällt.

4.5 Medea

Das auf den Anschlag folgende Kapitel „**Medea**“ wird von Uri Ofer, dem geschäftlichen Leiter des Cameri von 1967 bis 1986, erzählt. Channa Maron kehrt drei Monate nach dem Attentat nach Tel Aviv und schließlich ans Theater zurück.

„Nach dem Anschlag kam nur noch Yaakov an Channa heran. Channa hatte sich über Monate in ihr Haus nach Herzliya zurückgezogen. Yaakov machte Übungen mit ihr, um sie an die Prothese zu gewöhnen, die sie „Christine“ nannten. Aber sie zeigte sich niemandem, außer ihm und den Kindern, bis er sie überzeugen konnte... an einer Benefizlesung im Saal des Habimah teilzunehmen, im Juni 1970. Sie trug einen Monolog aus „Maria Stuart“ vor. Und letztlich war es das Spielen selbst... das Channa wieder aufrichtete. Sechs Monate später nahmen wir die Proben an Senecas „Medea“ wieder auf, die seit ihrer Verwundung unterbrochen waren. Channa nutzte ihre furchtbare Erfahrung... um den Charakter Medeas zu gestalten, und deren Hass zu verwandeln in die Einsicht... dass es einen anderen Weg als die Rache geben muss. 1973 war das Jahr des Jom-Kippur-Kriegs, der die politische Stimmung nachhaltig veränderte. Wir trafen uns oft freitags mit allen Schauspielern in Channas Haus in Herzliya und diskutierten die Nachrichten. Es war der vierte arabisch-israelische Krieg. Israel hatte gesiegt, aber es gab große Verluste auf beiden Seiten. Für viele markierte er das Ende der Illusion, dass Israel unverwundbar sei. Wir sprachen darüber, wie man in diesen Zeiten gutes Theater macht, über unsere Rolle in der Gesellschaft, und wie man mit dem Krieg und mit der Zensur umgehen sollte. Seit dem Anschlag war Channas kritisches Engagement stetig gewachsen. 1976 besuchte der Schriftsteller Arthur Miller unsere Inszenierung seines Stücks „Alle meine Söhne“. Ein Kriegsdrama über die Konsequenzen persönlicher Entscheidungen. Ich saß neben Miller und konnte genau sehen, dass er keinerlei Erwartungen hatte. Bis zu dem Moment, als er Channa spielen sah. Wir feierten danach alle zusammen auf einem Empfang bei Leah und Yitzhak Rabin. Miller hielt eine Rede. Channa war mehr als 35 Jahre Teil des Cameri-Theaters. 1980 sollte sie das feste Ensemble verlassen, um sich an neuen Projekten zu probieren.“¹⁴⁹

Yelin baut hier zwei Teile zusammen, Dreh- und Angelpunkt ist das Jahr 1973, das Jahr des Yom Kipur-Krieges und das Jahr der Ehrung Channa Marons um ihre Verdienste als israelische Schauspielerin.

Bis zum alles andere dominierenden Medea-Bild ist in der ersten Panelreihe eine schrittweise, knappe aber stetig steigende Verlaufskurve, die Maron vom Rollstuhl im Garten ihres Hauses bis zum Wieder-Aufstehen aus diesem auf einer Bühne zeigt.¹⁵⁰ „I’m a stander, not a sitter“ ist sie immer wieder zitiert worden, in besonderem Maß hatte auch die Bühne bzw. die Rolle, die sie dort verkörperte, damit zu tun.¹⁵¹ In der zweite Reihe wird nach dem ersten Panel die Struktur aufgebrochen, doch anders als im letzten Kapitel (Abb.19, Plakat). Maron steht im ersten Bild als Medea in der Schlusszene auf der Bühne, erkennbar nur an Kostüm und Position im Zentrum der Bühne. Es ist die Szene, in der Medea ihren zweiten Sohn tötet und Iason, ihr Ehemann, der sie verlassen hat, und Vater ihrer Kinder um das Leben des Kindes fleht. Medea

¹⁴⁹ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.37-38

¹⁵⁰ Davon gibt es verschiedene Versionen, die Alternative ist der Monolog in „Medea“, siehe: <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maroon.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁵¹ Siehe: <https://www.goethe.de/ins/il/de/kul/sup/vae/20890046.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

entflieht nach der Tat in einem von Drachen bzw. Schlangen gezogenen Wagen gegen Himmel. Als BetrachterIn sieht man von links oben auf die Bühne, das Panel ist aus einer ZuschauerInnenperspektive konstruiert.¹⁵² Dann folgt eine mehr als halbfigurige Dreiviertelansicht¹⁵³, der Panelrahmen und jeglicher räumliche Bezug sind aufgegeben. Im nächsten Bild ist sie in halbfiguriger Nahaufnahme und zu sehen. In jeder dieser Einstellungen steigern sich Gestik und Mimik Marons als Medea von reduziert bis zu einem intensiven mimischen Ausdruck, den Yelin sowohl farblich als auch in der Textur der Linienführung umsetzt. Aus skizzenhaften Schemen wird eine in ihrer Rolle als Medea wahrnehmbare Channa Maron, das Gesicht expressiv und mit halbgeöffnetem Mund, die Arme und Hände bereits mit offenen Linien skizziert. Im dritten Bild hat Yelin schließlich dem immer offenen, schnellen und skizzenhaften Strich noch mehr Eigendynamik verliehen, die Linien werden eigenwilliger und expressiver, gehen über die angedeuteten Konturen hinaus bzw. verstärken diese durch oftmaliges Nachziehen, unkontrollierbar wirkend, wie Medea selbst. Der Blick des/der BetrachterIn pendelt zwischen Mimik (den nach oben gerichteten, stark konturierten Augen, dem aufgerissenen Mund, aus dem der Schrei „...dahin stoße ich das Schwert“ tönt) und Gestik (den gefalteten Händen) hin und her. Das Gesicht tritt aus den sehr flüssig gemalten, mit expressiven Strichen Tiefe verleihenden Haaren hervor. Die dunkle Kleidung verstärkt diesen Eindruck. Die Handhaltung ist für das Führen eines Schwertes, eines Dolches oder Ähnlichem unerwartet, noch dazu ist dieses auch nur durch die Andeutung eines Schafts zu erkennen. Die gefalteten Hände, auch in Zusammenspiel mit dem nach oben gerichteten Blick und dem aufgerissenen Mund, würden auch als ein an eine imaginäre Autorität gerichtetes Flehen interpretierbar sein: entweder um Beistand von Hekate, deren Priesterin sie ist zu erleben oder doch ein an Iason gerichtetes, den Ehemann, der ohne ihre Zauberkünste das Goldene Fließ alleine nicht zu stehlen vermocht hätte, schließlich kann es dem Schicksal selbst gelten, die Unentrinnbarkeit der Spirale von Rache und Gewalt zu beenden.

Beim Heranziehen der Storyboards (Abb.20) ist zu erkennen, dass die erste Szene für Medea ursprünglich als kniende Maron konzipiert war. Das folgende Bild zeigt auch, dass Yelin als Vorbild für die Bilder zu Medea das Foto, das auch Polonsky für sein Plakat verwendete, heranzog¹⁵⁴ und nah am Original bleibt, wenn sie auch die Körperposition von frontal auf Dreiviertelansicht nach rechts ändert, also der Kopfdrehung anpasst, was einen stringenteren Aufbau nach rechts hin ermöglicht. Die Aufgabe einer am Boden sitzenden oder knienden

¹⁵² Yelin gab auf Nachfrage an, dass ihr Fotos aus dem Archiv des Cameri zur Verfügung standen.

¹⁵³ Etwas, das man auch mit der amerikanischen Einstellung vergleichen könnte, die verwendet wird, um die Gestik der Arme noch mit im Bild zu haben.

¹⁵⁴ Möglicherweise ist hinter diesem Foto ein früherer Entwurf zu finden, graue Farbe am linken Rand des Fotos deutet jedenfalls darauf hin.

Medea im ersten Panel zugunsten einer Bühnenansicht ermöglichte eine Dramatisierung der Szene- einerseits von Fern- auf Nahsicht bzw. Totale auf Nahaufnahme, dynamisiert sie durch zunehmende Mimik und Gestik, die sich dann auch in den zeichnerischen und malerischen Mitteln widerspiegeln kann. Diesem optischen Aufbäumen folgt in der nächsten Reihe am linken unteren Bildrand der Zusammenbruch. Yelin unterstützt die Szene mit Reihen anonymer ZuschauerInnen im Publikum, die mit geweiteten, starren Blicken, man meint fast starr vor Entsetzen über die Echtheit Marons Darstellung der Medea, auf die vor ihnen liegende Figur schauen. Diese liegende Figur erinnert an den verletzten Körper der Channa Maron im vorigen Kapitel.

„Ich sah in Medea die Möglichkeit, meinen Hass auf alle Gewalt auszudrücken, auf der ganzen Welt“, sagte sie jetzt“, und: „Ich protestiere gegen alles, was Medea repräsentiert“, weiters „Oh, wie ich Gewalt hasse.“¹⁵⁵ Medea wird als *turning point* beschrieben – vor dem Attentat hätte sie Schwierigkeiten mit der Rolle gehabt, denn „Fanatismus, Gewalt und Blutvergießen sind nicht Teil meines Lebens“.¹⁵⁶ Gewalt und Hass waren in Marons Leben eingedrungen, hatten sie ein Bein verlieren lassen, genauso wie in den 1970ern eine Reihe von Attentaten, Flugzeugentführungen und eine weitere kriegerische Auseinandersetzung mit den arabischen Nachbarn im Yom Kipur-Krieg stattfand. Einen vorläufigen Höhepunkt sollte später die Erste Intifada¹⁵⁷ von 1987 bilden. Medea verkörpert den blinden Rachedanken schlechthin, der bereit ist, alles zu tun, um das Ziel seiner Rache zu zerstören, es zu treffen, wo es am stärksten schmerzt, ohne Rücksicht auf die eigene Person, sogar die eigenen Kinder dafür opfernd. Die Parallelen zu zeithistorischen Entwicklungen sind evident und werden von Yelin, in Abstimmung mit der weiteren Biographie Marons, vorangetrieben. Auf der persönlichen Ebene sind es die ersten vier Panels der nächsten Seite (Abb.19, Plakat), auf der sie mit leeren Augen (die der Zuschauer der Seite davor) in den Spiegel blickt, die Perücke der Medea abnimmt und sich das Gesicht wäscht. Es kann auch als Metapher für die Abkehr von der Haltung Medeas gedeutet werden, ein Abstreifen von Hass und Verachtung, die schlussendlich in Selbstzerstörung enden. Yelin setzt nicht nur die Rolle der Medea, sondern auch die Szenen

¹⁵⁵ Yelin, Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.37

¹⁵⁶ Dies erinnert sowohl an die schon erwähnte Aussage Marons, dass sie nur spielen könne, was auch in ihr sei, sowie an die Stanislawski-Methode, mit der Maron bereits in ihrer Frühzeit am Habimah und in ihrer Ausbildung in Berührung kam: „Nur was Schauspieler erleben, können sie verkörpern“ (Zitat Stanislawski, siehe: Roselt, Jens: Seelen mit Methode. Die Schauspieltheorien vom Barock bis zum Postdramatischen Theater. Berlin 2005. S.232)

¹⁵⁷ Intifada von arabisch انتفاض , *intifad*: sich erheben, abschütteln, bezeichnet gewalttätige Aufstände von Palästinensern bzw Auseinandersetzungen zwischen Palästinensern bzw. Hamas-Anhängern und der Israelischen Armee zwischen Dezember 1987 und ca. 1991. Einen Überblick über die Erste Intifada und dem Osloer Friedensabkommen ist zu finden unter: <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45071/intifada-und-oslo> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

nach dem Auftritt ein, um eine innere Entwicklung Marons zu komprimieren. Maron sitzt schockiert vor dem Spiegel, sieht sich als Medea und reflektiert die Rolle, die darin enthaltenen treibenden Emotionen, Dynamiken und Haltungen. Das Ablegen und Reinigen wird zur bewussten Handlung, zur Katharsis, mit der sie sich dagegen entscheidet, einen hasserfüllten Weg einzuschlagen.

Yelin hatte zuvor bereits in „Gift“ zeichnerische Mittel eingesetzt, um anhand bildlicher Metaphern die Bedeutung des Geschehens zu steigern: In „Gift“ setzt Yelin eine bildliche Metapher ein, um so etwas wie ein Motiv oder eine psychologische Erklärung für die Taten Gesche Gottfrieds, vielfache Mörderin (unter anderem ihrer Kinder, Ehemänner und anderer Verwandte und Freunde, insgesamt von 15 Personen), zu geben (Abb.21). In den Blocktexten ist von der Unfähigkeit der Gesellschaft die Rede, unfähig zu erkennen, dass sie „eine an Seele und Geist kranke Frau“ vor sich hatte, da es ein Eingeständnis gewesen wäre, „einem erschreckend offenkundigen Mordwüten gleichgültig gegenübergestanden zu haben.“¹⁵⁸ Als Konsequenz hätte man Gesche Gottfried zu einer kalten und berechnenden Mörderin „gemacht“. Yelin zeigt in den Panels zu dieser Erzählung Bilder eines vor einen Wagen gespannten Pferds, auf das der Mann auf dem Kutschbock mit der Peitsche einschlägt. Das Pferd senkt den Kopf immer wieder, versucht den Peitschenhieben auszuweichen. Nach dem letzten Peitschenhieb bricht das Pferd aus, steigt hoch und geht mit dem Wagen und dem Mann darauf durch. Der Text unter den Peitschenhieben lautet „Darum blieb ihnen nichts anderes ... als in Gesche Gottfried eine kalt berechnende ... und aus egoistischem Antrieb mordende Frau zu sehen ... die voller Arglist über Jahre ihre Mitwelt getäuscht hatte.“¹⁵⁹ Im Bild danach, das keinen Captiontext hat, geht das Pferd schließlich durch, in dem darauf folgenden Panel galoppiert es davon.¹⁶⁰ Anders als bei Maron/Medea wird hier ein dem Inhalt des Textes in den Captions eigentlich gegenläufiges Narrativ gezeichnet, das die wahre Geschichte hinter der bürgerlichen Fassade entlarven soll. Wie auch Medea hat Gesche ihre Kinder ermordet, wenn auch in völlig anderen Zusammenhängen und auf vollkommen andere Art und Weise. Doch hier tun sich doch Parallelen auf, wenn auch bei Gesche eine an Geist und Seele kranke Person und mit Medea eine von blinder Rachsucht Getriebene nebeneinander stehen.

4.5.1 Der Yom-Kipur-Krieg

Yelin steht auch hier wieder vor der Aufgabe, neben dem biographischen Erzählen den Lesenden und Betrachtenden Hintergründe zu vermitteln, die zum Erfassen und

¹⁵⁸ Meter/Yelin: Gift. S. 106-107

¹⁵⁹ Meter / Yelin: Gift. S. 108-109. Jede Pause (...) markiert den Wechsel zu einem neuen Panel.

¹⁶⁰ Meter / Yelin: Gift. S. 108-109

Kontextualisieren des Geschehens notwendig sind und, um die Verbindungsstränge zur Biographie Marons aufzuzeigen. In diesem Kapitel ist es der Yom Kipur-Krieg, der am 6. Oktober 1973 als Überraschungsangriff auf Israel geführt wurde. Bis zum 22. bzw. 24. Oktober 1973, also in nicht ganz zwei Wochen, starben auf beiden Seiten ca. 22.700 Menschen.¹⁶¹ Yelin verbindet die Ereignisse dieses Krieges auf zweifache Weise mit der Biographie: einerseits mit einem zusehends politischen Engagement von Seiten Marons und andererseits mit Arthur Millers Theaterstück „Alle meine Söhne“.¹⁶² Der Krieg erscheint wie auch in anderen Kapiteln, indem einzelne Panels (Abb.19, 2. Panelreihe von unten) mit Sujets unterschiedlicher Aspekte des Krieges zwischen die Panels, die die Biographie erzählen, gesetzt werden. Diese sind nicht nur inhaltlich von den anderen unterscheidbar, sondern werden von Yelin zusätzlich farblich in (unterschiedlichen Nuancen von) Blau¹⁶³ markiert.

Im Storyboard ist das Foto, das als Vorlage für das erste der beiden Yom Kipur-Krieg Bilder dient, zu sehen (Abb.20). Eine Recherche im Internet zeigt, dass es auf ein größeres zurückgeht (Abb.23), genauso wie das zweite Bild, das auf ein Foto mit ägyptischen Kriegsgefangenen zurückgeht (Abb.22).¹⁶⁴ Beide sind Teile eines jeweils größeren. Yelin hat diese Bilder aber nicht einfach nur übernommen, sondern diese mittels Ausschnittes bearbeitet. Das erste Bild zeigt im Original die Folgen des Krieges hinsichtlich Zerstörung der Infrastruktur. Es ist aber nicht das Reißerische, was Yelin dann schließlich zeigt, wie das am Masten hängende Auto, sondern kaum erkennbare Fragmente von Gebäudestrukturen, die noch zusätzlich im umgesetzten Panel weiter verfremdet werden. Im anderen Bild ist der Ausschnitt so gewählt, dass anstelle von drei Gefangenen und zwei Soldaten zwei Gefangene und ein Soldat rechts gezeigt werden, der, wie auch auf dem Foto, den Gefangenen am Arm hält. Dahinter ist schemenhaft eine weitere Person gesetzt anstelle des Wüstenhintergrunds. Ein direktes Übernehmen der Fotos wäre einerseits größenmäßig nicht sinnvoll gewesen, da das Dargestellte zu klein geraten wäre, andererseits sind die dramaturgischen Eingriffe, Verfremdungen und Adaptionen durchaus stringent mit kompositorischen Ansprüchen. Das Auge soll nicht durch permanent wechselnde Größenverhältnisse aus dem Fluss der Erzählung gerissen oder überfordert werden, sondern die inhaltlichen Bezüge beachten. Yelin wählt ein Bild, das nichts außer Trümmer zeigt und ein Bild, in dem israelische Soldaten ägyptische Gefangene mit

¹⁶¹ Zu den Einzelheiten wie auch zur Unsicherheit der genauen Opferzahlen siehe: <http://www.bpb.de/internationales/asien/israel/45062/jom-kippur-bis-libanon-krieg> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁶² Im Original „All My Sons“, 1947. Die erste deutsche Übersetzung „Alle meine Söhne“ erschien 1948.

¹⁶³ Man gewinnt als LeserIn den Eindruck, Yelin würde je nach Art des Schreckens auch unterschiedlich gefärbte Blautöne verwenden.

verbundenen Augen abführen. Israel hatte den Krieg gewonnen, jedoch waren auf beiden Seiten viele Tote zu beklagen – wie auch im Textblock zu lesen ist. „Das Ende der Illusion, dass Israel unverwundbar sei“ ist auch Thema der Gespräche, wie man im nächsten Panel erfährt. Eine Desillusionierung, die im Stück „Alle meine Söhne“ wieder aufgegriffen wird. Yelin lässt die letzte Panelreihe mit einem Close-Up von Marons Gesicht in der Rolle der Kate Keller in der Aufführung von Arthur Millers Stück beginnen. Der Leser/die Leserin wird erst im nächsten Panel darüber aufgeklärt, dass es sich nicht mehr um die Szene eines Gespräches unter Freunden handelt, sondern bereits um den Text einer Rolle. Yelin spinnt hier eine Verbindung mit dem Krieg, der auch in Millers Stück evident ist und der darin „über die Konsequenzen persönlicher Entscheidungen“, wie der Blocktext es beschreibt, handelt. „Alle meine Söhne“ thematisiert schließlich auch den Wert von Leben im Krieg, das Aufrechnen von Profit und Verlust, dem Verweigern vom Übernehmen von Verantwortung und dem Tragen der Konsequenzen des eigenen Handelns. Yelin lässt Maron hier die Stelle sagen, in der sie fragt, was der Tod des Sohnes, der mit dem Flugzeug abgestürzt war, im Krieg bedeutet hätte: „Ein Stein, der ins Wasser fiel?“¹⁶⁵ In Millers Stück hatte der Vater defekte Teile für die Flugzeuge verkauft, mit denen der Sohn im Krieg abgestürzt war. Die Stimme Ofers erzählt vom „kritischen Engagement“ Marons, das seit dem Anschlag gewachsen wäre, doch stellt hier Yelin mehr in den Raum. „The 1970s were years of awakening. Israeli theater started to express doubts about the Zionist dream and the means of its realization. This were the sobering years of self-awareness, both for the arts and for Israeli society as a whole. (...) The wars, the continuous bloodshed, financial and economic difficulties, and day-to-day worries took over.“¹⁶⁶ Bezüge zum Stück „In die Felder“ von 1948 während des Unabhängigkeitskrieges sind offensichtlich und verbinden sich als wiederkehrende Auseinandersetzung mit derselben Fragestellung unter geänderten historischen Vorzeichen. Auch hier hat Yelin mit dazwischengesetzten, in Graublau gehaltenen Bildern, die in derselben Weise bearbeitet wurden, operiert (Abb.24): es sind dies die Bilder BenGurions bei der Unabhängigkeitserklärung (Abb.25), einer Ausgabe der New York Times (Abb.26) und zwei Bildern des Unabhängigkeitskrieges (Abb.27, Abb. 28), die genauso dokumentiert sind. Die Folgen des Sechs-Tage-Krieges waren eine Besetzung, mit deren Konsequenzen die Israelis nun leben mussten – Anschläge, wie der am 10. Februar 1970 und später, aber auch Folgekriege und schließlich eine Erste Intifada einige Jahre später. Es steht die Frage im Raum, wieviel das Festhalten an einem „Groß-Israel“ kosten würde, wieviel man bereit wäre, dafür zu opfern.

¹⁶⁵ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.38

¹⁶⁶ Avigal, Shosh: Patterns and Trends in Israeli Drama and Theater, 1948 to Present. In: Ben-Zvi, Linda: Theater in Israel. University of Michigan Press. 1999. S.11

„Alle meine Söhne“ ist die rhetorische Frage, die am Ende des Kapitels gestellt wird. Sie ist der biographischen Geschichte Marons unterlagert, in der Miller sich von ihrer Darstellung der Kate beeindruckt zeigt. Schließlich ist auch hier die Authentizität Yelins nachvollziehbar. Sie verwebt zeitgenössische Aufnahmen mit subjektiven Bildern der Erinnerung der Erzählenden miteinander und schafft so eine perspektiv erzählte Rekonstruktion der Geschehnisse. Im letzten Bild ist wiederum die Reduktion auf das Wichtige und Notwendige erkennbar, wo sie in ihrer Darstellung eine Szene heranzoomt, um so die Perspektive einer Person einzunehmen, die tatsächlich beim Geschehen zugegen war: Die Person am linken Bildrand im Foto wurde weggelassen, stattdessen wird Henry Miller in den Vordergrund gerückt und die Perspektive des Fotografen/der Fotografin nach vorne verlegt. Als Detail ist auch bemerkbar, dass Henry Miller im Panel nicht ins Publikum blickt, sondern nach unten, so als würde er reflektierend sprechen – eine Dramatisierung des Moments, die im Comic und mit dem Hintergrund der zeithistorischen und biographischen Dimension durchaus Sinn ergibt.

4.6 Politisches Engagement.

1995 reiste Channa Maron, inzwischen 72 Jahre alt, nach Wuppertal, um als Hekuba in den Troerinnen aufzutreten. Hanne Linsel, die dabei einen Film über sie machte¹⁶⁷, ist die Erzählstimme des Kapitels **„Ein Kampf für den Frieden“**.

„1995 sah ich Channa Maron im Wuppertaler Schauspielhaus als Hekuba in „Die Troerinnen“. Das ZDF beauftragte mich mit einem Film über sie. Diese Tragödie von Euripides ist ein radikales Antikriegsstück. Die Premiere fand am 8. Mai 1995 statt ... dem 50. Jahrestag des Kriegsendes und des Siegs über Nazi-Deutschland. An diesem Tag wurde überall in Deutschland der Opfer des Holocausts gedacht. Doch am selben Tag wurde von unbekannten Tätern aus Lübeck ein Brandanschlag auf eine Synagoge ausgeübt. Channa hatte darüber nie mit mir gesprochen. Erst Jahre später las ich diesen Artikel, den sie damals für eine Tageszeitung aus Tel Aviv geschrieben hatte. Für meinen Film fuhren wir nach Berlin, dem Ort ihrer Kindheit und ihrer Flucht vor den Nazis 1933. Wir sahen uns auch die Mauerreste an. Wir wurden gute Freundinnen ... und ein paar Monate später besuchte ich sie in Tel Aviv. Sie mischte sich immer ins politische Leben ein. Als Wahlhelferin für die Arbeitspartei, als Rednerin gegen den Libanonkrieg. „Wie kann man Menschen darstellen, wenn man die Menschen nicht kennt?“ Sie zeigte mir das Land. Am Schluss gaben sie eine Erklärung heraus, dass die Besetzung enden muss. 1995 wurde Channa als Ehrengast nach Washington eingeladen ... zur Unterzeichnung des Friedensvertrags zwischen Yitzak Rabin und Yassir Arafat. Damals hat sie einige Frauen von dem Treffen in Brüssel wiedergesehen. Dann kam der 4. November 1995: die große Friedensdemonstration in Tel Aviv. Tausende Gesichter, Flaggen, Ballons, Menschen mit Kindern. Man konnte sie spüren, ja schmecken, sagte Channa, die dort sprach. Die Freude, die Sehnsucht nach dem Frieden. Hinter Channa standen Rabin und Perez, alle sangen. Im Anschluss traf sie Yaakov, der sie mit dem Auto abholte. Zehn Minuten später passierte es. Rabin starb kurz darauf im Krankenhaus. Der Mörder war ein Rechtsextremist aus Israel. Ihr Kampf für den Frieden, ihr politische Engagement wurde nach dem Mord an Rabin sogar noch stärker, kompromissloser,

¹⁶⁷ Linsel, Anne: Filmdokumentation „Shalom heißt Frieden. Hanna Marron. Das Gewissen Israels.“, Erstausstrahlung am 12.3. in der Reihe 37Grad, ZDF, 1996. Der Film war beim ZDF angefragt, doch bis zum Zeitpunkt der Fertigstellung nicht zur Verfügung.

gezielter. Channa kam noch zweimal nach Wuppertal, ein paar Jahre später, als sie hier Engagements hatte.

Oh, ich erinnere mich noch, als einmal die berühmte Schwebbahn vorbeifuhr und wie sie nach oben winkte – wie eine Königin...“¹⁶⁸

Die Auseinandersetzung mit Krieg – als Schauspielerin im Stück und als Israelin deutscher Herkunft, ist das Vorzeichen des Kapitels. Channa Maron spielte in Wuppertal 1995 Hekuba, die letzte Königin Trojas, dessen Frauen nach der Niederlage als Sklaven verlost werden und mit ihren Traumata weiterleben müssen, während auch die griechischen Sieger in ihre künftige Katastrophe gehen. Yelin setzt an den Anfang des Kapitels drei Szenen zu jeweils zwei Panels, von denen die erste die Schlusszene der Troerinnen darstellt. Das Schreiben eines Artikels, in dem sie ihre Rückkehr nach und die belastete und belastende Konfrontation mit der deutschen Sprache und dem Land beschreibt, sowie den Besuch der Gedenkstätte Berliner Mauer¹⁶⁹, wo sie das Wort „Grenze“ zum Anlass nimmt, um auch über den israelisch-arabischen Konflikt nachzudenken, folgen. Channa Maron ist in dieser Erzählung die politisch Engagierte, „als Wahlhelferin für die Arbeiterpartei, als Rednerin gegen den Libanonkrieg“¹⁷⁰, allerdings auch mit Zweifeln – „Der Gedanke, die Golanhöhen zurückzugeben ... lässt mir die Haare zu Berge stehen.“¹⁷¹ Während *Eretz-Israel* in den anfänglichen Kapiteln eine verheißungsvolle Konnotation hatte, sagt Maron hier. „Dieses Großisrael hat uns nicht gut getan.“ Sie meint damit die Besetzung der Gebiete nach dem Sechs-Tage-Krieg von 1967 und den Bau israelischer Siedlungen (im Westjordanland bzw. zu dieser Zeit auch in Gaza). In einer zeitlichen Rückblende wird Maron dann selbst wieder zur Erzählenden, farblich markiert durch dunkelblauen Hintergrund in den Sprechblasen und durch mit Anführungszeichen markierte Rede. Historische Einordnung und Kontext werden durch Channa Maron selbst gegeben – „zur Zeit der ersten Palästinensischen Intifada“¹⁷² Yelin gibt im Interview an, dass sie die Worte „Der Hass war, als würde man ein Geschwür aufschneiden. Es kam Eiter heraus,“ einem

¹⁶⁸ Yelin: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.41-42

¹⁶⁹ Zu Aussehen und Ansichten der Gedenkstätte siehe: <https://www.berlin.de/mauer/orte/museen-und-ausstellungen/gedenkstaette-berliner-mauer-dokumentationszentrum/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁷⁰ Damit ist der Krieg von 1982 gemeint. Während dieses Krieges finden die von den libanesischen Falangisten durchgeführten Massaker in den palästinensischen Lagern von Sabra und Schatila statt, was im Film „Waltz with Bashir“ von Ari Folman und David Polonsky autobiographisch aufgearbeitet wird.

¹⁷¹ Die Golanhöhen an der Grenze zwischen Israel, dem Libanon und Syrien sind einerseits ein strategisch wichtiger Punkt (aus der erhöhten Lage wurde Israel im Yom Kipur Krieg aus Syrien angegriffen), dazu kommt die Kontrolle über den Jordan als eines der wichtige Wasserressource.

¹⁷² Die Erste Intifada fand ab 1986 statt. Zur Bedeutung von Intifada siehe Fußnote 156.

Interview mit Maron entnommen hätte.¹⁷³ Die Besetzung und der „Transfer“¹⁷⁴ werden Maron und anderen Israelinnen von Seiten der PalästinenserInnen vorgeworfen, der Terror umgekehrt. Das gegenseitige Aufrechnen verdeutlicht die Dilemmasituation, in der sich beide Seiten im kurzen Schlagabtausch innerhalb eines Panels befinden. Es ist das erste Mal, dass AraberInnen in der Erzählung vorkommen (mit Ausnahme der Ruderer im dritten Kapitel „Eretz Israel“). Die vollkommene Ausblendung der Existenz der „anderen“ wird hier zum entscheidenden Punkt gemacht. Yelin zeigt in näher zoomenden Close-Ups das Gesicht der Palästinenserin, der Maron Kaffee anbietet und der sie schließlich gegenüber sitzt. „Der Grund, warum man nicht weiterkommt mit dem Frieden ist, dass die Menschen sich nicht kennen,“ sagt sie in den beiden Panels. Eine Parallele zu den TroerInnen wird evident: Frauen, die mit den Traumata leben, die besiegten und die siegenden, sind gleichermaßen mit der Katastrophe konfrontiert. In diesen sieben Panels ist keine von den Personen ausgehende Dynamik zu sehen, die Bilder zeigen die Emotionen aber durch Gestik und Mimik, insbesondere im Close-Up, doch selbst dieser ist, obwohl eindringlich, unaufgeregt realisiert. Beim Gespräch Marons und der Palästinenserin sind die Köpfe beider gesenkt. Eine Müdigkeit, eine Ausgezehrtsein überspannt die Szene, die die Kraftlosigkeit nach der langen Zeit des Konflikts hervorgebracht hat. Nicht die lauten Töne hat Yelin zur Umsetzung verwendet, sondern subtile Hinweise, auf die sich der/die BetrachterIn einlassen muss und die sich vielleicht auch nicht sofort erschließen.

In stimmiger Weise sind die Panels einer abschließenden Erklärung der Frauen und des Friedensabkommens zwischen Arafat und Rabin¹⁷⁵ nacheinander gesetzt, abgeschlossen mit einem Panel, wo ein Wiedersehen in Washington gezeigt wird. Der Händedruck der Politiker wird von der Umarmung der Frauen wieder aufgenommen und weitergeführt. Yelin lässt sie beide die Namen der jeweils anderen rufen – Namen als Bedeutungsträger von Identität und Anerkennung, der Moment, in dem „das Andere“ sichtbar und benennbar geworden ist, was drei Panels zuvor als eigentliches Problem („dass die Menschen sich nicht kennen“) benannt wurde. Ein doppelreihiges Panel am rechten Rand, gleich neben das Friedensabkommen gesetzt, zeigt die große Friedensdemonstration kurz nach dem Washingtoner Abkommen am 4. November 1995, ein Ausschnitt aus dem Vorsatzblatt am Ende des Buches. Dunkles Blau

¹⁷³ Linsel, Anne: Filmdokumentation „Shalom heißt Frieden. Hanna Marron. Das Gewissen Israels.“, Erstausstrahlung am 12.3. in der Reihe 37Grad, ZDF, 1996. Der Film war beim ZDF angefragt, doch bis zum Zeitpunkt der Fertigstellung nicht zur Verfügung.

¹⁷⁴ Damit ist hier die Ausweisung von PalästinenserInnen aus den zu dieser Zeit besetzten Gebieten (Westjordanland und Gaza) gemeint. Siehe: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/umfrage-jeder-zweite-israeli-fuer-palaestiner-transfer-a-164605.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁷⁵ Das Abkommen wurde von den Außenministern Mahmud Abbas (formell kein Außenminister, Fatah, Vertreter der palästinensischen Seite), Schimon Peres (Israel), Warren Christopher (USA) und Andrei Kosyrew (Russland) in Anwesenheit von Yitzhak Rabin, Jassir Arafat und Bill Clinton unterzeichnet. Yelin zitiert den historischen Handschlag zwischen Rabin und Arafat, im Hintergrund steht Clinton.

wurde von Yelin in anderen Kapiteln negativ konnotiert eingeführt, wie z.B. bei den Bildern der Shoah-Überlebenden und besonders nach dem Attentat. Hier stellt sie eine Nachtszene dar, die Farbe ist heller und kein gebrochenes Blau, dennoch ist das Wissen um die kommenden Ereignisse scheinbar farblich schon vorgezeichnet. Nachdem Rabin die Friedenskundgebung verlassen hatte, wurde er von einem israelischen Rechtsextremisten erschossen.¹⁷⁶ Yelin hält den Moment, in dem Maron davon erfährt, in einem Panel fest. Die Sprecherin Rabins, Aliza Goren, die bei der Ermordung neben Rabin stand, sagte dazu noch am selben Abend: "I never imagined that a Jew would murder a Jew. It's a horrible thing. If someone imagines that he can seize power through murder, then our state is simply finished."¹⁷⁷ Marons Aussage, die hier widergespiegelt wird, steht stellvertretend für den Schock vieler IsraelInnen nach diesem Ereignis. Nicht mittels zeithistorischer Fotos, sondern ein Bild Marons zeichnend, die von hinten aus einem Fenster blickend gezeigt wird (Abb. 29, mittleres Panel der untersten Reihe), demonstriert die Atmosphäre. Es ist eines der „leersten“ Bilder des Comic. Das Blau der Demonstration wiederholt sich – düsterer - im letzten Panel der Seite, wo die fünfte Sprechblase der Erzählung Channa Marons endet, in der sie der Hoffnung Ausdruck verleiht, dass ihre Enkeltochter aufwachsen könne „ohne ein Besetzer zu sein“. An Ende setzt Yelin eine inhaltliche Klammer, indem sie eine Verbindung zu Hekuba, mit der sie das Kapitel begonnen hatte, herstellt: eine Erinnerung Linsels, in der sie Maron beim Anblick einer Schwebbahn winkend beschreibt „wie eine Königin“.¹⁷⁸

4.7 Letzte Jahre.

Im letzten Kapitel „Die Eulen“ ist die Enkelin, Alma Rechter, Zeugin und Erzählerin der letzten drei Jahre Channa Marons.

Meine Großmutter war alt, aber jung im Geiste. Sie hatte tausende Geschichten auf Lager! Wir waren wie Freundinnen. Ich war oft bei ihr. Ich liebte ihre Wohnung und ihre Sammlungen. Die Porzellanschweinchen auf dem Regal ... oder die Vögel aus Ton über der Spüle. Sie nannte sie „meine Eulen“. Sie war hierher, an den Habimah-Platz, gezogen, nachdem ihr Mann Yaakov 2001 gestorben war. Im Jahr 2000 hatte sie ein eigenes Ensemble in Herzliya gegründet und 13 Jahre lang mit jungen Schauspielern und Musikern gearbeitet. Sie schmiedete unentwegt neue Pläne. Und noch mit 87 stand sie in einer Hauptrolle auf der Bühne des Cameri, in „Die Kofferpacker“ von Hanoch Levin. Es war das erste Stück mit ihr, das ich sah. Ihr Text bestand nur aus einem Wort. Sie hatte im Alter immer mehr Probleme, sich die Texte zu merken. Doch dieses eine Wort, sie rief es, flüsterte es, seufzte es. Und dazu setzte sie allein ihre Körpersprache und Mimik ein. Ich werde es nie vergessen. Sie ging mit mir zum Shoppen. Sie ging nachts in Opern und auf Konzerte! Und sie ging weiter

¹⁷⁶ Zu den Abläufen am Abend des 4.11.1995 siehe: <https://www.nytimes.com/1995/11/05/world/assassination-israel-overview-rabin-slain-after-peace-rally-tel-aviv-israeli.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁷⁷ <https://www.nytimes.com/1995/11/05/world/assassination-israel-overview-rabin-slain-after-peace-rally-tel-aviv-israeli.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁷⁸ Das Einzelpanel am Ende ist tatsächlich im Storyboard als letztes Panel der Geschichte geplant gewesen, hat also ursprünglich tatsächlich das Ende des Kapitels und eine Art innerer, thematischer Klammer bezeichnet.

demonstrieren, zog dabei immer wieder den Zorn vieler Konservativer auf sich. Dann bekam sie etwas mit der Lunge, sie wurde schwächer, und das Atmen fiel ihr schwer. Aber sie blieb selbständig. Erst nach mehreren Notarzteinsätzen konnte meine Tante Ofra sie überzeugen, ins Krankenhaus zu gehen. Sie musste auf die Intensivstation. Wir saßen an ihrem Bett, wochenlang. Manchmal erwachte sie, halb bei Bewusstsein. Ofra war viele Nächte dort. Und dann, langsam erholte sie sich. Sie war eine solche Kämpferin! Sie schaffte es mit 93 aus dem Krankenhaus wieder nach Hause. Wieder einmal hatte sie, gegen jede Wahrscheinlichkeit, alle Widerstände des Schicksals überwunden. Am nächsten Morgen, es war der 30. Mai 2014, erlitt sie einen Schlaganfall. Sie starb noch am gleichen Nachmittag.

In achtzehn Panels werden die blassroten Fäden zusammengeführt – Familie, Freunde, Theater, politisches Engagement und innere Haltung werden von Yelin in vier Sequenzen noch einmal, teils an früheres Geschehen anklingend, szenisch aufbereitet. Die Abfolge der Panels und Reihen beruhigt und rhythmisiert sich zu je vier Panels in drei Reihen pro Seite. Auf der Verso-Seite wird dies zuerst noch weiterverfolgt, im zweiten steht neben einem Einzelpanel eine Szene ohne Panelbegrenzung. Beinahe jedes der Panels wird von der Stimme begleitet und auch die Zahl der Sprechblasen ist groß. Die Rhythmisierung, die gleichmäßige Gestaltung der Panels, die Szenen, die überblicksmäßiger und nicht als Geschichte in der Geschichte erzählt werden, färben auf die Sichtweise auf den Lebensabschnitt selbst ab – eine Abfolge von Aneinanderreihungen, die aus Alltag bestehen, aber eben Marons Alltag. Sie strich noch in einem Interview 2011 hervor, dass sie bedauere, keine Angebote für Sitcoms zu bekommen und die Rollenangebote für Über-90-Jährige nicht besonders seien.¹⁷⁹ Yelin bleibt auch hier in der Darstellung authentisch: das linke untere Panel zeigt die 2011 stattfindende Verlesung einer palästinensischen Unabhängigkeitserklärung auf dem Boulevard Rothschild in Tel Aviv. Gegendemonstranten beschimpften sie: „Diese Leute haben geschrien, man hätte mir beide Beine abschneiden sollen. Ich hasse die Rechte in Israel und bin sehr enttäuscht von der Politik, die hier bei uns zur Zeit gemacht wird.“¹⁸⁰ Im selben Jahr stand sie für eine Rolle in Hanoch Levins¹⁸¹ „Die Kofferpacker“ auf der Bühne. In einem Interview erzählte Maron 2012, wie wichtig diese Rolle gewesen sei, und wie sie diese angelegt hätte¹⁸², die sie für einige Zeit zur am längsten aktive Schauspielerin der Welt machte. Die Reihe von Interviews, die Journalisten immer wieder bei ihr vorstellig werden ließ, die Aktion, die sie bis über ihr Krankenlager hinaus

¹⁷⁹ <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁸⁰ Channa Maron im Interview mit Malte Herwig: Süddeutsche Zeitung, 126. Ausgabe vom 3.6.2014. <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Dazu die Meldung in der Haaretz vom 21.4.2011: <https://www.haaretz.com/1.5002600>

¹⁸¹ Zu Hanoch Levins Stellung innerhalb der israelischen Theaterproduktion: Reich, Michael Morris: Israelisches Theater. Requiem für Hanoch. (Nachruf) <http://www.hagalil.com/israel/film/2007/0703-levin.htm> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁸² <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/the-secret-of-life-for-israeli-theater-s-first-ladies-1.5159875> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

hatte sind in Artikeln ausführlich in aller *outspokenness* dokumentiert. „They could do a lot with me, I'm very useful. Maybe young directors are afraid to work with me because they think I'll say things like 'I'm not going to do that' or 'Don't tell me what to do' - but it's nonsense. I'm really very disciplined and very thorough. I'm a good soldier.“¹⁸³ Channa Maron hatte immer wieder betont, dass das Theater sie nach dem Attentat geheilt hätte¹⁸⁴ und so ist die Szene gegen Ende auch hier in Referenz dazu komponiert: „ich kann wieder stehen“ sagt sie dann auch in Parallele zum „Medea-Ereignis“.¹⁸⁵ „I'm a stander not a sitter“ wird Maron häufig zitiert. In „Medea“ ist **der** Moment der Rückkehr das Aufstehen aus dem Rollstuhl während des Rezitierens des Maria-Stuart-Monologs. Bereits davor, in „Der Anschlag“, ist auf die Bedeutung des Stehens und der Bewegung für Channa Maron hingewiesen worden. Dieses Aufstehen wird in eine symbolhafte und auch metaphorische Bedeutung übertragen – Maron stand für Dinge im Leben auf, es bezieht sich sowohl auf das „Mensch-Sein“ in Kapitel der „Jüdischen Brigade“ wie auf ihr politisches Engagement im Friedensprozess, es bezieht sich auf die Chutzpah gegenüber Autoritäten der Theaterwelt, ihre ausgesprochene Unmissverständlichkeit und Direktheit in ihren Interviews¹⁸⁶ und schließlich auf den Untertitel der Comicbiographie „Vor allem eins. Dir selbst sei treu“, den sie selbst in einem Interview als passend, um auf ihrem Grabstein zu stehen, bezeichnet hatte.¹⁸⁷ „Die Eulen“ begleiten diesen Lebensabschnitt symbolisch und werden zu Bedeutungsträgern, auch wenn diese in ihrer Interpretation, eigentlich ja eine Sammlung von Vögeln aus Ton über der Spüle Marons, uneindeutig bleiben. In der dritten Panelreihe wird als Text Marons „Ah, da kommen die Musiker“ zum Bild der Tonvögel gesetzt, der geplante Theaterclub sollte ebenfalls „The Owls“ heißen und schließlich bittet Maron im Spitalsbett liegend Ofra, ihre Tochter, die Eulen ein Stück höher zu stellen – „Damit sie fliegen können.“ Es klingt wie ein antizipierter Abschied. Als sie sich erholt, ist die Frage nach dem Nachtclub wichtig, doch die Vögel verlassen sie schließlich für immer - wie auch auf der Spüle, sind es keine Eulen. Das Kapitel selbst trägt den Namen, die Versuchung liegt nahe, darin eine Metapher zu suchen. Im antiken Sinn stehen die Eulen für Weisheit und Klugheit, es sind aber auch Tiere, die erst in der Abenddämmerung aktiv werden und fliegen – worauf ja Maron selbst anspielt. Etwas, das trotz Flügeln verharret und erst entweicht, wenn die Person stirbt wirkt, scheint etwas von Marons *spirit* zu sein, ein

¹⁸³ <https://www.haaretz.com/1.5190657> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁸⁴ <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁸⁵ Ebd: <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁸⁶ <https://www.haaretz.com/1.5190657> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁸⁷ <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> Das Tita selbst bezieht sich auf William Shakespeares Hamlet, 1. Aufzug, 3. Szene

Genius, der nach vollbrachter Tat wieder weiterzieht, vielleicht auch all das, was Theater für Maron darstellte. Vielleicht steht es aber auch für die Einzigartigkeit, mit der Maron die Theaterwelt, Israel und Freunde und Familie bereichert hat, die hier symbolisch den Raum verlässt, da sie selbst ebenfalls schon gegangen ist. Yelin bietet einen Reflektionsraum, der gemeinsam mit den Lesenden die Biographie verlässt und Platz bietet für eigene Überlegungen. Dem Bild vorausgehend ist ein Bild der Trauernden (Abb.30), bei dem Yelin die Panelbegrenzung eliminiert hat und das mehr Platz einnimmt, aber keinen Rand überschneidet, sondern im Gegenteil sehr isoliert wirkt.¹⁸⁸ Keine Anhaltspunkte für einen Innenraum sind zu sehen, nur die niedrigen Hocker, auf denen die Trauernden Schiwa¹⁸⁹ sitzen, im Hintergrund sieht man andere sich umarmen. Yelin hat bei aller Skizzenhaftigkeit, mit der sie die Szene schildert, in Körperhaltung (auch den Sich-Umarmenden im Hintergrund), Mimik und farblicher Gestaltung (wieder ist es dunkles Blau) Stille, Atmosphäre und Emotionen der Personen dargestellt. Zusammengesunkene Haltung, die im Schoß gefalteten Hände und das Den-Arm-um-die-Schulter-Legen bei Alma Rechter, die nach unten gerichteten Blicke, eine Müdigkeit und fast körperlich Trostlosigkeit transportiert die Stimmung. Es ist so, als ob eine Zeitungsmeldung „Celebrated Actress Hanna Maron dies at 90“¹⁹⁰ mit der Realität in Bezug gesetzt würde und eine Dimension, die das Individuelle dahinter zeigt, aber gleichzeitig darüber hinausgeht, berührt.

¹⁸⁸ Dies mag auch der Umgestaltung des Endes aufgrund der Seitengestaltung des Buches geschuldet sein, da das letzte Panel zum abschließenden Bild der Recto-Seite wurde.

¹⁸⁹ Das Schiwa- oder Shiv'a-Sitzen ist ein Teil der Trauervorschriften:

https://de.chabad.org/library/article_cdo/aid/1062067/jewish/Die-Grundlagen.htm (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁹⁰ <https://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-4525736,00.html> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

5. Erzählung und narrativer Aufbau

Die bekanntesten unter Yelins Arbeiten, „Gift“ und „Irmia“, behandeln ebenfalls biographische Geschichten. Yelin gab an, dass Irmia, wo sie sowohl für Bild als auch Text verantwortlich zeichnet, „der erzählerische Versuch einer Rekonstruktion“¹⁹¹ sei. „Es gibt so viele Lücken in dem wenigen Material (...), dass ich vieles sowohl durch historische Recherche als auch einfach aus meiner eigenen Vorstellung, wie es gewesen sein könnte, hinzugefügt und gebaut habe.“¹⁹² „Irmia“ bot Yelin neben der Freiheit des Auffüllens mit Fiktion vor allem auch mehr Platz an, um eine Geschichte zu entwickeln und zu erzählen. In großzügigen Splashes, immer wieder verortenden Establishing Panels, dramaturgischen und Atmosphäre-schaffenden Einstellungen und Montagen kann sich die Geschichte ohne begleitenden Blocktext entwickeln. Raum und Platz für Szenen als auch die Menge an Szenen, schaffen völlig andere Voraussetzungen für das Erzählen an sich.

Die notwendige Beschränkung bei „Vor allem eins: Dir selbst sei treu“ führte zu einer Kondensation der zur Verfügung stehenden (v.a. der künstlerischen) Mittel. Was aber am grundlegendsten die beiden Arbeiten unterscheidet, ist der historische Anspruch, der bei „Channa Maron“ als Voraussetzung und Grundbedingung gegeben war, bei Irmia aus eigenem Willen und künstlerischem (und persönlichem?) Anspruch heraus getroffen wurde. Aus der Notwendigkeit der Reduktion (trotz dem Mehr an biographisch verwertbarem Material) und eines historischen Anspruchs, nämlich tatsächlich „biographie-basiert“ und „historisch-korrekt“ zu arbeiten, ergab sich schließlich die Form der vorliegenden Arbeit. Auswirkungen hinsichtlich des narrativen Aufbaus und der gesamten Präsentation der Erzählung(en), Fragen der Authentizität und damit zusammenhängend der Historizität, Fragen der Leerstellen betreffend – zumal in einer Biographie – waren Überlegungen, die sowohl die textliche als auch die bildliche Ebene betrafen.

Gabriele Michel fragt danach, was einen Autor/eine Autorin schlussendlich dazu bewege, bestimmte Informationen in die Biographie aufzunehmen und argumentiert mit dem Begriff der *reportability*.¹⁹³ Ein Autor/eine Autorin stehe vor der Aufgabe, „das Inhaltliche, den interaktiven

¹⁹¹ <https://titel-kulturmagazin.net/2016/06/01/interview-mit-max-und-moritz-preistraegerin-barbara-yelin/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁹² <https://titel-kulturmagazin.net/2016/06/01/interview-mit-max-und-moritz-preistraegerin-barbara-yelin/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

¹⁹³ Michel, Gabriele: Biographisches Erzählen - zwischen individuellem Erlebnis und kollektiver Geschichtstradition. Untersuchung typischer Erzählfiguren, ihrer sprachlichen Form und ihrer interaktiven und identitätskonstituierenden Funktion in Geschichten und Lebensgeschichten. In: Henne, Helmut / Sitta, Horst / Wiegand, Ernst: Germanistische Linguistik 62. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985, S. 32

Bereich, die Person des Erzählers und die kulturelle Tradition¹⁹⁴“ in Einklang bringen. Michel bringt dazu ein weiteres Kriterium, das AutorInnen-zentriert ist, wonach das als erzählenswert erscheine, was in der Beurteilung des Autors/der Autorin sinnhaft erscheint.¹⁹⁵ Folgt man dieser Sichtweise, so würde biographisches Schreiben schlussendlich Manipulation basierend auf selektiver, wenn nicht voreingenommener Wahrnehmung bedeuten. Dass dies in der Geschichte Beispiele findet, ist nicht von der Hand zu weisen. Doch ist die Frage nach der reportability interessant, weil es die Person der Künstlerin als entscheidend im Prozess der Auslese und der Rekonstruktion positioniert. *Reportability* im positiven Sinn bedeutet hier die Frage nach den einzelnen blassroten Fäden, nach den Aspekten, die in der Biographie erzählt, welche Rezeptions- und Interpretationsmöglichkeiten eröffnet werden, welche Bedeutung der Biographie zugemessen werden kann.

„Was muß der Biograph tun? Muß er versuchen, dieses lebendige Rätsel wieder ins Leben zu rufen? Aber es herrschte darin eine solche Fülle von Einzelheiten, daß ein Menschenleben notwendig wäre, sie zu erschöpfen. Muß er also diese Einzelheiten wie auf einem gutgemachten Porträt gruppieren? Muß er eine wirkliche Maschine aufstellen? Damit entfernt er sich vom wirklichen Wesen.“¹⁹⁶

Yelin beschreibt im Interview eine akribische, nach Tatsächlichem forschende, eine Unmenge an unterschiedlichen Quellen integrierende und auch in ihren persönlichen Dimensionen tiefe Suche nach Authentizität.¹⁹⁷ Die Gemeinsamkeiten in beiden Geschichten sind, bei aller Unterschiede im jeweiligen Endprodukt, auffällig. In „Irmina“ sagt Yelin im Vorwort, dass die Hintergründe sorgfältig recherchiert, „die auftretenden Personen, ihre biografischen Zusammenhänge und viele der Schauplätze zugunsten der Dramaturgie frei gestaltet“¹⁹⁸ seien. Durch den Auftrag des Goethe-Instituts (und seine Natur) war klar, dass hier für fiktionale Anteile keine wirkliche Freiheit war. Die akribische Arbeitsweise dahinter jedoch, die eine „faktenbasierte“ Darstellung von Orten, Gebäuden, insbesondere in den zweiseitigen Splash-

¹⁹⁴ Es folgt keine nähere Definition dessen, was eine „kulturelle Tradition“ in dieser Interpretationsweise sein könnte.

¹⁹⁵ Michel, Gabriele, Michel, Gabriele: Biographisches Erzählen - zwischen individuellem Erlebnis und kollektiver Geschichtstradition. Untersuchung typischer Erzählfiguren, ihrer sprachlichen Form und ihrer interaktiven und identitätskonstituierenden Funktion in Geschichten und Lebensgeschichten. In: Henne, Helmut / Sitta, Horst / Wiegand, Ernst: Germanistische Linguistik 62. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985, S. 25ff

¹⁹⁶ Maurois, André: Die Biographie als Kunstwerk. 1929. In: Fetz, Bernhard, Helmecker, Wilhelm (Hg.): Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Wien / Berlin / New York: De Gruyter 2011, S.87

¹⁹⁷ Sie selbst gibt in diesem Artikel an, dass es ihr im Fall des Novemberpogroms wichtig gewesen sei, in den Dialogen selbst Quellen zu verwenden, da es ihr „wirklich wichtig“ gewesen sei, „dass da faktisch alles authentisch ist“(ebd.).

¹⁹⁸ Yelin, Barbara: Vorwort zu Irmina. Berlin: Reprodukt 2014

Panels¹⁹⁹ in „Irmia“ oder Establishing Panels²⁰⁰ in „Vor allem eins: Dir selbst sei treu“ ist ähnlich quellenbasiert entstanden.

5.1 Erzählung und narrativer Aufbau

„Die Eulen“ sind das Ende der Biographie, das sich über zehn Kapitel hinweg entwickelt, mit Berlin im Jahr 1931 beginnt und seinen Klimax in „Der Anschlag“ und „Medea“ findet. Stimmen – Personen – aus dem Leben Channa Marons erzählen die zehn Lebensabschnitte, die repräsentativ für das Ganze ausgewählt und kondensiert wurden und die zugleich, jeder Abschnitt für sich genommen, wiederum eine in sich geschlossene Geschichte, die einen Erzählbogen mit einem durchgängigen Sujet²⁰¹, einer inneren Klammer, einem roten Faden aufweist. Yelin meinte, dass es schließlich auch „kein Info-Comic (...)“ sein sollte, „ein Leben, das ist ja auch nicht Info an Info, das hat was zu tun mit inneren Spannungsbögen“²⁰². Sie gestaltet die Abschnitte als Geschichten innerhalb der großen Geschichte, jedes bildet eine narrative Einheit für sich, in der Ereignisse als Erlebnisse szenisch komponiert sind, die aneinander gereiht eine in sich schlüssige Erzählhandlung bilden, die repräsentativ für längere Zeiträume steht und „Seiten“ oder „Aspekte“²⁰³ zeigt. Dass durch die Vorgabe „zehn Plakate“ eine Verdichtung und Reduktion, sowie eine vorausgehende Analysephase auch bzgl. einer *reportability* erfolgen musste, stellte eine weitere Herausforderung an die narrative Form dar.

„Das Wunderkind“ zeigt auf zwei Seiten, in 22 Panels, eine inhaltliche Abfolge, die eine zeitliche Dauer von etwa 24 Stunden bildet, bleibt aber unverbindlich bei genauen Zeitangaben sowohl der einzelnen Szenen selbst als auch der Dauer zwischen den Szenen. Tatsächlich finden die einzelnen Szenen an verschiedenen, weit auseinanderliegenden Tagen statt, fügen sich aber so aneinander, dass sie auch an nur einem Tag passieren könnten. Sie sind sowohl inhaltlich als auch zeitlich so aneinander montiert, dass sie auch als unmittelbar nacheinander ablaufend gelesen werden können. Durch die Erzählung der Stimme in den Blocktexten „Manchmal spielte ich vormittags im Kindertheater... nachmittags in einer Probe, und abends bei der Vorstellung im Deutschen Theater oder an der Volksbühne“ werden die Bilder von den Lesenden unwillkürlich den entsprechenden Tageszeiten zugeordnet, obwohl dies nicht zwingend so notwendig wäre. Durch die danach in den Panels folgende Nachtszene verstärkt

¹⁹⁹ Yelin: Irmia. S.158-159

²⁰⁰ Yelin: Vor allem eins. Dir selbst sei treu. Vorsatzblätter

²⁰¹ Schüwer spricht in diesem Zusammenhang von „Leitmotiv“

²⁰² Barbara Yelin im Interview 25.8.2018

²⁰³ Barbara Yelin im Interview. „Aspekt“ wird hier als Begriff bewusst offen gehalten, implizierend, dass ein genaues Fassen im Sinne einer Charaktereigenschaft, Haltung, Seite der Persönlichkeit eine zu große Einschränkung darstellen würde.

sich diese Zuschreibung des Tagesablaufs und rhythmisiert die Bilder in Szenen des Vormittags (ein Verweis auf das Geschehen vor dem ersten Panel) – Nachmittags (14 Panels) – Abends (1 Panel) – der Nacht (3 Panels) – des nächsten Morgens (3 Panels) (Abb.7, Abb.31). Innerhalb dieser 24 Stunden werden vier Szenen gezeigt, in jeweils unterschiedlichem sequenziellen Aufbau bzw. als Einzelpanel und von unterschiedlicher Dauer, zugeschnitten auf den erzählerischen Impetus. In „Bittere Schokolade“ sind es 15 Panels mit ähnlichem Aufbau, die einen noch kürzeren Zeitraum mit ebenfalls vier Szenen bilden, bei „Eretz-Israel“ sind es 16. Yelin zeichnet bis zu 25 Panels pro Kapitel, doch sind Zahl oder Dichte der Panels jeweils für sehr unterschiedliche Zwecke und Funktionen eingesetzt, letztlich werden sie aber immer so aneinandergefügt, dass durch eine innere Logik eine nachvollziehbare Abfolge entsteht, die einem bestimmten „Aspekt“ Genüge leistet.

5.2 Sujet/Leitmotiv und Montage

Den Kapiteln wohnt, auch wenn inhaltlich scheinbar sehr unterschiedliche Szenen aneinandergereiht werden, ein „Meta-Ablauf“²⁰⁴ inne, der zeitlich auseinanderliegende Szenen miteinander verbindet und die Handlung trotzdem in sich konsistent erscheinen lässt, indem Panels miteinander miteinander verschweißt werden. Ein Beispiel für dieses „Verschweißen“ ist in „Medea“ zu finden, wo eine Diskussion über das Engagement von SchauspielerInnen im Krieg in eine Szene von Henry Millers „Alle meine Söhne“ übergeht (Abb.34).²⁰⁵ Die Nahtstelle ist die Detailsicht auf Channa Marons Gesicht im Panel der linken unteren Ecke. Inhaltlich ist es das Kriegsende, von dem der Blocktext im Panel davor erzählt, Marons Aussage danach ist „Der Krieg ist **vorbei!** Hast du’s nicht gehört?“. Dieser Satz könnte genauso gut noch Teil des Gesprächs davor sein, gehört aber bereits zur Rolle Marons, von dem Theaterstück erfährt der Leser/die Leserin aber erst im Panel nach der Großaufnahme, wo auch die Bühnensituation gezeigt wird. Dabei wiederholt Maron die Worte: „**Er ist vorbei!**“. Nun erst hat der Leser/die Leserin das Wissen, um den Satz aus dem Panel vorher dem Theaterstück zuzuordnen. Der Satz, den Maron hier sagt, hat rückwirkenden Bezug zum Einführen eines inhaltlichen Sujets oder Leitmotivs, das mit dem Bild der Zerstörung im ersten Panels der Reihe darüber, den Yom-Kipur-Krieg in die Erzählung einbringend, beginnt. Der durch Bildabfolge, Panelaufbau, Montagetechnik und Sujet bzw. Leitmotiv gleichzeitige, bewusst gesteuerte Informationsfluss wird mittels konsistenten Erzählsträngen gebaut, die über die einzelnen Szenen reichen und eine inhaltliche Verbindung schaffen, ein Gerüst bilden, um die narrative

²⁰⁴ Meta-Ablauf referiert auf die Funktion einer Metaerzählung im Sinne Genettes. Auf diese wurde bereits zuvor hingewiesen.

²⁰⁵ Kapitel 2.5.1

Einheit in den Kapiteln zu gewährleisten. Die Szenen werden thematisch gebündelt bzw. konzentriert, um über die biographischen Daten hinaus etwas zu erzählen, das sowohl biographische aber auch so etwas wie exemplarische oder kollektive Bedeutung hat. Dass in diesen zwei Reihen, die durch ein Leitmotiv miteinander verbunden werden, insgesamt vier Zeitebenen fast parallel laufen, ist durch klare textliche Signale in den Blocktexten, farbliche Gestaltung in den Panels und kognitivem Wissen um zeitliche Logik für LeserInnen dekodierbar. Intratextuelle Bezüge zwischen Blocktexten und Sprechblasen, vorausgesetzte rezipientInnenseitige Erfahrung oder Weltwissen und klare Signalsetzung lassen diese vier Zeitebenen zu einer in sich kongruenten Erzählung werden. Dass die blauen dazwischengesetzten Panels Einblendungen des Krieges sind, ist den Lesenden hier auch klar, da ähnliche Bilder in früheren Kapiteln diese Erzählweise bereits eingeführt haben („Die jüdische Brigade“, „Ein Lied der Unabhängigkeit“), sie stellen intratextuelle Bezüge her, die in ihrer Funktion und Bedeutung bereits bekannt sind. (Außertextuelle Bezüge, wie etwa das filmische Mittel der Rückblende, die durch Gestaltung in Schwarz-Weiß farblich als „weiter zurückliegend“ markiert ist, wird als Dekodierungswissen zusätzlich hereingeholt.) Diese Panels zeigen aber nicht nur Bilder einer Welt außerhalb der eigentlichen Erzählung, sondern auch die realen Bezüge von Marons Aussagen und Gedanken. Schüwer verwendet für diese Technik den Begriff der „Parallelmontage, die zwischen Schichten hin- und herspringt“²⁰⁶, allerdings steht hier neben der Parallelität auch ein innerer Kontext. Darin eingebettet sind visuelle Signale, die Orts- oder Zeitwechsel markieren, wie etwa die Kleidung Marons, die zeitliche Distanz verschiedener Szenen oder Einstellungen durch distinkte Farben, Formen oder Details erkennen lässt und zur Orientierung dient. Etwa trägt Maron hier im Freundeskreis einen auffälligen Ohrring und ein gelbes Oberteil, auf der Bühne dann weiße Schürze und blaues Hemd.

Schüwer diskutiert die „Koordinierung von Bildern“, die er nicht nur innerhalb von Sequenzen, sondern auch innerhalb von Tableaus sieht, und deren fundamentale Bedeutung für den Comic. Die Feststellung, dass „damit (...) Montage im Comic streng genommen allgegenwärtig“ ist, grenzt er aber gleichzeitig wieder ein auf den „Übergang zwischen zwei Panels (...), der einen räumlichen oder zeitlichen Sprung beinhaltet, wobei dieser Sprung so erheblich sein muss, dass er in der Lektüre nicht zu einer kontinuierlichen Bewegung durch den Raum bzw. zu einer kontinuierlichen zeitlichen Entwicklung synthetisiert wird.“²⁰⁷ Interessant ist, dass McCloud selbst noch nicht von Montage als im Comic verwendete Technik schreibt, sondern von „Panel-

²⁰⁶ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S. 282

²⁰⁷ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S. 273

to-Panel-Transitions“²⁰⁸. Sequenzierung von Szenen und Aneinanderfügen von Szenen ist per se ein anderer Zugang zur Erzählung selbst, eine andere Startposition. Vor diesem Hintergrund erschiene die Frage, ob sich dieser Unterschied entlang einer Grenze zwischen fiktionaler, sich aus sich selbst heraus entwickelnder und nicht-fiktionaler, bereits vorhandenen Stoff verarbeitender Erzählung bewegt.

Yelin bedient sich dieser Verbindung von Sujet/Leitmotiv und Montage, um von der individuellen Erzählung zur allgemeinen, größeren, kollektiven Aussage²⁰⁹ zu gelangen. Die grafische Szene wird Träger einer Repräsentationsfunktion, eines symbolischen Akts.

5.3 Translineare Strukturen

Durch intratextuelle Bezüge, die Schüwer als „intratextuelle Palimpseste“²¹⁰ bezeichnet, würde „eine bereits geschilderte Situation (wird) durch eine neue Situation „überschrieben“, aber so, dass dem Leser dieses Überschreiben durchsichtig bleibt. Der Comic-Künstler kann so mit impliziten Mitteln (ohne explizites Zitat eines schon erzählten Handlungssegments) Verbindungen zwischen Momenten schaffen, die innerhalb der linearen Sequenz weit auseinander liegen.“²¹¹ In Yelins Arbeit finden v.a. in Bezug auf die Persönlichkeit Channa Marons intratextuelle Bezüge Verwendung. Im ersten Kapitel „Das Wunderkind“ stampft Hannele Meierzak auf die Bühne (Abb.31) und verkündet, dass sie den Text nicht gelernt hätte und hält daraufhin ein allgemeines Plädoyer, tatsächlich aber rezitiert sie den betreffenden Text Kästners, der beides gleichzeitig sein könnte – ihre eigenen Wort als freche, selbstbewusste Berliner Göre und der Text Pünktchens, für den sie vorsprechen sollte. In „Ein Lied der Unabhängigkeit“ trifft man auf eine Szene, die dieser ähnelt, da sie den Autor des Stückes (hier ist es Nathan Alterman) mit „Geh heim!“ anblafft, als er einer Probe beiwohnt. Die Stimme Nathan Slors meint dazu im Blocktext: „Sie hatte, was man bei uns „Chutzpah“ nennt. Sie sagte, was sie dachte“.²¹² Diese Chutzpah ist im ersten Kapitel schon angelegt, wird aber noch nicht so benannt (was auch unlogisch wäre, wird er doch als hebräischer Ausdruck verwendet). Auch in „Bittere Schokolade“) ist die Chutzpah Thema, wenn sie auch nicht auf eine Theaterrolle bezogen ist und einem unterschiedlichen Zweck dient. Channa ist in Paris dazu gezwungen, Betteln zu gehen. An der Tür einer Villa nutzte sie ihr Schauspieltalent und erzählt der Dame des Hauses, dass ihre Mutter Tuberkulose hätte und „SO schwach“ sei. Zwei Panels später sieht man sie die Schokolade genüsslich am Ufer der Seine verdrücken. Die Chutzpah verschafft ihr

²⁰⁸ McCloud, Scott: Understanding Comics. S.78-80

²⁰⁹ Mit dieser ist aber nicht die Metaerzählung gemeint, sondern eine auch darüber hinausgehend.

²¹⁰ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S. 243

²¹¹ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S. 243

²¹² Yelin, Barbara: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.26

hier eine der wenigen Momente des Glücks in einer Zeit, die von Hungern, Betteln und Arbeit geprägt ist. Aus dieser Perspektive könnte man von Chutzpah auch als Leitmotiv sprechen, das in unterschiedlicher Variation immer wieder auftaucht, sich in diesen Varianten gegenseitig überlagert und dadurch an Vielschichtigkeit gewinnt.

Ein anderes durchlaufendes Motiv ist die große Identifikation Marons mit ihren Rollen. Schon im ersten Kapitel sagt Kästner dazu: „Sie spielen Pünktchen nicht, sie SIND Pünktchen!“²¹³ In „Ein wachsendes Zuhause“ ist es die Rolle der Dolly, in der Ofra Rechter, ihre Tochter, sie zum ersten Mal auf der Bühne sieht und in einem Stück, das „lustig, manchmal albern“ ist, die Echtheit der Emotionen im Monolog an den toten Ehemann erkennt: „Und da begriff ich, dass meine Mutter auch jemand anderes ist. Ihre Emotionen warfen mich schier um. Sie machte aus Dolly eine Frau mit vielen Gesichtern, und vielen Emotionen“²¹⁴ Auch in der Rolle der Medea ist dies verankert. In „Ein Kampf für den Frieden“ wird die Rolle der Königin Hekuba paradigmatisch verwendet und am Ende des Kapitels in der Stimme der Anne Linsel nochmals bekräftigt: „Oh, ich erinnere mich noch, als einmal die berühmte Schwebebahn vorbeifuhr, und wie sie nach oben winkte – wie eine Königin...“²¹⁵ Im betreffenden Kapitel wird das Motiv der Hekuba auch dem Treffen mit Palästinenserinnen und dem Attentat auf Rabin unterlegt, sowie dem gesamten Engagement für den Frieden. Die starke Präsenz der Rollen Marons ist evident und selbsterklärend, Yelin geht aber darüber hinaus und lässt diese Rollen Aussagen über Marons künstlerische und persönliche Seite treffen, indem sie beide miteinander verbindet. Die Rollen überlagern einander schließlich auf ähnliche Weise und gewinnen so an Tiefe und Dimension. Durch Marons vielfach zitierte Aussage „Ich spiele nicht! Das bin ich,“²¹⁶ wird dieser Zugang verbürgt und authentifiziert. Die den zehn Plakaten innewohnende Welt wird so mit der realen nicht nur verwoben, sondern interpretiert die Aussage Marons in vielfacher Hinsicht, verbindet sie mit dem Erleben Ofra Rechters und verleiht ihr ein „reales“ Aussehen und Beispielcharakter. Pünktchen, Mika, Dolly, Medea, Katherine, Hekuba, Bobeh – Maron ist jede einzelne von diesen und noch viel mehr. Als Ausgangspunkt für eine Konzeption ist die Aussage Marons paradigmatisch, in der Umsetzung mussten die diachronen, biographischen mit den inhaltlichen, thematischen und den erzählerischen Faktoren des Comics in Einklang gebracht werden – unter anderem durch fortgesetzten Bezug auf ein inhärentes Leitmotiv und intratextuelle Bezüge und Montage zeitlich inkohärenter Szenen. Schüwer bezieht hier die

²¹³ Yelin, Barbara: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.10

²¹⁴ Yelin, Barbara: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.29

²¹⁵ Yelin, Barbara: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.43

²¹⁶ Er ist in vielen im Internet abrufbaren Artikeln zitiert, unter anderem bei: <https://www.haaretz.com/1.5190657> oder Malte Herwig: <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (beide zuletzt abgerufen am 30.10.2018=

rezipientInnenseitige Autonomie mit ein, demnach sind diese Strukturen von den Lesenden rekontextualisierbar und können so implizites in explizites Gedächtnis wandeln.²¹⁷

5.4 Erzählung, Leerstelle und Hinweis

„...sondern das lässt man einfach raus und überlässt es der Kombinationsgabe des Betrachters und setzt einigermaßen die Spuren so, dass er sich was vorstellen kann.“²¹⁸ Yelin beschreibt besonders die Vorarbeit zu „Der Anschlag“ als intensive Auseinandersetzung mit den Attentaten, die vor dem bei der Olympiade 1972 in München stattfanden. Sie habe „viel in der Episode drinnen gehabt“, musste dann aber wieder auf vieles verzichten, „weil das kann das Comic nicht fassen“. Nach Dotzler definiert sich die Leerstelle „als eine versteckt oder offen markierte Abwesenheit.“²¹⁹ Beim Comic bzw. der Graphic Novel sind Leerstellen aber primär keine intendierte Größe, sondern bestimmen den essentiellen Charakter des Mediums selbst. Diese beiden Formen von Leerstelle, die literarische²²⁰ und die des Comics, gehen hier mit der Leerstelle, die der Biographie inhärent ist, eine Verbindung ein. Die Leerstelle ist eine Konstante, mit der sich der Künstler/die Künstlerin auseinandersetzen muss – ihrer Wirkung, ihrer Handhabung, dem Einsatz der dafür adäquaten Mittel.

Die offensichtlichsten Leerstellen befinden sich zwischen den Kapiteln, sind durch Zeitsprünge markiert und werden durch die Bilder der letzten Recto-Seite nach den Kapiteln signalisiert. Diese Bilder sind Panels ohne Rahmung, oft nur farblich hinterlegt und von sehr unterschiedlicher formaler Gestaltung. Die Stellung weist ihnen besondere Bedeutung zu, da sie den jeweiligen Abschluss der Kapitel bilden und den Leser/die Leserin in das folgende entlassen. Das Umblättern unterstützt den Zeitsprung, der zwischen den Kapiteln liegt. Da auf der nächsten Seite eine Stimme platziert ist, die mit einem einführenden Statement den neuen Zeitabschnitt eröffnet, ist die Grenze ganz klar signalisiert. Lesenden wird eine vollkommene Abblende impliziert, das Umblättern der Seite ist die physisch-mechanische Unterstützung dieses Vorgangs. Da die Biographie in diesem Zwischenraum aber nicht stoppt, sondern weiteläuft, wird auch durch die abschließenden Kapitelbilder angedeutet:

Nach „Das Wunderkind“ ist es eine in Laufbewegung gezeigte Hannele Meierzak, begleitet von der Stimme im Blocktext: „Bald darauf sind wir geflohen.“ (Abb.32) Die Kleidung markiert sie als noch zur vorhergehenden Szene gehörend, in der sie die Straße entlanggeht, die Schultasche auf dem Rücken, vermutlich den üblichen Schulweg nach Hause einnehmend. Im

²¹⁷ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S.244

²¹⁸ Barbara Yelin im Interview am 25.8.2018

²¹⁹ Dotzler, Bernhard: Leerstellen. In: Bosse, Heinrich / Renner, Ursula (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg: Rombach 1999, S.213

²²⁰ Auch die Leerstelle im Film gehört hier eigentlich dazu.

ersten Bild dieser Szene sieht man am linken Bildrand zwei Männer in Uniform, die aus einem historischen Wissen dem Nationalsozialismus zugeordnet werden können (Abb.31). Yelin verzichtet hier auf das explizite Zeigen eines Hakenkreuzes auf der Uniform (die Flucht fand 1933, nach Ergreifen der Macht durch die Nationalsozialisten statt), das Wissen der Lesenden fügt den Nationalsozialismus diesem Bild automatisch hinzu. Der blinde Straßenverkäufer am rechten Bildrand ist bereits zu Beginn des Kapitels im zweiten Panel in die Erzählung eingeführt worden (Abb.7). Er verkaufte zu diesem Zeitpunkt, was er in den Sprechblasen anpries: Streichhölzer, Bonbons, Schnürsenkel und Abzeichen. Von diesen Abzeichen berichtet übrigens Maron in einem Interview – es handelte sich um Hakenkreuzabzeichen, die ihr gefielen und weil sie nicht um die Bedeutung dieser wusste, kaufte sie eines.²²¹ Der Uniformierte in diesem Bild trägt einen Tschako, der der Weimarer Republik zugeordnet wird, im Bild am Ende des Kapitels erinnern die Uniformen eher an die der Sturmabteilung (SA) ab 1933. Durch die Kleidung Channas wird zusätzlich ein Zeitsprung signalisiert – die Szene im Berlin von 1931 wurde in Winterkleidung durchwandert, nun trägt sie lediglich Bluse, Weste und Rock mit Strümpfen. Der blinde Straßenverkäufer bietet das gleiche Sortiment wie im Bild zuvor an, ergänzt das Feilbieten aber durch den Ausruf „Und raus mit den Juden!“ Durch die Wiederaufnahme der Figur des Straßenverkäufers in einer von Channa beide Male gehend erlebten Straßenszene wird Kontinuität erzeugt, eine Alltäglichkeit, die mit der Schultasche, und der Allgemeinheit der Darstellung aus Parallelperspektive beobachtet, korreliert. Im Bild danach ist Channa stehengeblieben. Sie hat sich zum Straßenverkäufer in dem Moment umgewandt, als er „Und raus mit den Juden“ ruft. Mit dem Sich-gegen-die-Leserichtung-Stellen, hat sich auch die Panelform aufgelöst und scheint eine emotionale Konnotation zu tragen: Sie steht in keinem räumlichen Zusammenhang, sie nimmt die Umgebung selbst nicht mehr wahr, ist zurückgeworfen auf sich selbst, ihr Gewährwerden von etwas, das sie selbst noch nicht genau kennt, was zu dieser Zeit noch undenkbar scheint, wird momenthaft umgesetzt. Drei Striche sind über den Kopf gesetzt, als Zeichen eines inneren, emotionalen und gedanklichen Vorganges. Das letzte Bild des Kapitels wird inhaltlich bereits im ersten Panel vorbereitet, entwickelt sich daraus hervor. Channa wendet sich abrupt aus der Statik des letzten Panels und läuft in Richtung nächstes Kapitel in Leserichtung davon. Es ist eine Flucht „nach vorne“. Sowohl der Entzug eines räumlichen Zusammenhangs als auch die drei über dem Kopf angeordneten, vertikalen Striche sind ins abschließende Bild übertragen. Zusätzlich ist die Figur kleiner gezeichnet, eine Art Vereinzelung in der Welt, ein Aus-Zeit-und-Raum-Nehmen ist

²²¹ <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Marion.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

fassbar. Schon McCloud weist auf die Bedeutung des Panelrahmens in Zusammenhang mit dem Faktor Zeit im Comic hin.²²² Die Entgrenzung durch Weglassen einer Rahmung bzw. wie hier hat Auswirkung auf die Wahrnehmung von Zeit. „Time is no longer contained by the familiar icon of the closed panel but instead hemorrhages and escapes into timeless space.“²²³. Die Stimme im Blocktext und die dynamisch gezeichnete Figur der Channa, die vor dem Berlin der Kindheit flüchten muss, ergänzen einander. Die letzten Worte und den Bewegungsmoment nehmen sich die Lesenden noch mit, wenn sie umblättern und ergänzen dies mit dem eigenen Wissen über Geschichte, Flucht, allem, was es an Vorwissen, persönlichem Erleben oder Weltwissen in diesem Zusammenhang gibt. Da die Leerstelle aber auch ein Sammelort für momenthafte Assoziationen ist, können diese von den Lesenden jedes Mal anders aufgefüllt, belebt und weitergesponnen werden. Für den Verlauf dieser „komplizenhaften“, rezipientInnenseitigen Bilder ist das Dargestellte davor allerdings von grundlegender Relevanz, da sie den Gedanken einen Spin versetzen. Die notwendige Reduktion und Verdichtung wird versucht durch Spurenlegung zu umgehen.

Die Leerstelle ist eine weder in der bildenden noch in der darstellenden Kunst von vergleichbar inhärenter funktionaler Relevanz wie in Comics. Ellipsen sind je nach Ort, Zweck und Kontext sehr unterschiedlich und bedienen sich auch sehr unterschiedlicher Mechanismen. In der darstellenden Kunst ermöglicht Vor- oder Weltwissen der Betrachtenden dem/der KünstlerIn, durch bewusste Leerstellen selbiges zu aktivieren und Kontexte, Zusammenhänge, Anspielungen ja, sinnstiftende Zusatzinformationen beizufügen, die erst ein vollständiges Verständnis des Werkes bewirken. Bei Yelin scheint der Leerstelle aus zwei Ansätzen entgegengearbeitet zu werden: Zum einen resultiert aus der vorbereitenden Recherche und Arbeitsweise, dass durch die intensive Beschäftigung mit den Themen, den Details, dem In-die-Tiefe-Gehen „trotzdem etwas davon in dem Gerüst drin bleibt, weil man ja doch mit dem Hintergrund zeichnet und textet.“²²⁴ Dazu steuern dann auch filmische oder andere visuellen Quellen bei - „wenn ich etwas von der weiß, dann kriegt die ja auch eine Haltung, visuell, oder wie sie spricht, sodass sich darüber auch etwas erzählt“.²²⁵ Diese Hinweise sind implizit, öffnen sich den LeserInnen zumeist auf unbewusste Weise, indem Mimik und Gestik interpretiert werden, je nach Vorerfahrung und kulturellem, sozialen oder anderem Hintergrund.

²²² McCloud, Scott: Understanding Comics. S.111

²²³ McCloud, Scott: Understanding Comics. S. 111 Auf die spezielle Bedeutung von Panellänge, -form und -gestaltung weist McCloud im Kapitel hin, auch Schüwer verweist hier auf McCloud: Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S.219

²²⁴ Barbara Yelin im Interview am 25.8.2018

²²⁵ Barbara Yelin im Interview am 25.8.2018

Andere Leerstellen werden mittels bewusster „Ausschilderung“ der Leerstellen durch Platzieren von Hinweisen signalisiert. „Gekämpft wird im Comic stets auch um eine Deutung von Geschichte, die sich von dem, was gewesen ist, bewusst abheben soll,“ meint dazu Barbara Eder im Hinblick auf die Problematik einer Geschichtlichkeit, die diachron erzählenden Comics durch den „Standpunkt des Gegenwärtigen“ inhärent ist.²²⁶ So sind (israelischen) AraberInnen bzw. PalästinenserInnen bis zum – geplanten – Zusammentreffen in „Ein Kampf für den Frieden“, von Darstellungen im Boot („Eretz-Israel“) bzw. als Kriegsgefangene („Medea“), abwesend. Allerdings fügt Yelin im Landscape Panel von „Eretz-Israel“ sowie im vorderen Vorsatzblatt ein Kamel ein, das arabisch konnotiert ist. (Abb.2. Abb.12)

Die Unmöglichkeit, alles einzubeziehen bedingt die Notwendigkeit, hinter dem Sichtbaren das Unsichtbare durchscheinen zu lassen. Das Reich des Durchscheinens, der Zwischentöne und des Anklingen-Lassens ist ein Bereich, dem schwer mit empirischen Herangehensweisen Evidenz zu verschaffen ist. Dieses findet sich in den Details, den kleinen Gesten, den scheinbaren Zufälligkeiten, die doch bis ins Kleinste komponiert und arrangiert wurden. Wenn Yelin den Gartenzwerg in ein Panel des Kapitels „Ein wachsendes Zuhause“ einfügt, so ist dies tatsächlich erzählte Geschichte, vielleicht auch fotografisch festgehalten. Doch was sagt dieser Zwerg, auf den Channa Maron zwei Panels später im Gespräch mit den Kindern spaßhaft Bezug nimmt, aus und was ihre Gestik und Mimik? Dies liegt im Auge des Betrachters/der Betrachterin. Wie ist der Gartenzwerg bei Lesenden konnotiert? Schüwer stellt, in Anlehnung an Helbling die Frage nach der Bedeutung von immer wiederkehrenden „Randfiguren“²²⁷ in einem intertextuellen Bezugsrahmen und schlussfolgert, dass es „(...) das Eigenleben einer Welt (ist, Anmerkung der Verfasserin), die nicht im Erzähltext aufgeht, sondern ihn als Fragment erscheinen lässt. (...) Im Rezeptionsprozess wird der Leser zum Kollaborateur des Autors und konstruiert eine Welt, die die Einblicke weit übersteigt, die durch die Texte gewährt werden – eine Welt *zwischen* den Texten.“²²⁸ Diese Welt ist jedoch subjektiv, weil auch die Interpretation des Alltäglichen subjektiv ist. Der Autor/die Autorin bietet die Möglichkeit, sich diese Interpretationen anzueignen. Eine solche „Randfigur“ findet man in Channa Marons Mutter, von der man zu Beginn erfährt, die aber nach „Eretz-Israel“ nicht mehr in der Erzählung zu finden ist. Der Vater, obwohl er Channa und ihre Mutter nach Israel geholt hatte, ist ähnlich wie die Mutter „anwesend Abwesender“ und kreiert erst im Bewusstsein seiner Präsenz eine Leerstelle. Diese ist vor allem durch die Art, wie die Mutter in den ersten beiden Kapiteln

²²⁶ Eder, Barbara: Zeit der Revolution – Revolution der Zeit. In: Eder, Barbara / Klar, Elisabeth / Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 287

²²⁷ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S.255

²²⁸ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S.255

erscheint, gekennzeichnet: mit abgewandtem Gesicht, im Schatten des Hutes, von hinten oder nur aus großer Entfernung im Profil ohne individuelle Gesichtszüge, dazu in düsteren Lichtsituationen, im Schatten oder im dunklen, nassen Wetter von Paris. In „Eretz-Israel“ ist sie im Dunkel der Wohnung und ein einziges Mal auch in Nahaussicht porträthaft gezeigt, allerdings auch hier in graubraunen Farben, eher an die Bilder in „Gift“ erinnernd. Yelin gibt im späteren Verlauf keine weiteren Informationen zu ihr. Der Vater erscheint, außer in einem Panel, in dem er sich aus dem Fenster lehnt, nur in einem Textpanel, in dem die Lesenden darüber informiert werden, dass sich die Eltern Marons scheiden ließen: „Ihr Vater Itzhak, der für Channa sehr wichtig war, lernte eine andere Frau kennen. Er ließ sich scheiden und zog zu der neuen Familie.“²²⁹ Auch über ihn wird im weiteren Verlauf der Erzählung nicht berichtet. Sie sind nicht Teil von Marons weiterem Leben, scheint es. Aus Interviews ist bekannt, dass die Mutter 1970, während Channa Maron nach dem Attentat im Spital lag, in Israel starb. "My mother never adjusted to the country and was miserable here for the rest of her life."²³⁰ Die Leerstelle, die Mutter und Vater Marons in der späteren Erzählung einnehmen, wird durch die Darstellungen in den Panels und Erwähnungen bzw. Informationen, die wir aus dem Blocktext erfahren, gespeist.

Durch eine Reihe von Hinweisen, den offensichtlichen und jenen auf Mikroebene, wird die Rezeptionsmöglichkeit angeleitet, aber nicht permanent gesteuert. Die Leerstelle schafft eine Projektionsfläche für Weiterspinnen oder Spurensuche, Lesende werden durch Hinweise angeleitet, sich diese zu verschaffen. Dass Yelin sorgfältig recherchierte Details eingeflochten hat, die je nach Willen und Bereitschaft der RezipientInnen zur Decodierung einladen, ist in Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit bereits exemplarisch veranschaulicht worden.

5.5 Dokument und Fraktal

„Bei dieser Eliminierung des Unnützen darf der Biograph nie vergessen, daß die allerkleinsten Details sehr oft die allerinteressantesten sind. Alles, was uns eine Vorstellung von dem wirklichen Aussehen des Menschen geben kann, der Ton seiner Stimme, die Art seiner Konversation, ist wichtig. Die Rolle, die der Körper spielt, darf niemals aus dem Auge gelassen werden bei der Vorstellung, die wir uns von dem Charakter der Menschen machen, die wir kennen. Ein Mensch ist für uns vor allen Dingen eine gewisse physische Erscheinung, ein gewisser Blick, vertraute Gesten, eine Stimme, ein Lächeln, Ausdrücke, die ihm eigen sind, alles dies müssen wir auch bei einem Menschen wiederfinden, der uns nur in einem Buch vorgeführt wird. Nichts ist schwerer für den Geschichtschreiber. Die Person, die ihm durch Dokumente vermittelt wird, ist vor allem eine abstrakte Person, die nur durch ihre soziale Aktion bekannt ist. Wenn er es nicht versteht, uns aus dem Wust von

²²⁹ Yelin, Barbara: Vor allem eins: Die selbst sei treu. S.18

²³⁰ <https://www.haaretz.com/1.5190657> (zuletzt abgerufen am 25.8.2018)

Papieren, Reden und Handlungen ein menschliches Wesen vorzuführen, ist er verloren.²³¹

Hillary Chute gibt in *Disaster Drawn* „the form’s aesthetics and ethics“, sowie die dazugehörige „spatial grammar of gutters, grids, and panels (...) that offers opportunities to place pressure on traditional notions of chronology, linearity and causality“²³² als zwei grundlegende Größen des Comics an. Gleichzeitig konstatiert sie in Zusammenhang mit dem *documentary*²³³, “that comics is currently expanding its reach, range and depth”²³⁴. Zur Definition des *documentary* zieht Chute William Stott heran, der dazu anmerkt, dass es zwei Arten von Dokumenten gebe, nämlich „official“ und “human” - “a document, when human, is the opposite of the official kind (...), carries and communicates feeling, the raw material of drama. (...) We understand a historical document intellectually, but we understand a human document emotionally.”²³⁵

Das *documentary* würde eine Methode bieten, “the human consequences of a few facts”²³⁶ entsprechend zu bearbeiten²³⁷. “Through marks, comics is a form that is able to combine both official and human documents.”²³⁸ Chute bringt hier die Aussage Spiegelmans, der seine und Saccos Arbeit “in a description apposite to Stott’s above, as invested in “showing a fractal” formuliert.²³⁹ Wenn wir diesen Begriff, als *Fraktal*²⁴⁰, sowie das *Dokument* im (zweifachen) Sinne Stoots auf die Arbeit Yelins anwenden, dann liegen bestimmende Faktoren der Arbeitsweise, des Aufbaus und des Einarbeitens, Zitierens und Referierens klar und nachvollziehbar vor uns. Was Barbara Yelin „Rekonstruieren“ nennt, ist die Wiederaufbauarbeit aus historischen und menschlichen („human“) Dokumenten, wobei letztere ein Dramatisieren den Inhalts, des Ablaufes, der historischen Dokumente durch das Herunterbrechen auf die individuelle Ebene mitimplizieren. Historie, Geschichte, ist auf dieser menschlichen Ebene per se perspektivisch und emotional erfahrbar. Diesem trägt Yelin Rechnung, indem sie die Narrative der Dokumente dramatisiert zugunsten darunterliegender

²³¹ Maurois, André: Die Biographie als Kunstwerk. (1929). Fetz, Bernhard / Hemecker, Wilhelm: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Berlin/New York: De Gruyter 2002, S. 93

²³² Chute, Hillary: *Disaster Drawn*. S.4

²³³ Im englischen Original wird *documentary* dafür verwendet, meint also z.B. Dokumentarfilme oder Bildreportagen. Chute, Hillary: *Disaster Drawn*. S.18

²³⁴ Chute, Hillary: *Disaster Drawn*. S. 19

²³⁵ Stott, William: *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago / London: University of Chicago Press 1973, S.5,6

²³⁶ Chute, Hillary: *Disaster Drawn*. S.19

²³⁷ Im Original *to dramatize* siehe Chute, Hillary: *Disaster Drawn*. S.11, am ehesten noch “dramaturgisch aufbereiten” bezeichnend.

²³⁸ Chute, Hillary: *Disaster Drawn*. S.19

²³⁹ Chute, Hillary: *Disaster Drawn*. S. 19, Fußnote 47.

²⁴⁰ Aus dem Lateinischen *fractus* (Partizip Perfekt von *frangere*) für dt. „gebrochen“ bzw. „zerbrechen“ siehe: <https://de.pons.com/übersetzung?q=frangere&l=de&in=la&lf=la> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

„blassroter Fäden“, die es zu inkludieren gilt, um das Ganze zu erzählen. Yelin macht dies subtil, gibt Hinweise, schildert die Erzählung aus, um einem Leser/einer Leserin die Möglichkeit zu bieten, in die Tiefe zu gehen, aus eigenem Erfahrungsschatz zu schöpfen, zu assoziieren, Weltwissen und Erfahrung einzubringen und hinter die vordergründige Geschichte zu sehen, um darunterliegende Stränge zu entdecken, die sich erst wissend oder forschend erschließen.

5.6 Erzählung und Authentizität

„Comics diverges from the more common documentary mediums of both photography and film in its temporal dimension. Drawing, through its manifestation of marks (...) offers its own kind of thicket of time.“²⁴¹ Dieses „thicket of time“²⁴², argumentiert Chute in diesem Zusammenhang Berger²⁴³ zitierend, der den Unterschied zwischen Foto und Bild („drawing or painting“) an der statischen Qualität der gebannten Zeit („stopped time“) festmacht, sei elementar für Comics. Auch wenn aus kunsthistorischer Sicht vielleicht Einwände bestehen, so bietet sich für Comics eine weite Qualität der Interpretation an. „Comics (...) evidently is not a duplicative form; its drawings may refer to reality, but they constitute their own separate functioning model.“²⁴⁴ Darin ist – unter anderem – auch der Grund zu finden, warum Barbara Yelin auf die Authentizität der Geschichten und Bilder angesprochen wurde, was sie mit Erstaunen und Überraschung quittierte.²⁴⁵

Die Narration der Biographie und die jeder einzelnen Kapitel baut auf Quellen – visuellen, personale oder schriftlichen – die evident und offensichtlich als basal für die großen Zusammenhänge stehen, aber bei näherer Betrachtung doch bis ins noch so kleinste Detail eingearbeitet wurden. Auf das fast akribische (Be-)Achten, Sammeln und Verwenden von Quellen in der Biographie Channa Marons wurde bereits in den vorangehenden Kapiteln verwiesen, auch auf die Art und Form der Recherche und der Gespräche, die Yelin vor der Ausarbeitung der zehn Plakate führte. Authentizität bezieht sich demnach auf die Fragen nach dem „Wie“: „wie war es?“ „wie hätte es sein können?“ „wie ist es im Gedächtnis der Erzählenden/Erinnernden?“, „wie berichten die Erzählenden/Erinnernden darüber“ und „wie setzt der Comic das um“?

²⁴¹ Chute, Hillary: Disaster Drawn. S. 21

²⁴² Chute, Hillary, Disaster Drawn. S. 21

²⁴³ Siehe Berger, John: Drawn into that Moment. In: Berger on Drawing. Aghabullogue, Ireland: Occasional Press 2005, S.70

²⁴⁴ Chute, Hillary: Disaster Drawn. S. 21

²⁴⁵ Barbara Yelin, Interview am 25.8.2018

Chute geht von einem Begriff Spiegelmans, zitiert in einem der in ihren Augen „most compelling“ wissenschaftlichen Essays²⁴⁶ aus, der vom „Materialisieren“ der Worte und Beschreiben in verständlichen, fassbaren Bildern („comprehensible images“²⁴⁷) spricht, um die Frage der Umsetzung von Geschichte in Zeichen bzw. Zeichnung zu beleuchten, die schlussendlich darin münde, „the dire is to make the absent appear“^{248, 249}. In einem Spannungsverhältnis zu diesem Ziel steht die Frage nach der Inszenierung, der visuellen Umsetzung in den Panels, dem sequenzierten Aufbau, den Szenen und schließlich der narrativen Struktur. Yelin selbst beschreibt ihre Graphic Novel „Irmia“ als „erzählerischen Versuch einer Rekonstruktion“²⁵⁰, die aber dennoch eine „Mixtur präziser Recherche und völlig klarer RomanautorInnenfreiheit“ darstellt. Im Falle des Auftrags des Goethe Instituts war für letzteres kein Platz, was Yelin präzisiert: „Ich hab Figuren in der Zeit und die (...) funktionieren so, weil sie in der Zeit sind (...) untrennbar mit ihrem Hintergrund verknüpft.“ Die (historische) Zeit muss durch in der Geschichte platzierte Zeichen rezipientInnenseitig glaubhaft signalisiert werden. Durch Recherche und Gespräche sind unterschiedliche Quellen in die Erzählung(en) eingeflossen, das Ausmaß davon lässt sich allerdings nur erahnen – Yelin meinte im Interview sie sei „Pragmatin, teilweise (hätte sie) hilflose Begeisterung für Themen, die man erforscht und entdeckt“ und sie sei zudem fast dankbar für eine zeitliche Begrenzung des Projekts, „weil man sonst auch nie fertig würde“²⁵¹.

5.7 Authentizität und Inszenierung

Mindestens vier der Panels der schon besprochenen Szene aus dem Kapitel „Medea“ (Abb.33) sind eindeutig in Fotoquellen zu verorten: die beiden Einblendungen des Yom-Kipur-Krieges und das Bild Henry Millers beim Empfang der Rabins wurden bereits in der Kapitelanalyse erwähnt, aber auch das halbfigurige Bild Marons auf der Bühne geht auf ein Foto zurück (siehe Storyboard, Abb.20, sowie Abb.22, Abb.23).²⁵² Die Fotos gehören zu zwei unterschiedlichen Kategorien der Einbindung von Fotoquellen, erstere sind Einblendungen parallel laufender Geschehnisse der israelisch(-arabischen) Geschichte, letztere Quellen, die zur die fortlaufenden biographische Erzählung dienen und als solche nicht farblich verfremdet in die lineare

²⁴⁶ Chute referiert auf Brown, Joshua: Of Mice and Memory. In: Oral History Review 16. No1. USA 1988.

²⁴⁷ Chute, Hillary: Disaster Drawn. S. 25, Brown, Joshua: ebd. S.98 zitierend

²⁴⁸ Chute, Hillary: Disaster Drawn. S.27

²⁴⁹ Hier ist eine (Wechsel-)Beziehung zu *reportability* und Leerstelle evident.

²⁵⁰ Die Frage im Interview zielte auf die Unterschiede der „biographischen Rekonstruktionen“, die einen Teil Yelins Arbeit ausmachen. Siehe auch: <https://titel-kulturmagazin.net/2016/06/01/interview-mit-max-und-moritz-preistraegerin-barbara-yelin/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

²⁵¹ Barbara Yelin im Interview am 25.8.2018

²⁵² 2. Panel von rechts in der untersten Reihe. Das Foto mit Maron als Katherine in Henry Millers Stück auf der Bühne ist im Storyboard des entsprechenden Kapitels zu finden.

Erzählung montiert²⁵³ werden. Die Panels zum Yom-Kipur-Krieg dienen unzweifelhaft der Erzählung einer Geschichte hinter der biographischen Geschichte und der visuellen Verdeutlichung – Materialisierung – dessen, worauf in den Sprechblasen Bezug genommen wird. Doch in welcher Hinsicht stützen sie eine durch die Fotoquelle, der sie entstammen, implizierte Glaubwürdigkeit, stiften sie „Authentizität“, eine Art qualitativer Verortung im Zeitgeschehen?

Eine ausführliche Diskussion des Begriffes „Authentizität“ ist nicht abgeschlossen, „Authentizität“ und „Inszenierung“ werden oft als gegensätzliche, sich ausschließende oder jedenfalls spannungsreiche Konzepte verwendet.“²⁵⁴ „Inszenierung“ rückt „Bild“ in Zusammenhänge mit Intention, Arrangement, Planung und Manipulation. Authentizität würde dementsprechend das Gegenteil davon implizieren. Doch eine Inszenierung bedeutet gleichzeitig auch „das absichtsvolle Sichtbarmachen von Entscheidungen, Beschlüssen, Ereignissen, Vorgängen etc. vor einem Publikum, doch auch ihr absichtsvolles Ausklammern, Verschleiern oder Verbergen. (...) So können Kunstwerke (...) als authentisch bezeichnet werden, insofern das Urteil damit verbunden ist, dass sie etwas treffend, glaubwürdig und unnachahmlich zum Ausdruck bringen, ohne dass sachfremde und störende Motive oder Kalküle unterstellbar im Vordergrund stehen.“²⁵⁵ Und auch bei der Zuordnung der Authentizität wird darunter zumeist „eine Norm und ein aufgeladenes Konzept“²⁵⁶ denn eine fixe, jederzeit überprüfbare Größe verstanden. In vielen Fällen aber dringt Authentizität gerade durch Inszenierung zu den RezipientInnen durch, nämlich wenn sich zwei Ebenen von Wirklichkeit überlagern, die der physisch erfahrbaren und jene der im Hintergrund verdeckten „historischen Geschehnisse“. Im Fall Channa Marons Biographie wird angenommen, dass die abgebildete „alltägliche“ Welt von einer zweiten, „historischen“ oder „faktenbezogenen“ hinterlagert wird, die Kontexte und Wirklichkeiten zeigt, die die im Vordergrund laufende Erzählung nicht zu zeigen imstande ist.

Auf ein solches Phänomen scheint man in dieser Szene (Abb.33) zu treffen. Zwei Panels, beide in dunklem, grünstichigem Blau, evozieren Bilder des Yom-Kipur-Krieges nicht nur, sie repräsentieren Teile von Fotografien, die in diesem Krieg entstanden. Allerdings zeigen sie, wie schon in der Kapitelanalyse dargelegt, nicht das vollständige Bild, sondern einen

²⁵³ „Montieren“ erscheint hier als *teminus technicus* angemessen, da ein Foto so bearbeitet werden muss, bzw. die Bilder der Panels der davor und danach, dass sich das Fotodokument zwischen beide einpasst.

²⁵⁴ Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität. In: Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln: Herbert von Halem 2003, S.11

²⁵⁵ Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? S.12

²⁵⁶ Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch? S.12

Ausschnitt dessen (bzw. wurde im Bild mit dem Kriegsgefangenen der Hintergrund verändert). Ist es aber Yelin, die das Bild beschneidet, oder hat nicht vielmehr bereits das Foto die Realität beschnitten? Und an wem wäre es zu entscheiden, wo Realität gemessen wird, die Authentizität nun tatsächlich endet? Die Fotos zeigen einen Ausschnitt der Wirklichkeit, die Bilder Yelins einen Ausschnitt daraus. Man könnte auch soweit gehen zu argumentieren, dass das am Masten hängende Auto nicht repräsentativ für den Krieg sei, da es einen reißerischen Moment darstellen würde, der nicht repräsentativ für das Ganze stehen könne. Im Gegensatz dazu wäre in Yelins Bild „die echte Zerstörung“ zu sehen, die nichts mehr erkennen lässt und auch nicht irgendwie „pointiert“ aussieht. Im Gegenteil ist die Verwendung der Fotoquellen und deren Bearbeitung näher am Authentischen, da die Bilder sowohl durch zeitliche Distanz, Qualität der technischen Mittel, Farbigkeit und zeitlich spezifischen ästhetischen Parameter bereits zum Entstehungszeitpunkt beeinflusst wurden. Yelin eignet die Bilder dem Comic an, bearbeitet sie, um sie in Form, Größe, Ästhetik und Inhalt in die „richtige“ narrative Form zu bringen, sie setzt sie so in die Szene, dass sie auch durch mögliches Vorwissen, durch mögliche Assoziation der BetrachterInnen, als authentische Bilder decodiert werden können. Die Figuren der Biographie werden entsprechend nicht losgelöst vom Zeitgeschehen gezeigt, sondern „untrennbar mit ihrem Hintergrund verknüpft“²⁵⁷.

Ein weiteres Beispiel für dieses Verfahren – es gibt derer viele – sind die Bilder des Unabhängigkeitskriegs, die im Kapitel „Ein Lied der Unabhängigkeit“ (Abb.24) zwischen die Panels der Aufführung von Shamirs „In die Felder“ montiert wurden. Es handelt sich um eine ganze Abfolge von Bildern, die eigentlich mit dem Establishing Panel, das das Mograbi-Theater zeigen, wo das Cameri²⁵⁸ eigentlich begann. Nach zwei Panels ist ein Bild David BenGurions bei der Verlesung der Deklaration der Unabhängigkeit zu sehen, nach einem Panel die Frontpage der New York Times aus dem Jahre 1948, danach geht es stakkatoartig Bild Maron-Bild Krieg weiter, insgesamt zwei Mal hintereinander. Die Fotos sind wieder Quellen des Unabhängigkeitskrieges, beschnitten an den Seiten und durch Farbe (Abb.27, Abb.28) – hier ein kaltes Blaugrau – markiert. Das schnelle Einblenden-Abblenden der Bilder hintereinander führt zur starken inhaltlich-textlichen Verwebung von Sprechblasen, Blocktexten und Bildern. Eine zeitliche Parallele zweier verschiedener Geschehen wird impliziert. Das eine zeigt Channa Maron als Mika auf der Bühne, das andere Soldaten, die auf dem Panzer sitzen oder (in Richtung eines arabischen Dorfes)²⁵⁹ laufen. Jeweils eine bestimmte Person hatte sie alle, auch

²⁵⁷ Barbara Yelin im Interview am 25.10.2018

²⁵⁸ Zur Beginnsgeschichte des Cameri Theaters sieh Kapitel 4

²⁵⁹ Zumindest gibt das die Fotobeschreibung wieder, siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/1948_Arab-Israeli_War#/media/File:Israeli_soldiers_in_battle_with_the_Arab_village_of_Sassa.jpg (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Maron, in diesem Moment fotografiert. Der biographische Teil wird durchsetzt mit Einblendungen, die tatsächlich Parallelität meinen. Die Bilder Marons gewinnen dadurch an Authentizität, die Augen Marons blicken beinahe auf den Panzer im Panel neben ihr, das Laufen der Soldaten wird durch die Bewegung Channas auf der Bühne wieder aufgenommen. Farbliche und kompositorische Inszenierung unterstützen diese Wirkung. JedeR kann die Zeitung der New York Times googeln, das Foto Ben Gurions hat fast ikonographischen Charakter und ist im Gedächtnis vieler verankert. Maron wird von zeithistorischen Dokumenten umgeben, und sie verleihen dem Dargestellten historische Autorität.²⁶⁰ Tatsächlich kann die Fotografie als authentisch gelten, „wenn das Objekt der Aufnahme weder gestellt, noch nachträglich Hintergründe oder weitere Objekte hinzugefügt oder entfernt werden“²⁶¹. Beide Kriterien werden von den hier gezeigten Bildern erfüllt, eine „Verfremdung“ findet lediglich in der Transformation zur Zeichnung statt.

Authentizität stellt auf subjektiver Ebene eine „bereits durch Selektionierung und Perspektivierung interpretierte Erscheinung von Wirklichkeit dar“²⁶², es findet ein Übertragungsprozess statt. Das Referieren auf ikonographisch bekannte Formen, Sujets oder Genres stellt eine der Möglichkeiten dar, rezipientInnenseitiges Vorwissen oder Assoziationen zu aktivieren, die dann die Eigenschaften des ikonographischen Vorbilds auf das Bild übertragen lassen, wie dies in „Ein wachsendes Zuhause“ im letzten Panel des Kapitels (Abb.16) nachvollziehbar wird. Hier wird an bekannten Darstellungsformen Anleihe genommen, die dann mit Comic-Techniken verbrämt werden. Bilder des Biedermeier (Abb.34) haben etwa ähnlichen kompositorischen Eigenschaften, durch parallel ablaufende Handlungen wird eine im Bildmotiv quasi intrinsisch angelegte Geselligkeit impliziert. Da diese Bilder oder zumindest die zugehörige Ikonographie, die dazugehörigen kompositorischen Elemente²⁶³ und deren Zusammenbau, im „kulturellen Gedächtnis“²⁶⁴ abgespeichert sind, wird die Botschaft auf Gefühlsebene decodierbar. Dazu werden in Sprechblasen, parallel laufende Gespräche impliziert. McCloud demonstriert, dass hier ein Panel die Aufgabe mehrerer erfüllt und die Zeit

²⁶⁰ Ein interessanter Aspekt ist die Tatsache, dass über Jahrhunderte gerade Kunstwerken oder Bildern, deren AutorInnenschaft unbekannt war, besondere Authentizität besaßen. Dies ist zumeist auch bei diesen Fotos der Fall: die Bilder sind weithin bekannt und fast ikonographische Größen, doch kennt niemand deren Urheberchaft, sie scheinen fast für sich alleine zu existieren, quasi für sich selbst stehend, ohne schaffende Autorität.

²⁶¹ Grittmann, Elke: Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus. In: Knieper, Thomas, Müller, Marion G. (Hg): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln: Herbert von Halem Verlag 2003, S.129 Grittmann beruft sich hier auf den Film- und Fototheoretiker Rudolf Arnheim (1983: 177ff)

²⁶² Schierl, Thomas: Der Schein der Authentizität. In: Knieper, Thomas, Müller, Marion G. (Hg): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln: Herbert von Halem Verlag 2003, S.159

²⁶³ Auf diese wurde bereits im entsprechenden Kapitel eingegangen. Dazu gehören z.B. auch die Form der Innenraumdarstellung oder Objektsignale wie Einrichtungsgegenstände.

²⁶⁴ Zum Begriff des „kulturellen Gedächtnis“ siehe: Im Folgenden wird dieser Begriff erörtert.

als entscheidender Faktor hinzutritt.²⁶⁵ Dadurch wird aber auch Schall erzeugt, der nicht nur ein zeitliches sondern auch räumliches Phänomen ist. Alle Faktoren gemeinsam genommen, wird hier ein Panel inszeniert, das seine Symbolhaftigkeit durch die ikonographischen, akustischen, räumlichen, zeitlichen und visuellen Faktoren entfaltet und dadurch sich Authentizität und Inszenierung aufheben. Das „Zusammenzurren“²⁶⁶, das McCloud aufzeigt, betrifft hier nicht nur die Zeitdauer aller Gespräche sondern geht um ein vieles darüber hinaus, da es viele Jahre – „Immer. Jeden Freitag“ – in einem Moment zusammenfasst.²⁶⁷ Ikonographisches Referieren ist auch in „Irmia“ und „Gift“ zu finden, betrifft sowohl Komposition als auch Zeichen-/Malstil, doch ist nie ein echtes Zitat. Diese Form von Interpiktorialität, die Anleihen an Turner²⁶⁸ oder Van Gogh²⁶⁹ nimmt, ist eine ästhetische Referenz, die mehr als ferner Bezug wahrgenommen wird, doch durch die zeitliche Parallele

Die Verortung der Handlungen in den Establishing Panels, die Yelin an den Beginn der Kapitel setzt oder auch in den Vorsatzblättern einsetzt, wurde bereits an anderer Stelle eingehend besprochen. Sie fügen sich in ihrer Verwendung in die Reihe der hier gelisteten Beispiele. Gerade durch diese Form der Verortung, die sich an einer möglichst präzise recherchierten Wirklichkeit orientiert, wie etwa Architektur und städtebaulichen Veränderungen²⁷⁰, ist ein Grad der Authentizität nachvollziehbar, der nicht notwendigerweise immer die subjektive Ebene erreicht, aber Vergangenheit in einem Maß *materialisiert*, dass sich die Betrachtenden dem dahinterliegenden Anspruch nicht dauerhaft entziehen können.

5.8 Authentizität der Stimmen

Eine weitere Form der Authentifizierung ist das Einführen unterschiedlicher personaler ErzählerInnen²⁷¹, die Yelin „Stimmen“ nennt. Yelin entschied, für die Biographie „die Erzähler sprechen zu lassen, dass ich es nicht als meine Rolle gesehen habe, dass ich als Erzählerin oder allwissende Erzählerin auftrete. Ich fand, dass es für mich eine sehr schlüssige Entscheidung war, die sehr schnell klar geworden ist.“²⁷² Durch die explizite Einführung zu Beginn der Kapitel, für die sie als erzählende Instanzen fungieren, und den Blocktext der Erzählung, der

²⁶⁵ McCloud, Scott: Understanding Comics. S. 102 ff

²⁶⁶ McCloud, Scott: Understanding Comics. S. 105

²⁶⁷ Hier wird wieder ein Moment über sich selbst hinausgehoben und erlangt eine „allgemeine“ Funktion.

²⁶⁸ Yelin: Irmia, S.90/91 Das Bild erinnert an Bilder William Turners, genauso wie das Establishing Panel in Meter / Yelin: „Gift“, S.5

²⁶⁹ Vgl. die Innenraumdarstellung in Meter/ Yelin: „Gift“ S.122 (unterstes Panel) und Van Goghs La Chambre à Arles (1889/90)

²⁷⁰ wie z.B. den Bahnhof Friedrichstraße betreffend, der mehrere Umbauten ab 1914 erfuhr, oder die erste Spielstätte des HaCameri im Moghrabi Theater (siehe Kapitel 4.3)

²⁷¹ Mit Ausnahme des ersten Kapitels, wo Maron selbst die reife Ich-Erzählerin ihrer Kindheit ist.

²⁷² Barbara Yelin im Interview am 25.8.2018

durch eindeutige Signale mit den Stimmen verbunden wird, erfährt dieser eine kognitiv wahrgenommene Rückbindung „an das antropomorphisierte Konstrukt eines „Erzählers“²⁷³. Dieses Schema funktioniert an sich auch ohne das Visualisieren von entsprechenden Instanzen, wie Schüwer ausführt.²⁷⁴ Im vorliegenden Fall werden diese Stimmen sogar als Personen vorgestellt, individualisiert durch Aussehen und sprachliche Varianzen, die u.a. durch Comic-eigene Mittel wie die Positionierung von Sprechblasen ausgedrückt werden, sowie durch einen beschriebenen Grad der Beziehung zu Channa Maron.

Yelin gibt im Interview an, aus der Unmenge an Gesprächen, die mit unterschiedlichen Personen geführt wurden, schließlich die jeweiligen Texte der ErzählerInnenstimmen herausgefiltert zu haben, „mehr oder weniger Zitate und wenn nicht, dann hab ich gefragt, ob ich was dazwischen fügen darf“. Bisweilen sei ein Zusammenfassen notwendig gewesen und dort, wo man „Zeitgeschichtliches brauchte, um bei der Story zu bleiben“, musste ergänzt werden. Im Text der Stimmen sind also zwei Anforderungen an die personalen ErzählerInnen gestellt worden: die Erzählung des Lebensabschnittes aus der jeweiligen Perspektive und dem zusätzlichen Unterfüttern dieser mit Informationen bezüglich Hintergrundwissen zu Geschichte oder Personen, ohne die den Erzählungen in den Panels mangels fehlendem Kontextwissen nicht ohne weiters zu folgen wäre. Aus naheliegenden Gründen sind die Blocktexte im Präteritum gefasst, um das erinnernde Erzählen zu imitieren. Auf die vielfältigen Herausforderungen des Verwebens von Blocktexterzählung, grafischem Anteil der Erzählung bzw. Figurentext in den Sprechblasen wurde bereits verwiesen²⁷⁵ und an einigen Stellen exemplarisch dargelegt. Die heterodiegetische Narration, also die Erzählung aus der erinnernden Perspektive einer konkreten Person, bildet laut Schüwer eine Ausnahme in der Welt der Comics, da die Bilder „für gewöhnlich die Handlungsvermittlung verlässlich übernehmen, ergänzt um einige überleitenden Sätze“²⁷⁶. Dass dies unter den gegebenen Umständen nicht ausreichend möglich ist, wurde bereits dargelegt.

Die homodiegetische Erzählung zu Beginn der Biographie übernimmt innerhalb der Geschichte eine besondere Aufgabe, weil im ersten Panel der Geschichte die rhetorische Frage „Hannele ... wer war diese Kleine?“²⁷⁷, auf die sich alle späteren Erzählungen beziehen, gestellt wird und die Stimme sich selbst über ihr Innenleben, Gefühle, Emotionen und Vorlieben äußert. Dementsprechend weist dieser Text auch den höchsten Grad an verbalsprachlichen

²⁷³ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S. 389

²⁷⁴ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S. 389

²⁷⁵ Eine Analyse unter Einbeziehung v.a. Genettes Theorie bzgl. diegetischer Erzählformen steht aus und würde den Rahmen der Arbeit sprengen, erschien jedoch v.a. hinsichtlich „historischer Comics“ schlüssig.

²⁷⁶ Schüwer, Marin: Wie Comics erzählen. S. 410

²⁷⁷ Yelin, Barbara: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. S.9

Markierungen auf. Alle weiteren Stimmen erzählen aus einer mehr oder weniger distanzierten Sicht, Emotionen der Hauptfigur – im Fokus bleibt immer Channa Maron – werden dann über die graphischen Anteile der Geschichte und die Aussagen auf Figurenebene kommuniziert. Indem verschiedene Personen als Stimmen agieren, geben sie aber nicht nur etwas über das Erzählte preis, sondern auch über sich selbst, über ihre Relation zu den verschiedenen Figuren (besonders zu Channa Maron, aber auch zu anderen präsenten bzw. nicht präsenten) und zu den Ereignissen²⁷⁸. Sie erzählen die Geschichte aus ihrer persönlichen Perspektive und zeichnen einen Aspekt Channa Marons und der Zeit nach, aus ihrer subjektiven Erinnerung.

Die Authentizität ist diesem Zusammenhang die der Erinnerung, des Gedächtnisses, der zurückblickenden perspektivischen Erzählung und nicht die Authentizität des „objektiv Faktischen“. Yelin sprach im Interview von „blassroten Fäden“, von „Aspekten der Figur Marons“, die in ihrer Gesamtheit ein Bild ergeben würden und, dass es dafür notwendig war, möglichst viele dieser Aspekte einzubinden. Die Personen, mit denen Gespräche geführt, die aber nicht als Erzählinstanzen realisiert wurden, repräsentieren die Fülle dessen, was als Echo in den grafischen Anteilen (nicht explizit) mitschwingt, aber essentiell für die rezipientInnenseitige Wahrnehmung von Authentizität ist. Dokumente finden in Form von Archiven, Werkverzeichnissen etc. ihre Bewahrung. Die Erinnerung von Menschen, die **dabei** waren, der ZeiteugInnen, muss eine andere Form der Bewahrung finden.

5.9 *Oral History* und ZeiteugInnengespräch

Oral history beruht auf der Annahme, dass mündliche Erzählungen besonders in Zusammenhang mit Alltagsgeschichte und Lokalkunde als Quellen zur Verfügung bleiben sollen. Ausgehend von der Methode eines freien, nicht- dirigiertem Erzählens, die Emotionen und Standpunkte inkludiert, bietet sie die Möglichkeit, perspektivisches Erinnern zu generieren und zu erhalten.²⁷⁹ Sowohl durch den Arbeitsprozess als auch durch die Konzeptionierung der Biographie mittels Erzählstimmen schlägt Yelin eine Brücke zur *oral history* bzw. zum ZeiteugInnengespräch. Im deutschen Sprachraum seit etwa Mitte der 1980er etabliert, ist sie ursprünglich in der Biographieforschung verortet. Geleitet von einem „Prinzip der Offenheit“ in der Interviewführung, sei „die erzählende Darstellung zu fördern, um die (...) Geschichten

²⁷⁸ Zur Diskussion des Begriffes „Ereignis“ siehe u.a. Michel, Gabriele: Biographisches Erzählen - zwischen individuellem Erlebnis und kollektiver Geschichtstradition. In: Henne/Sitta, Horst, Wiegand, Herbert Ernst: Reihe Germanistische Linguistik 162. Niemeyer, Tübingen. 1985. S.25ff ausführlich diskutiert.

²⁷⁹ Siehe Obertreis, Julia: Oral History – Geschichte und Konzeptionen. In: Obertreis, Juli (Hg.): Oral History. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012, S.20

(Niethammer)²⁸⁰ und Leitlinien (Lehmann)²⁸¹ hervorzubringen. Durch diese gelange man an detailliertere Informationen zum Alltagsleben²⁸². Das Gespräch kann grob in drei Phasen unterteilt werden. In der ersten werden offene Fragen gestellt und die Antwort allein von der interviewten Person gestaltet, in der zweiten erfolgt ein Nachfragen zu Aspekten des Erzählten, erst in der dritten wird auf eine vorbereitete Liste zurückgegriffen, um über die eigentliche Erzählung hinausgehende Kontexte aufzuwerfen²⁸³. Obertreis weist auch auf das Dilemma der Transkription hin, die – wenn auch unumgänglich – unmittelbare Aspekte eines Gesprächs nicht festhalten kann, wie nonverbale Zeichen, Pausen, Intonation etc.²⁸⁴ Die Entstehung der Biographie Marons wurde allerdings nicht mit dem Impetus einer empirischen Methodik geführt, sondern vielmehr in Form einer Recherche, durch wiederholte Gespräche, bis schließlich anhand von Storyboards die (perspektivische) Stimmigkeit, die Authentifizierung durch die jeweiligen ZeitzeugInnen²⁸⁵ sichergestellt werden konnte. Ein Einfließen-Lassen der (subjektiven) Wahrnehmung auf der Ebene der graphischen Details, in einer Haltung der Figur, einer bestimmten Perspektive auf das Geschehen im Panel, der Farbigkeit, Räumlichkeit, der Linienführung des Stiftes, ist eine Erweiterung der Dimension, die erst durch den Comic ermöglicht wird. Das Gespräch findet seinen expliziten Niederschlag in den Blocktexten, danach in den Texten der Sprechblasen der agierenden Figuren. Die implizite Umsetzung erfolgt aber in der Formensprache der Bilder, ihrer Komposition, der jeweiligen Einstellung, der Pose, den Blickrichtungen, der Gestik und Mimik der Figuren, ihrem farblichen und räumlichen Kontext – er fließt in jede noch so kleine Linie. Dass diese Bilder die LeserInnen und BetrachterInnen erreichen, erscheint in diesem Lichte umso wichtiger. Am eindrucksvollsten stellt dies Yelin in der Darstellung Marons als Medea unter Beweis, in der liegenden Figur, die in Schwarz-Weiß mit dynamischen Strichen und einem ebensolchen Farbauftrag nach Außen erkennen lässt, was in der Figur Medeas aber auch Marons angelegt ist. Hier scheint der Satz „Ich spiele nicht, das bin ich“²⁸⁶ graphische Qualität zu besitzen. Komposition, Stilmittel, Farbe und Stift werden so mit zu ErinnerungsträgerInnen. In ihnen zeigt sich ein Nachhall dessen, was in den Gesprächen „erzählt“ wurde, das „Medium“ im übertragenen Sinn ist dann die Künstlerin/der Künstler, die/der dann nicht nur biographische

²⁸⁰ Obertreis bezieht sich hier auf Niethammer, Lutz: Oral History in USA. Göttingen. 1990

²⁸¹ Obertreis bezieht sich hier auf Lehmann, Albrecht: Erzählstruktur und Lebenslauf. Autobiographische Untersuchungen. Frankfurt/Main 1983.

²⁸² Obertreis, Julia: Oral History – Geschichte und Konzeptionen, S.20

²⁸³ Obertreis, Julia: Oral History – Geschichte und Konzeptionen. S. 21

²⁸⁴ Obertreis, Julia: Oral History – Geschichte und Konzeptionen. S.21

²⁸⁵ Der Begriff des *witnessing* im Englischen trifft diese Form, die eine Verbindung aus Zeuge/Zeugin sein und Erinnerung darstellt, treffender.

²⁸⁶ Channa Maron im Interview, siehe: <http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Details aneinander reiht, sondern das Erzählte in seiner Gesamtheit erfasst und künstlerisch umsetzt.

Obertreis weist darauf hin, dass Jureit schon die Trennung zwischen erlebter und erzählter Geschichte für unhaltbar hält.²⁸⁷ „Das Erlebte müsse stets als Bedeutungskonstruktion interpretiert werden.“²⁸⁸ Welzer geht schließlich so weit zu postulieren, dass „Erinnerungen an Erlebnisse und Geschehnisse, die in Interviews erzählt werden, eines ganz sicher nicht sind: Geschehnisse und Erlebnisse wie sie in der historischen Situation erlebt und gesehen worden sind.“²⁸⁹ Was also bleibt von erinnerndem Erzählen, wenn das Faktische so wenig fassbar scheint und was bedeutet dies für die Authentizität? In Abwandlung Niethammers kann diese Leistung der *oral history* vor allem in Form von Begegnungen gesehen werden: zum einen zwischen gesellschaftlichem Interesse und individuellem, erinnerndem Subjekt, zum anderen „zwischen Jetzt und Damals“²⁹⁰. Das gesellschaftliche Interesse ist die Öffentlichkeit, für die zehn Plakate gestaltet wurden und die vom Goethe Institut als „Interessierte“ fokussiert wurden – in besonderem Maß, aber nicht nur, junge Israelis und Deutsche. Die erinnernden Subjekte sind neben Menschen aus Channa Marons familiärem, professionellem und anderem Umfeld auch Dokumente, in denen Channa Maron selbst zu Wort kommt. Dass diese Biographie in eine Zeit zurückreicht, die von kaum einer der Besuchenden selbst erlebt wurde, liegt auf der Hand, doch ist die abgedeckte Zeit besonders aus israelischer und aus deutscher Sicht von nahliegendem Interesse. So ist auch die Beziehung zu dieser Zeit eine im israelischen und im deutschen Gedächtnis individuell spezifische, besondere, die auf persönlicher Ebene, in der Familiengeschichte, ja auf nationaler Ebene, auch besondere Bedeutung hat.

6. Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskultur

„In der alten Tradition der *Gedächtniskunst* half die Kunst dem Gedächtnis auf die Sprünge; sie stellte sich als eine unterstützende Technik in seinen Dienst, indem sie seine Erschließung optimierte und zuverlässige Verfügbarkeit garantierte. Die neue Gedächtnis-Kunst setzt woanders an. Sie kommt nicht *vor* sondern *nach* dem Vergessen; sie ist keine Technik oder Präventivmaßnahme, sondern bestenfalls eine Schadenstherapie, ein behutsames Einsammeln zerstreuter Reste, eine Bestandsaufnahme des Verlusts.“²⁹¹

²⁸⁷ Jureit, Ulrike: Leben im Widerspruch. In: Obertreis, Julia (Hg.): Oral History. S. 241

²⁸⁸ Obertreis, Julia: Oral History. S.26

²⁸⁹ Welzer, Harald: Das Interview als Artefakt. In: Obertreis, Julia (Hg.): Oral History. S.247

²⁹⁰ Niethammer, Lutz: Fragen – Antworten – Fragen. In: Obertreis, Juli (Hg.): Oral History. S.54

²⁹¹ Assmann, Aleida: Gedächtnis-Simulationen im Brachland des Vergessens - Installationen von Gegenwartskünstlern. In Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 72/Suppl.1:54. Verlag Metzler 1998.

„Merkmal des kollektiven – kommunikativen – Gedächtnisses ist der „beschränkte Zeithorizont. Er reicht in der Regel (...) nicht weiter zurück als 80 bis (allerhöchstens) 100 Jahre“ und trägt ein „signifikant hohes Maß an Ungeformtheit, Beliebigkeit und Unorganisiertheit“²⁹² in sich. Jan Assmann führt aus, dass in der „objektivierten Kultur und in der organisierten bzw. zeremonialisierten Kommunikation (...) sich ganz ähnliche Bindungen an Gruppen und Gruppenidentitäten beobachten“ lassen „wie sie auch das Alltagsgedächtnis kennzeichnen.“²⁹³ Das kulturelle Gedächtnis wäre demnach durch Alltagsferne („Alltagstranzendenz“²⁹⁴) gekennzeichnet, historische Fixpunkte in diesem Gedächtnis würden schicksalhafte vergangene Ereignisse sein, „deren Erinnerung durch kulturelle Formung, (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten wird, sog. „Erinnerungsfiguren“.“²⁹⁵ Die Theorie des „kulturellen Gedächtnisses“ beziehe demnach Gedächtnis, Kultur und Gruppe aufeinander. Assmann benennt insgesamt sechs Merkmale, die dieses kennzeichnen – Identitätskonkretheit, Rekonstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität – und betont die große Varianz innerhalb dieser Merkmale. „Welche Vergangenheit sie darin sichtbar werden und in der Werteperspektive ihrer identifikatorischen Aneignung hervortreten lässt, sagt etwas darüber aus, was sie ist und worauf sie hinaus will.“²⁹⁶ Wir sind weit von der Ritualisierung kollektiver Zeremonien entfernt, doch ist der formgebende Akt, der individuelles Gedächtnis rekonstruktiv erstehen lässt, in einer Art, die dazu geeignet ist, eine gemeinsame Vergangenheit exemplarisch vorzuführen, evident. Channa Maron wurde 1923 geboren, die Zeitspanne, von der in der Biographie berichtet wird, entspricht in Teilen bereits dem Gedächtnishorizont des kommunikativen Gedächtnisses. Dieses wird in Form von zwei Plakatserien erhalten, geformt aus Gesprächen und unter Inklusion von zeithistorischen Quellen und Dokumenten. Aleida Assmann spricht in diesem Zusammenhang von Symbolen, über die die Individuen Teilhabe am gemeinsamen Gedächtnis und einer gemeinsamen Identität hätten.²⁹⁷ „Wie Individuen, so argumentiert Assmann, machen sich auch Kulturen ein Gedächtnis.“²⁹⁸ Vor diesem Hintergrund und auch unter Einbeziehung Assmanns Unterscheidung von komplementärem Funktions- und Speichergedächtnis (sowie

²⁹² Assmann, Aleida: Gedächtnis-Simulationen im Brachland des Vergessens S.156

²⁹³ Assman, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Obertreis, Julia (Hg.): Oral History. S.177-178

²⁹⁴ Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Obertreis, Julia (Hg.): Oral History. S.117-118

²⁹⁵ Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Obertreis, Julia (Hg.): Oral History.S.178

²⁹⁶ Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Obertreis, Julia (Hg.): Oral History.S. 181

²⁹⁷ Assmann, Aleida: Gedächtnis-Simulationen im Brachland des Vergessens. S.132

²⁹⁸ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S. 266

Latenzgedächtnis) führt das Einbeziehen von zeithistorischen Dokumenten, Fotos und ZeitzeugInnenengesprächen (Intertextualität, Interpiktionalität und oral history-Formen) neben anderen Aspekten (der Performanz, der Rezeption etc.) zu einer Fragestellung, die über diese Arbeit hinausgeht.

Authentizität scheint aber in der Beurteilung der „Erinnerungsfigur“ von Bedeutung zu sein und die Frage, ob ein Comic das leisten kann. „Authentizität als wesentliche Qualität photographischer Abbilder ist vor allem kulturelle Zuschreibungspraxis und nur mittelbar die Folge technischer Bildentstehung. Die Verknüpfung von authentischem Bild und Technik erscheint uns heute allerdings so vertraut, das wir meinen, sie nur medienontologisch fassen zu können.“²⁹⁹ Dass allerdings eine solche nicht unbedingt notwendig ist, sondern die ikonographische Anlehnung an diese als Symbol ausreichend sind, legt Schüwer unter Berufung auf Aleida Assmann dar.³⁰⁰ „Tatsächlich ist das Authentizitätsversprechen (...) längst präsent in den Bildlegenden und den literarisch konstruierten medialen Konstellationen seit der Spätantike: der unmittelbare Ausdruck, der jeder zeichentheoretischen Klassifizierung widerstrebt.“³⁰¹ Der Impetus des Auftrages lag mithin auch darin, das (implizite und explizite) kommunikative Gedächtnis, das über Channa Maron abseits aller Dokumente noch vorhanden ist, in eine Form zu bringen, die dem Vergessen, das zeitbedingt einsetzen würde oder schon eingesetzt hat, entgegenzuwirken und in (kollektiv) erfahrbare Formen zu befördern.³⁰² Der Comic wird zum Erinnerungsort, allerdings in dem Ausmaß, den ein Comic zulässt. Denn was Zitat ist und was aus der Erinnerung dritter oder nachempfundene Aussage ist, lässt sich hier nicht nachvollziehen. In Yelins Fall lässt die Authentizität des Narrativs, ausgehend vom Auftrag, der Recherche und der Vorgehensweise bis zur Rückmeldung aus Marons familiärem Umfeld, die Grenze zum Graphic Memoir verschwimmen, wenn auch das „auto“ vor „biographisch“ fehlt. „Die Erinnerung selbst gehört als Wirklichkeit zu der Person, die sich erinnert. Auf dieser persönlichen Ebene ist Authentizität möglich, nicht aber auf der Sachebene, denn die Erinnerung an das, was damals erlebt und erlitten wurde, bleibt zwar, aber sie verändert sich, weil kontextabhängig erinnert wird.“³⁰³

²⁹⁹ Wortmann, Volker: Authentisches Bild. und authentisierende Bildform. Köln: Verlag Herbert von Halem 2003, S. 155

³⁰⁰ Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S. 268

³⁰¹ Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentisierende Bildform. S. 155/156

³⁰² In dieser Hinsicht ist die learning-history-Methode, einer Variante des story telling zu nennen. Hier werden Ereignisse von Beteiligten aus ihrer jeweiligen Perspektive erzählt, um danach in eine komplementäre Form gebracht zu werden, die eben möglichst viele dieser Perspektiven miteinschließt.

³⁰³ van Norden, Jörg: Bewusstsein, Erinnerung, Gedächtnis, Kultur – Historisches Denken zwischen individueller Autonomie und kollektiver Normativität. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik. Vol16/1. 1.9.2017, S.17-31

Der Gedächtnisort, die „Erinnerungsfigur“ ist aber nicht nur der Comic, sondern das Buch selbst. Eingebettet zwischen (fast) zwei Vorderseiten, die eine von Yelin, die andere von Polonski gestaltet, mit den Vorsatzblättern, die zweimal den selben Platz zeigen, den *kikar hamelachim* und den *kikar Rabin*, symbolisch für eine Raumzeit, die durch historische Ereignisse den Platz, seinen Namen und seine Bedeutung verändert haben, findet die Erinnerung auf Maron auf sehr unterschiedliche Weise statt. Das Buch – und die Wanderausstellung – stemmt sich gegen das Vergessen nicht nur, sondern sie kreieren einen räumlich-zeitlich erlebbaren Erinnerungsort³⁰⁴, der „Austausch, geistige Teilhabe im Geben und Nehmen, aus dem heraus sich schließlich ein Sinn entwickelt“³⁰⁵ anbietet.

7. Resümee

„Ein reiner Gelehrter kann zu einer gewissen Frage eine ungeheure Anzahl von Tatsachen heranschleppen und sie alle, ohne auszuwählen, angeben. In Wahrheit aber, glaube ich, wird er, wenn er ein großer Gelehrter ist, schon eine Auswahl treffen, Hauptlinien zeichnen und die Arbeit eines Künstlers leisten. Der biographische Künstler muß an erster Stelle seinen Leser von unnötigem Material befreien. Seine Aufgabe ist es, alles zu lesen; denn wenn er nicht alles liest, so läuft er Gefahr, eine wichtige Einzelheit zu vernachlässigen, oder eine Sache für wahr zu halten, die durch andere Dokumente als falsch bewiesen wird. Aber wenn er sein Gerüst aufgestellt und sein Haus gebaut hat, dann zerstört er das Gerüst und bemüht sich, dem Leser nur noch ein an sich solides Haus vorzuführen. Es kommt bei einer Biographie, wie mir scheint, nicht darauf an, alles zu sagen, was man weiß – denn dann würde das kleinste Buch so lang wie das Leben –, sondern mit dem, was man weiß, Rechnung zu tragen und das Wesentlichste auszuwählen.“³⁰⁶

Yelins Comicbiographie, als Plakat entworfen, vom Verlag in ein Buch transformiert, ist eine akribisch recherchierte, bis ins Detail komponierte Geschichte, die in sich Elemente unterschiedlicher Quellen in unterschiedlichen Aufbereitungsformen und -graden bereithält, um aufmerksamen - analytischen³⁰⁷ - Lesenden und Betrachtenden³⁰⁸ nicht nur eine Lebensgeschichte zu erzählen, sondern darüber hinaus eine Spur zu legen. Zunächst sind da die

³⁰⁴ Erinnerungsort als „lieu de mémoire“ ist von Pierre Nora geprägt worden. Siehe: Nora, Pierre (Hg.) in der deutschen Übersetzung von Mona Ozouf: Erinnerungsorte Frankreichs. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1996, S.23

³⁰⁵ Nora, Pierre (Hg.) in der deutschen Übersetzung von Mona Ozouf: Erinnerungsorte Frankreichs. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1996, S.23

³⁰⁶ Maurois, André: Die Biographie als Kunstwerk. (1929). Fetz, Bernhard / Hemecker, Wilhelm: Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Berlin/New York: De Gruyter 2002, S.92

³⁰⁷ In Anlehnung an Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. S.255

³⁰⁸ Dass das Betrachten dem Lesen mindestens gleichwertig zu setzen ist, ist im Comic, insbesondere in diesem, steht inzwischen ohne Frage. Aus diesem Grund wurde dieser Aspekt in der Nennung – Betrachtende, neben den Lesenden – Rechnung getragen.

Stimmen, die uns als Lesende und Betrachtende begleiten. Sie führen durch ihre Erzählungen und ihre fast anekdotenhaften Episoden, die aber immer für das große Ganze wichtig sind, und klären uns nachsichtig über die Zeitumstände auf, sollten wir sie nicht ganz parat haben. Marons Rollen, die in der Biographie ausgewählt wurden, stehen in Einklang mit den Lebensabschnitten und mit den zeithistorischen Entwicklungen, sie reagieren aufeinander und lassen persönliches Erleben, Theater und Zeitgeschichte in einander fließen. Monologe und Dialoge führen über in die Meta-Erzählung der Stimmen und wieder zurück, sie ergänzen einander nicht nur, sie führen in ihrem inneren Kern auch symbolisch – manchmal doppeldeutig – immer wieder aufeinander zu. Die Ebenen von individuellem Sein und kollektiver zeithistorischer Verflochtenheit sind durch eben diese Fäden miteinander verbunden, wie auch die Möglichkeit zu finden ist, einzelne Szenen durch palimpsesten Aufbau miteinander zu verbinden und damit sogar Einblick in eine Persönlichkeit zu erlangen.

Yelins Biographie über Channa Maron kommt scheinbar spielerisch daher, in annehmbaren, gut lesbaren Bildern, die die Sehgewohnheiten nicht überfordern, dies aber mitnichten fordern. Yelins Bilder haben nicht die Schärfe, die einem Berlin des Jahres 1933 auch zukommen könnte, sie vermitteln keine Kälte und kein Unwohlsein, dies müssen sich Lesende in der Handlung und in den Hinweisen suchen. Diese sind ausgelegt wie zufällig fallengelassene Papierschnitzel, durch sie kann induktiv verschiedenen Spuren gefolgt werden, doch das benötigt einer gewissen Anstrengung. Das „In-die-Tiefe-Gehen“ ist in jeder dieser Episoden inhärent angelegt, sie sind gewissermaßen „ausgeschildert“. In Sätzen, in Worten, in Gesten, in Bilddetails sind solche Hinweise versteckt, die es zu erkunden gilt. Man denke an die Szene der Ankunft in Jaffa in „Eretz Israel“, die eine ganze Historie von Flucht aus Europa hinter sich her zieht, im Comic aber subtil nur einen Hauch davon spüren lässt. Fragen der rezipientInnenseitigen Autonomie und möglicher Vermittlungsinstanzen öffnen hier ein breites Feld an weiteren Untersuchungen.

Die „Wirklichkeit“ der Menschen, der Orte und der Geschehen ist eine unübersehbare Größe in dieser Comicbiographie. Betrachtende können hier in „authentische“ historische Orte blicken, die es in dieser Form nicht mehr gibt. In dieser Hinsicht ist diese Biographie nicht nur Erinnerungsort für Channa Maron, sondern sie ist Erinnerungsort für viele andere Orte – Tel Aviv und Berlin sind nur zwei davon. Es ist – es kann – ein Eintauchen sein, in das Theater, in den Komplex von Flucht und Immigration, in Krieg, in Alter, in Kindheit, auch diese sind gewissermaßen Erinnerungsorte. Und auch sie sind möglichst genaue Rekonstruktionen, wie die anderen Bestandteile der Geschichte. Die technische Gestaltung ist neben der künstlerischen – aus der Perspektive von Schaffenden ist dies vermutlich ein und das selbe – genauso

entscheidend: Montage, Einstellungen, Seitenarchitektur, Darstellung von Raum und Zeit und vieles mehr. Zur Technik gehört aber auch die Beschränkung auf das Notwendigste, das Weglassen und Herausschälen der Hauptlinien. Dies kommt umso mehr zum Tragen, als die Raumzeit, die der/die Schaffende zur Verfügung hatte, beschränkt war. Dadurch muss in jedem noch so kleinen Detail schon der Kern der Sache stecken.

Dass der Comic eine hervorragende Möglichkeit bietet, Erinnerungsorte zu schaffen, ist aus unzähligen Beispielen bekannt. Von Arbeiten wie Glogowskis „Ypres Memories“, das die Flandernschlachten des Ersten Weltkrieges aufarbeitet, bis hin zu Spottorno/Abrils „Der Riss“, der anhand bearbeiteten Fotomaterials die persönlichen Erlebnisse beider Autoren während einer Reportage entlang der Europäischen Außengrenzen zeigt, reicht die Spannbreite – und weit darüber hinaus. Einen „begehbaren“ Comic wie im Fall Channa Marons Biographie zu schaffen, der eine Auseinandersetzung in kollektiver Erfahrung ermöglicht, eröffnet vielleicht auch neue Wege der Präsentation und Rezeption. Tatsächlich hat der Comic eine Möglichkeit, Geschichten zu erzählen und **eine** Wirklichkeit zeigen können, die ihm aufgrund „seiner Natur“ exklusiv vorbehalten ist. Dass es **die** Wirklichkeit nicht gibt, sondern diese immer perspektivisch, subjektiv ist, ist diesem Medium von vornherein klar. Durch die Bilder des Comics sind Lesende und Betrachtende autonom in ihren Entscheidungen, länger zu verweilen, zurückzublättern, nachzulesen, aber auch Spuren zu folgen, wenn diese ausgelegt werden. So entsteht jedes Mal ein anderer Erinnerungsort.

„Channa Maron war eine raumgreifende Person, die eine große Leerstelle hinterlassen hat...“, was kann da eine Comicbiographie leisten und wo sind ihre Grenzen? „I'm not obsessively modest," (...) "Yes, I have done a lot, and I'm not finished yet,"³⁰⁹ sagt Channa Maron 2011 in einem Interview, aber das könnte genauso für den Comic gelten.

³⁰⁹ <https://www.haaretz.com/1.5190657> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen aus „Vor allem eins: Dir selbst sei treu“, „Der Sommer ihres Lebens“ und „Gift“ sind mit freundlicher Genehmigung der Autorin verwendet worden. © Copyright liegt bei Barbara Yelin sowie dem Reprodukt Verlag.

Die Plakatserie ist online abrufbar unter

https://www.goethe.de/resources/files/pdf99/channamaronseibarbarayelin_red.pdf (30.10.2018)



Abb.1 Buchdeckel: Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016

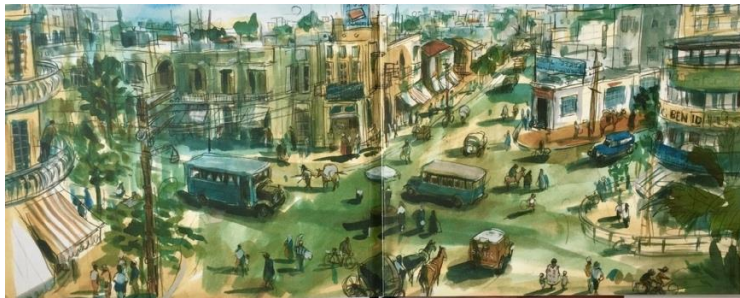


Abb.2: Vorsatzblatt Beginn, Yelin, Barbara: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.3: Vorsatzblatt Ende, Yelin, Barbara: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.4: Tel Aviv, Kikar Hamelachim
Archiv Rudi Weissenstein
<http://www.thephotohouse.co.il>



Abb.5: Tel Aviv, Kikar Rabin, 4.11.1995
Getty Images
<https://www.gettyimages.ca/event/nov-israeli-prime-minister-yitzhak-rabin-assassinated-52968824#tens-of-thousands-of-israelis-rally-for-peaceagainst-violence-in-tel-picture-id51420441>



Abb.6: Erzählstimme Channa Marons.Verso-Seite Kapitel 1 „Das Wunderkind“, S. 9
Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die SchauspielerIn Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.7: Seite1, Kapitel 1 „Das Wunderkind“, S.10
Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu.
Die SchauspielerIn Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.8: Berlin 1931
<https://i.pinimg.com/236x/21/10/81/21108140ec6c24a93df95625900e08a9--weimar-berlin.jpg>



Abb.9: Seite 2, Kapitel 2 „Bittere Schokolade“, S. 14
Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die SchauspielerIn Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016

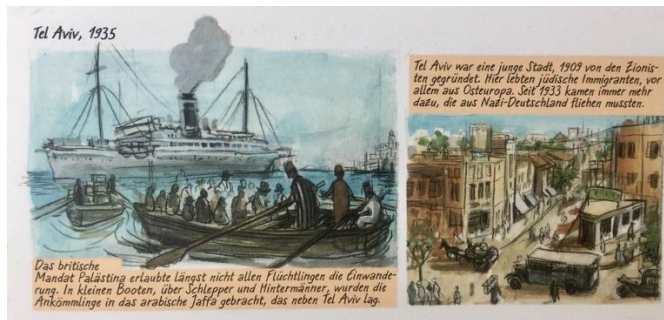


Abb.10: Panel 1 und 2, Seite 1, Kapitel 3 „Eretz Israel“, S. 17: Tel Aviv/Jaffa
Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016

3) Eretz Israel



Abb.11: Storyboard Barbara Yelins zu Kapitel 3 „Eretz Israel“, 2016



Abb.12: Detail: Panel 1 Seite 2, Kapitel 3 „Eretz Israel“, S.18
Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.13: 2. Seite, Kapitel 3 „Die Jüdische Brigade“, S.22
Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.14: Art Spiegelman, 1. Seite „Maus“, Funny Animals 1972, Detail. (Copyright © by Art Spiegelman.)



Abb.15: Detail: Channa Maron als Dolly. 1.Blatt, Kapitel 5 “Ein wachsendes Zuhause”, S.29
Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.16.: Details: Freitag Abend. 2. Blatt, Kapitel 5 „Ein wachsendes Zuhause“, S. 30
Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.19: Plakat, Barbara Yelin: Kapitel 7 „Medea“, im Buch S. 37/38



Abb.20: Storyboard Barbara Yelins zu Kapitel 7, „Medea“, 2016



Abb.21: Doppelseite aus „Gift“: Metapher des durchgehenden Pferdes.
Meter/Yelin, Reprodukt, Berlin. 2010



Abb.22: Yom Kipur Krieg
(Bild:ky)
<https://www.tagblatt.ch/international/nie-wieder-ueberrascht-werden-ld.930415>



Abb.23: Yom Kipur Krieg
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Destruction_in_the_al-Qunaytra_village_in_the_Golan_Heights_after_the_Israeli_withdrawal_in_1974.jpg?uselang=de
(copyright expired)



Abb.24: Seite 1 Kapitel 5 „Ein Lied der Unabhängigkeit“, S. 25



Abb.25: Unabhängigkeitserklärung
durch David BenGurion 14.5.1948
https://www.flickr.com/photos/government_press_office/7078991869/



Abb.26: New York Times Titelseite
15.5.1948
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/big/0514.html>



Abb.27: Unabhängigkeitskrieg ca. 1949
National Photo Collection of Israel
<http://uploaded.fresh.co.il/2005/06/12/20309493.jpg>



Abb.28: Unabhängigkeitskrieg 1948
National Photo Collection of Israel
https://www.flickr.com/photos/government_press_office/7724455156/



Abb.31: Seite 2, Kapitel 1 „Das Wunderkind“, S.10

Abb.32: Schlussbild Kapitel 1, S.11

Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.33: Seite 2, Kapitel 7 „Medea“, S. 38

Yelin, Barbara / Polonsky, David: Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron. Berlin: Reprodukt 2016



Abb.34: Lustige Gesellschaft. 1839. Oberes Belvedere, Wien

Literaturliste:

Abel, Julia / Klein, Christian (Hg): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler 2016

Assmann, Aleida: Gedächtnissimulationen im Brachland des Vergessens – Installationen von Gegenwartskünstlern. In: Deutsche Dreivierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Volume 72, Suppl. 1, Oktober 1998, S.54-71

Bar-On, Mordechai: In Pursuit of Peace. A History of the Israeli Peace Movement. Washington D.C.: United States Institute of Peace Press 1996.

Belting, Hans / Dilly, Heinrich / Kemp, Wolfgang / Sauerländer, Willibald / Warnke, Martin (HG): Kunstgeschichte. Eine Einführung. 8. Überarbeitete Auflage. Berlin: Reimer 2010.

Becker, Thomas: Graphic Novel – eine „illegitime“ Medienkombination? In: Degner, Uta / Wolf, Norbert Christian (Hg): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld. 2010. S.167-185

Ben Zvi, Linda (Hg.): Theater in Israel. USA: University of Michigan Press. 1996.

Betten, Anne / Du-nour, Miryam (Hg.): Wir sind die Letzten. Fragt und aus: Gespräche mit Immigranten der Dreissiger Jahre in Israel. Gerlingen: Bleicher 1995

Chute, Hillary: Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form. Cambridge/Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard 2016.

Chute, Hillary: Why Comics. From Underground to Everywhere. New York: Harper Collins Publishers 2017.

Dablé, Nadine: Leerstellen transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen. Bielefeld: transcript 2012

Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945. Weinheim/Basel: Belz Verlag 1990.

Eder, Barbara / Klar, Elisabeth / Reichert, Ramón (Hg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Bielefeld: transcript 2011.

Eisner, Will: Comics and Sequential Art. Tamarac, Florida, USA: Poorhouse Press 1985

El Refaie, Elizabeth: Autobiographical comics: Life-Writing in Pictures. Jackson: University Press of Mississippi 2012

Fetz, Bernhard / Hemecker, Wilhelm (Hg): Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar. Berlin: De Gruyter 2011

Friedrich, Ute: Eine neue Art von Stofflichkeit. Ein Gespräch mit der Comic Zeichnerin Barbara Yelin über Unmittelbarkeit und Leerstellen. In: Bicker, Mathis / Friedrich, Ute / Trinkwitz, Joachim (Hg.): Prinzip Sythese: Der Comic. Edition Kritische Ausgabe Band 1. Bonn, Weidle Verlag 2011.

Genette, Gerard: Die Erzählung. München: Fink 2010.

Heyden, Linda-Rabea: Interpiktorialität im Comic. Versuch einer Systematik zu bildlichen Bezugsrahmen in Comics. In: Isekenheimer, Guido (Hg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge. Bielefeld: transcript 2013. (image Band 42)

Hochreiter, Susanne / Klingenböck, Ursula (Hg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Bielefeld: transcript 2014.

Knieper, Thomas / Müller, Marion G. (Hg): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln: Herbert von Halem 2003.

Kohli, Puneet: The Memory and Legacy of Trauma in Art Spiegelman's Maus. Prandium - The Journal of Historical Studies, Vol. 1, No. 1 (Spring, 2012) University of Toronto Mississauga.

Kukkonen, Karin: Studying Comics and Graphic Novels. Oxford, UK / Malden MA, USA John Wiley & Sons 2013

Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Überarbeitete Auflage. München: Prestel 1996.

Lipman, Hannah: Jewish Oral Tradition. A Look at Human Rights Literatur About the Holocaust. HOHONU 2016, Vol.14. University of Hawai'i at Hilo.

McCloud, Scott: Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Harper Perennial 2006

Munier, Gerlad: Geschichte des Comic. Aufklärung durch Fiktion? Über Unmöglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart. Hannover: UNSER Verlag 2000.

Nora, Pierre (Hg.) in der deutschen Übersetzung von Mona Ozouf: Erinnerungsorte Frankreichs. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1996.

Obertreis, Julia (Hg.): Oral History. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012.

Pedri, Nancy ; Petit, Laurence: Picturing the Language of Images (1) Newcastle-upon-Tyne, Vereinigtes Königreich: Cambridge Scholars Publishing 2013.

Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2008. (Hickethir, Knut / Nünning, Ansgar (Hg): WVT-Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft. Band 1.)

van Norden, Jörg: Bewusstsein, Erinnerung, Gedächtnis, Kultur – Historisches Denken zwischen individueller Autonomie und kollektiver Normativität. Zeitschrift für Geschichtsdidaktik, 01 September 2017, Vol.16(1), S.17-31

Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentische Form. Köln: Herbert von Halem 2006.

Graphic Novels:

Yelin, Barbara: Irmina. Berlin: Reprodukt 2014.

Von Steinaecker, Thomas / Yelin, Barbara: Der Sommer ihres Lebens. Berlin: Reprodukt 2017.

Meter, Peer / Yelin, Barbara: Gift. Berlin: Reprodukt 2010.

Spiegelman, Art: Die vollständige Maus. Frankfurt am Main: Fischer 2008.

Online:

Hillary Chute zu „Disaster Drawn“:

<https://www.youtube.com/watch?v=1E30Wu134O4> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Hillary Chute im Gespräch mit Art Spiegelman:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vnb2D4FySro> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Zu Channa Maron:

<https://diekleinereise.wordpress.com/2011/05/15/ein-vormittag-mit-hanna-maron/>
(zuletzt aufgerufen am 21.3.2018)

<https://jwa.org/encyclopedia/article/meron-marron-hanna>
(zuletzt aufgerufen am 23.3.2018)

<http://malteherwig.com/wp-content/uploads/2015/12/2014.06.03-SZ-Hanna-Maron.pdf>
(zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

<https://www.haaretz.com/hanna-maron-dies-aged-90-1.5250303> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Das im Text angesprochene Schnürsenkel-Lied findet sich unter:

https://www.youtube.com/watch?v=C0ABuC_SON8 (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Channa Marons Bilder in der British Army:

<http://idfarchives.blogger.co.il/92981/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Intro zu Krovim Krovim:

https://www.youtube.com/watch?v=4bbE4_eQrFw

Zu Barbara Yelin:

<http://www.barbarayelin.de> (zuletzt aufgerufen am 30.10.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=sPAwdkc6Pes>

<https://www.youtube.com/watch?v=hK7C35l3cog>
(beide zuletzt aufgerufen am 28.8.2018)

<https://www.goethe.de/ins/il/de/kul/sup/vae.html#>
(zuletzt aufgerufen am 28.8.2018)

<http://titel-kulturmagazin.net/2016/06/01/interview-mit-max-und-moritz-preistraegerin-barbara-yelin/> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

https://www.goethe.de/resources/files/pdf128/th4.17_reprodukt_verlag.pdf (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

<https://www.youtube.com/watch?v=PkA8HzD-IpA> (zuletzt abgerufen am 30.10.2018)

Zusammenfassung / Abstract

Barbara Sahab

„Ein graphischer Erinnerungsort: Der biographische Comic Barbara Yelins über Channa Maron“

Die vorliegende Arbeit geht mittels ausgewählter Beispiele den erzählerischen und künstlerischen Mitteln der Comicbiographie „Vor allem eins: Dir selbst sei treu. Die Schauspielerin Channa Maron“ von Barbara Yelin nach.

Im Mittelpunkt steht eine auf Erwin Panofskys Methode basierende analytische Betrachtung und anschließende Kontextualisierung mittels unterschiedlicher theoretischer Ansätze. Im Fokus steht dabei die Frage, welche der beobachteten Mittel geeignet sind, einen graphischen Erinnerungsort zu schaffen und welche Parameter hinsichtlich eines solchen wichtig erscheinen. Fragen betreffen sowohl textliche als auch grafische Anteile, die narrative Mittel, Authentizität, Leerstelle und induktive Lesart berühren. Diese werden exemplarisch dargelegt und abschließend in einen Kontext zu Oral History und Erinnerungskultur gestellt.